

Les Caractères de La Bruyère – Stylistique

Références

- BR = Bernard Roukhomosky, *L'Esthétique de La Bruyère*, SEDES, 1997
ET = Eric Tourrette, *Les Formes brèves de la description morale. Quatrains, maximes, remarques*, Honoré Champion, 2008
FJ = François Jaouën, *De l'art de plaire en petits morceaux. Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère*, PU de Vincennes, 1996
JB = Jules Brody, *Du style à la pensée. Trois études sur les Caractères de La Bruyère*, French Forum Publishers, 1980
JH = Jacqueline Hellegouarc'h, *La Phrase dans Les Caractères de La Bruyère* (thèse 1972, Lille III), diffusion Librairie Honoré Champion, 1975
JH2 = Jacqueline Hellegouarc'h, « Quelques armes stylistiques de La Bruyère », *Cahiers de l'AIEF*, 1992, 44 (https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1992_num_44_1_1791)
LC = *La Bruyère*, Les Caractères, *Littératures classiques*, supplément au numéro 13, janvier 1991
ME, I = Marc Escola, *La Bruyère I. Brèves questions d'herméneutique*, Honoré Champion, 2001
ME, II = Marc Escola, *La Bruyère II. Rhétorique du discontinu*, Honoré Champion, 2001
MM = *La Bruyère. Le métier du moraliste I*. Actes du Colloque international pour le Tricentenaire de la mort de La Bruyère, textes rec. par J. Dagen, E. Bourguinat et M. Escola, Honoré Champion, 2001
MR = Marine Ricord, « Les Caractères » de La Bruyère ou les exercices de l'esprit, PUF 'Ecrivains', 2000
RG = Robert Garapon, *Les Caractères de la Bruyère. La Bruyère au travail*, SEDES, 1978
TC = *Le Tricentenaire des Caractères*. Colloque du 4 mars 1988 organisé par Jean-Pierre Duquette, actes édités par Luis van Delft, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris/Seattle/Tübingen, 'Biblio' 17, 1989

Considérations sur la nature du genre des *Caractères*

(Voir tableaux dans RG, 76-77, dont celui intitulé 'Progression du nombre des remarques dans les éditions I à VIII')

* « On sait ce que doit LB à cette édition [de Casaubon du texte grec de Théophraste], tant pour la traduction du texte que pour le *Discours* préliminaire. (...) pour Casaubon, le mot *Character* désigne bien une « forme », une « manière d'écrire » (*formam sive tractandi modum*, p. 83). Cela confirme la portée rhétorique du mot, son assimilation en tant que **genre littéraire propre**. (...) le philosophe suit une voie simple et directe » tandis que l'auteur de *Caractères* suit « une voie détournée, qui consiste surtout à *plaire* tout en *instruisant* (*juvando simul etiam delectet*). » (Emmanuel Bury, LB et la tradition des « *Caractères* », in LC, 13)

* [opinion à l'opposé :] « En choisissant le terme de « **remarque** » pour désigner ses unités textuelles de base, LB évite de classer son œuvre dans un genre littéraire défini. (...) elle souffre toutes sortes de formes : « sentence », « raisonnement », « fait », c'est-à-dire récit, « description », « peinture »... Comme le note E. Bury, « en appelant ses fragments *remarque*, LB défendait un droit à la variation » [édition des C, p.19]. » (F.-X. Cuche, Les marques de la remarque, in MM, 132)

** « Remarquer, dit le *Dictionnaire* de Furetière, c'est « observer et considérer ce qui a quelque chose de **singulier**, d'extraordinaire, de notable ». » (F.-X. Cuche, *ibid.*, 126) « En isolant un détail dans la masse des habitudes sociales, en l'énonçant, l'auteur lui confère par le fait même un sens qui échappait à la vision commune. Aussi bien les remarques de LB portent-elles presque toujours sur des **détails** (...) Remarquer, c'est isoler, c'est séparer (...). Par définition, on ne remarque pas une totalité mais, Furetière le rappelait, une singularité. » (*ibid.*, 129) « le caractère commence, comme le notait Floyd Gray, là où la norme s'efface pour faire place à l'**excentrique**, voire au fantasque [...]. L'idée d'exception est à la base du

caractère. » [LB *amateur de caractères*, Nizet, 1986, p.78 et 79] » (Patrice Soler, Sur Hermippe (XIV, 64) (Un sublime du moraliste ?), in MM, 205) Au XVII^e s., « faire des « remarques », c'est tenir un cahier d'*excerpta* [compilations], un florilège, bref : dresser un relevé des lieux d'un discours digne d'être mémorisés pour être réemployés dans la production d'un autre discours. » (ME, II, 179)

* la *remarque* « qui est justement la **forme sans forme**, non délimitable qui permet à LB de faire le lien avec les deux autres genres [à **mi-chemin entre la maxime et le portrait**], de les lier et de les lire autrement, selon un mode qui les actualise différemment. (...) La remarque (ou réflexion, ou fragment : les noms se multiplient à défaut de pouvoir saisir une fois pour toutes les limites du genre que LB est en train d'inventer) trace ici les contours d'une autre **poétique**, qui s'éloigne des classes taxinomiques de la rhétorique classique pour aborder le camp décloisonné, impur, où **prévaut le mélange des genres** : je veux parler de l'écriture, telle que nous la concevons aujourd'hui, par opposition à la notion de littérature, ou de belles-lettres, héritée de la tradition classique. » (Ginette Michaud, Maxime, fragment, caractère : remarque et démarque du genre chez LB, in TC, 48-49)

** « LB préfère parler de *remarques* plutôt que de *caractères* (...). Le mot *remarque* serait l'**hyperonyme** des différentes formes brèves proposées par la tradition, et désignerait une manière de genre par défaut » (ET, 355) ; « la première caractéristique formelle de la remarque semble bien être l'absence de toute caractéristique formelle. » (ET, 353) « La « **remarque** » (forme ouverte [...]) se confond de plus en plus avec le « **caractère** » (type particulier de remarque, forme figée, soumise à des règles étroites, et par là descriptible comme écriture) » (ET, 300)

** « si la « **remarque** » est définie comme l'intervalle textuel qui sépare deux pieds de mouche, encore faut-il être sensible au fait que cet intervalle peut être lui-même composé de deux ou plusieurs segments textuels de rang inférieur et qu'on distingue généralement comme des « alinéas » de la remarque. » (27) « l'on réservera donc le terme de *caractère* aux seules éthopées (ou portraits moraux en acte). » (ME, II, 25 ; NB : effacement historique du pied de mouche, au cours du XVIII^e siècle (*ibid.*, 145))

* type d'éloquence : « Ce qu[e LB] appelle « le discours chrétien » (...) ne vise pas à convaincre, mais à **persuader**. Pour l'auditoire, la vérité de l'existence de Dieu est un acquis, il ne s'agit pas pour le prédicateur d'en faire la démonstration, ni la preuve, mais d'expliquer la parole sainte. C'est essentiellement ce qui distingue l'éloquence de la chaire et l'éloquence du barreau, où l'avocat doit plaider, démontrer, prouver. » (FJ, 146) Toutefois, il « poindrait vers une autre ambition au-delà de la rhétorique de la persuasion (...) tendrait vers un texte qui, confronté à un public désormais et irrémédiablement composé de singularités, ne chercherait plus à lui plaire ni à l'instruire, mais à livrer à un lecteur symbolique, à une fiction de lecteur rassemblant tous les traits divers et divergents des multiplicités qu'elle représente, une écriture fondée sur le **hasard structurant** de la division, qui s'efforcerait de circonscrire des lieux de lecture différents où chacun, au gré de son amour-propre, se laisserait persuader de jouer le jeu de ses convictions. » (FJ, 173)

* « le *caractère du caractère*, pour ainsi dire » : « idée fondamentale de souplesse (...). La remarque, c'est peut-être, au fond, l'anti-caractère. » (ET, 494)

* *Nom propre*.- « le « **pantonyme** » du *caractère* n'est jamais qu'un nom propre fictionnalisé, c'est-à-dire un morphème sémantiquement vide, soit un asémantème. (...) Les textes de LB ne délivrent donc que rarement un « opérateur syncrétique unificateur » [Ph. Hamon], et c'est ce qui sépare les *caractères* de Théophraste où le couple formé par le titre et la définition initiale remplit précisément cette fonction de dénomination, *stricto sensu*. » (ME, I, 221)

* « au-delà de sa fonction habituelle de marquer le respect, la **majuscule** paraît le marqueur de toute essence, de toute classe, de tout ordre. Elle pourrait bien être *le signe même du caractère*. » (Louis Van Delft, Éditer *LC*, in *MM*, 77)

Type / Portrait / Caractère

** « le *caractère* ne peut pas plus se laisser identifier au **type** (subsumption sous un concept) qu'au portrait (reproduction d'un substrat empirique). » (244) « l'imagination n'[y] est pas seulement reproductive mais productive (...). Le passage du type au caractère traduirait ainsi le passage du concept à l'idée esthétique. » (ME, I, 244-245)

** « l'**éthopée** est une description *narrativisée*, en quoi elle se distingue classiquement du **portrait** » (219) « On pensera donc le statut du descriptif dans le *caractère* comme une *caractérisation anecdotique* du personnage (...) il y a bien un « effet de personnage » dans le *caractère*, qui suffit à le distinguer du **type** » (ME, I, 220). « l'éthopée se donne comme fiction et non comme portrait. C'est en termes de « poésie » et « figure », on le sait, que LB défend le statut de ses textes en condamnant ceux qui les lisent comme « histoire » en recourant aux clés (...) La clé ne nous donne jamais que des textes, une mosaïque de citations (...) : il nous faut composer le portrait de l'individu identifié par la clé pour lui confronter en retour le *caractère* comme fiction. » (ME, II, 398)

** « portrait et caractère s'opposent dans la tradition rhétorique comme l'*effictio* à la *notatio* [= « un enchaînement paratactique de scènes susceptibles de faire émerger, l'un après l'autre, les traits distinctifs (*certis signis*) du caractère (*natura*). » (320 > *Rhét. À Herennius*] (...) dans l'*effictio*, c'est la reconnaissance du modèle qui est visée, dans la *notatio*, à laquelle se rattache la tradition littéraire des caractères, la cohérence du caractère décrit est un effet produit par la sélection des traits de comportement mais surtout par l'agencement proprement poétique des anecdotes chargées de *manifeste* ces traits. » (ME, I, 311-312)

* « la syntaxe brisée des portraits (...) évoque (...) la raideur des **corps mécanisés** dont elle fait entendre inlassablement l'invariable tic-tac ; ce qu'elle donne à *voir*, surtout, ce sont les « roues » et les « ressorts » de **l'homme-horloge** » (BR, 30)

** « l'automatisme stylistique qui sous-tend la composition du fragment a vocation, pour l'essentiel, à mettre en *évidence* – dans toute la force du terme – l'automatisme du **masque**. » (BR, 86) « Si le grand dessein philosophique de Descartes, d'après Chomsky, fut d'établir « les limites de l'explication mécaniste », le but artistique et moral de LB consiste à postuler et à peindre des comportements soi-disant humains, mais qui ne seraient explicables que par rapport au critère non-humain du mécanisme. » (JB, 40)

* « les effets de mécanisation induits par la **parataxe** sont amplifiés par les effets de dramatisation construits en **polyphonie**. » (BR, 86)

* LB « construit ses portraits, dans leur **abstraction** fondamentale, comme des syllogismes. (...) ils emportent (...) une sorte de conviction abstraite, ils rayonnent sourdement de leur qualité de vraisemblance universelle. » (Jean Ethier-Blais, Vers Saint-Simon, in *TC*, 114)

** « La Rochefoucauld, qui procède par sentences maniérées, gélules de morale de comportement, est l'exemple parfait de l'observantisme fixe ; à cette fixité marmoréenne, LB ajoute un premier mouvement, tout intérieur et qui se résout en cercles. Chez lui, le personnage exemplaire et composite, qui donne à la maxime sous-jacente une vie personnelle, ce personnage est perçu comme agissant dans un mouvement abstrait. Son tressaillement de vie est conditionné par son appartenance à un type, ce type lui-même ressortissant à une idée. » (116)

** « le type, comme la caricature, réduit un portrait au trait qui le rend exemplaire, la seule différence étant que dans le type les conséquences comiques de la réduction sont annulées et que dans la caricature elles sont privilégiées. (...) toute répétition (...) transforme le type en

caricature sans pour autant détruire le vrai de sa donnée matricielle : à la limite il le traduit simplement en absurde – l'absurde non comme annulation du vrai, mais comme code paradoxal ou satirique pour redire ce vrai une fois de plus. » (25) « le grotesque n'infirmes pas le type. Il le prouve par l'hypertrophie. » (Michael Riffaterre, L'effet de vrai : LB à l'eau-forte, *in* TC, 27)

* « chacun de ces portraits n'est pas un portrait, mais Figure fragmentaire d'une iconologie sociale ou morale » (Françoise Siguret, *LC* ou l'atelier du peintre, *in* TC, 97)

Composition

* « le chapitre ne peut être envisagé ni comme collection amorphe de remarques ni comme série de paragraphes logiquement déterminés. (...) la *composition* d'une remarque *en* alinéas demande à être pensée selon des modalités spécifiques, qui ne sont certes plus celles de la *dispositio* traditionnelle » (ME, II, 43)

* « Le fait historiquement capital réside sans doute dans le renversement de la hiérarchie traditionnelle entre *dispositio* et *inventio* : c'est désormais l'*inventio* qui prend le pas sur la *dispositio* » (ME, II, 135)

** « La particularité d'une œuvre qui offre cinq versions successives (au moins) exige que l'on envisage la notion de contexte non pas comme un phénomène de succession sur un même plan, mais comme un **étagement des plans** » (ME, II, 19 – ... ce dont nous tiendrons à peine compte en stylistique)

* LB « a procédé au montage des anecdotes au sein du *caractère*, comme à une autre échelle il s'attache au montage des remarques, soigneusement ordonnées au sein du chapitre. (...) Ce travail de **montage** (...) imprime par ailleurs à certains textes une dimension théâtrale ou dramatique sans jamais coïncider avec elle. » (ME, I, 234)

** « les **additions** ne viennent pas assurer des transitions absentes ou combler des lacunes, mais plutôt développer des éléments disjoints de manière à indiquer leurs points de convergence, renforcer les relations implicites entre les remarques, sans pour autant leur adjoindre de sutures syntaxiques ; elles déterminent des bifurcations et des correspondances imprévues (...) elles ne complètent pas la version antérieure, elles la renouvellent. (...). Le chapitre comme collection de remarques est sans doute à penser comme une architecture, mais une architecture qui combine des **structures souples, locales et provisoires, un système de corrélations multiples** qui autorise la diversification dynamique des **contextes** » (ME, II, 252)

* « La structure, toujours en voie d'expansion, reste ouverte. » (JB, 28)

* « Malgré la limpidité apparente de certaines remarques, le lecteur doit toujours chercher à comprendre de quelle façon et pour quelle raison l'objet remarqué par LB était digne de remarque. Par certains côtés, toute remarque pose une **énigme**. » (François-Xavier Cuche, Les marques de la remarque, *in* MM, 139)

Articulation, modalités

** « LB ne s'abandonne pas (...) à je ne sais quel désordre systématique. Simplement, il n'a pas de plan préétabli, il ne suit aucune ordonnance fixée à l'avance. » (RG, 163-164 – ex. du chap. *Des Biens de fortune* dans son texte définitif de 1696)

** « des ruptures, des essais, des innovations (...) une composition [« à proprement parler, atomisée » (80)] par la juxtaposition et la combinaison de plus d'un millier de fragments ; au total : une **œuvre ouverte**. » (Louis Van Delft, *LC* : Du monde clos à l'œuvre ouverte, *in* LC, 64) Traduction stylistique : « Si la phrase « classique », celle de Pascal et de La Rochefoucauld, peut être caractérisée comme close ou syn-thétique, celle de LB présente une allure plutôt ouverte et exerce une force essentiellement **analytique**, dans la mesure où elle

sépare au lieu de réunir, prolonge et désagrège au lieu de concentrer. S'il est vrai qu'en écrivant un portrait, LB compose un tout (...), c'est souvent dans le seul but éventuel de le décomposer, d'établir non pas l'être de son sujet, mais son néant. » (JB, 26-27) « le jeu absurde des clefs n'ouvre effectivement aucune porte, c'est que le travail de l'écrivain a commencé par une **décomposition du réel**. Il procède à l'extraction, à l'isolement et au récolement des marques qui vont rentrer dans le livre, recomposées en remarques. » (F.-X. Cuche, Les marques de la remarque, in MM, 132)

* « Les décalages que dénonce LB sont perçus uniquement en fonction d'un événement stylistique organisé, lui, à la base de ce qu'il convient d'appeler une **rhétorique de juxtaposition**. (...). C'est comme si son système de portraiture avait été conçu pour rendre compte des raisons et des conséquences du dédoublement sémantique grâce auquel un même mot latin, *mos*, *moris* avait engendré deux dérivés, *mœurs* et *morale*, et deux sens différents : le relatif et l'arbitraire d'une part, et le permanent et l'absolu de l'autre. » (JB, 65-66)

* Le comportement est fait de manifestations voulues et insues : « l'*èthos* n'existe que comme manifestation. » (54) « on comprend que l'examen descriptif d'un comportement puisse être tout à la fois **phénoménologique et axiologique** : le comportement *manifeste* une intentionnalité (*hexis*) qui *témoigne* d'un choix délibéré (*proairesis*) et réfléchi (*dianoia*), lequel *engage* la responsabilité du sujet moral jusqu'à coïncider avec elle. La détermination éthique de l'*èthos* n'est que la somme de ces manifestations. » (ME, I, 55)

** « Le **parallèle contrapuntique** est celui par lequel deux concepts qui ne sont ni tout à fait opposés l'un à l'autre, ni tout à fait indépendants l'un de l'autre, se trouvent juxtaposés, combinés, confrontés. » (ET, 424) « un des noyaux sémantiques d'un énoncé donné peut s'émanciper pour susciter un nouvel énoncé distinct du premier. » (ME, II, 90)

* LB « privilégie souvent, aux dépens des mots de liaison, les signes de ponctuation dont le sens demeure implicite. Il prise en particulier les **deux points** » (MR, 196)

** La **souplesse**, « qualité prééminente et intrinsèque », cf. ET, 289-494 ; « les formes linguistiques qui semblent aptes à la saisir sont (...) la négation et l'énumération » (ET, 355) « la manifestation la plus spectaculaire de cette étonnante plasticité formelle est l'alternance constante d'unités concises et d'autres plus développées » (ET, 382)

** « à de rares exceptions près les unités complexes semblent constituées par **coagulation** de remarques plutôt que par développement organique d'une unique remarque. » (F.-X. Cuche, Les marques de la remarque, in MM, 133) « La remarque apparaît comme susceptible d'**auto-prolifération**, un noyau initial pouvant, par coagulation d'éléments construits à l'identique, grossir quasi indéfiniment. » (134, note : « C'est un peu ce que G. Michaud appelle la « fragmentation par expansion », donnant l'exemple d'une « phrase faite d'éléments juxtaposés, infiniment extensibles et qui semble s'engendrer sans arrêt »).

* « à la limite, *le texte ne progresse pas, il se prolonge*. » (ET, 490) « LB, incontestablement, 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. » (491)

** « Tout est fait pour mobiliser le lecteur et le contraindre à entrer dans l'exercice intellectuel que le texte suggère. Il suffit de lancer le fragment par une proposition concessive ou conditionnelle pour que l'esprit se sente porté à poursuivre dans la voie ouverte » (30) (> Faguet) « Ce sera donc résoudre une **énigme** que s'avancer à la découverte d'un sens. (...) Il suffit que la banalité dérange, émeuve, entraîne mieux que l'imprévu. (... mais) un simple « il y a » donne matière à spéculation : « Il y a des femmes déjà flétries qui... » « Il y a telle femme qui... » - « Il y a de certain bien que... » » (Jean Dagen, Le clair-obscur de LB, in LC, 31) « Théodas : « Voulez-vous quelque autre prodige ? » La formule, comme détachée d'un boniment de charlatan, pourrait amorcer bien d'autres *caractères*, tous les autres sans doute. » (Bernard Roukhomovsky, Le Montreur de caractères : LB et l'imaginaire de la foire, in MM, 42)

** « si la *rotunditas* des énoncés les émancipe d'une logique discursive contraignante et semble annuler le principe même d'une *dispositio*, il n'en reste pas moins que le montage, ou la simple mise en co-présence de tels énoncés autonomes suscite des effets locaux de contexte perceptibles à la lecture. (...) c'est au nom d'une esthétique de la diversité [le P. Bouhours notamment] en effet que l'on commence à prendre en compte les effets de rythme, de contextes locaux, voire de séries, dans des textes qui ne sont plus soumis aux lois de la *dispositio* » (ME, II, 132)

** La **phrase-dérive** : « On appellera ainsi la phrase qui d'enchaînement en enchaînement, suivant la progression de la pensée, dérive insensiblement d'un sujet à un autre. » (JH, 448)

La **phrase faisceau** : « expression globale subdivisée en éléments parallèles » (JH, 462)

** (esquisse, abstraction, caricature) « il y a dans le texte de LB un système de la mimésis réduit au trait, au point, une eau-forte qui se passe très bien de couleur, puisque l'intertexte qu'elle implique et qui la compense, c'est justement le pittoresque et le réalisme. (...) C'est toujours une **mimésis**, mais au lieu d'être explicite, elle est **allusive**. / L'implication résulte de ce que le portrait est un scénario, donc un récit schématique et où la diégèse demeure embryonnaire. » (Michael Riffaterre, L'effet de vrai : LB à l'eau-forte, in TC, 18 [s'appuie sur peu d'exemples]) « élimination simple de ce qui constituerait la complexité de l'individu en n'en retenant qu'un seul trait distinctif (c'est la **réduction** mentionnée plus haut) ou par l'expansion de ce trait distinctif sous forme de variantes [« de métonymie en métonymie »], sous la forme d'un paradigme répétitif qui occupe l'espace du texte aux dépens des traits éliminés. C'est la **saturation** » (*ibid.*, 22)

Attaque / Pointe :

** « le ressort de cette écriture discontinue, c'est moins la fragmentation que le renouvellement incessant de l'*attaque*, au sens moral mais aussi musical du terme [cf. P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Fata Morgana, 1986, p. 54] » (ME, II, 134) « Comme l'a noté P. Quignard, cet éclatement contraint l'auteur à un art des **attaques**, le texte se reprenant sans cesse comme en un nouveau début, sans référence à un contexte directement antérieur. Corrélativement, LB doit faire preuve de la même science dans l'art de la **pointe** finale, de la chute. » (François-Xavier Cuche, Les marques de la remarque, in MM, 133)

** coup de force : « La **clausule** est bien ce lieu privilégié où l'on peut rhétoriquement contraindre le lecteur – sous la forme d'une hyperbate, d'un épiphonème ou d'une épanorthose, trois des fameux « effets-guillotine » des textes de LB – à *produire* le « principe » du comportement et partant le terme dénominateur organisant le système descriptif. » (ME, I, 235) « Il arrive que le dernier segment annule les premiers – chose fréquente chez l'auteur, – mais tout en les expliquant. C'est une forme de **guillotine**. » (JH, 81) « On peut appeler ainsi, à cause de sa brièveté et du ton tranchant qu'elle impose, une fin de membre, de phrase ou de paragraphe très court par rapport à ce qui précède. (...) Elle surprend (...) 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. » (JH, 310)

** « Technique du **rajout** percutant » (JH2) « Le rajout – comme la retouche – est une feinte. Il simule la spontanéité et donne l'impression que pensée et phrase s'improvisent devant nous. (...) LB profite de l'étonnement, et de la place en position détachée qu'occupe le rajout, pour faire remarquer telle ou telle partie de l'affirmation, souvent particulièrement mordante ou ironique ; et qui devient encore plus mordante par l'effet d'accumulation que produit le rajout, et plus ironique par son effet de « **coup de patte** ». L'auteur en arrive parfois à placer paradoxalement dans le rajout ce qui est l'essentiel, le but de la phrase ; et qui annule à l'occasion d'ailleurs tout ce qui précède. » (JH, 411)

** « Le moraliste se plaît à mettre en scène le retrait de son énonciation, par le biais de divers procédés qui tous signalent un **décalage** ou un **retard**. (...) une parole qui ne se construit que lentement et comme à contrecœur : chaque insertion accessoire (chaque *parembole* si l'on veut) est ainsi, en même temps que le moyen de prolonger l'attente, le signe d'une réserve, la manifestation d'un obstacle. À tous les niveaux, la remarque est en retard ; cela sert bien entendu la satire, car LB démultiplie la force de ses coups en les préparant mûrement ; mais il semble également qu'une troublante rêverie littéraire se fasse jour ici, selon laquelle chaque nouveau mot devrait se conquérir de haute lutte, affronter réserves et hésitations, briser le silence toujours menaçant. » (ET, 318-319)

Une problématique unité

* « L'idéal de la sagesse naît au prix de la **discontinuité** et de la négation ironique, et se recompose grâce au jeu de l'implicite. » (MR, 216)

** « On appellera discours discontinu tout discours qui « dramatise » ou exemplifie l'instabilité de l'énonciation en suscitant, à réception, une alternance des régimes de lecture et un « renversement perpétuel » du jugement. » (ME, II, 116 – aussi radical dans les faits ?) « Le discours discontinu, en faisant l'économie du métalangage explicite de la *dispositio*, laisse le lecteur décider et assumer l'essentiel des gestes herméneutiques » (ME, II, 447)

* « D'un côté, une herméneutique dyadique (...) : dès lors que prévaut la loi de causalité, l'effort tend à régler l'univocité du signe (...) ; de l'autre, une herméneutique triadique qui peut se dire comme littéraire : la représentation des comportements met en évidence le jeu des interprétants, et le sens en est donné par une configuration textuelle. » (ME, I, 241)

** « Chaque « remarque » de notre auteur constitue bien, comme le note Barthes, une sorte d'isolat. (...) les caractères (...) de LB (...) sont figés, fixés, épinglés comme des papillons sous verre. Ce sont des sortes de monades » mais « Si l'ouvrage paraît d'abord tenir d'un univers désintégré, constellé de « petits mondes » clos, autonomes, (...) chaque « remarque » se présente d'abord comme une minuscule planète coupée des autres dans la galaxie du livre, l'œuvre est en fait à ce point « ouverte » qu'on est tenté de lui appliquer, plutôt que l'expression d'U. Eco, la seconde partie du livre d'A. Koyré : « l'univers infini ». (...) le **nombre des circuits [de lecture]** possibles est, à proprement parler, **illimité** (...) tout est calculé, dans l'*ars combinatoria* de LB, pour laisser le maximum de « chances » au hasard, pour rendre discrète autant que faire se peut la présence de la nécessité. Celle-ci est pourtant bien activement à l'œuvre. Mais elle est entre les mains de l'auteur qui, bien entendu, la « programme » dans les coulisses, en véritable dieu caché. » (Louis Van Delft, *LC* : Du monde clos à l'œuvre ouverte, in *LC*, 78-79)

** « œuvre où le système, c'est précisément le désordre, mais un désordre se présentant encore sous une apparence suffisamment « ordonnée » pour l'obliger à réfléchir à son propre vertige, ce que le recours à une « forme » telle que le chaos exclut. » (Ginette Michaud, Maxime, fragment, caractère : remarque et démarque du genre chez LB, in *TC*, 56)

** « Selon Michael Koppisch (*The dissolution of Character. Changing Perspectives in LB's C*, Lexington, French Forum, 1981) (...) Théophrastien à ses débuts, et croyant donc à l'existence, dans l'homme d'un *inner core*, d'un *essential core*, LB aurait progressivement rejeté cette conception essentialiste pour finir par ne plus croire du tout à la notion même de *caractère*. (...) on trouverait même, dans les toutes dernières éditions des *C*, la conviction que l'homme est *devoid of substance*. La notion-clé de *caractère* est périmée. Elle a éclaté, sous l'effet d'une *fundamental disintegration*. » (Louis van Delft, LB a-t-il écrit *LC* ?, in *TC*, 68) « Les hommes n'ont point de caractères » (*De l'homme*, 147), pièce maîtresse de l'argumentation des « dissolutionnistes ». (...) Je demeure, pour ma part, convaincu que la suite de ce fragment est pour le moins aussi significative : « Les hommes n'ont point de

caractères, ou s'ils en ont, c'est *celui* de n'en avoir aucun qui soit suivi, qui ne se démente point, et où ils soient reconnaissables (mes italiques). » (74)

* Existent, à partir de la 4^{ème} édition, des « *caractères* déceptifs », sans « dénominateur sémantique comme principe régulateur de la description » (ME, I, 228-229), ex. Théodas (« Des Jugements », 56)

** « un *texte-monstre*. Le procès de fragmentation qui travaille ici [Théodas, « Des jugements », 56] l'architecture interne de la remarque – comme il travaille, par ailleurs, celle du livre tout entier – induit de singuliers effets de rupture et de surprise qui ne laissent pas d'évoquer, comme le relève E. Bury, « une certaine **fatrasie** rabelaisienne » : plus encore que le goût mondain de la variété, c'est le goût burlesque de la **bigarrure** qui se marque dans ces effets. » (BR, 56)

Interprétation

** « en renonçant [contrairement à Théophraste] aux **définitions** pour attendre de la seule **description** la révélation dynamique d'une logique du comportement. LB amène son lecteur à parcourir un trajet proprement herméneutique. » (ME, I, 17)

* au fil des éditions « le « caractère » n'apparaît plus comme une donnée brute que le discours moral n'aurait qu'à formuler, mais précisément comme une interprétation du comportement, le modèle à l'aide duquel on peut lire les conduites – et la validité même de ces modèles peut être mise en question. » (ME, I, 204)

** « Le « suspens herméneutique », cette hésitation du texte à se laisser sémantiquement réduire, son incapacité à coïncider avec une signification fonde donc pour une bonne part la *littérarité* des textes de LB. » (ME, I, 241)

** « Le discours discontinu, en faisant l'économie du métalangage explicite de la *dispositio*, laisse le lecteur décider et assumer l'essentiel des gestes herméneutiques » (ME, II, 447)

** [à bien comprendre :] « *l'instabilité de l'instance d'énonciation qu'autorise la discontinuité du texte garantit une idéale ubiquité à qui veut s'affranchir des déterminations idéologiques et sociales pour formuler une phénoménologie du jugement. (...) le montage des remarques permet de mettre le lecteur à l'épreuve de ces implications, en faisant varier la distance ou le point de vue d'un énoncé à l'autre. La discontinuité du texte des *Caractères* doit être mise au compte de cette **pragmatique du discours moral** » (ME, II, 82) « en s'énonçant comme discontinu, en favorisant un perpétuel déplacement de son énonciation, le discours moral peut trouver le lieu d'une critique du jugement et s'affranchir des contraintes sociales, passionnelles ou idéologiques qui conditionnent généralement toute évaluation. » (99 – effectif ? ou votif ?)*

** « *LC* peuvent être considérés comme une suite d'exercices destinés à **aiguiser le regard** du lecteur. » (MR, 180)

* « La solution esthétique élaborée pour LB pour dépasser les apories d'une herméneutique du comportement consiste à **mettre l'interprétation « en abyme »** : *le discours moral ne cherche plus à donner une représentation des comportements, mais à dire les lois de leur interprétation (...)* le « caractère » ne nous est jamais donné qu'en acte » (ME, I, 217-218)

Logique textuelle, figures, littérarité

** « C'est sur l'élaboration littéraire, sur le « dire comme mien » que porte toute l'invention de LB. » (L. Van Delft, *LC* : Du monde clos à l'œuvre ouverte, *in LC*, 74-75) « « l'**originalité** » de l'auteur ne consiste pas à trouver du « neuf », mais (...) à s'approprier ce qui a été dit et à le redire, en imposant une marque particulière, une « manière », qui fait la

différence du même au même. Toute l'entreprise de LB se résume à ces deux phrases : « tout est dit » et « je l'ai dit comme mien » » (FJ, 145)

** « LB, dont le projet intervient, de son aveu même, après le « sublime » Pascal et le « délicat » La Rochefoucauld », essaie « de réinvestir l'autorité de son texte en s'appropriant la vérité d'un énoncé par le **style** » (FJ, 10)

** Taine : le talent de LB « consiste principalement dans l'art d'attirer l'attention » (*Essais de critique et d'histoire*, 1908, p. 12, cité Brody, p. 197) Serge Doubrovsky (« Lecture de LB », dans *Parcours critique*, Galilée, 1980, p.56) « juge que LB est le premier à imposer sa marque sur l'**écriture** ; il « inaugure la visibilité souveraine du code » de l'écriture littéraire ; en un mot il « donne l'art lui-même à « voir » et à « sentir ». » (FJ, 120) S. Doubrovsky prolonge « l'intuition d'un Sainte-Beuve (selon qui, chez LB, « l'art chez lui est grand, très grand ; il n'est pas suprême, car il se voit et il se sent » (*Nouveaux lundis*, 1879, t.I, p. 134) : « La rupture décisive que LB inaugure ici, c'est la *visibilité soudaine du code*, car ce qu'on « voit » d'abord, en lisant ce texte, ce n'est ni un « riche », ni un « pauvre », mais un *écrivain*. Le langage se sait et se proclame *artifice*. » [« Lecture de LB », *Poétique*, 2, 1970, p.197] » (BR, 29)

** « LB n'entend pas énoncer les lois du comportement : il attend de la « mise en texte » du comportement la révélation dynamique de la logique qui l'anime, comme si seule une logique textuelle pouvait parvenir à configurer la dispersion vivante des traits du comportement. Telle est sans doute la fonction de l'**hyperbole** dans le *caractère* : elle signale le moment où une logique textuelle s'impose au détriment du strict vraisemblable pour exhiber la dynamique du comportement décrit » (ME, I, 230)

** Pour les contemporains défenseurs de LB, « la vraisemblance du portrait est un effet induit par la structure même du texte, un effet de cohérence interne, et ils placent la qualité de la peinture dans le **pouvoir de redescription** du réel que le texte autorise. » (ME, I, 312-313)

* NB « Il est rare qu'une description puisse s'énoncer au **futur** (...). Ces futurs signalent la part de narrativité que suppose le système descriptif de l'éthopée ; ils en indiquent le statut de *fiction*. » (ME, I, 238)

* « Le discours moral dans *LC* prétend moins donner la vérité des comportements qu'il ne tend à dire les lois de leur interprétation, pour cette raison simple qu'on ne peut atteindre la vérité des comportements que comme *représentation*. » (ME, II, 451) « le paradoxe veut que le réel ne se perçoive qu'à travers les jeux du langage et qu'on ne le reconnaisse dans sa vérité que déguisé. (...) LB **ne cesse de rendre le familier étrange**, voire étranger. (...) La réalité dans les *C* est, littéralement et dans tous les sens du mot, une **réalité figurée**. » (François-Xavier Cuhe, *Les marques de la remarque*, in MM, 136)

** « Si la forme brève fonctionne encore, en apparence, dans le registre qui lui est réservé (la morale) elle en dévie la fonction edificatrice vers une fonction **littéraire** en jouant sur les ressources que lui fournit l'**ambiguïté de l'énonciation**. » (FJ, 158)

* Plus largement : « L'ambiguïté qui fait osciller tout caractère entre la rhétorique et l'éthique, c'est-à-dire entre la représentation des mœurs et leur interprétation, a en définitive été féconde pour la création littéraire. » (Emmanuel Bury, LB et la tradition des « *Caractères* » in LC, 19)

** **Évolution stylistique** des *C* : « de grandes lignes se font jour. (...) Nous nous contenterons de suggérer quelques observations majeures (...) :

1) L'usage des modalités exclamatives et interrogatives, les marques feintes de l'ignorance et de l'étonnement et le jeu sur les antithèses dominant dans les quatre premières éditions qui insistent sur les valeurs de la **simplicité et du naturel**.

2) L'**hyperbole** définit bien le mouvement d'une écriture qui se dirige, à partir de 1689 vers l'enflure et la fantaisie. La métaphore elle-même se fait filée et audacieuse. (...)

3) L'**équivoque** de la même façon (...) opère dans la quatrième édition une entrée fort remarquée. Elle devient l'occasion de montrer la dualité du langage, à l'instar du comportement humain.

4) La cinquième édition enfin multiplie les marques de **complicité directe avec le lecteur**. L'utilisation des deux premières personnes se précise et les jeux sur l'antiphrase s'approfondissent.

À mesure donc que les éditions se succèdent, LB semble **multiplier les ressources de l'art verbal**. Tout se passe ainsi en quelques façons, comme si la recherche d'un esprit assimilé aux vertus de l'**atticisme** avaient [*sic*] d'abord informé le choix de bon nombre de remarques pour laisser s'exprimer ensuite les marques d'une **fantaisie** que Louis Van Delft rattache au courant burlesque. Le goût mondain s'affirmerait là dans les charmes de la nouveauté et l'espace d'une formulation qui est celle de la liberté esthétique du bon mot, en lequel Boileau ne voit rien d'autre (...) qu'une « manière vive, fine et nouvelle » de s'exprimer. Les premières éditions, plus conformes à l'idéal athénien, présenteraient l'expression quintessenciée d'un esprit cultivant dans les doutes et l'exclamation, les feintes de la naïveté et d'une délicatesse plaisante où s'exprimerait l'*ingenium* collectif.

Ménage peut ainsi saluer la nouveauté du style de LB ; l'écrivain sait y conjuguer le respect d'un esprit mondain, tout entier tendu dans la recherche de l'efficacité discrète et de la finesse judicieuse, à l'affirmation d'une manière propre où s'exprime la singularité de son génie.

L'écriture devient le lieu d'une audace qui ne cesse de s'affirmer, pour flatter le goût d'un public mondain acquis à l'expression d'une perfection formelle et aux charmes de la nouveauté comme de la variété. » (Muriel Bourgeois, *in* MM, 104-106)

* « il aura vécu cette espèce de dégoût de soi qui naît de l'usage trop assumé, trop sérieux, de l'écriture. (...) que l'écriture, par certains de ses aspects, mène à sa propre destruction, il est sans doute permis de dire que LB l'a éprouvé. » (Gilles Siouffi, *Parler, Écrire : LB analyste d'une disproportion*, *in* MM, 65) Toutefois, « l'**écriture** permet de dépasser l'amertume du sentiment en la transformant en un plaisir que le lecteur aura à partager avec l'écrivain, qui conduira vers le sourire de la réflexion. » (MR, 161)

Caractéristiques

** « Le choix du *caractère*, dans la mesure où il se définit comme recours au concret, comme représentation d'un exemple *en action*, répond au projet d'une morale *en évidence*, privilégiant le **descriptif**, qui se veut à l'opposé d'une morale abstraite, essentiellement prescriptive et tout analytique » (BR, 73) « la description va coïncider avec la représentation au détriment de la définition : herméneutique que l'on dira propositionnelle. » (ME, I, 137) « ce que LB est ainsi l'un des premiers à reconnaître, c'est que *l'on ne peut atteindre la vérité des comportements que comme représentation*. » (ME, I, 209)

* « quand Descartes interroge les conduites passionnelles en adossant sa pathétique à une physiologie, LB peut proposer une entreprise seulement descriptive dont l'ambition est proprement *mimétique*. » (ME, I, 199)

** « le style narratif et littéraire de LB filtre et tamise la réalité qu'il présente, ne laissant passer que le trait **concret**, ne transmettant que la gamme des gestes physiques, l'aspect visuel et matériel de la vie de ses personnages. » (JB, 21) « apparence de la libre conversation (...) LB cherche à se rendre proche de son lecteur. Il se défend de vouloir « faire le législateur » en matière de mœurs (...) De là cette **couleur concrète** (...) qui les distingue nettement de celles [maximes] de La Rochefoucauld » (RG, 123-124) « De là aussi (...) ce rétrécissement du champ d'application de la maxime, qui ne vaut que pour un lieu, une condition, une âge particuliers » (RG, 125)

* « Les C, tout compte fait, décrivent un monde justement privé de métaphysique, monde où le métaphysique a cédé la place au physique, monde délaissé par l'esprit et abandonné désormais à la matière sous toutes ses multiples manifestations » (29) « Ce style descriptif et volontairement superficiel est parfaitement approprié à la réalité qu'il fut appelé à traduire. » (JB, 30)

** « on peut peut-être suggérer que le projet de LB est un projet « réaliste » avant la lettre, car il représente l'analyse pure d'une phénoménologie de la perception. Le « caractère » est le **comble du phénomène**, purgé de la subjectivité de l'autre, et donc pure « création ». » (FJ, 135) « LC de LB signalent une mutation capitale dans le champ des discours sur les comportements, et c'est peut-être pourquoi ils sont lus aujourd'hui comme textes *littéraires* : ce qu'on appellera le « suspens herméneutique » que certains *caractères* nous font éprouver n'est peut-être que la contrepartie (l'*analogon*) du trouble proprement poétique qui affecte les conditions de possibilité d'une représentation de l'*èthos* ou d'une *mimèsis* comportementale à la fin du XVII^e siècle. (...) c'est au travail même de la description que revient la tâche de mettre au jour leurs « interprétants » [aux signes] possibles selon une logique abductive. » (ME, I, 230) « Dès lors que les signes sont envisagés comme symboliques [ou indiciels (127)], la méthode d'interprétation s'articule, sur le plan logique, selon la dynamique non pas de l'induction mais de l'**abduction**. » qui « cherche à formuler une loi probable à partir d'une série de résultats, en inférant qu'il s'agit de cas d'une même loi » (ME, I, 214-215)

** **Facettes**. « convergence (...) entre la pratique du discours discontinu et la nécessité affichée de faire sans cesse **varier la perspective** sur les comportements humains » (ME, II, 107) « Les phénomènes de symétrie entre énoncés, le jeu des énoncés concentriques, des renversements paradoxaux autour d'un même « pivot » sémantique (...) témoignent d'une véritable mise en scène syntaxique de cette question » du « rapport que le discours entretient avec son objet, la distance entre tel comportement et le prédicat qui lui convient, et la situation depuis laquelle s'énonce le jugement moral. » (ME, II, 103) (À propos de Ménélaque, le Distrainé :) « Il s'agit d'un scénario de roman picaresque : les événements ne constituant ni un progrès ni une dégradation, ils ne servent donc qu'à tester expérimentalement un trait de caractère dans toutes les situations possibles. » (Michael Riffaterre, L'effet de vrai : LB à l'eau-forte, in TC, 14)

** « « Caractères » sans visages : le personnage de « caractères » est un acteur qui se résorbe et disparaît entièrement dans son agir ; qui se réserve, aussi, dans l'éloignement impersonnel d'un *rôle*. (...) ce qu'il s'agit de découper, d'articuler, ce sont des unités de comportement » (Jean-Claude Morisot, Visages et caractères, in TC, 91)

** Contrairement à Pascal, Théophraste et La Rochefoucauld, LB « ne veut que **peindre**. Ce refus d'exposer, de mettre au clair une vision d'ensemble constitue une décision capitale. » (Jean Dagen, Le clair-obscur de LB, in LC, 29)

De quelques figures

** « Puisque le détail ne se comprend qu'en relation avec autre chose que lui-même, fleurissent les **figures à deux termes**, l'antithèse et surtout la comparaison, qu'elle soit implicite ou explicite. L'écriture de la remarque est par nature métaphorique. C'est la **métaphore**, ce sont les « terme transposés » qui rendent le réel remarquable. » (F.-X. Cuche, Les marques de la remarque, in MM, 136) « **Syllepse** [*Un caractère bien fade est celui de n'en avoir aucun* (De la Société, 1 I)] et **diaphore** [*Tous méprisent le peuple, et ils sont peuple* (Des Grands, 53 VI)] brisent l'une et l'autre la gangue du mot. » (B. Parmentier, Les Mots et les Mœurs, in MM, 150)

** « les armes les plus meurtrières de La Bruyère sont l'absence d'adéquation du lien syntaxique à la relation sémantique » (JH2) Paradoxalement, « un art de lier dont le jeu insoupçonné des conjonctions de coordination serait le signe. » (ET, 294 ; cf. C. Badiou-

Monferran, *Les Conjonctions de coordination ou « l'art de lier ses pensées » chez LB*, Champion, 2000) Des propositions opposées sémantiquement sont coordonnées par *et*. Le procédé est parfois plus subtil. Les deux faits coordonnés ne sont pas à proprement parler opposés, ils sont d'ordre différent ; la coordination établit entre ces faits, qui ne sont pas symétriques sémantiquement, une symétrie formelle génératrice d'ironie : *Théramène était riche et avait du mérite ; il a hérité, il est donc très riche et d'un très grand mérite* (Ville, 14) (JH2)

Copia versus Brièveté, Discontinuité

** LB « associe la *brevitas* (brièveté) et la *copia* (une abondance retenue qui se distingue du « babil » de l'*amplification*). » (BR, 16) « idéal dont Erasme s'était fait le promoteur, d'une *copia* dans la brièveté même de l'énoncé. » (ME, II, 128) « deux dynamismes figuraux concurrents – la *brevitas* de la maxime et l'expolition, figure de l'*amplificatio*. » (ME, II, 303) « une des **tensions** les plus essentielles à l'art de LB, tension entre deux pratiques rhétoriques traditionnellement exclusives l'une de l'autre : la *brevitas* et l'*amplificatio*. » (ME, I, 265) « sentiment d'urgence et (...) effort de condensation maximale du propos, du moins à l'échelle de la proposition : le même patron syntaxique peut ensuite être rédupliqué jusqu'à créer l'illusion d'une *copia*, mais l'unité reste intrinsèquement conforme aux préceptes de la *brevitas*. » (ET, 414)

** « Jules Brody, dans *L'Esprit créateur* (Mélanges Borgerhoff, 1971), notait l'allure « cumulative » de la phrase de LB, « construction verbale » que la « chute » fait soudain s'effondrer. » (cité par Jacques Morel, LB écrivain ironique, in LC, 55)

** « la **forme brève** (...) articule un principe de concision, intrinsèque, et un principe de discontinuité, extrinsèque (...): face aux hommes des discours construits et des systèmes cohérents se dégage la figure de l'homme de l'aperçu fugitif et de la suspicion inquiète. » (ET, 9)

** « la notion de forme brève (...) s'appréhende sans doute mieux, en définitive, comme **parole éclatée**, que comme parole succincte. » (ET, 493) « des deux principes qui, spontanément, nous semblaient devoir rendre compte du concept de forme brève – le principe de *concision* (une parole interrompue) et le principe de *discontinuité* (une parole déviée) –, il est désormais clair que c'est le second qui est véritablement décisif, et que c'est l'effet de clôture qui lui donne sa vraie portée. » (498) « le texte des *C* (...) n'est pas fragmentaire mais bien discontinu » (ME, I, 399)

* « Sera considéré comme discontinu, tout discours qui, à un niveau au moins, peut être décrit comme une *collection non systématique d'énoncés, formée d'unités hétérogènes ou homogènes, prédéterminés ou non, dont les relations sont neutres et implicites*. » (ME, II, 149)

* « **staccato** littéraire » (FJ, 33)

** rapprochement « entre le recours à la forme brève et les exigences mondaines de la conversation honnête : (...) La Bruyère « imite les caprices d'une **conversation**, avec ses sauts, ses interruptions, ses retours et ses rappels au sujet ». » (ET, 10)

* « le succès des formes brèves rencontre à la fois l'intérêt du public pour le « savoir dire » et sa prédilection éthique pour une prise de parole bienséante, c'est-à-dire brève, dense et suggestive. » (François-Xavier Cuche, Les marques de la remarque, in MM, 127)

** « il choisit donc les **formes mondaines** et affecte le désordre négligé qui leur convient (...) quittant les hauteurs de la chaire, la pensée chrétienne demeure, mais pour s'exprimer au

fil d'une conversation plaisante qui se tient dans la familiarité du salon. » (E. Bury, édition des *C*, p. 42, cité BR, 9)

** « Aux mondains, il a emprunté le goût des distinctions ingénieuses (...) Des hommes de cabinet, il a retenu le penchant aux parallèles » (RG, 127)

* « Le **goût mondain** ne peut assurément pas être dissocié d'une réflexion plus générale sur la langue, la parole et la personne en société. L'évolution des *C* montre l'importance accordée à un style qui, loin de se limiter à l'habit extérieur de la pensée, porte, comme son étymologie l'indique, les marques de la puissance et de la force d'une réflexion qui doit, pour être jugée efficace, savoir se faire entendre. Puisque les exigences éloquentes du « bien penser » s'assimilent à la rencontre délicate de l'autre, alors tout l'art du moraliste consiste en l'épreuve d'une forme qui vise à la réformation. » (François-Xavier Cuche, *Les marques de la remarque*, in MM, 127)

** « À cette éloquence mécanisée [des « énumérateurs »], LB oppose une **rhétorique de la spontanéité** », « cette *varietas* [qui] permet d'être bref ou d'avoir toujours le tour de phrase, le seul tour qui convient » [A. Compagnon, « La brièveté de Montaigne », *Les Formes brèves de la prose et le discours continu...*, p. 19] » ; LB « souscrit (...) à l'esthétique de la **négligence**. » (BR, 23) « volonté de LB de nous procurer, par les ressources de l'art le plus raffiné, l'impression du naturel et les bonheurs de l'improvisation. » (RG, 131) « La **retouche** fait partie intégrante de la manière de l'auteur, car elle correspond à certaines de ses tendances essentielles. Dans la conversation ou l'exposé oral, où nous rencontrons rarement du premier coup l'expression de notre pensée, et notre pensée même, sous sa forme définitive, où nous sommes donc obligés de retoucher une ou plusieurs fois le premier mot ou la première phrase qui nous est venue à l'esprit, elle est très souvent utilisée spontanément, par nécessité. LB, lui, l'emploie sciemment et avec art ; mais avec assez d'art pour donner l'illusion de la spontanéité, pour donner l'impression que ses personnages et lui-même parlent devant nous et pour nous, cherchant pensée et mots en notre présence. » (JH, 394)

** « le discours discontinu laisse respirer le texte : l'ironie, qui choisit de préférence le style coupé, prend le temps et l'espace de se déployer dans les **blancs** qui séparent les remarques. Le blanc sert de chambre de réflexion » (MR, 185) « les éléments parallèles – au moins ceux qui sont juxtaposés – sont nécessairement séparés les uns des autres par des **pauses** : par cette caractéristique déjà ils se prêtent au sous-entendu. » (JH, 321)

* « la plupart des lecteurs (...) jugent rapidement, « une période par le mot qui la commence, et par une période tout un chapitre ». Le seul recours de l'écrivain est alors de s'efforcer d'être « serré et concis ». (...) la fragmentation du texte prévient la lecture frauduleuse. » (FJ, 125-126)

** « La discontinuité du texte permet de faire varier sans cesse le point de vue, l'angle d'attaque par rapport à l'objet, d'établir à tout coup la « juste distance » qui fonde la légitimité du jugement moral. (...) le statut même du discours moral (...) : sera reçu comme discours moral, tout discours qui met le lecteur à l'épreuve des conditions mêmes de l'énonciation du jugement. » (ME, II, 99-100)

** « la remarque s'adapte avec un bonheur particulier à l'attitude fondamentale des moralistes, cet art de la segmentation analytique des données du réel qu'ils appellent « **discernement** ». (...) c'est ici, semble-t-il, que la stylistique rencontre la philosophie. » (ET, 415)

** « Le texte discontinu est aussi un texte instable, dont la cohérence n'est pas exactement linéaire comme l'est l'organisation statique d'un texte systématique et hiérarchisé : il faut compter (...) avec la dynamique des additions, et envisager le texte non seulement comme une surface à parcourir mais aussi comme un sol sédimentaire. » (ME, II, 287) « véritable pragmatique du discours moral » : « les figures d'une rhétorique du discontinu : asyndète, ironie, énullage de temps ou de personne, etc. Le lecteur ne se trouve convoqué dans le texte

que pour y être mis à l'épreuve de cette instabilité. » (Marc Escola, La Morale en effets, *in* MM, 166) « à un premier niveau, l'effet perceptible est presque exclusivement syntaxique, et la dimension éthique du propos s'inscrit essentiellement dans la dynamique des phrases ; à un second niveau, l'effet est produit par une scénographie énonciative qui amène le lecteur à essayer tour à tour les différents rôles du théâtre social (... [enfin, 3]) (...) : la discontinuité du texte autorise un savant montage des énoncés qui sollicite directement la structure des jugements du lecteur. S'il y a une morale de LB, c'est bien celle qui fait de la lecture une activité déjà éthique car pleinement herméneutique. » (*ibid.*, 171)

De quelques tensions & paradoxes

* « ambiguïté fondamentale du « caractère », qui oscille toujours entre le projet philosophique et l'exercice rhétorique » (Emmanuel Bury, LB et la tradition des « Caractères » *in* LC, 8)

** « tension entre deux régimes de discours, entre narrativité [recours à l'*exemplum*] et énoncé aléthique (...) entre figure morale et précepte. » (ME, I, 279) (>Aristote, Quintilien) « tension possible entre récit et sentence à l'intérieur même de l'objet rhétorique, d'une tension entre particulier et général au fondement d'une pratique qui suppose une gestion du semblable et spéculer sur les phénomènes d'induction analogique. » (ME, I, 287)

* « Quel rôle joue la fragmentation du texte dans un projet ouvertement didactique et donc paradoxal ? » (FJ, 33) « Chez lui, le manque absolu de transition est souvent un calcul de l'art. » (Sainte-Beuve, *Les Grands Écrivains Français...*, t. VII, p. 188, cité par RG, 157)

** « n'y a-t-il pas quelque paradoxe à vouloir sauver à tout prix la cohérence d'un texte discontinu ? (...) ce paradoxe est précisément notre objet (...) : la possibilité d'une lecture suivie des alinéas dans la remarque et des remarques dans le chapitre distingue la série de la collection et le texte discontinu du texte fragmentaire » (ME, II, 397)

* « tensions, bien mises en évidence par J. Dagen, « entre la recherche de l'expressivité et la volonté de simplicité naturelle » [« La clair-obscur de LB », p. 40] » (BR, 28)

** « Globalement imprégnée par l'esthétique de la variété, l'écriture des *C* est ainsi localement informée par un tropisme de la redondance. » (BR, 31)

** « vocation à se lire (...) comme encyclopédie des travers d'un moment *et* comme alphabet des grimaces de toujours (...). Aussi les figures de LB gagnent-elles en lisibilité, en efficacité rhétorique et même en *moralité*, à mesure qu'elles se donnent à lire comme masques de théâtre, à mesure qu'apparaissent en surimpression les grimaces millénaires codifiées par la tradition des tréteaux, à mesure que les jeux de la scène s'inscrivent en filigrane dans les jeux d'écriture. » (BR, 89)

** « à la différence de la maxime, de la sentence, du proverbe, de toute une littérature gnomique, la remarque désigne une **instance d'énonciation**. Comme l'acte de remarquer, elle établit une tension, constitutive d'elle-même, entre l'objectivité du constat, qui permet au lecteur d'approuver le texte, et la subjectivité d'un point de vue, qui lui permet seul d'exister. » (François-Xavier Cuche, Les marques de la remarque, *in* MM, 137)

** « Les divers caractères sont définis, distingués, poinçonnés et classés, conformément à cette anthropologie théophrastienne, essentialiste et fixiste qui ne représente pas (...) une explication particulièrement neuve (...) la caractérologie même de LB (...) est plane, ptoléméenne. (...) l'univers des *C* est fait de cloisons et de compartiments. Il est compact, complet comme une somme médiévale et scolastique (...). Il n'y a point là d'infini, ni de profondeur insondable, point même de véritables zones d'ombre ou de mystère. (...) une telle compensation [de la **clôture**], une authentique « **ouverture** » existent. Mais je les vois jouer, l'une et l'autre, bien davantage au plan de la rhétorique qu'à celui de l'anthropologie. » (Louis Van Delft, *LC : Du monde clos à l'œuvre ouverte*, *in* LC, 67-69) « L'**ouverture** opérée au moyen de l'art d'écrire, nul doute que c'est à elle qu'a tendu, tenacement, délibérément, tout

l'effort de LB. » (70) « La diversité du « tour » et la forme éclatée trouvent leur source dans un seul et même refus, celui d'un ordre trop bien réglé, l'ordre traditionnel, l'ordre du monde clos. La première grande ouverture consiste dans la permanente recherche de la « **délectation** » qui tient au style. » (71)

* « L'aplomb du moraliste classique est là, pour limiter cette dérive du texte vers des terres inconnues : lorsque le vertige saisit le lecteur, et que les signes se brouillent dans un crépuscule du sens, la voix du « **raisonneur** » autorisé à dire le vrai rétablit toute clarté » (Benedetta Papasogli, *Onuphre : l'intérieur et l'extérieur*, in MM, 219)

* « il y a, chez LB, union de la pantalonnade et du sérieux. » (R. Garapon, cité par Louis Van Delft, in LC, 83) « beaucoup de caractères de LB sont des **paraboles** en style mondain (...) un monde sépare le burlesque et la parabole. (...) L'écart, entre les deux tons, est aussi grand qu'il peut l'être ; il permet d'autant mieux de prendre toute la mesure de l'ouverture rhétorique et stylistique. » (*ibid.*, 74)

Tons

** « **quatre tons** fondamentaux : le ton curieux, le ton amusé, le ton indigné, le ton religieux [défini à partir « de certaines maximes très délicates, où le rythme et la répartition des accents dans la phrase annoncent une confiance, un attendrissement que l'auteur veut nous faire partager. (...) le discours se recommande alors par une certaine abondance tranquille, une certaine retombée de la phrase sur elle-même ; le mot final éclaire tout ce qui précède, mais sans brusquerie ; il est un achèvement, une réponse, une sorte de récapitulation, nullement une surprise. » (190-191) « confiance voilée » (196) « spiritualité salésienne qui est la sienne (...) il y découvre un correctif, salutaire à la sévérité du regard qu'il porte sur ses semblables (...) plein d'indulgence et de patience pour les individus » (198)]. » (RG, 171) « la curiosité satisfaite ou, si l'on préfère, le ton heureux de celui qui a trouvé et qui tient à nous faire part de sa découverte. » (173) le ton de la curiosité satisfaite « se nuance vite de malice et de gaieté. » (175) « les métaphores et les comparaisons drôles sont monnaie courante, et (...) ne sont jamais exemptes d'une certaine gaieté. » (176) « bien des portraits des C (...) ne visent pas un défaut ou un vice catalogué et facilement définissable, mais plutôt une manie, une « originalité » (...) prédilection du moraliste pour la « singularité » » (RG, 178)

** La position de **retrait** : « ton particulier, fait de froideur et de détachement narquois » (ET, 351) « L'expression stylistique du retrait ne se réduit pas à la démarcation sensible d'une situation d'énonciation fictive » mais compte également avec « des désignations impersonnelles, une polyphonie ostensible, une mise en scène de l'impartialité et un ton empreint de froideur » (ET, 320) « Le **discours indirect libre** est une arme essentielle dans la stratégie critique de LB, qui consiste à laisser parler ces voix étrangères pour leur confier le soin de se déconsidérer. » (B. Parmentier, *Les Mots et les Mœurs*, in MM, 156)

** « Plus que de simples adjuvants l'**enjouement**, la fine raillerie constituent une composante essentielle de l'art de la conversation au dix-septième siècle (...) Si LB entend le plus souvent « bon mot » dans un sens péjoratif, il assigne pourtant à la fine plaisanterie (qu'il désigne plus volontiers par les termes de « saillies » ou de « vivacités ») la fonction dévolue par Boileau au bon mot » (25) « La pierre de touche de la plaisanterie fine est la **délicatesse** : alliance idéale du substantiel et du subtil, ou « solide subtilité » (selon la définition de La Rochefoucauld). » (BR, 26) « L'aptitude de l'homme d'esprit à « se tourner et plier en mille manières agréables et réjouissantes » peut se comprendre comme une aptitude à l'**eutrapélie**, rire distingué des honnêtes gens » (BR, 32 – note : « Voir Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694, p.329 : « Saint-Chrysostome a bien su décider que le terme d'*eutrapelos* signifie un homme

qui se tourne aisément de tous côtés [...] qui se revêt de toutes sortes de formes pour divertir le monde [...] »)

* chez LB « L'**humour** (...) se manifeste de deux façons, par *comble* ou par *rupture* » (ET, 347)

** « Le franchissement **parodique** est fréquent chez LB et contribue particulièrement à la tonalité humoristique d'une œuvre qui pourrait facilement être sombre parce que LB n'a pas à sa disposition le vaste espace du roman où le paradigme peut se dérouler à loisir en multipliant des variantes situationnelles ou actanciennes. » (M. Riffaterre, L'effet de vrai : LB à l'eau-forte, in TC, 28)

Ironie

** « recherche de l'« **esprit** », entendez de l'imprévu et de l'ingénieux » (RG, 147) « Constamment soucieux de faire voir et convaincu que le pittoresque est le meilleur piment de la brièveté, il se plaît aux « transpositions » hardies. » (148) Plus : « recherche de la surprise » (RG, 149) « remarquer suppose toujours une **surprise** par rapport à une attente. De même que l'objet remarqué contredit une cohérence antérieure, une logique ou simplement une prévisibilité, de même, la forme de la remarque, en supprimant la continuité du discours – et aussi du genre –, en éliminant toute introduction, toute conclusion, toute transition, rend imprévisible la nature de chaque unité textuelle que le lecteur va lire. En ce sens toute remarque surprend. En outre, en décomposant le réel, les remarques lui retirent cohérence et logique, elles en soulignent plutôt les contradictions, elles obligent à se poser question à son sujet. » (138)

* « trois variétés d'**ironie** » (ET, 330), dominantes : a) locutoire « Un énoncé articulant éloge explicite et blâme implicite, et visant l'allocutaire ou le délocuté, se nomme *diasyrme* [« la plus grande partie des exemples]. Un énoncé articulant blâme explicite et éloge implicite, et visant l'allocutaire ou le délocuté, se nomme *astéisme*. Un énoncé articulant blâme explicite et éloge implicite, et visant le locuteur, se nomme *chleuasma*. Un énoncé articulant éloge explicite et blâme implicite, et visant le locuteur... n'a malheureusement pas reçu de nom. » (332) ; b) illocutoire « Si l'ironie est fondamentalement locutoire quand elle feint de dire quelque chose pour dire autre chose, elle se fait plutôt illocutoire quand elle feint de faire quelque chose pour faire autre chose : on aura reconnu le vaste champ des « actes de langage indirects », par lesquels une valeur pragmatique « dérivée » ou « latente », s'ajoute – ou se substitue – à une autre, « littérale » ou « patente ». » (338) « la *question rhétorique*, dont les moralistes font un usage massif, n'est pas autre chose qu'un trope illocutoire substituant à l'assertion latente ([j'affirme que]) un questionnement patent (« je demande si »), sans qu'on puisse dire pour autant que l'un des deux discours en présence soit l'antonyme de l'autre. » (339) ; c) perlocutoire « consiste en ceci que des intentions du texte, dont la réalisation ne coïncide pas immédiatement avec le temps de l'émission de la parole, divergent sensiblement des apparences premières. » (344) « Il y aura (...) ironie perlocutoire quand l'auteur feindra de convaincre – à l'aide d'arguments purement rationnels – ou de persuader – en ayant recours aux figures et au *pathos* – le lecteur d'une thèse donnée, pour mieux le persuader d'une autre thèse. » (345)

* l'ironie « imprime aussi sa marque dans l'écriture même (...) une musique aigre-douce, toujours la même pénètre l'oreille du lecteur. Musique pleine d'ambiguïté, à la fois calme et heurtée : elle développe une extrême acuité sensible sur un fond discrètement mélancolique. » (MR, 154)

** Répertoire d'**ironies** (123-144 : l'antiphrase véritable [123], le jeu des voix [127], l'ironie par syllepse [129], l'ironie par observation énigmatique [131], l'écart par rapport à un attendu idéologique [132], l'écart par rapport à d'autres mots ou l'ironie par « similitude ingénieuse » (B. Gracian) [135]) La Bruyère fait de la négation une utilisation, très fréquente,

caractéristique de sa manière. On pourrait parler de technique du **démenti préalable**. La négation préalable d'un fait ou d'un comportement – normal ou relativement normal – sert (si l'on peut dire) de faire-valoir dévalorisant au fait ou au comportement – anormal – qu'il va décrire ; elle fait mesurer l'anomalie, elle fait remarquer l'écart par rapport à la norme (JH2).

* (éthos) « La fiction d'une narration cynique (...) permet l'animation passionnelle du récit. (...) la **narration cynique** (...) constitue une accentuation rhétorique des prises de position énoncées dans les remarques sérieuses ; et d'autre part, elle porte la *vis comica* nécessaire à l'efficacité pratique d'un discours moral placé sous la tutelle de Socrate le railleur. » (Christine Noille, Les Peintures de LB, in MM, 180)

* évolution de l'ironie : « J'ai rarement eu l'occasion de relever des exemples de syntaxe assassine dans les textes de la première édition, c'est-à-dire à coup sûr antérieurs à 1688. Certaines comparaisons corroborent cette observation. Le paragraphe qui conclut le chapitre De la Cour, par exemple, comporte deux phrases : une de l'édition VI : *La ville dégoûte de la province, la cour détrompe de la ville, et guérit de la cour*, et une de l'édition I : *Un esprit sain puise à la cour le goût de la solitude et de la retraite*. Elles expriment sensiblement la même idée ; mais la phrase antérieure à 1688 l'exprime assez platement ; la phrase de l'édition VI est percutante. » (JH2)

* « En arborant le masque de Socrate – qu'il désigne comme masque en marge de son texte – le moraliste se situe dans une riche tradition de **buffonnerie philosophique** que le Grand Siècle estompe, mais n'occulte cependant pas entièrement. » (Bernard Roukhomovsky, Le Montreur de caractères : LB et l'imaginaire de la foire in MM, 39)

* « le plus souvent c'est la structure syntaxique qui crée le ton, la force évocatrice et critique, et qui fait passer chez le lecteur, et surtout chez l'auditeur, la vision qu'a l'auteur de la société et de l'homme. (...) Je me limiterai à la technique des **phrases assassines** » :

1) l'accumulation d'éléments parallèles, accablante par elle-même ;

2) l'insinuation simple : insinuation syntaxique [par incidente] : *que s'ils s'avisaient d'être bons, cela irait à l'idolâtrie* (Grands, i) ;

3) l'utilisation de l'interrogation. L'auteur suggère une réponse qui est une critique, ou feint un doute qui est une ironie ;

4) négation apparemment atténuante, en réalité insistante (JH2).

* « le **satiriste** est (...) toujours présent derrière le masque de l'observateur. » (ET, 327)

Exagération

** logique du pire. « Maîtrisant les ressorts d'une écriture éminemment **contrapuntique**, jouant – et se jouant – avec bonheur d'une rhétorique de la parade, de l'étalage ou du cumul, il **n'enchérit que pour mieux déprécier**. L'esthétique de la surenchère sous-tend dans *LC*, une stratégie de dépréciation et de dégonflement. » (Bernard Roukhomovsky, Le Montreur de caractères : LB et l'imaginaire de la foire, in MM, 46-47) « un crieur de néant. Investissant l'espace de la place publique, prenant la pose du crieur, le philosophe moral **fait le pitre**, afin que nul ne se lasse de lui prêter l'oreille. Dans le sillage d'Érasme, [LB-Antisthène réinvente l'art d'*instruire en bouffonnant*.] il explore une voie susceptible d'être empruntée par un laïc pour faire entendre aux hommes une parole de vérité, sans toutefois contrefaire une éloquence de la chaire soupçonnée par ailleurs de manquer à sa mission » (46 [BR, 60])

** « Exaspérant certaine loi de l'esthétique classique, LB esquisse théoriquement et pratique ce qu'on pourrait désigner comme un expressionnisme, ou nommer du terme moins ambigu mais néologique d'**expressivisme**. » (Jean Dagen, Le clair-obscur de LB, in LC, 36)

** Type d'amplification : « Tout se passe comme si l'intensité de la *tapinose* (amplification péjorative) ou, plus rarement, de l'*auxèse* (amplification méliorative), se manifestait syntagmatiquement, non par la sélection de lexies intrinsèquement hyperboliques, mais par la

saturation sensible des postes syntaxiques virtuels : une **grammaire de la surenchère** infatigable se dévoile ici. » (ET, 444) « M. de LB, à force de vouloir rendre les hommes ridicules, fait des sphinx et des chimères qui n'ont nulle vraisemblance. » (M. de Vigneul-Marville [1640-1704], *Mélanges d'histoire et de littérature*, 1698, cité 293) « il *strapasonne* ses figures, et en fait des grotesques et des monstres. » (id., cité ME, I, 295)

** « le lecteur est frappé par ce que les portraits ont de **forcé**, et par la tendance des épisodes à dégénérer en scènes de **comédie**, ou pire encore, de **farce**. (...) les caractères s'attachent (...) à des qualités générales, communes à toute humanité, et dont les signes particuliers (comportement, vêtements, bref tout ce qui n'est qu'une extériorisation épisodique de l'homme intérieur) ne sont que des corollaires et des accidents. (...) ce que le texte contient de vraisemblance est plutôt affaire de style que de représentation » (M. Riffaterre, *L'effet de vrai* : LB à l'eau-forte, in TC, 10)

Burlesque

* « poétique du **dépaysement burlesque** » : « au fil des éditions, [elle] se constitue en tendance esthétique à part entière. » (BR, 38-39)

** « esthétique de la **déformation** » : « « si l'on voit (...) « dans l'« excès », le « comique outré », l'« extravagance » la marque de fabrique des œuvres les plus représentatives du « genre », la question des affinités entre LC et le burlesque se pose. » [L. van Delft, « LB et le burlesque »] » (BR, 53) « La « perspective curieuse », que J. Baltrusaitis définit comme « une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé » [*Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Flammarion, 1984, p.5], a vocation à *faire voir* une disproportion entre l'image hyperbolique de l'homme magnifié par son propre regard ou par celui des autres (...) et la vision rectifiée de ce qu'il est *en effet*. » (65) « C'est en termes de portraiture et, partant, de regard et d'optique que s'analyse, en dernier ressort, une **esthétique d'inspiration foraine, voire carnavalesque** » (BR, 66).

** burlesque étudié, « burlesque épuré » (formule de L. Van Delft) coexistant avec « une secrète mais permanente gravité » ; LB « est un auteur profondément **amer**, voire désespéré » (ET, 413).

** « Certes, il arrive à notre moraliste de bouffonner pour le plaisir (...) mais l'écrivain cultive aussi l'exagération burlesque de propos délibéré, pour détourner notre attention de tout ce que ses peintures pourraient comporter de déplaisant et d'amer. » (RG, 180) « notre moraliste adopte quasi constamment une attitude identique : il refuse *mordicus* de s'en laisser imposer, et il invite son lecteur à l'imiter, c'est-à-dire à découvrir la **dissonance** fondamentale entre les prétentions humaines et le peu de justification qu'elles ont dans la réalité. » (182-183) « LB utilise volontiers l'**antithèse** la plus rigoureuse et la plus insistante, pour opposer avec véhémence l'apparence et la réalité, la façade et ce qu'elle dissimule : burlesque d'un nouveau genre, exaspéré et très amer. » (RG, 189)

** l'**esthétique de la foire** : « importance des manifestations foraines dans la société du temps » (41) « En termes d'imaginaire, l'archétype du *montreur* condense les multiples visages du personnel forain – bateleur ou marchand, farceur ou charlatan, danseur de corde ou crieur de mort-aux-rats... » (BR, 42) « la question se pose de savoir ce que la technique de la prédication morale emprunte, chez LB, à l'art des bonimenteurs, à l'éloquence des crieurs. » (BR, 57) Tradition « des harangueurs et orateurs de tréteaux » dont P. Dandrey a souligné la fécondité [*Molière ou l'esthétique du ridicule*] (...) irrigue, plus ou moins souterrainement, le livre de LB. » (BR, 48) « L'exhibition de *monstres* constitue (...) « le fonds de tous les spectacles forains » [*La Foire Saint-Laurent, son histoire et ses spectacles*, 1878] (...) Petite

encyclopédie de la difformité morale, cette œuvre [*Les C*] n'est pas foncièrement étrangère au monde grimaçant de la foire. » (BR, 45)

* « conception formulée par Marmontel à un siècle de distance en des termes demeurés célèbres : « le but moral [du burlesque] est de faire voir que tous les objets ont deux faces, de déconcerter la vanité humaine » [*Éléments de littérature dans Œuvres complètes*, 1787, art. « Burlesque »]. » (BR, 61)

** « ce n'est qu'en apparence que le burlesque, chez LB, se situe à l'opposé d'une inspiration, d'un « tour » graves. Ces extrêmes se touchent, et l'intérêt de la notion, chez lui, est d'être, comme dirait Chamfort, « mêlée ». La verve n'est pas si outrancière qu'elle n'ait partie liée avec une inspiration discrètement moralisante, voire même édifiante. » (L. Van Delft, *LC : Du monde clos à l'œuvre ouverte*, in *LC*, 73) « Il advient fréquemment que les deux tons [burlesque et grave], les deux manières « extrêmes » se confondent en un tout harmonisé, qui est comme la marque de fabrique de LB. » (76)

** **moraliste / moralisateur** : « Cette distinction nous semblait initialement ferme »... ; or, « même les descriptions morales en apparence les plus neutres prétendent toujours, fût-ce implicitement, imposer une norme historiquement déterminée. (...) Le moraliste, en somme, est un moralisateur plus retors – ou plus habile. » (ET, 497)

Oral / Théâtral

* Parmi les traits du style idéal : « le naturel étudié de l'expression orale ou, pour mieux dire, théâtrale. » (RG, 144)

* « telle est sans doute la racine du paradoxe qui nourrit l'imaginaire linguistique chez LB : que cherche-t-il finalement à reconstituer, sinon un chimérique « oral de l'écrit » qui serait, sous forme linéaire, structurée, l'influx de la parole dans ce que celui-ci peut avoir d'irrésistible. » (Gilles Siouffi, *Parler, Écrire : LB analyste d'une disproportion*, in *MM*, 69)

** « Le *caractère* est décomposable en **instantanés comiques**. (...) ces traits (...) peuvent être comparés aux *lazzi* de la *commedia dell'arte*, et définis, par analogie, comme « des unités autonomes de jeu ou de dialogue » [G. Conesa, « Molière et l'héritage du jeu comique italien », dans *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, PUF, 1992, p.180] (...) « succession de scénarios-minute pour un théâtre burlesque » (E. Bury), véritable répertoire de « comédies-minute » (L. van Delft) » (BR, 83 – ex. le portrait du Distrait)

* la syntaxe du genre est dominée totalement par la catégorie du **verbe**, « au point que le verbe d'action, dans une expansion indéfinie, y tend à absorber son sujet : actes sans acteurs, – sans têtes, du moins. » (Jean-Claude Morisot, *Visages et caractères*, in *TC*, 92)

* « Le texte est comme feuilleté de ces répliques en quête d'acteur, de ces voix mobiles et mêlées. » (B. Parmentier, *Les Mots et les Mœurs*, in *MM*, 158)

** « La forme même de la phrase impose les plans de la mise en scène, le ton, les changements de ton, les pauses ou la continuité. (...) le texte était fait **pour être dit, pour être joué**. » (JH, 523) « Là où chez LB, il y a flux, fluidité, et peut-être, toujours au moyen de la virgule, une élémentaire « **direction d'acteurs** », voire une notation musicale de la hauteur, de la pose de la voix, on a introduit la sécheresse des analyses logique et grammaticale. » Ex. « *Cesser d'aimer, preuve sensible que l'homme est borné, et que le cœur a ses limites. / C'est faiblesse que d'aimer : c'est souvent une autre faiblesse que de guérir. / On guérit comme on se console : on n'a pas dans le cœur de quoi toujours pleurer, et toujours aimer.* » Il y a au moins deux manières de lire et de dire cette « remarque ». Elles sont radicalement distinctes. La première lecture est d'un constat, d'un rapport, d'une « anatomie » du cœur. Le ton est neutre, comme il convient pour énoncer des faits ; l'objectivité, l'esprit « scientifique » priment. La seconde accorde bien davantage à la rêverie, la confiance, la mélancolie. La voix

prend des inflexions plus douces, elle murmure ; elle cherche à parler à l'âme. » (Louis Van Delft, Éditer *LC*, in *MM*, 79)

** « ses affinités avec le théâtre représentent une composante essentielle de son esthétique. » (BR, 70) « l'inscription d'un théâtre virtuel dans la texture même d'une écriture (...) susceptible, en deux mots, de *prendre corps*. » (75) Mais « la comparaison du caractère avec la comédie – dans la mesure où celle-ci suppose une progression dramatique – paraît devoir trouver sa limite. » L'action, « à de très rares exceptions près, demeure embryonnaire et discontinue, simple juxtaposition de canevas rudimentaires (...) la parataxe inscrit, dans la substance même de l'écriture, la trace d'un paradigme (...) qui ne laisse pas d'évoquer plutôt, parce que plus profondément accordée à la poétique du *caractère*, une **dramaturgie de l'instantané** – voire, dans l'esprit de la farce et de la *commedia dell'arte*, une dramaturgie de la posture et de la grimace, centrée sur la stylisation des types plutôt que sur la construction dramatique. » (81)

* « préoccupations très voisines de celles d'un dramaturge. Ce que confirmerait l'étude des « **attaques** » (...) ; on y sent une prédilection évidente pour les tours familiers et incisifs de la conversation. » (RG, 152)

* **majuscules**, au nombre de 473 environ. « De tant de majuscules émane une qualité théâtrale. (...) En tout état de cause, tant de capitales imprègnent de solennité le propos, le rehaussent, l'exhaussent, **tels des cothurnes**. Le constat, peu à peu, s'impose : c'est à une tout autre lecture du monde que l'on a affaire. » (76)

** « importance de l'**interaction entre l'auteur et son public** dans l'élaboration des phases successives de l'œuvre. LB accorde en effet à son lecteur une attention tout à fait singulière ; le jeu de miroir qu'il instaure dès les premières éditions avec lui ne cesse de prononcer. En ce sens, la genèse des différentes éditions paraît indissociablement liée à la prise en compte de la conscience critique et du goût du public dont elle constitue un reflet significatif. » (Muriel Bourgeois, L'évolution stylistique des *C*, in *MM*, 96)

Rythmes

* « « avantages que l'on tire quelquefois de l'**irrégularité** » (LB, *C*, I, 61) (...) l'effet se rend irrésistible par un lâché, un empâtement, une dissymétrie, le heurt de couleurs » (Jean Dagen, Préface, in *MM*, 9)

** Julien Benda (« À Jean de LB », *Revue de Paris*, 40, 1934, p.115) fait de LB « le père (...) de tous nos miliciens de l'**écriture sporadique**, de tous nos officiants du **penser pulsatile** » (cité par JB, 58)

** « Quand ils sont juxtaposés, donc bien détachés les uns des autres, assez courts et nombreux, exprimant une même idée, les éléments parallèles peuvent inciter à une **diction** qu'on peut qualifier de « **pointée** ». C'est une manière de dire un peu précieuse d'homme de salon qui, en la décomposant, multiplie l'importance et l'effet de chaque idée qu'il exprime, la fait, de plus, attendre par un silence, lui laisse encore le temps de produire tout son effet pendant la pause qui la suit ; il cherche même parfois à surprendre au maximum en commençant par une exagération caricaturale » (JH, 294)