


La Bruyère pasticheur : parodie et hétéroglossie dans les Caractères

Cyril Aslanov

 10.58048/2263-7664/3115

Agrégation 2020

Dans son appréhension satirique de la société de son temps La Bruyère accorde une grande importance au discours des types humains qu'il croque. Cette dimension polyphonique de sa galerie de portraits débouche souvent sur la mise au pilori du verbe de l'Autre, celui qu'il ridiculise impitoyablement en caricaturant ce qui s'éloigne du bon usage, expression linguistique de l'idéal de l'honnête homme¹.

La Bruyère est particulièrement sensible aux tics stylistiques déformant les discours qu'il brocarde. Comme tous les parodistes, il outre ces travers verbaux et les rend d'autant plus saillants que généralement seules quelques phrases, voire quelques bribes de phrases, voire une expression isolée, lui suffisent pour camper un personnage de façon saisissante.

Pourtant la sensibilité à la dimension hétéroglossique n'est pas particulière à La Bruyère : elle est caractéristique de l'idéal classique de transparence, de consensus et de mesure par rapport auquel tout excès dans un sens ou dans un autre est éminemment critiquable. La stigmatisation des ridicules par le langage est notamment l'un des ingrédients du comique de Molière, lequel s'intègre dans une tradition remontant à Térence et à travers ce dernier à Ménandre, le disciple de Théophraste, lequel inspira à La Bruyère le projet des *Caractères*².

Or le talent dont fait preuve La Bruyère dans sa façon de brocarder les outrances du discours de l'Autre et qui se traduit par le caractère éminemment polyphonique de son œuvre, n'est en somme qu'une modalité parmi d'autres de sa sensibilité aux déviances du langage. Cet écart n'est pas seulement observable synchroniquement dans le panorama sociolinguistique de la France du Grand Siècle. Il apparaît aussi diachroniquement à travers la rapidité avec laquelle le goût littéraire, le style de l'auteur et même le medium linguistique évoluent. Cette conscience de la dynamique du changement diachronique prédispose La Bruyère à l'art du pastiche, qu'il soit vrai (imitation d'un original précis) ou faux (prétendue imitation d'un modèle inexistant), voire au travestissement littéraire consistant à réécrire un texte dans un autre genre et dans un autre style.

Il importe de saisir la continuité qui unit le pastiche, le travestissement littéraire et l'imitation des sociolectes déviants. Au-delà de cette similarité dans l'appréhension et la représentation des hétéroglossies, une différence se fait jour entre le pastiche, le travestissement littéraire et la parodie polyphonique³. De fait, le pastiche exprime un contenu attribuable à l'auteur La Bruyère moyennant le recours au style d'un autre auteur (Montaigne ou un modèle fictif quoique typique d'une certaine époque). En revanche, le travestissement littéraire met en œuvre une stratégie diamétralement opposée puisqu'il consiste à s'appropriier le texte d'autrui en le redisant dans son propre style, en l'occurrence le style des *remarques* dont sont composés les *Caractères*. Du reste, le projet même des *Caractères* ressortit à une récupération transgénérique et translinguistique de l'œuvre du même nom (Ἠθικοὶ χαρακτῆρες) dont la traduction en français précède les *remarques* de La Bruyère et constitue en quelque sorte une plateforme menant du texte grec au déguisement modernisé conformément aux spécificités des *mœurs de ce temps*.

Quant à l'insertion polyphonique de bribes d'hétéroglossies entendues sur le vif dans le pandémonium des mœurs du temps, il ne fait intervenir presque aucune manipulation diachronique (redire à l'ancienne ce que l'on veut dire) ni transgénérique (réécrire ce qu'un autre a déjà écrit dans son propre style et dans un autre genre). Les bribes d'hétéroglossie insérées dans le texte des *remarques* sont des citations presque transparentes et à peine distordues des pathologies langagières de l'époque. Toutefois,

la distance entre les trois modalités de capture du discours d'autrui (imitation de la forme ; imitation du fond ; imitation de la forme et du fond) se réduit dès lors qu'on considère le discours de l'Autre ridicule comme inséré et même absorbé dans le texte des *Caractères*. Cela vaut d'autant plus pour le lecteur moderne qui n'a guère le moyen de reconnaître la réalité sociale ou prosopographique, c'est-à-dire le référent factuel, dans lequel La Bruyère recherche ses modèles, souvent réduits à leurs discours. Pour nous, Ménalque et Onuphre sont des silhouettes de papier que La Bruyère se plaît à faire parler tel le ventriloque d'un théâtre de marionnettes. Pourtant les contraintes du genre (une analyse littéraire dans le cadre d'un prestigieux concours de l'Éducation Nationale) nous contraignent à forcer le trait dans la distinction des diverses modalités d'appropriation du discours d'autrui.

L'art du pastiche

L'art du pastiche entendu au sens large (c'est-à-dire en tant qu'il regroupe le pastiche d'un auteur identifiable, le prétendu pastiche d'un auteur fantôme ou le travestissement littéraire) semble avoir été un passe-temps très pratiqué dans les salons de l'aristocratie parisienne du XVIIe siècle. Il a pu être stimulé par la réforme malherbienne qui introduisit une rupture artificielle entre les dernières phases du moyen français et l'émergence du français moderne, medium linguistique du classicisme français. Moyennant quoi, il était tentant de singer le style d'auteurs qui appartenaient tout au plus à la génération des grands-parents des écrivains classiques. La conscience de l'importance de Malherbe dans l'évolution des Lettres françaises transparaît du reste à deux reprises dans les *Caractères*⁴. L'existence d'une technique bien rodée de pastiche de textes des siècles précédents (entre Marot et Montaigne, approximativement) explique en partie la virtuosité de La Bruyère dans l'art de recréer du Montaigne ou un auteur inconnu (et sans doute inexistant) dont le style rappelle celui de la fin du XVIe siècle.

Ces anachronismes délibérés pourraient sembler futiles et accessoires dans l'ensemble textuel constitué par les *Caractères*. Pourtant ils offrent sans doute une piste herméneutique fondamentale dans la mesure où ils confirment ce qu'on pressent souvent à la lecture de cette œuvre foisonnante, à savoir qu'elle est destinée à faire rire et non pas seulement à prodiguer des enseignements moraux et à « corriger » le public⁵.

Cette dimension cabotine se double d'une volonté de supercherie dans l'essai de pastiche-canular qui consiste à imiter un auteur fictif. Quant au travestissement littéraire consistant à condenser le *Tartuffe* de Molière sous la forme d'une remarque, il n'est pas non plus étranger au comique puisqu'il constitue la réélaboration d'une comédie. La conversion d'une comédie en une longue remarque n'est du reste qu'un juste retour des choses si l'on songe que les *Caractères* de Théophraste, qui ont servi de modèle initial à La Bruyère, ont également inspiré la Nouvelle Comédie athénienne et notamment Ménandre dont il a été question ci-dessus.

Les stratégies d'imitation quasi parasitaire du discours littéraire d'autrui (Montaigne ; un auteur inconnu et inexistant ; Molière) constitueraient donc une figure emblématique et condensée du mécanisme latent qui est à l'origine même de la production du texte des *Caractères* dans la foulée de la traduction des *Caractères* de Théophraste par La Bruyère et de son *Discours sur Théophraste*. C'est en ce sens aussi que l'étude de la parodie et du pastiche dans les *Caractères* est bien autre chose qu'une curiosité marginale de ce texte. La présence voyante de pastiches et de travestissement littéraire dans le texte de La Bruyère suggère de considérer l'ensemble du texte des *Caractères* comme une parodie, c'est-à-dire comme la dérision du discours d'autrui (l'hétéroglossie) et non pas seulement comme une satire, critique factuelle de la société. Plutôt qu'un miroir de la réalité de leurs temps, les remarques des *Caractères* peuvent se concevoir comme une ruche bruyante où résonnent toutes sortes de voix, celles des ridicules et des fâcheux de son temps, mais aussi celles qui se sont tues et que par un jeu s'apparentant à une sorte de nécromancie littéraire, La Bruyère parvient à faire entendre à nouveau.

Le pastiche de Montaigne

Le pastiche virtuose des *Essais* est d'autant plus frappant que les moralistes du XVII^e siècle ont souvent reformulé le contenu de certaines pensées de Montaigne dans le langage de leur temps⁶. Plus rares sont ceux qui tels La Bruyère en ont imité la forme⁷.

Je n'aime pas un homme que je ne puis aborder le premier, ni saluer avant qu'il me salue, sans m'avilir à ses yeux, et sans tremper dans la bonne opinion qu'il a de lui-même. MONTAGNE dirait : *Je veux avoir mes coudées franches, et être courtois et affable à mon point, sans remords ne*

conséquence. Je ne puis du tout estriver contre mon penchant, et aller au rebours de mon naturel, qui m'emmeine vers celui que je trouve à ma rencontre. Quand il m'est égal, et qu'il ne m'est point ennemy, j'anticipe son bon accueil, je le questionne sur sa disposition et santé, je lui fais offre de mes offices sans tant marchander sur le plus ou sur le moins, ne être, comme disent aucuns, sur le qui vive. Celui-là me déplait, qui par la connoissance que j'ay de ses coutumes et façons d'agir, me tire de cette liberté et franchise. Comment me ressouvenir tout à propos, et d'aussi loin que je vois cet homme, d'emprunter une contenance grave et importante, et qui l'avertisse que je crois le valoir bien et au-delà ; pour cela de me ramentevoir de mes bonnes qualitez et conditions, et des siennes mauvaises, puis en faire la comparaison ? C'est trop de travail pour moi, et ne suis du tout capable de si roide et si subite attention ; et quand bien elle m'auroit succédé une première fois, je ne laisserois de fléchir et me démentir à une seconde tâche : je ne puis me forcer et contraindre pour quelconque à être fier.

Imité de Montaigne⁸ (note de La Bruyère).

La Bruyère fait preuve d'une conscience linguistique exacerbée dans sa façon de restituer un état de langue archaïque, celui du français précédant l'établissement de la norme telle qu'elle se figea au cours des premières décennies du XVII^e siècle à la suite de la réforme malherbienne, de la fondation de l'Académie française et de la parution des *Remarquessur la langue françoise* de Vaugelas.

Outre les archaïsmes lexicaux (*estriver; ramentevoir*), morphophonétiques (emploi de la conjonction de coordination *neau* lieu de *ni/ny*⁹), syntaxiques (une occurrence de structure *pro-drop* dans la proposition *et ne suis du tout capable*), on trouve un archaïsme orthographique bien attesté chez Montaigne qui consiste à orthographier *mein-* le thème rhyzotonique (c'est-à-dire aux personnes du singulier et à la 3^e personne du pluriel de l'indicatif présent) du verbe *mener* là où le français moderne emploierait *mèn-*.

Pour rendre son imitation plus convaincante encore, La Bruyère emploie à deux reprises la locution adverbiale *du toutau* sens positif. La récurrence de cette expression dans ce

court passage s'apparente à un tic verbal dont l'emploi contribue à produire du Montaigne en toc. Du reste, ce n'est pas seulement l'emploi de la locution *du tout* qui est en jeu dans ce pastiche, mais l'emploi de *tout* comme adverbe intensif comme par exemple pour déterminer à *propos* dans *tout à propos*. Manifestement, La Bruyère a perçu dans cette hypertrophie des emplois adverbiaux de *tout* un trait de langue typique de son modèle lors même qu'une analyse du style de Montaigne ne permet pas de considérer cet adverbe comme propre au style des *Essais*. Il est du reste probable que l'emploi de *tout* à la place de *très*, l'adverbe intensif par défaut, a été senti comme propre à l'oralité. Dans cette hypothèse, imiter Montaigne ne consisterait pas seulement à écrire à l'ancienne, mais aussi à laisser affleurer un registre de langue oral et naïf au travers du style écrit¹⁰.

Le pseudo-pastiche (pastiche canular)

Alors que La Bruyère pastichait Montaigne de façon avouée, il brouille les pistes lorsqu'il imite un état de langue manifestement plus ancien que celui des *Essais*. Passant de la contrefaçon explicitement présentée comme telle, à l'écriture pseudépigraphique, il pousse le raffinement dans l'art du message jusqu'à feindre de vouloir taire le nom d'un auteur qui n'a jamais existé que dans son imagination :

Un vieil auteur, et dont j'ose rapporter ici les propres termes, de peur d'en affaiblir le sens par ma traduction, dit que *s'élongner des petits, voire de ses pareils, et iceulx vilainer et dépriser ; s'accointer de grands et puissans en tous biens et chevances, et en cette leur cointise et privauté estre de tous ébats, gabs, mommeries, et vilaines besoignes ; estre eshonté, saffranier et sans point de vergogne ; endurer brocards et gausseries de tous chacuns, sans pour ce feindre de cheminer en avant, et à tout son entregent, engendre heur et fortune*¹¹.

La Bruyère cherche à rendre crédible cette brillante supercherie littéraire en déployant avec virtuosité toute une panoplie de procédés pour imiter la langue de la fin du Moyen Âge. Pourtant, l'emploi anaphorique du pronom démonstratif *iceulx* n'avait pas complètement disparu de l'horizon linguistique du XVIIe siècle même s'il caractérisait surtout le langage juridique, archaïque par définition¹². C'est surtout sur le plan lexical

que ce texte parvient à donner l'illusion de provenir tout droit du XVe siècle même si, à l'instar d'*iceulx*, beaucoup de ces mots de l'ancienne langue avaient réussi à subsister dans certains registres de la langue du XVIIe siècle. C'est ainsi que *chevance* est encore employé par La Fontaine, sans doute pour conférer un parfum délibérément suranné à la fable de « L'Avare qui a perdu son trésor »¹³. Toutefois le parallèle de La Fontaine ne garantit pas que le mot était encore en usage car La Bruyère, tout comme La Fontaine et une proportion non négligeable des auteurs de l'âge baroque et classique, se démarquait du mépris que Boileau manifesta envers « l'art confus de nos vieux romanciers »¹⁴ et nourrissait un attachement particulier pour ce qu'on appelait alors le « vieux langage » ou le « style marotique »¹⁵.

Dans le même pastiche on trouve encore *gabs* qui appartient exclusivement à l'ancien français mais qui était perçu comme un ingrédient chez ceux qui, comme La Bruyère, voulaient renouer avec la langue et le style de leurs aïeux. Quant à *saffranier* entendu au sens de « banqueroutier », il n'est attesté que depuis le XVIe siècle (Agrippa d'Aubigné) et sa présence apparaît comme un anachronisme sous la plume d'un pasticheur qui se pique de cultiver le coloris médiéval ou pseudo-médiéval¹⁶.

On remarquera pas moins de trois jeux étymologiques : entre le verbe *s'accointer* qui a subsisté en français moderne et le substantif *cointise* qui n'appartient qu'à l'ancien et au moyen français ; entre *vilainer* (graphie alternative pour *vilener* « traiter de vilain ») et *vilaines* ; entre *entregent* et *engendre*, cette dernière étant d'autant plus saisissante que les deux mots apparentés sont contigus dans le texte. Le goût pour les jeux étymologiques et paronymiques caractérise particulièrement le style des Grands rhétoriciens à la toute fin du XVe siècle et au tout début du XVIe. Il permet de reconnaître dans le pseudo-auteur derrière lequel La Bruyère se cache, un simili-rhétoricien (plutôt qu'un poète) contemporain de Rabelais ou d'Érasme. Bien entendu, ce rhétoricien verbeux et clinquant n'existe pas, ce qui rend particulièrement savoureuse la formule introductive « Un vieil auteur, et dont j'ose rapporter ici les propres termes, de peur d'en affaiblir le sens par ma traduction »¹⁷. La prudence scrupuleuse qui se fait jour dans cette phrase hypocrite permet à l'auteur de faire un clin d'œil à ceux de ses lecteurs qui ne sont pas dupes de la supercherie pseudépigraphique.

Comparé au pastiche de Montaigne qui s'avouait comme tel, cette imitation d'un modèle inexistant en tant que tel est un jeu de miroir nihiliste qui exprime de façon emblématique la vanité des choses humaines dont la dénonciation est peut-être le message le plus profond des *Caractères*.

La réécriture de Molière ou « *Tartuffe déguisé* » : Onuphre, double de *Tartuffe*, adapté à la poétique des *Caractères*

Une troisième modalité de réécriture ludique, mais peut-être plus sérieuse que les deux précédemment traitées, est celle où La Bruyère s'amuse à franchir non plus seulement la barrière des siècles mais celle des genres littéraires en transposant le *Tartuffe* de Molière en un autre genre littéraire qui n'est autre que celui de ses portraits. La propension de La Bruyère à la réécriture de modèle plus anciens d'une façon légèrement modernisée a déjà été remarquée à propos de ses emprunts à Pascal¹⁸. Cette modernisation de la pensée de Pascal moyennant sa transformation en une bribe de remarque constitue donc le pendant diamétralement opposé à la mascarade consistant pour La Bruyère à exprimer sa pensée propre dans le style de Montaigne ou d'un « vieil auteur » inventé de toutes pièces.

Le portrait d'Onuphre¹⁹, ajouté à la VI^e édition (1691), offre un exemple intéressant de réécriture critique. Le reformatage de la trame de la pièce en l'une des modalités d'écriture des *Caractères* pourrait apparaître comme une mise à plat de la comédie si pleine de relief de Molière, un plaquage appauvrissant. Pourtant La Bruyère conçoit son travestissement d'un genre littéraire en un autre comme un amendement et une amélioration de son modèle²⁰. De fait, il corrige le *Tartuffe* moyennant une série de transformations qui découlent naturellement de l'idée consistant à réécrire une comédie en vers en un portrait en prose. Tout d'abord, ce portrait dense et concis prétend être sobrement réaliste, contrastant de ce fait avec l'impressionnante caricature que Molière campe spectaculairement dans sa pièce. Le nom même d'Onuphre résonne de façon plus sérieuse que *Tartuffe*, surnom grotesque inspiré par la désignation du chapeau, accessoire essentiel du faux dévot, dans le jargon des voleurs italiens (*tartufo*). En effet, *Onuphre*, prénom d'origine copte, rappelle le monde de ces inventeurs du monachisme que furent les anachorètes de la Thébaïde.

Tout en se permettant une très grande liberté dans la réélaboration de la pièce *Tartuffe* en son portrait d'Onuphre, La Bruyère laisse entendre qu'il connaît bien non seulement le texte qu'il imite, mais même les différents états qu'il a traversés. De fait, on trouve dans le texte des allusions aux deux sous-titres que Molière donna à sa pièce si controversée : le premier sous-titre *L'Hypocrite* (1664) est repris dans la phrase : « 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 »²¹. Le second sous-titre, *L'Imposteur*, qui n'est du reste le sous-titre que dans la troisième et dernière édition (1669) et le seul et unique titre de la seconde édition (1667) est suggéré dans la phrase : « S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dont il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme... »²².

Un point de divergence essentiel entre le *Tartuffe* et *Onuphre* concerne la subtilité dangereuse de ce dernier qui cultive le non-dit suggestif et non pas seulement l'ostentation grossière :

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 discipline²³.

Si grande est l'importance du non-dit dans ce portrait en creux du faux dévot que le motif du non-dit réapparaît à la toute fin du portrait pour le conclure de façon éloquente : « Il vient à ses fins sans se donner même la peine d'ouvrir la bouche : on lui parle d'*Eudoxe*, il sourit ou il soupire ; on l'interroge, on insiste, il ne répond rien ; et il a raison : il en a assez dit »²⁴.

Le portrait d'Onuphre contient du reste un écho néotestamentaire qui suggère une ressemblance entre le dévot rabrouant les courtisans bavardant dans une chapelle et le pharisien content de soi et contempteur d'autrui dont il est question dans la parabole rapportée en Luc 18:9-14.

Il entre une autre fois dans un lieu saint, perce la foule, choisit un endroit pour se recueillir, et où tout le monde voit qu'il s'humilie : s'il entend des

courtisans qui parlent, qui rient, et qui sont à la chapelle avec moins de silence que dans l'antichambre, il fait plus de bruit qu'eux pour les faire taire ; il reprend sa méditation, qui est toujours la comparaison qu'il fait de ces personnes avec lui-même, et où il trouve son compte²⁵.

Un autre intertexte scripturaire permet à La Bruyère de corriger l'erreur de Tartuffe essayant de suborner l'épouse d'Orgon en suggérant de façon ironique et hyperbolique que bien loin de tomber dans un piège aussi grossier, son Onuphre préférerait feindre la conduite de Joseph échappant aux griffes de la femme de Putiphar en lui laissant son vêtement (Genèse 39 :7-18) : « ... il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni déclaration ; il s'enfuira, il lui laissera son manteau »²⁶.

Remarquons que ce terme de *manteau* pour traduire le latin *pallium* du texte de la Vulgate est précisément celui qui est employé dans la Bible de Louis-Isaac Lemaistre de Sacy qui était en circulation dès 1685.

Enfin, la subtilité redoutable d'Onuphre se traduit aussi par sa pratique subtile de la captation d'héritage, dirigée contre des collatéraux et non contre les héritiers directs :

aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille à pourvoir et un fils à établir ; il y a là des droits trop forts et trop inviolables : on ne les traverse point sans faire de l'éclat (et il l'appréhende), sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de paraître ce qu'il est. Il en veut à la ligne collatérale : on l'attaque plus impunément ; il est la terreur des cousins et des cousines, du neveu et de la nièce, le flatteur et l'ami déclaré de tous les oncles qui ont fait fortune ; il se donne pour l'héritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfants, et il faut que celui-ci le déshérite, s'il veut que ses parents recueillent sa succession²⁷.

En traçant le portrait d'Onuphre, réinterprétation sobre d'un Tartuffe peut-être trop théâtral à son goût, La Bruyère se situe à mi-chemin entre l'écriture parodique (le travestissement littéraire) et la mimésis de la réalité. Cette remarque en forme de

portrait nous fournit tout naturellement une transition vers l'autre modalité envisagée dans cette étude : non plus la parodie, la pastiche et le déguisement d'un écrit littéraire mais la représentation polyphonique du discours de l'autre dans la réalité empirique.

Polyphonie et hétéroglossie

Si la parodie, le pastiche et le travestissement littéraire reprennent ou feignent de reprendre un texte préexistant²⁸, la polyphonie et l'hétéroglossie ne prétendent pas imiter des écrits : elles reproduisent plutôt sur le mode de la mimésis réaliste et à peine outrée, les discours entendus dans la réalité. En ce sens, la polyphonie et l'hétéroglossie relèvent de la satire, c'est-à-dire de la dénonciation des travers de la réalité elle-même. Certes la frontière entre parodie et satire s'estompe parfois, comme dans le portrait d'Onuphre qui témoigne d'un effort visant à rendre le personnage de Molière plus réaliste et plus conforme aux véritables mœurs du temps. L'époque de La Bruyère n'est du reste pas tout à fait celle de l'auteur du *Misanthrope*. Quoi qu'il en soit, la citation du discours d'autrui constituerait sur le plan auditif un équivalent du reflet auquel La Bruyère compare implicitement ses *Caractères* dans la préface : « il [le lecteur] peut regarder avec loisir ce portrait que j'ai fait de lui d'après nature »²⁹.

Satire des pédants et des cuistres : Cydias

Le portrait du pédant Cydias met en œuvre la complémentarité signalée ci-dessus entre le visuel et l'auditif, c'est-à-dire entre le miroir des mœurs contemporaines et la caisse de résonance polyphonique des discours du temps. En effet, avant de citer les propos outreucidants de ce cuistre, La Bruyère en croque les mimiques, procédant à une description sémiotique de l'action oratoire accompagnant les propos du pérorateur : « Cydias, après avoir toussé, relevé sa manchette, étendu la main et ouvert les doigts, débite gravement ses pensées quintessenciées et ses raisonnements sophistiqués »³⁰. Puis il cite quelques bribes des formules toutes faites employées par ce ratiocineur :

...il n'ouvre la bouche que pour contredire : *il me semble*, dit-il gracieusement, que *c'est tout le contraire de ce que vous dites* ; ou *je ne saurais être de votre opinion* ; ou bien *ç'a été autrefois mon entêtement*,

comme il est le vôtre, mais... il y a trois choses, ajoute-t-il, à considérer..., et il en ajoute une quatrième...³¹.

La technique consistant à ne citer que les cadres formels du discours sans en indiquer le contenu est une façon de suggérer iconiquement l'inanité des propos du pédant. Sa propension à contredire systématiquement ses interlocuteurs se traduit notamment par un jeu rhétorique consistant à reconnaître avoir partagé par le passé l'opinion erronée qu'il stigmatise chez eux et qu'il entend dépasser par des arguments allant en sens inverse. Ce stratagème consistant à prendre systématiquement le contrepied, quelle que soit la teneur du propos, renforce l'impression que Cydias est un pantin sans consistance, un être réagissant de façon purement machinale.

Bien que ce pantin verbeux ne soit présenté qu'à travers les cadres formels de ses bavardages (gestuelle ; phrases de transition), la tradition interprétative des clefs a reconnu dans Cydias le grand ennemi de La Bruyère, Fontenelle³². Cette identification qui a la vie dure ne tient pas compte du fait que La Bruyère lui-même refusait qu'on lût littéralement ses *Caractères* préférant la figure à l'attaque *ad hominem*³³. Pour réconcilier les deux traditions interprétatives du texte de La Bruyère, on pourrait dire que c'est précisément à cause de sa fatuité, de sa vanité et de son inconsistance que Fontenelle correspond parfaitement, selon La Bruyère lui-même, au type abstrait, trop abstrait de Cydias. En d'autres termes, ce n'est pas le « bel esprit » Cydias qui imite Fontenelle, mais plutôt ce dernier qui incarne le type représenté par Cydias. Cette adéquation du personnage de chair et de sang au type du bel esprit est facilitée par l'insignifiance de Cydias, figure de l'inanité représentée en creux. Si Fontenelle correspond parfaitement à Cydias, c'est précisément parce que ce dernier est une forme vide dont le discours semble se réduire à des cadres argumentatifs sans contenu tangible. Il est donc tentant d'associer à ce joker dénué de substance propre toute personne que La Bruyère ne portait pas dans son cœur. De fait, la clef imprimée de 1697 reconnaît dans Cydias un autre des Modernes et non le moindre : Charles Perrault.

Le discours d'autrui ironiquement commenté — les stratèges en chambre Démophile et Basilide

Le talent de La Bruyère à singer les discours stéréotypiquement figés se manifeste dans le diptyque mettant en contraste les propos du défaitiste Démophile et du triomphaliste Basilide. Ce talent dans la mimésis polyphonique de la parole que Martine Ricord a appelé « le jeu des voix »³⁴ fait apparaître une très grande variété dans les procédés de citation de la parole d'autrui. La typographie particulière des premières éditions du texte de La Bruyère n'admettant pas les guillemets, le style direct requérant normalement des guillemets, le style indirect libre et le style indirect alternent avec une grande souplesse tout au long de cet exercice de style consistant à imiter plaisamment les deux stratégies en chambre. Le seul moyen de reconnaître le style direct est le jeu des pronoms et l'emploi de verbes délocutifs placés en incise. Voici un exemple de l'alternance délibérément frénétique de ces divers niveaux d'énonciation. Je signale entre crochets le passage d'une instance de discours à l'autre :

[style direct] Tout est perdu, c'est fait de l'État ; il est du moins sur le penchant de sa ruine. Comment résister à une si forte et si générale conjuration ? Quel moyen, je ne dis pas d'être supérieur, mais de suffire seul à tant et de si puissants ennemis ? Cela est sans exemple dans la monarchie. Un héros, un Achille y succomberait. On a fait, ajoute-t-il, de lourdes fautes : je sais bien ce que je dis, je suis du métier, j'ai vu la guerre, et l'histoire m'en a beaucoup appris.

[verbe délocutif] Il parle là-dessus avec admiration d'Olivier le Daim et de Jacques Cœur :

[retour au style direct] C'étaient là des hommes, dit-il, c'étaient des ministres.

[verbe délocutif] Il débite ses nouvelles, qui sont toutes les plus tristes et les plus désavantageuses que l'on pourrait feindre :

[style indirect libre] tantôt un parti des nôtres a été attiré dans une embuscade et taillé en pièces ; tantôt quelques troupes renfermées dans un château se sont rendues aux ennemis à discrétion, et ont passé par le fil de

l'épée ;

[style indirect] et si vous lui dites que ce bruit est faux et qu'il ne se confirme point, il ne vous écoute pas, il ajoute qu'un tel général a été tué ; et bien qu'il soit vrai qu'il n'a reçu qu'une légère blessure, et que vous l'en assuriez,

[verbes délocutifs] il déplore sa mort, il plaint sa veuve, ses enfants, l'État ; il se plaint lui-même :

[style indirect libre] il a perdu un bon ami et une grande protection.

retour au style indirect : Il dit que la cavalerie allemande est invincible ; il pâlit au seul nom des cuirassiers de l'Empereur.

[retour au style direct] Si l'on attaque cette place, continue-t-il, on lèvera le siège. Ou l'on demeurera sur la défensive sans livrer de combat ; ou si on le livre, on le doit perdre ; et si on le perd, voilà l'ennemi sur la frontière.

[...]

[retour au style indirect libre] où conduira-t-il son argent, ses meubles, sa famille ? où se réfugiera-t-il ? en Suisse ou à Venise³⁵?

Contrairement à l'usage plus moderne qui requiert l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel présent dans le style indirect libre (on se rappelle l'exemple souvent cité de *Madame Bovary*³⁶), La Bruyère emploie ici le passé composé³⁷.

Après ces alternances étourdissantes entre les diverses instances d'énonciation, la présentation des stratèges en chambre s'emballe moyennant un saut dans le raisonnement qui transforme Démophile et Basilide en acteurs imaginaires de simples observateurs qu'ils étaient. Au lieu d'employer des verbes délocutifs La Bruyère recourt à des verbes factitifs. Après l'hypotypose fantasmatique de Démophile imaginant le pire (« voilà l'ennemi sur la frontière. Et comme Démophile le fait voler, le voilà dans le cœur du royaume³⁸ »), La Bruyère donne la parole au va-t-en guerre Basilide qui se prend

tellement au sérieux dans le jeu de l'anticipation du mouvement des armées qu'il semble les commander en personne :

il a la liste des escadrons et des bataillons, des généraux et des officiers ; il n'oublie pas l'artillerie ni le bagage. Il dispose absolument de toutes ces troupes : il en envoie tant en Allemagne et tant en Flandre ; il réserve un certain nombre pour les Alpes, un peu moins pour les Pyrénées, et il fait passer la mer à ce qui lui reste³⁹.

Le jeu polyphonique consistant à opposer deux discours extrêmes fait l'objet d'un arbitrage à la fin de la remarque. La Bruyère donne aux propos dithyrambiques de Basilide une contrepartie beaucoup plus sobre au terme d'une traduction intralinguistique qui débarrasse la langue de bois triomphaliste de ses boursouflures :

*Notre auguste Héros, notre grand Potentat, notre invincible Monarque. Réduisez-le, si vous pouvez, à dire simplement : Le Roi a beaucoup d'ennemis, ils sont puissants, ils sont unis, ils sont aigris : il les a vaincus, j'espère toujours qu'il les pourra vaincre*⁴⁰.

Le fait même que La Bruyère reformule les paroles de Basilide plutôt que celles de Démophile suggère de penser que des deux hétéroglossies, c'est celles du boutefeux qui mérite d'être corrigée en priorité. Même si le style modéré que propose l'auteur, à mi-chemin entre les deux extrêmes, paraît encore « trop ferme et trop décisif pour Démophile⁴¹ », il semble qu'à tout prendre, La Bruyère soit plus proche de la prudence de Démophile que des excès du bouillant Basilide. Les deux remarques précédentes ne dénoncent-elles pas explicitement la guerre ou l'intérêt qu'elle suscite chez un peuple⁴²?

Conclusion

L'appropriation du discours d'autrui sous la forme du pastiche et du travestissement (discours littéraire) ou bien dans le cadre d'une mimésis polyphonique des hétéroglossies révèle un jeu sur les apparences qui pourrait constituer une survivance de l'esthétique baroque du trompe-l'œil chez l'un des plus purs représentants du classicisme français. Quant au goût de La Bruyère pour le « vieux langage » et pour les mots désuets sortis de

l'usage, il amène à remettre en question la pertinence de l'histoire linguistique et littéraire de la France qui verrait dans la réforme malherbienne un changement unanimement approuvé par la République des Lettres du Grand Siècle.

La création d'un effet de ruche moyennant la mimésis polyphonique des hétéroglossies les plus excessives et les jeux de pastiche et de parodie s'intègrent non seulement dans une esthétique du discontinu et du fragment, mais aussi dans la recherche d'un beau négligé survivant au travail continu de réélaboration que La Bruyère a investi pour perfectionner son livre. L'idée que pour ce moraliste, l'aspect fragmentaire et confus, qui caractérise normalement les brouillons (on pense au projet de Pascal dont les *Pensées* ne sont qu'un jalon inabouti), constitue une fin en soi fait de ses *Caractères* le miroir d'une époque dont l'idéal classique n'a en rien jugulé la profusion protéiforme, caractéristique de l'âge baroque⁴³. La Bruyère, auteur qu'il est tentant de considérer comme plus baroque que nombre de ses prédécesseurs préclassiques, aurait cherché à transposer le désordre de son temps dans son livre quelque peu éclaté, catalogue d'hétéroglossies aberrantes laissant parfois résonner la tonalité d'un français préclassique ne fût-ce que sous la forme distanciée du pastiche et de la parodie.

Si l'on fait le lien entre d'une part, la visée parodique cherchant à reproduire un état de langue et un goût littéraire révolus, et d'autre part, la volonté de faire parler les divers types que Théophraste, le modèle de La Bruyère, se contentait de cataloguer comme des fleurs séchées dans un herbier, il apparaît que le pastiche constitue peut-être davantage qu'un amusement accessoire. Le foisonnement polyphonique des discours d'autrui, ceux-là même que La Bruyère veut ridiculiser ou du moins mettre en perspective, contraste fortement avec la voix de l'Auteur lui-même qui se manifeste avant tout à la fin de nombreuses remarques à travers des effets de chute cassante et de pointe assassine. Autant dire que la subjectivité de l'Auteur affleure *in cauda*, comme une instance venant interrompre le bruissement étourdissant des hétéroglossies pour laisser une place au silence libérateur et au blanc reposant. Dans l'esthétique du discontinu et du disparate, les échos du passé lointain ou récent (Montaigne ; « un vieil auteur » ; Molière) et les bribes d'hétéroglossies souvent excessives ne seraient que les faire-valoir de la position en retrait de l'arbitre, à la lisière entre le tumulte polyphonique et le silence méditatif de la « bonne retraite », le *buen retiro* cher au Baroque espagnol et à ses émules (on pense notamment aux *Stances sur la retraite* de Racan). Même dans son refus du désordre

baroque caractérisant la société française de son temps, le classique La Bruyère adopte néanmoins une posture éthique et esthétique que la sensibilité baroque n'aurait point désavouées.

Cette rémanence du Baroque au sein du Classicisme amène à remettre en question l'idée de l'exception française, autrement dit le cliché d'une France classiciste au milieu d'une Europe baroque. Même en cette fin du XVII^e siècle, il reste encore beaucoup de baroque par-delà la façade classique. L'antithèse entre l'ordre classique du Grand Siècle et l'inquiétude baroque de la période précédente ou des pays voisins, a sans doute été exagérée par le regard rétrospectif que les hommes du XVIII^e siècle ont projeté sur les productions littéraires et artistiques de leurs prédécesseurs.

Cyril Aslanov, Aix-Marseille Université/Institut Universitaire de France

1 Sur la stigmatisation du ridicule des discours s'éloignant de la norme classique, voir Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995, p. 282-286.

2 Sur la filiation menant de Théophraste à Molière par Ménandre et Térence, voir Bernard Roukhomovsky, *L'Esthétique de La Bruyère*, Paris, SEDES, 1997, p. 73.

3 Pour une conceptualisation de ces catégories, voir Wolfgang Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, Wilhelm Fink, 1977 ; Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 5-99.

4Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, « Des Ouvrages de l'esprit », 39 ; 60; éd. Emmanuel Bury, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 139-140 ; 152.

5Sur la dimension humoristique des *Caractères*, voir Éric Tourrette, *Les Formes brèves de la description morale. Quatrains, maximes, remarques*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 346-350. Sur leur dimension burlesque, voir Bérangère Parmentier, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 135-140.

6Delphine Reguig, « Réécrire Montaigne au XVII^e siècle : remarques sur les enjeux de l'imitation linguistique des *Essais* », *Littératures classiques*⁰ 74, 2011/1, p. 49-69.

7*Ibid.*, p. 52.

8La Bruyère, *op. cit.*, « De la Société et de la conversation », 30, p. 239-240.

9La forme *ni/ny* s'était déjà imposée en français classique. Voir Claire Badiou-Monferran, « Négation et coordination en français classique : le morphème *ni* dans tous ses états », *Langue française* 143, 2004/3, p. 69-92.

10Reguig, art. cit., p. 50-51.

11La Bruyère, *op. cit.*, « De la Cour », 54, p. 327.

12Sur l'effet stylistique inélegamment désuet produit par le démonstratif *icelui* au XVII^e siècle, voir Ferdinand Brunot et Charles Bruneau, *Précis de grammaire historique de la langue française*, Paris, Masson et C^{ie}, 1956, 254 [§ 374].

13Jean de La Fontaine, *Fables*, IV, 20.

14Boileau, *Art poétique*, chant I, v. 118.

15Nathan Edelman, *Attitudes of Seventeenth-Century France toward the Middle Ages*, New York, King's Crown Press, 1946, p. 277-303.

16Sur le caractère disparate de cette imitation de l'ancienne langue, voir Éric Tourrette, « Plaisir du doute : Sur un pastiche de La Bruyère », dans : Catherine Emerson et Maria Scott (dir.), *Les Supercheries littéraires et visuelles. La Tromperie dans la culture française*, Berne, Peter Lang 2006, p. 299-310, spécialement 303-305.

17La Bruyère, *op. cit.*, « De la Cour », 54, p. 327.

18Dominique Tamarelle, « Marques et démarques des *Pensées* de Pascal dans les *Caractères* de La Bruyère », dans : Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.), *Pratiques de réécriture : l'autre et le même*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 23-34.

19La Bruyère, *op. cit.*, « De la Mode », 24, p. 516-519.

20Voir Louis Van Delft, *La Bruyère moraliste. Quatre études sur les Caractères*, Genève, Droz, 1971, p. 36-37.

21La Bruyère, *op. cit.*, « De la Mode », 24, p. 516.

22*ibid.*, p. 517-518.

23*ibid.*, p. 516.

24*ibid.*, p. 519.

25*ibid.*, p. 517.

26*ibid.*, p. 518.

27*ibid.*, p. 519.

28Sur les limites de la parodie, voir Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 07 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/372>; DOI : 10.4000/narratologie.372

29La Bruyère, *op. cit.*, « Préface », p. 118.

30*ibid.*, « De la Société et de la conversation », 75, p. 255.

31*ibid.*

32Voir l'édition des *Caractères* de Charles Athanase Walckenaer, Paris, Didot, 1845, II, p. 679. Sur le caractère abusif des clefs, voir Éric Tourrette, « L'argument onomastique

dans la clef de 1697 des *Caractères* », *Littératures classiques* N° 54 (2004/2), p. 179-189.

33Christine Noille-Clauzade, « La Bruyère critique de ses critiques : les lectures à clefs ou l'invention du sens littéral », *Littératures classiques* N°54 (2004/2), p. 77-86.

34Marine Ricord, « *Les Caractères* » de *La Bruyère ou les exercices de l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France 2000, p. 127-129.

35La Bruyère, *op. cit.*, « Du Souverain et de la République », 11, p. 372-373.

36II^e partie, chapitre 9.

37Sur l'éventail des temps susceptibles d'être employés dans le discours indirect libre, voir Jacques Bres, « Discours indirect libre et temps verbal », dans : Hélène Barthelmebs-Raguin et Greta Komur-Thillooy (dir), *Le Discours rapporté. Temporalité, histoire, mémoire et patrimoine discursif*, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 59-76.

38La Bruyère, *op. cit.*, « Du Souverain et de la République », 11, p. 373.

39*Ibid.*

40*Ibid.*, p. 375.

41*Ibid.*

42*Ibid.*, « Du Souverain et de la République », 9-10, p. 371-372.

43Marc Escola, *La Bruyère II: Rhétorique du discontinu*, Paris, Honoré Champion, 2001.