



Le «spectateur de profession» selon La Bruyère

ERIC TOURRETTE

Université Jean Moulin
Lyon III

Résumé:

La remarque VII, 13 des Caractères de La Bruyère condense les thématiques optiques caractéristiques de l'écriture et de la pensée des moralistes classiques, par une variation lancinante sur le verbe «voir». Le protagoniste abstrait se réduit à peu près à un regard démesuré: comme doté d'ubiquité, il assiste à tous les spectacles, délaissant toute forme d'activité personnelle, tout en entretenant l'illusion bouffonne d'une intrépidité guerrière. Cette hypertrophie du regard n'est jamais que le masque d'une cécité tenace au regard des ridicules ambiants, et plus encore des siens propres.

Mots clés: La Bruyère, moraliste, optique, caricature, héroï-comique.

Resumen:

La observación VII, 13 de los Caracteres de La Bruyère condensa las temáticas ópticas características de la escritura y del pensamiento de los moralistas clásicos, a través de una variación lancinante del verbo «ver». El protagonista abstracto se reduce casi a una mirada desmesurada: como si tuviese el don de la ubicuidad, asiste a todos los espectáculos, abandonando cualquier tipo de actividad personal, manteniendo la ilusión bufona de una intrepidez guerrera. Esta hipertrofia de la mirada no es sino la máscara de una ceguera tenaz con respecto a los ridículos que le rodean y a sí mismo.

Palabras clave: La Bruyère, moralista, óptica, caricatura, burlesco.

Abstract:

The paragraph VII, 13 from La Bruyère's Characters accentuates the optical themes that strongly influence the style and thought of french moralists, by varying constantly the forms of the verb «to see». The abstract protagonist consists merely of an overdeveloped eye. Ubiquitous, he is at all the shows, and he does not make anything by hand, pretending nevertheless, amusingly, to be a brave warrior. Obsessed by eyesight, he actually is blind: he never sees that he and the people are ridiculous.

Key words: La Bruyère, moralist, optics, caricature, burlesque

Le chapitre VII («De la Ville») des *Caractères* de La Bruyère, qui assimile l'espace physique de Paris (dans l'axe horizontal de la géographie) et l'espace



social plus abstrait de la bourgeoisie (dans l'axe vertical de la stratification des classes), fait de la ville un lieu de paraître public, de théâtre collectif et de visibilité calculée, où chacun s'offre délibérément en spectacle, et où règne la frivolité des divertissements et des promenades. La première remarque donne déjà le ton: on y apprend dans l'alinéa initial, datant de la première édition, que le but de la ballade quasi rituelle «au Cours ou aux Tuileries» est de «se regarder au visage et se désapprouver les uns les autres» (VII, 1). Un autre alinéa de la même remarque, plus tardif (septième édition), confirme l'implacable sévérité de cet espionnage consenti, lourd de rivalités latentes entre les individus: «l'on y passe en revue l'un devant l'autre: carrosse, chevaux, livrées, armoiries, rien n'échappe aux yeux, tout est curieusement et malignement observé». Ce regard collectif, on le voit, est doublement réducteur, il opère une érosion à la fois ontologique et sociale de l'objet visé: parce qu'il ne retient des individus que la surface et les poudres, qu'il ne relève que les signes extérieurs de richesse, qu'il se grise des légèretés faciles du luxe ostensible, qu'il ne veut voir en somme que ce qui est délibérément montré; et parce qu'il est tacitement baigné d'agressivité, qu'il cherche la faille discrète du rival, qu'il vise à ébranler son prestige, qu'il tend virtuellement à corroder tout ce qu'il détecte. Cet univers de la montre est sans douceur, il substitue la comédie publique à la connivence intime, et l'attaque médisante à la convivialité sereine. Vivre à Paris est donc une double opération optique: voir et être vu, mais toujours au niveau des surfaces, c'est-à-dire, au fond, ne rien voir et ne rien montrer.

La cinquième édition ajoute à cette saisie globale et abstraite de la population urbaine dans son rapport au regard un portrait individuel plus précis, qui s'insère entre la remarque consacrée à «Narcisse» (VII, 12, première édition), ce prodige de futilité, et celle qui évoque le riche séducteur «Théramène» (VII, 14, cinquième édition). Or, ce portrait reste anonyme, et la figure centrale semble même dépourvue de réalité physique, ce qui permet, ou même impose, à tous les lecteurs de s'appliquer la description, de s'y reconnaître. La Bruyère y livre une manière d'archétype théorique du spectateur, poussé à la limite, bien au-delà, sans doute, du vraisemblable, jusqu'à une forme de libre fantaisie de la plume:

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: est-ce au boulevard sur un strapontin, ou aux Tuileries dans la grande allée, ou dans le balcon à la comédie? Est-ce au sermon, au bal, à Rambouillet? Où pourriez-vous ne l'avoir point vu? où n'est-il point? S'il y a dans la place une fameuse exécution, ou un feu de joie, il paraît à une fenêtre de l'Hôtel de ville; si l'on attend une magnifique entrée, il a sa place sur un échafaud; s'il se fait un carrousel, le voilà entré, et placé sur l'amphi-



théâtre; si le Roi reçoit des ambassadeurs, il voit leur marche, il assiste à leur audience; sa présence est aussi essentielle aux serments des ligues suisses que celle du chancelier et des ligues mêmes; c'est son visage que l'on voit aux almanachs représenter le peuple ou l'assistance: il y a une chasse publique, une *Saint-Hubert*, le voilà à cheval; on parle d'un camp et d'une revue, il est à Ouilles, il est à Achères: il aime les troupes, la milice, la guerre; il la voit de près, et jusques au fort de Bernardi. CHANLEY sait les marches, JACQUIER les vivres, DU METZ l'artillerie: celui-ci voit, il a vieilli sous le harnois en voyant, il est spectateur de profession; il ne fait rien de ce qu'un homme doit faire, il ne sait rien de ce qu'il doit savoir; mais il a vu, dit-il, tout ce qu'on peut voir, et il n'aura point regret de mourir: quelle perte alors pour toute la ville! Qui dira après lui: «Le Cours est fermé, on ne s'y promène point; le bournier de Vincennes est desséché et relevé, on n'y versera plus»? Qui annoncera un concert, un beau salut, un prestige de la Foire? Qui vous avertira que Beaumavielle mourut hier; que Rochois est enrhumée, et ne chantera de huit jours? Qui connaîtra comme lui un bourgeois à ses armes et à ses livrées? Qui dira: «*Scapin* porte des fleurs de lis», et qui en sera plus édifié? Qui prononcera avec plus de vanité et d'emphase le nom d'une simple bourgeoise? Qui sera mieux fourni de vaudevilles? Qui prêtera aux femmes les *Annales galantes* et le *Journal amoureux*? Qui saura comme lui chanter à table tout un dialogue de l'*Opéra*, et les fureurs de Roland dans une ruelle? Enfin, puisqu'il y a à la ville comme ailleurs de fort sottes gens, des gens fades, oisifs, désoccupés, qui pourra aussi parfaitement leur convenir?

La Bruyère, *Les Caractères*, VII, 13

1. L'ŒIL ET LA LANGUE

Cette remarque articule assez nettement deux étapes essentielles, centrées respectivement sur la vue et l'audition, sur le spectacle ridicule qu'offrent les agissements du protagoniste et la teneur, tout aussi ridicule, de son discours. La première phrase fixe la ligne directrice de l'ensemble, en centrant le portrait sur la notion de regard, et plus précisément sur le verbe «voir», qui subit de multiples inflexions tout au long du texte. En synchronie, il est directement présent dans une occurrence («j'ai vu») qui lance un *polyptote* complexe, une manière de tableau de conjugaison disséminé d'une phrase à l'autre: «l'avoir vu», «il voit», «en voyant», «il a vu», «voir»... Une même base lexicale est ainsi répétée indéfiniment, en facettes éparses qui saisissent quelque chose de la présence éclatée d'un être manifestement doté d'ubiquité, et de la souplesse des rôles éparpillés qu'il prétend assumer au fil des circonstances ponctuelles. En diachronie, *voir* est également convoqué, plus discrètement, par deux voies dis-



tinctes. La *figure dérivative*, jeu stylistique sur les familles morphologiques, se manifeste par la convocation calculée, en position initiale, du présentatif «voilà», où le sentiment de composition est encore vif chez la plupart des locuteurs, et qui sera réutilisé deux fois au cours de la remarque. Parallèlement, la *figure étymologique*, qui opère un rapprochement de lexies sur la base de leurs étymons historiquement apparentés, repose sur l'utilisation faussement anodine du mot «visage», qui renvoie au latin *visus*, apparenté à *video*. Peut-être, enfin, La Bruyère joue-t-il, plus subtilement encore, sur la simple suggestivité phonique des allitérations ou paronomases: des mots comme «vous» ou «savoir» portent comme le reflet ou l'écho lointain de la lexie centrale. La remarque, dans son ensemble, est donc une variation polymorphe, grammaticale et stylistique, sur le même thème obsessionnel: la récurrence lancinante des formes de «voir» ou des mots qui lui sont apparentés d'une manière ou d'une autre est le signal concret de la monomanie définitive du personnage. Où que tombe le regard, dans l'espace géographique de la ville, on ne voit que le spectateur. Où qu'il tombe, dans l'espace linguistique de la remarque, on ne voit que la vue.

En ce sens, le portrait est proprement caricatural, quand bien même il ne correspondrait pas à l'idée qu'on peut se faire d'une caricature. Le texte, en effet, est ici, paradoxalement, peu visuel: aux antipodes du «style concret» (D. Kirsch, 1977: 106), du «style descriptif et volontairement superficiel» (J. Brody, 1980: 30), des descriptions parfois triviales qu'affectionne La Bruyère, toujours prompt à relever éternuements, voix fortes, ventres distendus et disgrâces esthétiques, rien ne nous est décrit de l'apparence physique du personnage, comme s'il devenait étrangement invisible à force de visibilité omniprésente. Sur ce point, le texte ne va pas sans une forme d'abstraction inattendue: le protagoniste est une simple position grammaticale (un sujet ou un complément) plutôt qu'une figure constituée qu'on pourrait se représenter mentalement, comme s'il n'y avait pas de référent tangible sous les formes linguistiques. Le texte est néanmoins éminemment caricatural, si l'on admet que le procédé consiste en l'articulation d'un mouvement réducteur, centripète, assimilable en somme à la synecdoque, et d'un mouvement amplificateur, centrifuge, relevant fondamentalement de l'hyperbole: la caricature naît d'un relevé délibérément limité des traits du référent décrit, assorti d'une exagération burlesque et irréaliste de ces quelques traits, d'un retrait et d'un surplus, d'une érosion et d'une expansion ou «saturation» (M. Riffaterre, 1989: 22). Ici, le corps du personnage anonyme semble se réduire à peu près à son œil, ou tout au plus à son «visage»: il n'a d'existence physique que dans et par le regard, quelle qu'en soit l'orientation, active ou passive. Mais cet organe, monstrueusement isolé du reste du corps, et qui tend à se substituer à l'ensemble, se voit indéfiniment distendu, jusqu'à baigner



dans l'imaginaire pur. L'inconnu ne fait que voir et être vu, mais il croit tout voir et il est visible partout, il emplit la totalité de l'espace public par son assiduité importune. L'absence des autres constituants du corps est largement compensée, et au-delà, par la «surprésence», si l'on ose dire, de l'œil.

Le discours du personnage est lui aussi une forme de spectacle, il porte en lui quelque chose d'ostentatoire. C'est une parole envahissante comme le regard, qui se glisse partout de même, qui impose de même une présence importune: impossible de ne pas l'entendre. La Bruyère utilise dans un premier temps le discours indirect libre, ce qui est une façon d'introduire discrètement cette autre parole: «il a vu, dit-il, tout ce qu'on peut voir». Seule la personne grammaticale dans «il a vu», du reste, indique la nature du discours rapporté: l'incise «dit-il» s'accommoderait parfaitement du discours direct, et le segment «tout ce qu'on peut voir» serait commun aux deux modes de reproduction. Il y a là, donc, une souple transition vers le discours direct, qui laisse entendre sans médiation la voix du personnage: «le Cours est fermé, on ne s'y promène point». Le passage d'une forme grammaticale à l'autre opère un rapprochement progressif de cette parole, qu'on découvre de biais avant de l'entendre telle quelle, comme si le personnage lui-même s'insinuait peu à peu dans l'espace textuel ou référentiel. La Bruyère fait ensuite alterner librement discours direct («*Scapin* porte des fleurs de lys»), discours indirect («que Rochois est enrhumée») et discours narrativisé («qui annoncera un concert»), seul comptant l'effet de saturation qui accompagne tous ces propos rapportés: l'anaphore sur «qui» signale rythmiquement l'écrasante prolifération de ce discours intarissable et indiscret, qui assomme le moraliste mais dont se délectent les habitants de la ville. La «maladie de la parole» (M. Moriarty, 1992: 288) dont souffre le spectateur est une manière d'obésité linguistique: sa faconde démesurée n'a d'égale que le vide vertigineux de ses propos. Les clivages entre les formes grammaticales sont d'ailleurs plus souples qu'on pourrait le penser: on peut sérieusement hésiter pour classer un segment comme «qui vous avertira que Beaumavielle mourut hier», où les embrayeurs «vous» et «hier» contribuent, à leur tour, à rendre immédiatement présent le discours, et où de curieuses distorsions linguistiques se produisent. La subordination par la complétive relève clairement du discours indirect, mais ce dernier est généralement peu compatible avec «hier» (en lieu et place de «la veille»), qui est «orcentrique» et non «lorcentrique» (M. Wilmet, 1998: 366), ce qui signifie qu'il renvoie au moment de l'énonciation englobante et non à un repère temporel quelconque. Parallèlement, il est en principe difficile d'articuler un passé simple («mourut»), indice privilégié du mode d'énonciation de l'«histoire», et l'embrayeur «hier», qui relève du «discours» (É. Benveniste, 1966), les couplages attendus étant soit «mourut la veille», soit «est



morte hier». Faut-il le préciser? De la part de La Bruyère, cette confusion grammaticale n'est pas négligence, mais calcul: cet individu qui mêle lieux et temps dans sa parole éclatée et polyvalente entretient à sa façon le trouble du monde, il est principe de désordre et parle en désordre. Quoi qu'il en soit, le personnage aspire manifestement à tout couvrir, de son regard démesuré comme de sa lourde parole. Prétendre tout voir, tout dire: être partout, parler constamment, occuper en toutes circonstances une place centrale, ainsi se résume cette existence vaine et frivole.

2. LE SENS DU REGARD

Dans ce portrait, le regard est bilatéral, mais toujours fondamentalement déceptif, car toujours limité aux apparences futiles. Le personnage central est à la fois sujet observant et objet observé, d'où des permutations récurrentes de fonction syntaxique: «que j'ai vu», «ne l'avoir point vu», «il voit», «il la voit»... Il semble par ailleurs, plus discrètement, plus subtilement, que la figure du chiasme tende à envahir l'ensemble de l'espace textuel, comme pour donner par la bande l'image sensible de cet être singulier qui associe la convergence centripète des regards collectifs et l'expansion centrifuge de son propre champ optique: «aux Tuileries dans la grande allée, ou dans le balcon à la comédie», «chanter à table tout un dialogue de l'*Opéra*, et les fureurs de Roland dans une ruelle». Il est même tentant de supposer que La Bruyère rapproche à dessein les séquences «le voilà» et «il la voit», où l'on décèle une manière de contrepèterie, les mêmes phonèmes voyant leur distribution rigoureusement inversée, selon un suggestif effet de miroir: [vwala] / [lavwa]. Une loi de réciprocité assure manifestement l'équilibre de cette relation particulière au monde. Le personnage, en somme, fait figure de collectionneur, à l'instar de la célèbre galerie des «curieux», chronologiquement postérieure (XIII, 2, sixième édition): libre à d'autres d'accumuler livres, gravures ou coquillages, lui se contente d'accumuler les expériences visuelles. Loin d'être dépourvu de toute lubie, La Bruyère lui-même, on le sait, en tant qu'«amateur de caractères» (F. Gray, 1986), est à sa façon un collectionneur, mais un collectionneur au carré en quelque sorte: un collectionneur amusé de collectionneurs étranges. La liste des spectacles qu'offre ici le protagoniste ou auxquels il assiste semble démesurée, comme le suggèrent rythmiquement les nombreuses accumulations, qui inscrivent dans l'axe syntagmatique, par mimétisme cratylique, quelque chose de la frénésie et de la boulimie du référent: «au sermon, au bal, à Rambouillet», «les troupes, la milice, la guerre», «un concert, un beau salut, un prestige de la Foire»... La phrase, pour



ainsi dire, est avide: elle s'emplit goulûment de ces multiples occasions de spectacles. Il s'agit pour le personnage, vainement, d'engranger l'éphémère.

Sa présence physique tend donc à la complétude, à la manière des étagères du collectionneur névrotique, où le moindre vide «blesse la vue» (XIII, 2): dans un cas comme dans l'autre, on aspire à saturer totalement l'espace, à l'occuper dans ses moindres parcelles. Pas d'absence, pas de trou dans la série, surtout: le rêve de plénitude physique est le masque transparent de la vacuité ontologique si caractéristique des personnages du recueil. «De savoir où, il est difficile», constate la première voix de la remarque, où se superpose la figure de l'architecteur: la question est alors, très banalement, [où puis-je l'avoir vu?] Mais la forme grammaticale de cette question évolue étrangement dans la réponse du moraliste, par l'ajout d'une négation: «Où pourriez-vous ne l'avoir point vu? où n'est-il point?» Ainsi le fantasme de l'ubiquité trouve-t-il une expression concrète, ainsi la remarque bascule-t-elle dans la fantaisie. Le personnage envahit l'espace référentiel comme l'espace textuel: il impose ses morphèmes dans toutes les phrases comme il glisse son regard dans tous les interstices de la vie publique. Quelles que soient les circonstances concrètes, l'attitude du personnage est invariable: c'est ce que suggèrent les nombreux systèmes hypothétiques en «si...», dont les apodoses respectives renvoient toutes à la nécessité d'être présent pour assister au spectacle. Le stimulus a beau fluctuer, la réponse uniforme immobilise le protagoniste dans ses propres ridicules. Son espace mental, pour ainsi dire, est centripète: tout y reconduit fatalement à la même représentation (le désir de voir), ce qui est le propre de l'obsession. Il y a en lui une hâte fiévreuse qui est peut-être le signe d'une conscience refoulée de sa propre vanité: la formule «le voilà entré», par l'aspect accompli qu'elle exprime, saisit le procès après sa complète réalisation, comme si, à la limite, la durée n'existait pas, comme si le personnage était toujours déjà là, en évidence tenace qu'il est. On ne le voit pas *entrer*, on le voit *entré*: le mouvement, en lui-même, précède toute saisie. La suppression du «si» introducteur de protase constitue un autre indice de cette rapidité délirante: «il y a une chasse publique, une *Saint-Hubert*, le voilà à cheval; on parle d'un camp et d'une revue, il est à Outils, il est à Achères». Il y a simultanéité parfaite de la cause et de la conséquence, semble-t-il, contrairement aux lois élémentaires de la logique. Une surnature facétieuse se manifeste ainsi: le personnage est fondamentalement invraisemblable au plan de la vérité référentielle, ce qui ne l'empêche pas d'être éminemment crédible au plan de la vérité morale. C'est peut-être dans une telle synthèse, si caractéristique de l'art de La Bruyère, que se joue l'accès du texte à la Littérature.

Le personnage semble n'avoir d'existence que par le regard: son *être*, pour ainsi dire, se réduit à un *voir*. D'où cette étiquette plaisante: «il est spectateur



de profession». La formule est clairement oxymorique: le «spectacle» relève du loisir (*otium*), la «profession» du travail (*negotium*), il y a donc quelque chose d'absurde ou de monstrueux dans leur réunion syntaxique. Si le propre d'une «profession» est d'être utile à la cité, de lui apporter quelque chose, on voit mal en quoi être «spectateur» constitue une profession: c'est plutôt une forme de parasitisme de la vie publique. À cela s'ajoute que dans l'ensemble des *Caractères*, où il donne parfois lieu à des néologismes plaisants, signalés comme tels par l'italique, le suffixe nominal masculin -eur, qui spécifie l'agent d'un procès, est clairement affecté d'une connotation péjorative. Le portrait immédiatement contigu de Thérémène en fait explicitement un «épouseur» (VII, 14). On trouve sans peine d'autres exemples: qu'on songe aux «diseurs de *phæbus*» (V, 7), au «manieur d'argent» (VI, 12), au «diseur de bons mots» (VIII, 80), aux «déclamateurs» (XV, 3), aux «énumérateurs» (XV, 5)... C'est sans doute que ce suffixe contribue à systématiser un comportement ponctuel des personnages, érigé ainsi en nature permanente: c'est une étiquette stable, et par là un outil de la réduction caricaturale. Assister à un spectacle est peut-être vain, mais reste relativement anodin; être «spectateur» implique de limiter à cela son existence, ce qui est autrement condamnable; en faire une «profession» revient à traiter le superflu en expérience essentielle, et ajoute la prétention à la lubie, ce qui est autrement ridicule.

3. LE REGARD AMUSÉ DU MORALISTE

Le ton empreint «de vanité et d'emphase» qu'adopte le spectateur pour les ragots mondains dont il raffole est aussi, à bien des égards, celui qu'adopte plaisamment La Bruyère dans la remarque, comme si le texte se décrivait lui-même, ou plutôt comme s'il adoptait dans sa forme même les traits caractéristiques du référent. La remarque est ironiquement enflée pour mieux dire l'enflure bouffonne d'une personnalité. La disproportion accusée entre un ton grandiloquent et une matière dérisoire ancre ainsi le texte dans l'héroï-comique, pour le plus grand plaisir du lecteur: ici, on ne ferraille guère que par le chant, car les «fureurs de Roland» ne sont plus qu'un opéra à la mode, comme déchues de leur dignité épique, bien en deçà du prestige de l'Arioste. Le personnage, nous dit-on, est présent aux réceptions des ambassadeurs, donc à des événements de première importance en matière de politique extérieure, sous le vain éclat des défilés exotiques: «il voit leur marche, il assiste à leur audience». Mais le rôle qu'il joue en ces circonstances est purement négatif: il ne fait rien en soi, il se contente d'être là, comme affecté d'une force d'inertie qui n'a d'autre fin qu'elle-



même. C'est en somme un élément du décor, fâcheux à force d'inutilité flagrante. Comme le dit très clairement La Bruyère, c'est une simple «présence», avec ce que cela implique de passivité et d'immobilité. D'où l'utilisation ostensible du *diasyrme*, cette inflexion de l'ironie qui associe un message patent élogieux et un message latent critique: «sa présence est [...] essentielle», «quelle perte alors pour toute la ville!» La Bruyère est le maître que l'on sait en matière d'exploitation des multiples formes de l'ironie, «la figure maximale de l'esprit» (M. Ricord, 2000: 162): sur ce point, *Les Caractères* sont une somme inégalable. Dans cette remarque, ce qui rend le personnage bouffon, ce n'est pas tant, intrinsèquement, le rôle tout à fait négligeable qu'il joue dans la vie de la cité, que le contraste entre cet effacement effectif et la tendance du personnage à se mettre en avant bien au-delà du raisonnable: il ne fait rien, définitivement, mais en fanfare, avec panache, et sous les yeux émerveillés de l'assistance. Son attitude est grotesquement ostentatoire au lieu de la discrétion qu'on pouvait attendre, comme s'il tirait étrangement fierté de ses propres faiblesses. Ce n'est pas un hasard si La Bruyère utilise ce que les grammairiens appellent une extraction: «c'est son visage que l'on voit aux almanachs représenter le peuple ou l'assistance». Cette construction emphatique a en effet la particularité de hisser l'élément focalisé (ici, «son visage») «au rang d'information essentielle de la phrase» (D. Denis et A. Sancier-Chateau, 1994: 384). Il y a ici une manière d'outrecuidance syntaxique tout à fait adaptée au personnage: le syntagme se met en avant dans l'espace phrastique comme le fait dans l'espace public le référent qu'il désigne.

Baudruche de vanité, le spectateur tient donc clairement de Matamore en matière d'affrontements armés: sa présence sur les champs de bataille reste prudemment biaisée, métonymique pour ainsi dire, ce qui lui permet de bénéficier à la fois du prestige extérieur de l'intrépidité et de la veule sécurité de l'arrière. La guerre, nous dit La Bruyère, «il la voit de près»: la formule est subtilement ironique puisque le «fort de Bernardi» aussitôt mentionné sert au XVII^e siècle à l'entraînement public des soldats appartenant à la noblesse, et constitue donc une nouvelle forme de spectacle, en lieu et place des conflits effectifs. Le spectateur pousse très loin le courage: jusqu'à oser approcher ce qui est parfaitement inoffensif en soi. L'évocation, par le moraliste, de sa carrière dans les armes relève donc de la rodomontade bouffonne: «celui-ci voit, il a vieilli sous les armes en voyant». Le verbe *voir* devient curieusement intransitif pour le spectateur, ce que l'usage courant n'admet guère que dans un emploi très spécialisé («ne pas être aveugle»), ou bien, plus fréquemment, au sens de «comprendre», mais uniquement pour certaines formes, très limitées en temps et personnes («je vois», «tu vois», «vous voyez»). Ce n'est même pas une ellipse de l'objet (à



tous les sens du terme), mais bien une absence d'objet: l'activité du regard semble dépourvue de toute justification extérieure, elle devient pour ainsi dire autotélique, et condamnée par là à l'absurdité. À la limite, il semble que le spectateur se passerait aisément de l'existence intrinsèque d'un spectacle: il voit par nature, mécaniquement, qu'il y ait ou non quelque chose à voir. C'est ici que culmine l'orientation héroï-comique du propos, La Bruyère détournant de fameux vers cornéliens. On songe notamment à Don Diègue dans *Le Cid*, qui se déclare «blanchi dans les travaux guerriers» (I, 5, v. 237) et s'enorgueillit de ses «cheveux blanchis sous le harnois» (II, 7, v. 721). Le contraste plaisant entre «sous le harnois», qui renvoie métonymiquement aux affrontements physiques, et «en voyant», qui dénote la passivité du simple témoin, est accusé encore par le contrepoint cruel avec d'authentiques hommes de guerre: «CHANLEY sait les marches, JACQUIER les vivres, DU METZ l'artillerie». Une liste est ainsi ouverte, et l'on croirait de prime abord que le spectateur s'y intègre harmonieusement, alors même qu'il en est l'exact contraire: «celui-ci voit». Est dénoncée de la sorte, par l'absurde, l'illusion gratifiante dans laquelle se complait le personnage, foncièrement inapte à percevoir ce décalage.

Car au fond, et c'est tout le plaisant paradoxe de ce portrait, ce spécialiste émérite du regard ne semble pas voir ce qui, pourtant, crève les yeux: le ridicule ambiant, dont il est clairement partie prenante. Il souffre d'une cécité sélective: le champ de son regard ne s'étend pas jusqu'à la pleine conscience du monde qui l'entoure, et moins encore de lui-même. Or, c'est bien le rôle du moraliste que de «dessiller les yeux, et faire voir ce qu'on ne voit pas d'emblée» (E. Bury, 2005: 249), en dénonçant par le rire l'aveuglement des personnages et, si l'on ose dire, en secouant les idées reçues, du haut de sa «position surplombante» (M. Escola, 2001, t. II: 104) qui lui offre une «vue panoramique» (L. Van Delft, 1996: 7). Intellectuellement engourdi, le spectateur ne voit même plus la contradiction interne entre un «bourgeois» et des «armes»: sous la pression des habitudes collectives, il oublie que le titre de Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, est fondamentalement oxymorique. Dans une société en perte de repères, il n'y a plus de scandale, ni même de bizarrerie, dans l'anoblissement d'un roturier. La Bruyère, dans la phrase suivante, descend même des bourgeois aux domestiques: «Scapin porte des fleurs de lis», constate benoîtement le spectateur, comme si, en termes linguistiques, le thème et le propos étaient idéologiquement conciliables, comme s'il n'y avait pas une béance vertigineuse entre l'indignité sociale de la valetaille et le prestige supérieur d'un symbole royal. La phrase est du reste ambiguë, à bien y regarder: s'agit-il de la «livrée» que revêt le valet Scapin, aux «armes» de son bourgeois de maître? Ou bien faut-il comprendre que ces «armes» sont celles, personnelles, de Scapin, qui,



de valet qu'il était, est devenu son propre maître? Hypothèse plus surprenante encore, mais que rien n'interdit absolument dans le texte de la remarque. Une subtile *syllepse* soutient cette incertitude calculée du sens: dans le premier cas, le verbe *porter* aurait un sens concret, purement vestimentaire; dans le second cas, il serait pris dans son acception proprement héraldique, plus abstraite et plus symbolique. Quoi qu'il en soit, c'est manifestement une société en désordre, au regard des convictions personnelles du moraliste, que présente cette remarque, comme l'ensemble des *Caractères*. Verticalement, les frontières sociales entre les classes s'effritent. Horizontalement, les divergences biologiques entre les sexes s'estompent. Narcisse (VII, 12), proche voisin du spectateur dans l'économie du recueil, a déjà quelque chose d'efféminé: «il se promène avec les femmes», dit La Bruyère. Le personnage de la présente remarque va plus loin: il est, pour ainsi dire, plus féminin que les femmes mêmes, il maîtrise mieux qu'elles les lubies que leur prête le moraliste, ce qui explique sans doute ses piètres performances guerrières. C'est en effet un expert incontesté et inégalable de ce qu'on appellerait aujourd'hui la «presse *people*»: «Qui prêterait aux femmes les *Annales galantes* et le *Journal amoureux*?» Le regard du spectateur est dépourvu de recul, donc inapte à toute distanciation critique. Ce qu'il ne voit pas, ce qu'il ne veut pas voir, obstinément, c'est précisément ce que le moraliste voit mieux qu'aucun autre: le ridicule épars, dans les choses elles-mêmes (les cancons superficiels de la presse galante) et surtout dans les décalages entre les choses (les distorsions entre l'héraldique et la noblesse authentique).

«La place éminente du *regard* et des *jeux d'optique* est caractéristique [...] d'une écriture qui se donne pour objet [...] le spectacle du monde», observe B. Roukhomovsky (1997: 33): la remarque VII, 13, minutieuse variation stylistique sur l'acte de voir, est une illustration particulièrement accusée de cette thématique complexe, dont tous les chercheurs actuels s'accordent à souligner le rôle essentiel chez les moralistes classiques. On aura compris que l'œil du «spectateur de profession», paradoxalement, est à la fois hypertrophié et atrophié – dans tous les cas, il est cocassement inadapté, presque au sens optique du mot. D'une part, son regard est énorme, distendu, insatiable: le personnage dévore tous les spectacles tout en donnant lui-même, à sa façon, la comédie, il emplit l'espace de sa présence inerte, il fait figure d'Argus de fantaisie, affecté d'une ubiquité délirante. D'autre part, ce regard manque systématiquement l'essentiel: des enjeux diplomatiques ou des affrontements armés, le spectateur ne saisit que le pourtour clinquant, il ne s'avise jamais des contradictions internes qu'il a sous les yeux, pour trop adhérer aux choses, et surtout il se garde bien de se voir lui-même tel qu'il est, c'est-à-dire, en toutes circonstances, comme un sommet de ridicule. Le moraliste tend au lecteur du volume un miroir et lui offre



son recul démystifiant: rire du «spectateur de profession», c'est aussi accepter de le reconnaître en soi-même. Contre le veule confort de l'aveuglement, La Bruyère dispose d'armes souveraines: la puissance libératrice du rire et la délectation du texte littéraire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENVENISTE, É. (1966), «Les relations de temps dans le verbe français», dans *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. «Tel», pp. 237-250.
- BRODY, J. (1980), *Du Style à la pensée: Trois études sur Les Caractères de La Bruyère*, Lexington, French Forum.
- BURY, E. (2005), «L'optique de La Bruyère», dans B. Roukhomovsky (dir.), *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris, Honoré Champion, pp. 249-267.
- DENIS, D. et SANCIER-CHATEAU, A. (1994), *Grammaire du français*, Paris, Livre de Poche.
- ESCOLA, M. (2001), *La Bruyère*, Paris, Honoré Champion, coll. «Moralia», 2 t.
- GRAY, F. (1986), *La Bruyère amateur de caractères*, Paris, Nizet.
- KIRSCH, D. (1977), *La Bruyère ou le style cruel*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- LA BRUYÈRE (1992), *Les Caractères*, éd. P. Soler, dans *Moralistes du XVII^e siècle*, sous la direction de J. Lafond, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1688-1696.
- MORIARTY, M. (1992), «La parole dans *Les Caractères*», *C.A.I.E.F.*, n.° 44, pp. 277-290.
- RICORD, M. (2000), *Les Caractères de La Bruyère ou les exercices de l'esprit*, Paris, PUF, coll. «Écrivains».
- RIFFATERRE, M. (1989), «L'effet de vrai: La Bruyère à l'eau-forte», *Biblio 17*, n° 44, pp. 9-31.
- ROUKHOMOVSKY, B. (1997), *L'Esthétique de La Bruyère*, Paris, SEDES, coll. «Esthétique».
- VAN DELFT, L. (1996), «La Bruyère ou Du spectateur», *Biblio 17*, n° 96.
- WILMET, M. (1998), *Grammaire critique du français*, Paris / Gembloux, Hachette / Duculot, 2^e éd., 1997.