



HAL
open science

L'inscription du miroir chez La Bruyère et Marivaux

Mélanie Bachour-Pastor

► **To cite this version:**

Mélanie Bachour-Pastor. L'inscription du miroir chez La Bruyère et Marivaux. Littératures. 2012.
dumas-00702835

HAL Id: dumas-00702835

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00702835>

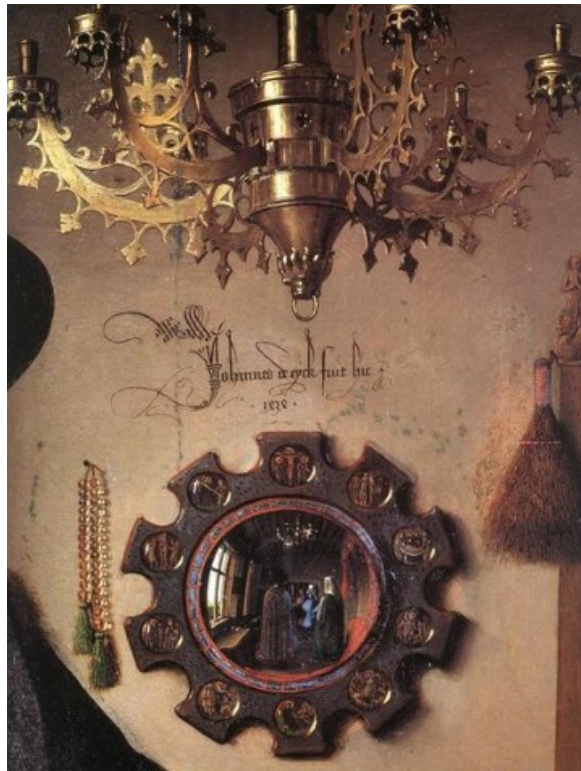
Submitted on 31 May 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'inscription du miroir chez La Bruyère et Marivaux

Portrait et reflet dans *Les Caractères*,
L'Ile de la raison, *L'Ile des esclaves* et *Le Spectateur français*.



Mélanie
BACHOUR-PASTOR

Université Stendhal, Grenoble 3
U.F.R LLASIC, Lettres Modernes

Mémoire de Master 1 – 18 crédits
Parcours Professeur Lycée-Collège (PLC)
Sous la direction de Bernard ROUKHOMOVSKY

Année universitaire 2011-2012

L'inscription du miroir chez La Bruyère et Marivaux

**Portrait et reflet dans *Les Caractères*,
L'Ile de la raison, *L'Ile des esclaves* et *Le Spectateur français*.**

Mélanie
BACHOUR-PASTOR

Université Stendhal, Grenoble 3
U.F.R LLASIC, Lettres Modernes

Mémoire de Master 1 – 18 crédits
Parcours Professeur Lycée-Collège (PLC)
Sous la direction de Bernard ROUKHOMOVSKY

Année universitaire 2011-2012

Sommaire

Introduction générale.....	p.8	
Entre miroir-objet et miroir-symbole.....	p.9	
Le portrait et le caractère comme miroir de l'autre, miroir de soi.....	p.12	
L'inscription du miroir chez deux portraitistes.....	p.15	
<i>– Partie I –</i>		
Miroir de vérité, miroir de vanité :		
Éléments pour une problématique.....		p.19
Introduction.....	p.20	
Chapitre 1 : Sur la vérité socratique.....	p.21	
1. Sens en langue.....	p.21	
2. Socrate et l'inscription de Delphes « Connais-toi toi-même ».....	p.21	
3. La représentation picturale de la vérité.....	p.23	
Chapitre 2 : Vanité et Philautie.....	p.24	
1. Sur la vanité.....	p.24	
1.1 Sens en langue.....	p.24	
1.2 La vanité comme représentation picturale.....	p.24	
2. Sur (la) Philautie.....	p.25	
2.1 Rappels historiques.....	p.25	
2.2 Tentative de définition.....	p.26	
2.3 Conclusion sur la notion de « Philautie » par Jean Mesnard.....	p.27	
Chapitre 3 : Le miroir en tant qu'objet concret aux XVII^e et XVIII^e s.....	p.29	
1. Au XVII ^e siècle : entre introspection et vanité.....	p.30	
2. Au XVIII ^e siècle : le triomphe de la mode et de l'apparence galante.....	p.31	
Conclusion.....	p.33	

– Partie II –

Le miroir comme motif thématique :		
Les occurrences patentes et explicites.....		p.36
Introduction.....	p.37	
Chapitre 1 : Les femmes à leurs miroirs.....	p.38	

1. Miroir de vanité: le portrait flatté.....	p.38
2. Ethopée et prosopographie d'une coquette.....	p.40
2.1 Comment devient-on une coquette ?.....	p.40
2.2 De l'art de l'affectation.....	p.42
2.2.1 La coquette et le refus naturel.....	p.43
2.2.2 La coquette et le temps.....	p.45
2.2.3 Les œillades d'une coquette.....	p.49
Chapitre 2 : Le miroir et les hommes.....	p.57
1. Miroir de vérité.....	p.57
2. Miroir de vérité?.....	p.58
3. De l'exemple des femmes.....	p.59
3.1 L'efféminé comme caractère de comédie.....	p.62
3.1.1 Remarques sur les mouches.....	p.63
3.2 D'une femme devenue homme à un homme devenu femme..	p.64
Conclusion.....	p.67

– Partie III –

Le miroir comme principe d'organisation du texte :

Une présence implicite.....p.69

Introduction.....p.70

Chapitre 1 : Du miroir motif au miroir écho textuel.....p.71

1. Des textes mis en miroir.....	p.71
1.1 La coquette liminaire et le récit de la dame âgée.....	p.71
1.2 La coquette de la remarque 7 « Des femmes » et Lise : un conflit entre jeunesse et vieillesse basé sur la non clairvoyance.	p.72
1.3 L'efféminé et Narcisse.....	p.76
2. Le miroir comme recours.....	p.79
2.1 Fontenelle comme miroir textuel.....	p.79
2.2 Le miroir humain.....	p.81
3. Un miroir didactique tendu au lecteur.....	p.82
3.1 Pour dénoncer la coquetterie.....	p.83
3.2 Ouvrant sur la chrétienté : l'exemple de Lise.....	p.84

Conclusion partielle.....p.87

Chapitre 2 : Le miroir comme stratégie textuelle

1. Le dispositif spéculaire comme projet de constitution du texte : le modèle emblématique
2. L'allégorie et le miroir comme métaphore
3. La caricature comme miroir
 - 3.1 La lucidité face au miroir allégorique que peut être un esclave

Chapitre 3 : La mise en scène d'un regard suppléant l'absence du motif du miroir

1. Stratégie de mystification : le regard des/ sur les autres et le regard sur soi
 - 1.1 L'absence de discernement et le modèle inversé
2. Stratégie de démystification: le regard sur soi et le regard du moraliste
 - 2.1 La satire à double détente : le procédé de « mise en abyme »
3. Le cabinet de curiosités : de personnages monomaniaques à la définition de leurs vices

Conclusion générale

Bibliographie.....p.90

Déclaration anti-plagiat.....p.97

Table des illustrations

<i>Le mariage des Arnolfini</i>	p.01
Agrandissement de détail, 1434, Jan van Eyck, Peinture sur bois 82 x 60 cm, National Gallery, Londres.	
Schéma d'une <i>camera obscura</i>	p.18
<i>Les Ambassadeurs</i> , 1533, Hans Holbein, le Jeune.....	p.18
<i>La Vérité</i> , 1870, Jules Joseph Lefebvre.....	p.23
<i>Saint Jérôme dans son cabinet de travail</i> , 1440-1442, Jan van Eyck.....	p.28
<i>Saint Jérôme</i> écrivant, 1660, Le Caravage.....	p.28
Miroir de forme chantournée en bois sculpté et doré, Venise, XVIIIe siècle. Courtesy Kapandji Morhange – Paris.....	p.29
<i>Triple portrait</i> , 1646, Johannes Grumpp.....	p.34
<i>Vanité avec autoportrait</i> , 1670 , David Bailly.....	p.34
Exemple de costume d'homme au XVIIIe siècle, édition de <i>Nordisk familjebok</i>	p.35
<i>La coquette habillée (Le miroir du diable)</i> , et <i>La coquette déshabillée</i> , 1856, Antoine Wiertz.....	p.51-52
<i>All is vanity</i> , 1892, Charles Allan Gilbert.....	p.53
<i>Dame en déshabillé allant par la ville</i> et <i>Femme de qualité allant incognito par la ville</i> , XVIIe siècle, Jean Dieu de Saint-Jean.....	p.54-55
<i>Les Trois Ages de la femme</i> , 1511, Hans Baldung Grien.....	p.56
Schéma sur la feuille 1 du <i>Spectateur français</i>	p.58
Sur l'emplacement des mouches, origine non connue.....	p.64
<i>Homme de qualité étant à l'Église</i> , XVIIe siècle, Jean Dieu de Saint-Jean.....	p.68
<i>La Vénus au miroir</i> , 1648-1651, Velazquez.....	p.89
<i>Narcisse</i> , 1594-1596, Le Caravage.....	p.89
<i>Allégorie de la vanité</i> ou <i>La vieille coquette</i> , 1615, Bernardo Strozzi.....	p.90

Miroir, réfléchis pour moi, je réfléchirai
pour toi.
[Jean Cocteau]¹

Introduction générale

¹ Cité dans BOREL, France. *Le Peintre et son miroir – Regards indiscrets*, Belgique : La Renaissance du livre, 2002. – p. 29.

Entre miroir-objet et miroir-symbole

L'ouvrage de l'historienne de l'art France Borel *Le Peintre et son miroir – Regards indiscrets* présente d'entrée un miroir comme double, pouvant être objet ou symbole :

Objet du quotidien, objet que l'on interroge en lui demandant de rendre un verdict. Outil de la coquetterie. Élément de décoration dans les galeries des glaces de Versailles et d'ailleurs ou jeu de foire. Le miroir est omniprésent. Les peintres l'utilisent, selon les conseils de Léonard de Vinci, pour mettre leurs tableaux à l'envers et « vérifier » si l'illusion est bonne. A la surface du miroir, à la surface de la toile, l'illusion se concentre [...].

Sans le miroir, le monde serait démuné de profondeur. L'objet est omniprésent et cependant sa présence physique s'évanouit au profit de ce qu'il montre ; remplacé par ce qu'il désigne, il s'efface, se fait support passif, discret, pour souder la source de l'image à son reflet et souligner le réseau de dépendances de l'une par rapport à l'autre. Il nous relie à nous-même en nous faisant paraître. Connaîtrions-nous notre âme si l'on ne pouvait en fixer les caractéristiques sur une image qui a une forme et des traits propres ? Le miroir est tellement familier que l'on oublie souvent son rôle d'intercesseur, il s'abstrait, s'éclipse derrière ce qu'il « représente ».

Parallèlement, il menace et on le soupçonne d'une vie propre, on l'accuse de distorsions. Il renvoie des images qui ne correspondent pas, et qui viennent à l'encontre du désir et du rêve.²

Le miroir-objet, en tant que motif, apparaît comme modèle de la représentation, donnant à voir ce qui se trouve face à lui, fixant « les caractéristiques sur une image qui a une forme et des traits propres ». Ce miroir, comme l'indique le terme « image » est incontestablement lié à l'optique classique : on le retrouve dans les chambres noires (*camera obscura*) où l'idée de remplacer le trou du sténopé par une lentille apparaît dès le XVI^e siècle en Italie (Cf. *illustration p.18*) mais aussi dans la lunette astronomique (à la même période environ) comme en témoigne le début du premier discours de la *Dioptrique* de Descartes:

Il y a environ trente ans, qu'un nommé Jacques Metius, de la ville d'Alcmar en Hollande, homme qui n'aurait jamais étudié, bien qu'il eust un père & un frère qui ont fait profession des mathématiques, mais qui prenoit particulièrement plaisir à faire des miroirs³ & verres bruslans, en composant même l'hyer avec de la glace, ainsi que l'expérience a montré qu'on en peut faire, ayant à cette occasion plusieurs verres de diverses formes, s'avisait par bonheur de regarder au travers de deux, dont l'un étoit un peu plus épais au milieu qu'aux extrémités, & l'autre au contraire beaucoup plus épais aux extrémités qu'au milieu, & il les appliqua si heureusement aux deux bouts d'un tuyau, que la première des lunettes⁴ dont nous parlons, en fut composée.⁵

2 *Le Peintre et son miroir – Regards indiscrets*. Op. cit., – p. 9-10.

3 Nous soulignons.

4 Nous soulignons.

5 René Descartes. *Discours de la méthode & Essais* contenant « La Dioptrique ». Paris :

Permettant d'obtenir une vue en deux dimensions ou de voir au loin le miroir possède un plus ample panel de fonctions et d'usages. Dans le *Livre des échecs amoureux moralisés*⁶ Evrard de Conty en propose sept types dont on peut citer pour exemple:

- Le *miroir plan*, reflétant le monde qu'il synthétise sur une petite surface il est le seul à ne pas déformer ce qui lui fait face.
- Le *miroir concave*, aussi appelé « miroir ardent », qui représente « les objets plus gros, et fait aussi sortir l'image au dehors jusqu'à son foyer »⁷.
- Le *miroir convexe*, déformant et de fait associé à la tromperie.
- Le *miroir taché* qui renvoie à l'imperfection ou à la souillure du péché originel⁸.
- Le *miroir cylindrique* enfin, apparaissant « dans les cabinets d'amateurs et de curieux, auxquels il permettait de lire correctement les anamorphoses [...] servant à faire des perspectives surprenantes, en rétablissant leurs parties défigurées dans leur juste situation »⁹ comme en témoigne le tableau D'Holbein le jeune *Les Ambassadeurs*, 1533 : en réduisant les angles d'incidence un crâne se donne nettement à voir comme figure centrale du tableau, quand regardé de face il n'était que figure difforme (*Cf. illustration p.18*).

Il est à remarquer que de ces différents types de miroir, quatre tiennent lieu de représentation de quatre frères dans «Le Miroir ou la métamorphose d'Orante»¹⁰, 1660, de Charles Perrault, conte narrant la métamorphose en miroir d'un fameux portraitiste. Si Orante peut être considéré comme un miroir plan puisqu'il est le seul qui ne déforme pas les portraits et en fait une juste description

Librairie philosophique J. Vrin, 1973. Discours premier « DE LA LUMIERE » – p. 81-82.

6 Évrard De Conty, *Livre des Échecs amoureux moralisés*, Montréal : B. Roy et F. Guichard-Tesson, CERES, Bibliothèque du Moyen Français, 1993, p. 700-707.

Evrard de Conty, originaire d'Amiens, fut membre de la faculté de médecine de Paris (maître régent de 1353 à 1405) ainsi que le médecin de Charles V, roi de France, et de Blanche de Navarre, veuve de Philippe VI. Il mourut en 1405.

7 Charles Perrault. *Contes suivis du Miroir ou la Métamorphose d'Orante ; de La Peinture, poème ; et du Labyrinthe de Versailles*. Paris : Gallimard, 1981. – 374 p.

8 Fabienne Pomel (éd.). *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*. « Présentation: Réflexions sur le miroir ». Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003. – p. 18.

9 *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*. Op. cit. – p.18.

10 Charles Perrault. *Contes suivis du Miroir ou la Métamorphose d'Orante ; de La Peinture, poème ; et du Labyrinthe de Versailles*. Op. cit.

sans déformation,

je veux dire qu'en dépeignant le corps il en exprimait si bien tous les mouvements et toutes les actions, qu'il donnait à connaître parfaitement l'esprit qui l'animait¹¹,

ses trois frères sont les personnifications des miroirs déformants concave (a), convexe (b) et cylindrique (c).

Deux de ces frères étaient tout ronds et fort bossus, l'un par-devant, et l'autre par-derrière ; et le troisième était tellement contraint dans sa taille qu'il semblait avoir un bâton fiché dans le corps. Celui qui était bossu par-derrière faisait toujours les choses plus grandes qu'elles n'étaient, et comme il était d'un naturel fort ardent (a) [...]. Le bossu par-devant était d'une humeur toute contraire, et n'avait point de plus grand plaisir que d'apetisser et amoindrir tout ce qu'il dépeignait (b) [...]. Pour le troisième, il était encore plus bizarre que ces deux-ci : quand on lui donnait à tirer le portrait de quelque chose de fort régulier, il en faisait un monstre, où l'on ne connaissait rien ; et quand on lui présentait quelque chose de bien difforme, il se mettait souvent en humeur de l'embellir, et s'y mettait quelquefois à tel point, qu'il en faisait un portrait tout à fait agréable (c) ». ¹²

D'autre part, et France Borel le remarquait déjà, le miroir possède une dimension symbolique non négligeable: il propose un reflet qui, posant une identité autant qu'une différence invite à repenser l'adéquation – ou l'inadéquation – entre l'être et sa représentation. C'est « l'ambiguïté et la fécondité du reflet, à la fois identique et différent de son modèle »¹³ décrite par Sabine Melchior-Bonnet. Ambiguïté d'un miroir, d'un reflet, qui indéniablement, est à la fois « menteur et mentor »¹⁴, renvoyant de plus « des images qui ne correspondent pas, et qui viennent à l'encontre du désir et du rêve » comme a pu le souligner Évrard de Conty¹⁵, en distinguant, d'après la théorie médiévale, la *semblance* en tant que forme extérieure visible – comme dans le dictionnaire de Jean Nicot « le miroir rend la semblance d'une personne »¹⁶ – et la *senefiance*, sens profond, signification cachée:

[...] la chose oncques ou miroer ne se moustre en son lieu, ne le lieu de l'ymage n'est ou lieu de la chose. [...] et ainsy voit on aucunement la chose, maiz ce n'est pas en son droit propre lieu, et a la verité aussi, ne voit on pas a parler proprement

11 Ibid. – p- 204-205.

12 Ibid. – p. 205-206.

13 Sabine Melchior-Bonnet. *Histoire du miroir*. Paris : Imago, 1994. – p. 16.

14 *Histoire du miroir*. Op. cit., – p. 119.

15 *Livre des Échecs amoureux moralisés*. Op. cit., – p.700-707.

16 Jean Nicot. *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne*, 1606.

<http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=semblance&dicoid=NICOT1606>

Version informatisée consultée en février 2012.

la chose principal, mais on en voit l'ymage et la semblance¹⁷.

Ainsi, le miroir en tant qu'objet concret devient, en se prêtant à de nombreuses figures ou idéalizations, un miroir symbolique qui « s'évanouit au profit de ce qu'il montre », évanouissement accru par la subjectivité de celui qui s'y regarde ou de celui qui se fait miroir : le portrait devenant miroir.

Le portrait et le caractère comme miroir de l'autre, miroir de soi

De par les portraits donnés pour vrais, majorés ou minorés de Perrault se pose assez nettement la question de l'identité de celui qui se « voit au miroir », identité d'autant plus fragile dans le cas du miroir humain qui interprète naturellement ce qu'il voit en fonction de lui-même. Orante n'est-il pas transformé en miroir au moment où, justement, il renvoie un portrait juste mais peu flatteur de celle qui se regarde dans le miroir ? Cette représentation de l'identité est à la fois picturale, comme il en est question ici à travers les portraits peints par les quatre frères, et littéraire à travers l'écriture. Et cette complémentarité, car ce n'est certes pas une opposition ici, – « tout écrivain est peintre, tout excellent écrivain est excellent peintre »¹⁸ écrivait La Bruyère – repose sur la polysémie du terme « portrait ». Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey consacre à ce nom commun, substantivation du participe passé masculin de *peindre*, un long article¹⁹. Il remarque que si le substantif semble avoir en premier lieu désigné un « dessin, une représentation par l'image », particulièrement la « représentation picturale d'une personne, de son buste ou de son visage » (1538), avant la fin du XVI^e siècle ce mot s'est étendu à la « représentation verbale d'une personne ». C'est ainsi un véritable passage de la *semblance* (à travers le portrait peint) à la *senefiance* (le portrait parlé, écrit, plus à même d'aller au-delà des apparences). Et en effet, au XVII^e siècle s'est développée une véritable mode du portrait écrit, comme on peut en lire dans *Clélie* de Mlle de

17 Que nous traduirons par : « [...] la chose dans le miroir ne se montre jamais en l'état et le lieu de l'image n'est pas dans le lieu de la chose et ainsi on voit (parfois) la chose mais ce n'est pas dans son état propre exact et à la vérité aussi on ne voit pas à proprement parler la chose réelle mais on en voit l'image et la physionomie ».

Rq : Le terme « lieu » est difficile à traduire précisément, c'est pour cela que nous l'avons parfois conservé sous cette forme.

Je remercie M. Roger Bellon pour son aide dans la traduction.

18 Jean de La Bruyère [éd. BURY, Emmanuel]. *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. Paris : Livre de poche classique, 1995. – p.609.

19 Alain Rey. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2006. Tome 2 « Portrait ». - p. 2857-2858.

Scudéry, ou bien encore dans les fameux portraits donnés de ses galants et de deux femmes par Célimène dans *Le Misanthrope* de Molière. *Portraits* clairement annoncés et nommés, fondés sur une référence externe exigeant la ressemblance comme dans *Divers portraits* (1659) dédiés pour la plupart à Mlle de Montpensier, ou *caractères* au sens de description vraisemblable de comportements, rassemblés selon la cohérence d'un type comme dans *Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, 1688, de La Bruyère.

Il convient néanmoins de s'interroger sur ce qui permet de rapprocher le portrait du caractère. Si Herennius dans la *Rhétorique à Herennius*, différencie *notatio*, au sens de caractère en tant que « représentation d'une espèce, d'un type abstrait » et *effectitio* au sens de « portrait, de peinture d'un individu singulier », dans la pratique la distinction est relativement flottante; conception admise par Jacqueline Plantié dans *La Mode du portrait littéraire en France, 1641-1681* :

Théoriquement, entre le caractère et le portrait mondain, les limites sont nettes, mais elles ne le sont pas toujours en réalité. On peut bien définir, comme le fait la *Rhétorique à Herennius*, l'*effectitio*, c'est-à-dire le portrait, et la *notatio*, ou caractère; en fait, entre l'*effectitio* et la *notatio*, il n'existe pas seulement une opposition, mais des possibilités d'influence, d'échanges, voire de fusion.²⁰

La Bruyère lui-même, bien qu'il défende les caractères en tant qu'universaux – et non pas, comme l'ont laissé suggérer les clés, en tant que recueil de portraits identifiables de personnes connues / reconnues – le signale dès la préface de son œuvre quand il emploie le terme de « portrait » qui nous invitera à considérer par la suite pour admis le lien entre portrait et caractère :

Je rends au public ce qu'il m'a prêté: j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage [...] il peut regarder avec loisir ce portrait que j'ai fait de lui d'après nature.²¹

Ainsi pouvons-nous imaginer dès lors la métaphore poétique selon laquelle La Bruyère, portraitiste faisant vivre toute une galerie de personnages tout comme Orante, aurait lui aussi été transformé en miroir plan²². L'exhaustivité de son travail apparaît nettement dans les « résumés » que l'on peut trouver sur cette œuvre :

Dans cette riche galerie prennent place toutes les professions (financiers avides, littérateurs envieux, prêtres mondains), les produits particuliers du temps (valets enrichis, parvenus tels que le

20 Cité par Louis Van Delft. *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'Âge classique*. Paris : Presses universitaires de France, 1993. – p.22

21 *Les Caractères*. Op. cit., Préface. – p. 117

22 Je remercie Liliane Fainsilber pour cette remarque bienvenue.

faux dévot Onurphe, copie retouchée de Tartuffe), les types les plus divers : le riche, le pauvre, l'égoïste ; Cydas le bel esprit, Narcisse l'efféminé, les gens affairés qui n'ont rien à faire, Arrias qui a tout lu et tout vu, Arténice dont il fait un portrait délicat, le Collectionneur, le Distrain – hautement comique... [...] La Bruyère sollicite l'intelligence et l'imagination du lecteur, le déplaçant d'un point de vue à l'autre, des hypothèses à leur retournement polémique, des amplifications à leur chute ironique, provoquant des effets de miroir, des jeux d'échos, appelant donc une lecture en « sens agile » qui nous rend Les Caractères presque contemporains.²³

Cependant ne considérer le portrait verbal, le caractère, dans leurs liens avec le miroir que dans leurs acceptions chez La Bruyère, donc exclusivement au XVII^e siècle, peut sembler restrictif. N'a-t-on pas par exemple coutume de dire aussi que c'est surtout dans les romans du XIX^e siècle²⁴ que le portrait, croisant des critères physiques, psychologiques, moraux et sociaux, devient incontournable? Peut-être. Mais qu'en est-il du XVIII^e siècle? Se demander comment ce sujet est représenté dans toute la production littéraire du XVIII^e siècle commanderait un tel travail qu'il serait à craindre que les œuvres ne soient considérées que superficiellement ; de fait, concomitamment aux *Caractères* de La Bruyère, nous nous pencherons sur le miroir-portrait dans le *Spectateur français*, 1721-24, *L'Île des esclaves*, 1725, et *L'Île de la raison*, 1727, de Marivaux. Pourquoi un tel choix? Le *Spectateur français*²⁵ est d'emblée apparu comme une évidence après lecture de la première feuille :

Grands de ce monde! si les portraits qu'on a fait de vous dans tant de livres étaient aussi parlants que l'est le tableau sous lequel il vous envisage, vous frémiriez des injures dont votre orgueil contristé, étonné et désespère la généreuse fierté de l'honnête homme qui a besoin de vous. Ces prestiges de vanité qui vous font oublier qui vous êtes, ces prestiges se dissiperaient, et la nature soulevée, en dépit de toutes vos chimères, vous ferait sentir qu'un homme, quel qu'il soit, est votre semblable. Vous vous amusez dans un auteur des traits ingénieux qu'il emploie pour vous peindre. Le langage de l'homme en question vous corrigerait, son cœur, dans ses gémissements, trouverait la clef du vôtre; il y aurait dans ses sentiments une convenance infaillible avec les sentiments

23 Paul Roux (éd.). *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*. TOME I Aa-Co, « *Les Caractères* ». Ed. Laffont-Bompiani - Nouvelle édition actualisée. - Paris : R. Laffont, 1994.

24 L'on pense ici à la fameuse métaphore citée par Stendhal en épigraphe du chapitre 13 de la partie I du *Rouge et le Noir* : « Un roman: c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin ».

La note 2 de la nouvelle Pléiade (Stendhal. *Œuvres romanesques complètes*, I. Paris : Gallimard, collection La Pléiade, 2005. – p. 1024) invite à ce sujet à consulter l'ouvrage de Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, et plus précisément le chapitre « L'esthétique du miroir ».

25 Pierre de Marivaux. *Journaux et Œuvres diverses*. Contenant *Le Spectateur français* et *Le Cabinet du Philosophe*. Paris :Classiques Garnier, 1988.

d'humanité, dont vous êtes encore capables, et qu'interrompent vos illusions.²⁶

Ces quelques lignes, mettant en place le portrait, ont pour mérite d'en présenter l'orientation morale : « peindre », peindre, *pour corriger* celui qui est décrit. Fort de cette direction donnée à l'écriture les deux autres textes se sont imposés par eux-mêmes : *L'Île des esclaves* car en intervertissant les rôles des maîtres et des esclaves, ces derniers, rendus plus lucides, deviennent les miroirs de leurs anciens maîtres lorsqu'ils dressent le portrait ironique de leurs défauts. Mais aussi parce que le ridicule des torts énoncés invite de lui-même à l'auto-correction notamment dans le portrait fait par Cléanthis d'Euphrosine. *L'Île de la raison*, enfin, en raison du canevas quasi-similaire : pour retrouver la situation liminaire les personnages de l'île doivent se corriger de leurs défauts. A l'Acte II de la scène 6 la Comtesse aura à avouer sa coquetterie, aidée par sa servante Spinette et la paysan Blaise, afin de recouvrer sa taille normale.

L'inscription du miroir chez deux portraitistes

L'on peut toutefois se demander aussi pourquoi réunir La Bruyère et Marivaux alors qu'un demi-siècle les sépare ? Outre le fait que Marivaux cite dans ses œuvres à de nombreuses reprises le moraliste,

Le célèbre La Bruyère paraît, dit-on, ressusciter en vous, et retracer, sous votre pinceau, ces portraits trop ressemblants, qui ont autrefois démasqué tant de personnages et déconcerté leur vanité.²⁷

la récurrence de certaines thématiques, de certains motifs – que l'on peut synthétiser par l'omniprésence du miroir – rend évident le rapprochement entre le portrait marivaudien et l'ancienne tradition du portrait tel qu'il pouvait l'être dans le roman (Mlle de Scudéry), dans le théâtre (Molière et ses fameuses pièces de caractères), mais aussi dans la tradition du portrait moraliste tel que l'on le rencontre, naturellement, chez La Bruyère. Chez ces deux auteurs une grande importance est par exemple donnée au motif de la coquette au miroir. La Bruyère accorde un chapitre entier aux femmes (et de nombreuses remarques dispersées), pointant du doigt la vanité de celles qui adorent leurs reflets – quand il ne dépeint pas le coquet-efféminé dans la même situation – là où le Spectateur souffrira

²⁶ *Le Spectateur français*. Op. cit., « Première feuille : 29 mai 1721 ». – p.116.

²⁷ Marivaux. *Journaux et Œuvres diverses*, « Discours de réception à l'Académie française ». Paris : Classiques Garnier, 2001. – p.454.

d'avoir été trompé par une femme au miroir et cherchera à se venger en mettant à nu les artifices et la parade d'une coquette. Le miroir, associé à la vanité – au sens de « présomption et vacuité »²⁸ – est le motif le mieux représenté dans les quatre œuvres. Mais ce rapprochement ne doit pas se limiter à la thématique, puisque de manière plus implicite, comme on le verra, le miroir se fait aussi chez nos deux auteurs principe de construction du texte.

Ainsi, que ce soit chez celui qui fut au début du « tournant du grand siècle », ou celui qui en fut à la fin, le portrait occupe une place importante dans la réflexion sur l'identité. Constat qui nous permettra de questionner, dans les *Caractères*, le *Spectateur français*, *L'Île des esclaves* et *L'Île de la raison* la présence du miroir, qu'il apparaisse en tant que motif thématique (concret) ou comme valeur symbolique – « sa présence physique s'évanou[issant] au profit de ce qu'il montre » – en tant que métaphore de la forme qu'est le portrait. Le miroir, outil de connaissance pour qui sait y lire offrira un portrait moral, devenant ainsi miroir de vérité (a) là où le mésusage de l'objet-symbole, miroir se faisant miroir de vanité (b), ne conduira qu'à des spectateurs piégées par des illusions. La brillante glose de Sabine Melchior-Bonnet lorsqu'elle expose les attitudes emblématiques de Saint Paul et Saint Jacques face au miroir mérite ici la citation pour étayer notre propos :

La connaissance tamisée, indirecte, du miroir paulinien (a) désigne le passage de la vue imparfaite à la vision face à face et figure le modèle de toute connaissance analogique, tandis que le miroir de Jacques (b) rappelle à l'homme son inconstance, sa fragilité et sa folie. Le regard de saint Paul traverse le miroir pour y voir autre chose, tandis que l'homme, selon saint Jacques, s'arrête à son image et, omettant sa ressemblance, se perd de vue lui-même.²⁹

Se regarder au miroir c'est se considérer soi-même et le danger est clairement formulé : ceux qui savent lire dans un miroir – les pauliniens donc – parviendront à la connaissance puisque pour eux le miroir est un instrument moral, là où pour les autres l'accent est mis sur le leurre d'un regard aveugle – aveuglé – et orgueilleux qui s'arrête au reflet.

Éléments d'une problématique, les notions de vérité liée à la connaissance et de vanité (ayant pour figure le narcissisme) complétant le terme « miroir » seront définies. Dans un souci d'exhaustivité le motif – principalement conjoint à la complaisance à soi et à l'amour propre – sera situé dans son contexte

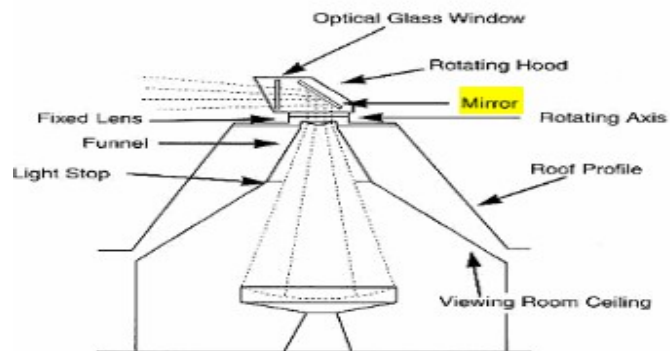
28 Dixit Bernard Roukhomovsky.

29 *Histoire du miroir*. Op. cit., – p.120.

historique du XVII^e et XVIII^e siècle. Il s'agira ensuite d'effectuer un relevé et une étude textuelle sur le motif du miroir dans son acception visible et explicite dans les textes choisis de La Bruyère et Marivaux. Par une progression allant du plus patent au plus latent le miroir sera en dernier lieu non plus considéré comme un motif mais comme le principe même d'organisation du texte.

Illustrations

Sur la camera obscura³⁰



Sur l'anamorphose dans le tableau d'Holbein



Les Ambassadeurs, 1533, Hans Holbein, le Jeune.



³⁰ http://www.angus.gov.uk/services/view_service_detail.cfm?serviceid=1187
Consulté en mai 2012.

Les miroirs sont des glaces qui ne fondent pas ; ce qui fond, c'est qui s'y mire.
[Paul Morand]³¹

Partie I

Miroir de vérité, miroir de vanité : éléments pour une problématique.

31 Cité dans *Le Peintre et son miroir*. Op.cit., – p. 119.

Introduction

Préalablement à l'analyse de l'inscription du miroir chez La Bruyère et Marivaux il est pertinent d'évoquer ce qui complète les différents miroirs convoqués par les deux auteurs : l'un étant miroir de vérité et l'autre miroir de vanité.

La mise en place des définitions de « vérité » – et plus précisément de « vérité socratique » – et de « vanité » dans un contexte plus historique que proprement textuel nous permettra d'introduire (la) Philautie, autrement appelée « l'amour de soi » : se regardent au miroir de vanité celles et ceux qui sont sous l'emprise de Philautie. Ces notions feront l'objet des deux premiers chapitres de cette première partie.

Les précisions présentées sur ces notions centrales – indéniablement liées au spéculaire – donneront lieu dans un dernier temps à un rapprochement plus souligné avec le miroir. L'association prendra pour appui le motif dans son rapport au siècle, sa considération et son utilisation étant teintées de nuances différentes au XVII^e et au XVIII^e siècle.

Γνῶθι σεαυτόν
Gnothi seauton
« Connais-toi toi-même »
[Socrate]

Chapitre 1 : Sur la vérité socratique

1. Sens en langue

Le terme français vérité est une forme empruntée au latin *veritas, atis* « le vrai, la vérité », « la réalité », « les règles, la droiture ». Alain Rey, dans *Le Dictionnaire historique de la langue française*³², signale que ce mot a d'abord désigné en religion « une opinion conforme au réel » (fin X^e siècle) opposée à *erreur*. De la vérité-connaissance l'on passe à « la conformité de l'idée avec son objet, d'un récit avec un fait, et de ce que l'on dit avec ce que l'on pense » en opposition avec *mensonge* (vers 1200). Alain Rey poursuit avec le sens de vérité attribué au XV^e siècle pour désigner « le réel », au XVI^e siècle pour « une chose vraie que l'on dit » comme dans la locution « dire à quelqu'un ses vérités ». Enfin il remarque que le terme s'applique aussi à « l'expression sincère de ce que l'on sait, ce que l'on a vu, etc. » (1687).

2. Socrate et l'inscription de Delphes « Connais-toi toi-même »

Le philosophe Socrate (470-399 av. J-C) est souvent associé à cette notion de vérité par le biais de l'oracle de Delphes : « Connais-toi toi-même ». Nombreux sont les exemples chez Platon où l'on retrouve la fameuse formule associée à la méthode – appelée *dialectique* – pratiquée par Socrate. Le dialogue mené avec ceux qu'il tend à « rendre meilleurs » – car pour le philosophe grec la connaissance a une visée morale et elle se confond avec la vertu – se divise en deux étapes auxquelles le *gnothi seauton* est rattaché. Dans un premier temps Socrate invite celui qui croit savoir à avouer son non-savoir et met ainsi à jour l'ignorance double de l'interlocuteur ; c'est le fameux « Ce que je sais c'est que je ne sais rien ». Une fois cette étape franchie il est possible de rechercher la vérité grâce à la maïeutique (ou l'art d'accoucher, de mettre en lumière, maïeutique que l'on peut rencontrer dans *Le Banquet* de Platon par exemple).

Le dialogue socratique rationnel pose de fait la connaissance comme une

32 Alain Rey. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2006. Tome 3 « Vérité ». - p. 4033.

question morale et « consiste proprement en la recherche de la vérité, de cette définition universelle, ce mode de référence pour tous [les] jugements moraux »³³.

Enfin, nous pouvons conclure par la définition qu'Aristote (384-322 av. J-C) donne à la vérité qu'il considère « comme une relation de conformité entre une représentation, un discours, une idée et ce à quoi elle se rapporte, son référent, la chose, le monde, la réalité »³⁴.

3. La représentation picturale de la vérité

Le terme « miroir » lié à son complément du nom « de vérité » nous avait conduit à définir la notion de vérité et il est intéressant de constater qu'au niveau pictural le lien est aussi tangible, notamment dans l'allégorie de la Vérité, *Vérité*, 1870, par Jules Joseph Lefebvre (*Cf. illustration p.22*). Célèbre pour ses nus, le peintre académique livre une femme nue tenant brandi dans son bras droit un miroir tendu vers le ciel, miroir où semble se refléter le Soleil – peut-être le Soleil du Bien souverain, donc de la Vérité et de la connaissance, à l'image de l'allégorie de la caverne de Platon³⁵.

33 <http://www.academiasocrates.com/socrate/maeutique.php>. Article traduit de l'espagnol « La Méthode socratique ». Consulté en avril 2012.

34 Philippe Mengue. Rapport de colloque sur « Deleuze et la question de la vérité dans la littérature ». <http://erea.revues.org/371?file=1> Consulté en mars 2012.

35 Platon. *La République*, Livre VII. Paris : Éditions des Belles-Lettres, 1966. – p. 216-219.

Illustrations

Sur la vérité



La vérité, 1870, Jules Joseph Lefebvre.
Huile sur toile.

LE ROI : Je me vois. Derrière toute chose, je suis. Plus que moi partout. Je suis la terre, je suis le ciel, je suis le vent, je suis le feu. Suis-je dans tous les miroirs ou suis-je le miroir de tout ?
JULIETTE: Il s'aime trop.
LE MEDECIN: Maladie psychique bien connue: narcissisme...³⁶
[Ionesco]

Chapitre 2 : Vanité et Philautie

1. Sur la vanité

1.1 Histoire du mot et définitions

Le terme français vanité est hérité du latin classique *vanitas, atis* « vaine apparence », « frivolité, légèreté » et « fanfaronnade » d'après Alain Rey³⁷. Ce dernier stipule que ce nom équivaut d'abord à « désir de se faire louer, amour-propre frivole » ; sens qui est d'usage courant aujourd'hui pour désigner le trait de caractère d'une personne (1580) mais aussi comme dans la locution *tirer vanité de* « se vanter, être fier de » attestée en 1788. Alain Rey ajoute ensuite les différents sens que l'on rencontre pour ce substantif, sens variant entre vacuité (A) et présomption (B) que l'on peut lier à l'orgueil et au narcissisme :

- (A) « faiblesse du corps, défaillance », vers 1170, par lien avec l'adjectif *vain*,
- (B) « caractère de ce qui est illusoire » au XIII^e siècle ; on pourra se référer ici à *La Bible Ecclésiaste I,2 Ô vanité des vanités, et tout n'est que vanité ! (Vanitas vanitatis et omnia vanitas)*,
- (A) et (B) *Une vanité* désigne « une image évoquant la vanité des occupations humaines et la précarité de l'existence ».

1.2 La vanité comme représentation picturale

L'*Encyclopédie Larousse* ajoute des précisions sur cette représentation picturale particulière en la qualifiant de :

Genre particulier de nature morte à implication philosophique et dans laquelle des objets représentatifs des richesses de la nature et des activités humaines sont juxtaposés à des éléments évocateurs du triomphe de la Mort. Le genre se constitua dans un foyer intellectuel

³⁶ Eugène Ionesco. *Le Roi se meurt*. Paris : Gallimard, 1963. – p. 77.

³⁷ *Dictionnaire historique de la langue française*. Op. cit., « Vanité ». - p. 3988.

de la Hollande, à Leyde, vers 1620 ; il se développa surtout en France et en Flandre, essentiellement au XVII^e s. Les éléments du répertoire sont de trois ordres : objets évoquant la vie terrestre, contemplative (sciences, lettres et arts) ou voluptueuse, le plaisir (les cinq sens), la richesse (argent), la puissance (armes) ; objets évoquant la brièveté de la vie par la fuite du temps (sabliers et horloges), la destruction de la matière (fleurs perdant leurs pétales, fruits abîmés, pierres lézardées) ; inscriptions dans le tableau : *Vanitas vanitatis et omnia vanitas*, ou une formule analogue.³⁸

L'origine iconographique des vanités est le thème de saint Jérôme dans sa cellule avec autour de lui des livres et des bougies comme symboles de spéculations intellectuelles, ainsi qu'un crâne et un sablier rappelant que l'homme de chair n'est rien, est vain, face au temps. Deux peintures représentant Saint Jérôme sont particulièrement fameuses et illustratives de cet aspect. L'on peut citer dans un premier temps celle de Jan Van Eyck *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, 1440-1442. Le père de l'Eglise lit à une table et il a à ses pieds un lion (qui est son attribut). Derrière lui se trouvent des étagères où l'on aperçoit des livres, divers objets et un astrolabe³⁹. Dans un second temps Saint Jérôme, captivé par un ouvrage et désignant sur un autre livre un passage de texte, dans la peinture *Saint Jérôme* de Le Caravage, 1660, n'est pas représenté avec un lion mais avec un crâne trônant sur un livre ouvert (Cf. illustrations p.27).

2. Sur (la) Philautie

2.1 Rappels historiques

Le terme français philautie vient du grec φιλαυτία «amour de soi, égoïsme». Ce mot rare ne se trouvant pas dans les dictionnaires habituellement utilisés nous nous inspirons de l'article de Jean Mesnard « Sur le terme et la notion de Philautie⁴⁰ » pour dresser un historique de cette notion.

Chez Aristote on remarque que l'adjectif φιλαυτος et sa forme substantivée τό φίλατου apparaissent notamment dans *L'Ethique à Nicomaque*. Terme grec repris chez Cicéron dans *Lettres à Atticus* il est aussi attesté dans les *Vitae* et les *Moralia* de Plutarque. Jean Mesnard note que la φιλαυτία se « remarque assez souvent dans les lettres d'Europe occidentale tout au long du XVI^e siècle et

38 *L'Encyclopédie Larousse* informatisée.

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/vanitas/C3%A9/154730>. Consulté en mars 2012.

39 <http://www.aparences.net/les-primitifs-flamands/jan-van-eyck/>. Consulté en mai 2012.

40 Jean Mesnard. « Sur le terme et la notion de philautie ». *Mélanges sur la littérature de la Renaissance. Mémoires à V.L Saulnier*. - p.197.

jusqu'au milieu voire la fin du XVII^e ». Ainsi cette notion particulièrement « négative et répréhensible » de l'amour de soi resurgit au temps de l'Humanisme après avoir été absente de l'Antiquité au Moyen Âge.

Il est intéressant de voir que Thomas d'Aquin pour sa part a pourtant « défendu la cause de l'amour de soi, en faisant même le principe de l'amour de Dieu, quitte à opposer, comme Aristote le faisait déjà, un véritable et un faux amour de soi » établissant donc une véritable continuation entre Créateur et créature.

La notion de philautie ne devient exclusivement négative qu'avec Érasme et elle apparaît régulièrement dans *L'Éloge de la folie* écrit en 1509. Parmi les sept suivantes de la folie Jean Mesnard rappelle qu'elle la philautie, « ressort de la flatterie » occupe non seulement la première place mais est de plus sa sœur puisque toutes deux se confondent souvent : « La folie entraîne loin du réel ; la philautie aveugle et conduit à l'illusion : l'effet est identique ».

Au XVII^e siècle, Pascal, dans les *Pensées* oppose à « l'amour propre » – notion ayant succédé à celle de philautie, *amour de soy mesme* au XVI^e siècle – l'amour de Dieu car « il ne faut aimer Dieu et ne haïr que soi ».

Une enquête dans les dictionnaires réalisé par le critique montre que le mot est rapidement tombé en désuétude.

2.2 Tentative de définition

Dans le *Deuxième épître à Timothée*, Saint-Paul présente les philautes comme « amateurs d'eux-mêmes ». Érasme, dans l'adage 595 des *Adages* annonce :

In quo modestia mediocritatis commendatio est, ne nobis vel maiora vel etiam indigna sequamur. Nam hinc omnis vitae pestis oritur, quod sibi quisque blanditur et quantum aliis praeter aequum detrahit, tantum sibi philautiae vitio praeter meritum tribuit.⁴¹

Érasme ajoute dans *L'Éloge de la folie* que « Philautie consiste à se passer soi-même de la pommade » et qu'elle est à mettre en relation avec une rivalité causée par l'orgueil : les « philautes osent hardiment en venir aux mains sur n'importe quoi ». Grandement influencé par Érasme Rabelais se plaît à réutiliser cette notion

41 Traduction : « la mesure est recommandation de modération : il faut éviter d'avoir des désirs trop élevés ou même indignes. Car c'est la cause de la ruine tout entière de l'existence : chacun se flatte lui-même et tout ce qu'il enlève aux autres contre l'équité, il se l'attribue, par vice de philautie, contre son mérite ».

<http://recherchestravaux.revues.org/index267.html>. Consulté en mars 2012.

comme dans la fameuse phrase du *Tiers Livre* où Pantagruel met en garde Panurge qui n'écoute rien par « philautie et amour de soy vous déçoit [trompe] »⁴², sous-entendant l'aveuglement et la méconnaissance de soi comme cause de philautie.

2.3 Conclusion sur la notion de « Philautie » par Jean Mesnard

Jean Mesnard conclut son article par la subtilité du lien qui unit la Philautie à l'amour-propre en soulignant que les deux termes sont « à la fois indépendants et inséparables ».

Il est à noter cependant que si par la suite nous nous pencherons exclusivement sur la Philautie dans ses représentations aux XVII^e et XVIII^e siècles la notion est en réalité à envisager dans un contexte temporel beaucoup plus étendu issu d'un « héritage antique » voire d'une « tradition chrétienne » – mais là n'étant pas notre sujet nous nous limiterons à ces deux siècles.

Enfin, la Philautie telle qu'elle sera abordée au fil des portraits et autres écrits restera dans le continuum annoncé par Jean Mesnard :

Quelque soit la nuance particulière revêtue par la notion, l'amour de soi est toujours dépeint comme perturbant l'exercice des facultés intellectuelles et détournant d'une vérité dont la norme est, soit la raison, dans une perspective humaniste, soit Dieu, dans une perspective religieuse.⁴³

Ainsi, les deux types de miroir, miroir de vérité et miroir de vanité seraient à comprendre respectivement comme un miroir dont la représentation serait conforme au modèle et un autre dont l'image serait marquée par la subjectivité d'un regard (de philaute) porté sur soi déformant et bercé d'illusions. Offrant un portrait réel ou un portrait flatté chaque miroir se voit complété, « complémenté », en fonction de qui s'y / le regarde.

42 François Rabelais. *Le Tiers Livre*. Paris : Le Livre de Poche, Bibliothèque classique, 1995. Chapitre XXIX – p. 281.

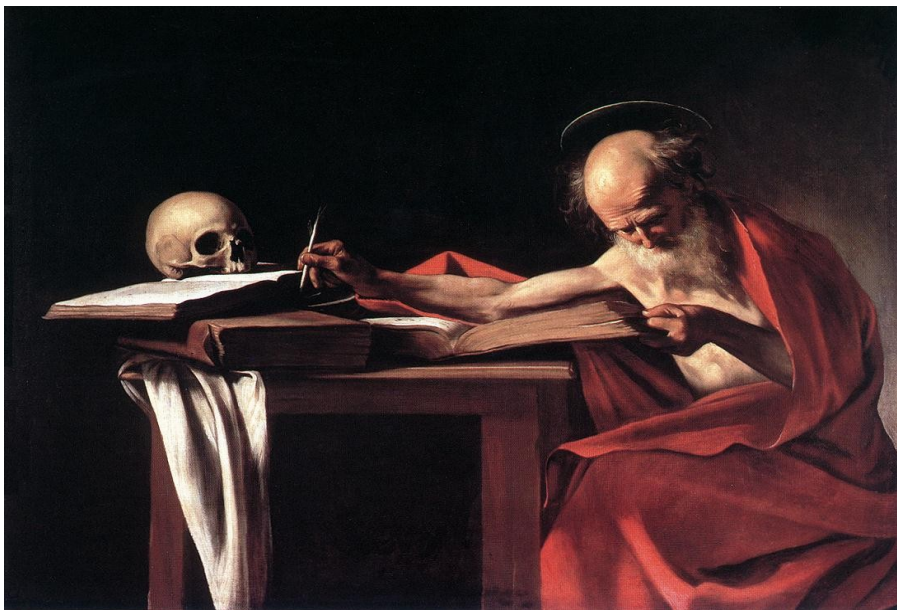
43 « Sur le terme et la notion de philautie », article cité.

Illustrations

Sur la vanité



Saint Jérôme dans son cabinet de travail, 1440-1442, Jan van Eyck.



Saint Jérôme écrivant, 1660, Le Caravage.

Miroir mural, miroir de table ou intégré à des mobiliers de grandes familles ou de personnalités au rayonnement national, miroir à main discret voire intimiste, glace de trumeau⁴⁴ de cheminée ou de croisée, l'objet a épousé des formes infiniment variées, de toutes dimensions. Il a également parfois perdu sa fonction spéculaire pour n'être plus qu'un élément de décor, mais jamais totalement dénué de la symbolique que, depuis Narcisse, l'homme n'a pas failli à lui attribuer.

Cet aspect de l'existence du miroir, et de ses mystères, image impalpable, image inverse à la fois fidèle et contraire, renvoyant la lumière et ouvrant le regard sur l'extérieur et donc sur la connaissance, est largement présent dans l'iconographie. Symbole de la vanité de l'homme par l'immatérialité de son image, attribut de la prudence, de la science ou de la comédie, associé à la beauté lors du bain ou de la toilette des déesses et des héroïnes, sans compter les scènes d'intérieur dans lesquelles il apparaît à titre purement figuratif, ses représentations sont infinies.⁴⁵

Chapitre 3 : Le miroir en tant qu'objet concret aux XVII^e et XVIII^e siècles

Fort de ces apports définitoires il s'agira dès lors de souligner plus précisément le lien entre les compléments du nom « de vérité » et « de vanité » et les divers miroirs concrets pris dans l'image que l'on pouvait avoir d'eux aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Attendu que rendre compte des évolutions de fabrication des miroirs en ces deux siècles n'aurait pas de sens, nous nous contenterons d'un bref aperçu de la considération voire de l'utilisation du miroir afin de pouvoir par la suite contextualiser son apparition dans les textes.



Miroir de forme chantournée en bois sculpté et doré.
Venise, XVIII^e siècle.
Courtesy Kapandji Morhange – Paris.

44 *Miroirs : jeux et reflets depuis l'Antiquité : Miroirs et reflets, de l'Antiquité à la Renaissance.* Pierre Ickowicz « Le miroir du 17^e au 20^e siècle, regard et symbole », Château-musée de Dieppe, 28 octobre 2000-19 février 2001 [catalogue des expositions]. Paris : Somogy, 2001. p.181.

Trumeaux (ou trémeaux) : miroirs en un ou plusieurs morceaux posés en entre-fenêtres dans les boiseries, et les glaces en dessus de cheminée.

45 *Miroirs : jeux et reflets depuis l'Antiquité* . Op.cit., p.173.

1. Au XVII^e siècle : entre introspection et vanité

Plus on se regarde et moins on se voit.⁴⁶

Dans *L'Histoire du miroir*, Sabine Melchior-Bonnet souligne qu'au XVII^e siècle, « le sentiment du moi passe par le regard clairvoyant qu'aiguise le miroir et par l'exercice de la pensée réflexive »⁴⁷. Ainsi le miroir se trouve rattaché à l'auto-réflexion assez rapidement et facilite l'introspection en renforçant la conscience de soi. Cependant est aussi mise en exergue la méfiance des moralistes à l'égard du miroir « parce que l'amour-propre 'ternit les plus pures glaces' et déforme l'image à la ressemblance de Dieu » là où, tout à leur contraire, les mondains en raffolent. C'est dans ce contexte que s'inscrit La Bruyère puisque le sentiment de l'existence propre, ce sentiment du moi facilité par le miroir donne aussi lieu au développement de la vanité, des vanités.

L'homme veut se voir parce qu'il est vain, et il a peur de se voir, parce que étant vain, il ne peut souffrir la vue de ses défauts.⁴⁸

La Bruyère place de fait le miroir dans un environnement constant d'illusions, environnement exacerbé par les tromperies de l'amour-propre. L'identité et la connaissance de soi semblent contrariées là où le moraliste se plaît, dans *Les Caractères*, à placer ce miroir invitant au narcissisme auprès des femmes et de certains hommes. Le miroir de vanité triomphe en ce siècle.

Le miroir, au XVII^e siècle, se donne aussi à voir particulièrement dans le domaine de la peinture, où il facilite le procédé de mise en abyme comme dans *Les Ménines*, 1656, de Velazquez où apparaissent différents plans montrant tantôt le roi et la reine tantôt le peintre les représentant, ou bien encore chez Vermeer avec *La Liseuse*, 1657, où le reflet de la jeune fille est projeté sur la fenêtre près de laquelle elle lit ou, du même peintre, *La leçon de musique*, 1665-1666.

De plus, le miroir est omniprésent dans l'autoportrait, peinture très à la mode à cette époque, comme en témoigne par exemple celui de Johannes Grumpp, *Triple portrait*, 1646, où l'on peut voir le peintre se représentant sur la toile à l'aide d'un miroir – peintre qui de fait est multiplié par trois avec deux portraits de profil et un de dos (Cf. illustration p.33). David Bailly, dans *Vanité avec autoportrait*, 1670,

46 Du Guet. *Traité des scrupules*, 1718, p. 34. Cité dans *Histoire du miroir*. – p.170.

47 Sabine Melchior-Bonnet. *Histoire du miroir*, « Se dévisager pour s'envisager ».Edition : Imago, 1994. – p.169.

48 Nicole. *Essais de morale*, Premier traité, « De la connaissance de soi-même ». Cité dans *Histoire du miroir*. Op. cit., – p.169.

paraît lui aussi faire deux portraits de lui mais d'une manière assez surprenante puisque le peintre, assis à droite de la table de travail encombrée de symboles de la Vanité, tient dans sa main un médaillon où il semble être représenté mais en plus âgé avec des cheveux grisonnant et une moustache (Cf. illustration p.33).

Par le jeu d'illusion, David Bailly, à l'âge mûr, se serait portraituré dans un petit médaillon et aurait ressuscité son image de jeune homme en lui octroyant le rôle principal.⁴⁹

2. Au XVIII^e siècle : le triomphe de la mode et de l'apparence galante

Le miroir fait toujours plus ou moins office de scène théâtrale où chacun se compose à partir d'une projection imaginaire, d'un modèle social et esthétique et d'une apparence qui se relancent réciproquement. Faute de cette relance, l'image du moi s'hypertrophie ; elle sombre dans l'irréalité du rêve ou elle devient cette pure surface dont Marivaux se moquera inlassablement en ridiculisant les coquettes, les vaniteux et tous ces « porteurs de visages » qui s'identifient à leur reflet.⁵⁰

Le XVIII^e siècle est un siècle de prospérité et les miroirs s'y font de plus en plus nombreux⁵¹. C'est une époque où l'apparence et la mode triomphent. L'œuvre de Marivaux est particulièrement représentative de cette tendance puisque nombreux de ses personnages se trouvent confrontés au miroir : par exemple Eglée dans *La Dispute*, 1744, voudrait passer sa vie à se contempler là où le paysan parvenu se regarde dans un miroir pour s'habiller comme les grands tout en les imitant, Marianne de son côté est entourée de regards où elle se mire... Si les moralistes du XVII^e siècle n'étaient que sceptiques face au miroir, Marivaux porte un regard plus léger sur le sujet. Tout en restant impitoyable face à une coquette au miroir dupant un « je », il n'exclut cependant pas un miroir qui ne serait pas de vanité mais de vérité comme nous le verrons par la suite.

Le XVIII^e siècle est aussi l'époque qui voit naître le galant homme, l'homme délicat, fragile et raffiné – un peu comme le sera plus tard le cousin de Paris d'Eugénie Grandet dans le roman éponyme de Balzac de 1833 – qui passe de nombreuses heures face à son miroir (Cf. illustration p.33). Le miroir devient un instrument indispensable à la construction d'une apparence harmonieuse qui fait

49 *Le Peintre et son miroir*. Op. cit., – p. 131.

50 *Miroirs : jeux et reflets depuis l'Antiquité*. « Les mises en scène du miroir, du XVII^e au XVIII^e siècle ». Op. cit., – p. 174.

51 Pour information, en 1745 les ventes de la Manufacture royale des glaces s'élèvent à 2 780 000 livres, ce qui est considérable.

D'après *Miroirs : jeux et reflets depuis l'Antiquité : Miroirs et reflets, de l'Antiquité à la Renaissance*. Op. cit., – p.182.

l'objet d'une « amoureuse composition⁵² » et se donne à voir comme « lieu de l'éphémère, de l'instantané ; favoris[ant] l'artifice et l'illusion et déréalis[ant] le sujet⁵³ ».

52 *Histoire du miroir*. Op. cit., – p. 179.

53 *Histoire du miroir*. Op. cit., – p.181.

Conclusion

Ainsi, la représentation du miroir aux XVII^e et XVIII^e siècles est principalement corrélée à l'illusion et à la vanité – bien que ce dernier puisse devenir miroir de vérité, avec une représentation conforme au modèle, dans certains contextes. Le miroir de vanité, marquant la subjectivité d'un regard est donc ce miroir qui déforme et qui crée le philaute tel qu'il se rêve.

De par cette réflexion par étape, alliant définitions (de vérité, vanité, Philautie) et correspondances avec le miroir, nous sommes désormais à même de porter une attention plus particulière sur la présence d'occurrences visibles dans les textes et reflétant les différents miroirs, tantôt chez le moraliste La Bruyère tantôt chez l'auteur dramatique Marivaux dans *Les Caractères*, *Le Spectateur français*, *L'Île des esclaves* et *L'Île de la raison*.

Les portraits offerts par les miroirs, réels ou flattés, feront l'objet d'une réflexion affinée.

Illustrations

Sur le miroir au XVII^e siècle



Triple portrait, 1646, Johannes Grumpp.



Vanité avec autoportrait, 1670, David Bailly.

Sur le miroir au XVIII^e siècle



Exemple de costume d'homme au XVIII^e siècle⁵⁴

54 Cette image a été publiée dans la 1^{ère} (1876–1899), 2^{ème} (1904–1926) ou la 3^e (1923–1937) édition du *Nordisk familjebok*.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Costume_au_XVIIIe_si%C3%A8cle. Consulté en mars 2012.

Le miroir n'est pas toujours une arme pour tromper autrui.
Il peut servir à se tromper soi-même ou bien devenir l'instrument d'une prise de conscience⁵⁵.
[Michel Delon]

Partie II

Le miroir comme motif thématique : les occurrences patentes et explicites.

55 Michel Delon, « La femme au miroir », *Europe*, n° spécial Marivaux, nov-déc. 1996. – p. 85.

Introduction

Se proposant un repérage de la présence textuelle du terme « miroir » dans *Les Caractères*, *Le Spectateur français*, *L'Île des esclaves* et *L'Île de la raison* de La Bruyère et Marivaux cette seconde partie aura pour objet de contextualiser le motif du miroir dans les textes à l'étude.

Notre travail se divisera en deux chapitres basés sur la mise en scène du motif pris dans le changement de sexe de celui qui se regarde au miroir : femme ou homme, les relations entretenues avec le « le conseiller des grâces⁵⁶ » se distingueront.

Grâce à une analyse précise de chaque occurrence nous pourrons ainsi définir les approches du motif pour les deux auteurs.

56 Molière. *Œuvres complètes I* contenant *Les Précieuses ridicules*. Paris : Garnier Flammarion, 1964. Scène VI – p. 233.

Chapitre 1 : Les femmes à leurs miroirs

Sabine Melchior-Bonnet, dans *Histoire du miroir*, place Ève comme complice du diable. Les tableaux doubles peints au XIXe siècle d'Antoine Wiertz, *Le Miroir du diable : la coquette habillée* et *Le Miroir du diable : la coquette déshabillée* invitent à cette considération, notamment pour ce qui est de la seconde représentation puisque derrière le miroir où la coquette nue se contemple se trouve le diable, diable qui semble tenir le miroir et inviter ainsi la jeune femme à se perdre dans son image (Cf. illustrations p.50-51). Sabine Melchior-Bonnet décrit la coquette complice du diable en ces termes :

Plus sujette que l'homme aux illusions, elle entretient avec le diable une relation spéculaire, et le miroir, parfois porté par un pied qui figure une sirène trompeuse, est le lieu de leur connivence. [...] Vaniteuse et sensuelle, Eve est évidemment coquette.⁵⁷

Dans une perspective chrétienne – et peut-être aussi dans l'imaginaire commun – c'est donc la femme et non l'homme qui est premièrement associée au miroir et qui franchit l'interdit du regard sur soi. Il s'agira d'étudier les femmes au miroir dans les remarques de La Bruyère et les extraits de *L'Île de la raison* et du *Spectateur français*⁵⁸ de Marivaux, où le miroir se présente comme motif thématique et où se mirent les coquettes.

1. Miroir de vanité: le portrait flatté

Chez toute coquette s'il y a portrait, il est flatté. La coquette se regarde au miroir mais n'y voit que sa beauté – vanité peinte par Pierre Allan Gilbert qui n'avait alors que dix-huit ans, *All is vanity*, 1892, tableau où le reflet de la coquette s'illumine et se répand pour former une tête de mort (Cf. illustration p.52). Comme l'écrivait Alfred de Musset à la scène 5 de l'Acte II de *On ne badine pas avec l'amour*, 1834 :

Toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées.⁵⁹

Pourtant, n'importe qui pourrait rétorquer qu'il est difficile de voir de la beauté là où elle n'est pas. Marivaux, à la troisième feuille du *Spectateur français*, leur répond : la coquette est rusée, et outre les fards dont elle use pour être belle aux yeux des autres, le leurre vaut pour elle aussi : la coquette est une femme satisfaite

⁵⁷ *Histoire du miroir*. Op. cit., – p. 201.

⁵⁸ Le miroir comme motif thématique n'est pas présent dans *L'Île des esclaves* de Marivaux.

⁵⁹ Alfred de Musset. *On ne badine pas avec l'amour*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964. – p.313.

d'elle-même et le miroir fait illusion.

[...] Quand une femme se regarde dans son miroir⁶⁰, son nez reste fait comme il est; mais elle n'a garde d'aller fixer son attention sur ce nez, avec qui, pour lors, sa vanité ne trouverait pas son compte; ses yeux glissent seulement dessus, et c'est tout son visage à la fois, ce sont tous ses traits qu'elle regarde, et non pas ce nez infortuné qu'elle esquivé, en l'enveloppant dans une vue générale; et de cette façon même, il y aurait bien du malheur si, tout laid qu'il est, il ne devient piquant, à la faveur des services que lui rendent les autres traits qu'on lui associe; bien plus, ces autres trait n'obligent pas un ingrat; et ce nez, devenu plus honorable, les accompagne à son tour de fort bonne grâce. Mais ces autres traits seront peut-être difformes. Qu'importe? plusieurs difformités de visages jointes ensemble, regardées en bloc, maniées et travaillées par une femme qui leur cherche un joli point de vue, en dépit qu'ils en aient, prennent une bonne contenance, et forment aux yeux de la coquette un tout qui l'enchanté, qui lui paraît préférable à ce tas de beautés fades qu'elle voit souvent à d'autres femmes. Et c'est avec ce visage de la composition de sa vanité qu'une femme laide ose lutter avec un beau visage de la composition de la nature. Et qui le croirait? quelquefois, cela lui réussit.⁶¹

En lisant cette femme qui « se regarde dans son miroir » l'on croirait être en présence de l'ironie de La Bruyère dépeignant une coquette au miroir comme nous aurons l'occasion de le remarquer. Dans sa contemplation, celle qui au début de l'extrait n'était qu'« une femme » devient « la coquette ». Nous serons sensible à l'article qui, d'indéfini passe à défini ayant une valeur générique : la coquette comme type, la coquette comme représentation de l'aveuglement par rapport à soi. Que voit la coquette dans son miroir ? Son reflet ? Non. Seulement ce que sa vanité lui laisse voir, seulement ce pour quoi *la vanité trouve son compte*. Elle a un « nez infortuné » mais son regard « glisse seulement dessus ». La coquette ne se concentre que sur l'ensemble et ainsi s'accorde avec son physique et, de fait, avec son amour-propre. Dans le miroir ne se reflète pas la réalité : « ce nez, avec qui, pour lors, sa vanité ne trouverait pas son compte », « ce nez infortuné [...] tout laid qu'il est », « traits [...] peut-être difformes », « difformités du visage ». Ce miroir est un miroir de vanité, la coquette ne voit que son portrait flatté.

L'écriture montre un décalage affirmé et ironique entre ce que la coquette voit et ce qui est. Si une femme s'applique à ne pas voir son nez en l'associant à d'autres traits de son visage, visage qu'elle trouve à son goût, formant

un tout qui l'enchanté, qui lui paraît préférable à ce tas de beautés fades qu'elle voit souvent à d'autres femmes ;

le narrateur, pour sa part, insiste sur ce qu'elle cherche à dissimuler grâce à la

60 Nous soulignons.

61 *Le Spectateur français*. Op. cit., « Troisième feuille : 27 janvier 1722 ». – p.124-125.

figure de répétition : le terme « nez » apparaît quatre fois et est pronominalisé à de plus nombreuses reprises encore. Le point de vue de la coquette, le « tout qui l'enchanté » est ensuite glosé par le narrateur en « ce visage de la composition de la vanité ». Ainsi ici la coquette se trouve face à un miroir de vanité dont elle n'a pas conscience : miroir personnifié et subjectif, miroir qu'est le narrateur.

2. Ethopée et prosopographie d'une coquette

Les femmes n'agissent jamais que sous la conduite du miroir [...]. Elles n'ont pas de joie plus grande que celle de se parer. C'est pourquoi elles ont un conseiller qui s'appelle le miroir et leur apprend à ajuster leurs voiles, à se badigeonner la gueule, à se regarder de face et de côté, à mouvoir le cou, à rire et à badiner, à marcher et à se tenir immobile.⁶²

C'est ainsi que le moraliste luthérien J. Agricola décrit le rapport de la coquette à son miroir en 1529. Mais que reste-t-il de cette image aux XVII^e et XVIII^e siècles ? Marivaux nous permettra d'éclairer le parcours menant à la coquetterie et, joint à La Bruyère, l'intimité de la coquette dans son cabinet sera révélée.

2.1 Comment devient-on une coquette ?

A la dix-septième feuille du *Spectateur français* de Marivaux, le spectateur-narrateur voit son amie fouillant dans un coffre où il aperçoit « ces mots écrits de sa main : *Mémoire de ce que j'ai fait et vu pendant ma vie* ». Il se précipite sur le cahier mais son amie cherche à le lui reprendre. Le cahier se déchire et le narrateur en emporte la moitié qu'il va ensuite restituer.

Sur-le-champ je pris le parti de m'enfuir avec ma part, pendant qu'elle me poursuivait en badinant pour la ravoire; mais je sortis tout en riant aussi, et j'allai chez moi voir ce que c'était, et voici ce que c'est, sans y changer un mot.⁶³

L'histoire de cette vie, racontée alors que la narratrice a soixante quatorze ans se présente comme « fugue et variation sur le thème de la coquetterie, comment on le devient et comment on cesse de l'être »⁶⁴. Cet historique de la coquetterie est intéressant puisque l'on ne le rencontre pas chez La Bruyère. Le récit débute par le mariage de celle qui était jeune encore puis se poursuit rapidement sur la duperie dont son amant la rend victime. Avertie et alors que les « années commençaient à

62 Cité dans Sabine Melchior-Bonnet. *Histoire du miroir*. Edition : Imago, 1994. - p.203-204.

63 *Le Spectateur français*. Op. cit., « Dix-septième feuille : 12 mai 1723 ». – p.206-207.

64 Catherine Gallouet-Schutter. *Revue Marivaux* n°4 « Aux marges du texte : la femme dans *Le Spectateur français* ». 1994. – p. 11.

[l']inquiéter ; leur course [lui] sembl[ant] plus rapide qu'à l'ordinaire », elle se plonge dans le monde de la coquetterie.

Cependant, il me restait encore de légers scrupules qui me retardaient, quand le hasard me lia avec une demi-douzaine de femmes plus courageuses que moi, et dont le commerce acheva de me défaire de ce peu de retenue poltronne qui me restait. D'ailleurs, mes années commençaient à m'inquiéter; leur course me semblait plus rapide qu'à l'ordinaire. J'étais jeune encore, mais je ne me voyais pas loin de ce terme où la jeunesse d'une femme devient équivoque, où l'on ne sait plus quel âge elle a, et je croyais qu'avec une figure galante, j'en paraîtrais plus longtemps jeune. Mais que de fatigues pour l'avoir, cette figure galante, aussi bien que pour la varier! Comment se coiffera-t-on? quel habit mettra-t-on? quels rubans? de quelle couleur seront-ils? celle-ci est plus douce, celle-là plus vive. Comment se déterminer? un air de douceur est bien touchant, un air de vivacité bien frappant. Où prendre du conseil pour un choix qui va décider pour nous de la gloire de toute une journée? Choisir l'air doux, c'est peut-être manquer son coup; prendre l'air vif, c'est peut-être se rendre les yeux trop rudes. Il s'agit de consulter son miroir⁶⁵, et si jamais l'âme a porté des jugements d'une justesse admirable, si jamais ses attentions sur quelque chose, ses examens, ses discussions furent des prodiges de force, de goût, d'exactitude et de finesse; de ces prodiges si étonnants, n'allez pas l'en croire capable ailleurs que dans une femme qui est à sa toilette; et voyez après combien cette âme est petite de n'être jamais si judicieuse et de n'y regarder jamais de si près que dans une occasion de si peu d'importance.⁶⁶

Malgré ces « légers scrupules » qu'elle ressent au départ,

Pour moi, j'eus d'abord de la peine à me jeter dans cet excès de coquetterie. La mienne était encore timide, mais petit à petit elle s'enhardissait.⁶⁷

la narratrice se retrouve prise dans le tourbillon de la préparation de toute coquette « pour avoir une figure galante »⁶⁸. Les deux termes ainsi joints sont à relever puisque l'adjectif s'emploie habituellement pour désigner une attitude, et de fait on peut voir ici une synecdoque : l'accent est mis sur le visage pour désigner la galanterie du « tout ». La coquette se veut, en plus de sa qualité de coquette, galante. Passer pour belle ne suffit pas, elle veut aussi qu'on l'aime (d'après la distinction faite par La Bruyère à la remarque 22 du chapitre « Des femmes »⁶⁹). Et cela ne se fait pas sans peine – « que de fatigues » écrit l'amie du spectateur – comme en témoigne l'abondance de questions rhétoriques :

Comment se coiffera-t-on? quel habit mettra-t-on? quels rubans? de quelle couleur seront-ils? celle-ci est plus douce, celle-là plus vive.

65 Nous soulignons.

66 *Le Spectateur français*. Op. cit., « Dix-huitième feuille : 8 juin 1723 ». – p.214-215.

67 Ibid.

68 *Trésor de la langue française* informatisé. « Galant » : *Galant* s'emploie exceptionnellement en parlant d'une femme pour signifier « qui cherche à plaire aux hommes, coquette » ou « qui peut plaire à un homme, désirable ». Consulté en mars 2012.

69 *Les Caractères*. Op. cit., « Des femmes », r. 22 (V) – p. 182.

Comment se déterminer? [...] Où prendre du conseil pour un choix qui va décider pour nous de la gloire de toute une journée?

C'est dans ce contexte que la narratrice en vient à fréquenter le miroir puisqu'elle glose toutes les étapes de la préparation et de la parade d'une coquette par « il s'agit de consulter son miroir ». En effet, si toute la réflexion sur la parure et l'air à prendre se passe au miroir, toutes les mimiques, affectations, « prodiges de force » quant aux attentions et aux discussions dont fait preuve la coquette s'y sont aussi déroulés. Les éléments pouvant sembler positifs dans les attitudes de la coquette naissante puis pratiquante sont en fait dénigrés par la phrase ultime, à la manière des pointes chez La Bruyère : « n'allez pas l'en croire capable ailleurs que dans une femme qui est à sa toilette ». Ainsi, une fois de plus, le miroir s'est fait complice du mensonge, étant ce « miroir de Satan » sur lequel Sabine Melchior-Bonnet écrit dans *Histoire du miroir*⁷⁰. L'amie du spectateur est donc devenue coquette et est finement prête à parader dans le monde, maniant son art avec perfection...

2.2 De l'art de l'affectation

Cet art de l' « affectation », c'est La Bruyère qui le signale en ce terme dans la septième remarque (VIII) du chapitre « Des femmes » :

Une femme coquette ne se rend point sur la passion de plaire, et sur l'opinion qu'elle a de sa beauté [...]. La mignardise et l'affectation l'accompagnent [...].⁷¹

Et c'est en effet un thème qui lui est cher puisqu'il est dignement représenté dans *Les Caractères*. Les remarques 4, 5, 6 de ce chapitre s'inscrivent dans une thématique commune, insistant sur le fard et l'artifice. Patrice Soler, dans *Études littéraires* « Jean de La Bruyère, *Les Caractères* »⁷² écrit même que les remarques 2 à 9 illustrent les « extrémités et paradoxes où portent fard et coquetterie [tout en faisant un] éloge du naturel ».

2.2.1 La coquette et le refus naturel

Le fard est une manifestation extérieure très significative puisque l'on peut y voir le refus des femmes de se montrer telles qu'elles sont. Dissimulation de soi

⁷⁰ *Histoire du miroir*. Op. cit., « Les grimaces du diable ». Edition : Imago, 1994. - p.190-192.

⁷¹ *Les Caractères*. Op. cit., « Des femmes », r. 7 (VII). – p. 179.

⁷² Patrice Soler. *Études Littéraires* « Jean de La Bruyère, *Les Caractères* ». Paris : Presses universitaires de France, 1994. – p.62.

à la mode et pouvant être exacerbée par le port de masque comme en témoignent particulièrement certaines représentations de Jean Dieu de Saint-Jean *Dame en déshabillé allant par la ville* ou encore *Femme de qualité allant incognito par la ville* (Cf. illustrations p.53-54).

La Bruyère se plaît à multiplier cette thématique de l'artifice – pour la dénoncer.

Quelques jeunes personnes ne connaissent point assez les avantages d'une heureuse nature, et combien il leur serait utile de s'y abandonner; elles affaiblissent ces dons du ciel, si rares et si fragiles, par des manières affectées et par une mauvaise imitation: leur son de voix et leur démarche sont empruntés; elles se composent, elles se recherchent, regardent dans un miroir si elles s'éloignent assez de leur naturel. Ce n'est pas sans peine qu'elles plaisent moins.⁷³

En témoigne cette remarque avec le champ sémantique de l'artifice: « manières affectées », « imitation », « empruntés », « se composent », « s'éloignent de leur naturel » mais aussi bien d'autres comme la 74 de « De la cour » avec des femmes qui « précipitent le déclin de leur beauté par des artifices qu'elles croient servir à les rendre belles ». Cette représentation de la tromperie est récurrente au troisième chapitre, combinée au champ sémantique, très lié du terme « mensonge », fards et parure étant un genre de « menterie » (« De la cour », r.42 (IV)). Desservent la femme ses manières affectées, comme la coquette qui, jusque dans la mort gardera « la mignardise et l'affectation » (« Des femmes », r.7 (VII)). Le miroir est l'instrument dont elles usent pour se parer puisque c'est dans lui qu'elles « regardent [...] si elles s'éloignent assez de leur naturel ». Le miroir renvoie l'image que celle qui le contemple à envie d'y trouver. Qu'importe ici le regard des autres, une fois de plus ce qui compte est l'image que la coquette a de soi. Zola, dans *L'Assommoir*, écrivait à propos de Nana adolescente qu'elle avait pris l'habitude de laisser dépasser un petit bout de sa langue au coin de sa bouche car « en se regardant dans les glaces, elle s'était trouvée gentille ainsi⁷⁴ ». Pour les jeunes personnes il en est ici de même, leurs affectations leur ont paru « gentilles » et de fait elles les conservent et les entretiennent. Elles sont exaltées par elle-même un peu comme le sera plus tard la Marianne de Marivaux :

Je me mis donc vite à me coiffer et à m'habiller pour jouir de ma parure ; il me prenait des palpitations en songeant combien j'allais

73 *Les Caractères*. Op. cit., « Des femmes », r.4 (IV) – p. 178.

74 Émile Zola. *L'Assommoir*, 1876. Le Livre de poche, 1983. -p. 395,

Chapitre XI : Ce qui la rendait surtout friande c'était une vilaine habitude qu'elle avait prise de sortir un petit bout de sa langue entre ses quenottes blanches. Sans doute en se regardant dans les glaces, elle s'était trouvée gentille ainsi. Alors, tout le long de la journée, pour faire la belle, elle tirait la langue. « Cache donc ta menteuse ! » lui criait sa mère.

être jolie : la main m'en tremblait à chaque épingle que j'attachais [...] Si on savait ce qui se passe dans la tête d'une coquette en pareil cas, combien son âme est déliée et pénétrante ; si on voyait la finesse des jugements qu'elle fait sur les goûts qu'elle essaie [...].⁷⁵

Le portrait donné par La Bruyère est donc bien sombre et la pointe catégorique: les femmes ainsi parées et affectant une « grandeur artificielle attachée au mouvement des yeux, à un air de tête, aux façons de marcher » (« Des femmes », r.2 (I)) « plaisent moins ». Le moraliste ayant concédé aux coquettes qu'elles se donnaient du mal puisqu'elles ont à se composer, à se chercher, se rechercher, se sert ironiquement du « ce n'est pas sans peine » pour dénoncer ces vaniteuses, esclaves de leur apparence et de la mode. Le jugement est sévère et ne cesse de l'être chez le moraliste comme en témoigne d'autres extraits des *Caractères* : « quelque chose de pire que la grossièreté des femmes du peuple, et que la rusticité des villageoises: elle a sur toutes deux l'affectation de plus » (« De la ville », r.16 (IV)). Le second aspect du diptyque « Les femmes sont extrêmes: elles sont meilleures ou pires que les hommes » (« Des femmes », r. 53 (I)) est grandement illustré.

Et La Bruyère, dans sa sévérité prône un retour au naturel, naturel obsédant dans cette quatrième remarque avec: « nature », « s'éloignent de leur naturel ». Naturel – que Bernard Roukhomovsky désigne comme étant « la pierre angulaire d'une esthétique de la vérité et valeur suprême, à ce titre, de la comédie classique »⁷⁶ – constamment valorisé: « les avantages d'une heureuse nature » et glosé par la métaphore hyperbolique significative « ces dons du ciel, si rares et si fragiles ». La leçon est donnée.

2.2.2 La coquette et le temps

Ton miroir te montrera comment
disparaît la beauté.
[William Shakespeare]⁷⁷

La Bruyère offre un autre portrait de femme se regardant au miroir et affectant de plus de ne pas porter son âge, portrait plus précis puisqu'un nom nous est donné dès le premier mot de la remarque.

Lise entend dire d'une autre coquette qu'elle se moque de se piquer de jeunesse, et de vouloir user d'ajustements qui ne conviennent plus à une femme de quarante ans. Lise les a accomplis; mais les

⁷⁵ Pierre de Marivaux. *La Vie de Marianne*. Paris : Les Classiques de poche, 2007. – p. 105-106.

⁷⁶ Bernard Roukhomovsky. *L'esthétique de La Bruyère*. Paris : SEDES, 1997. – p.78.

⁷⁷ Cité dans *Le Peintre et son miroir*. Op. cit., – p. 107.

années pour elle ont moins de douze mois, et ne la vieillissent point: elle le croit ainsi, et pendant qu'elle se regarde au miroir⁷⁸, qu'elle met du rouge sur son visage et qu'elle place des mouches, elle convient qu'il n'est pas permis à un certain âge de faire la jeune, et que Clarice en effet, avec ses mouches et son rouge, est ridicule.⁷⁹

Il est à noter que La Bruyère fait ici le portrait d'une femme déjà représentée dans la cinquième édition puisque la remarque 56 en faisait déjà une suggestive esquisse :

Il y a du péril à contrefaire. Lise, déjà vieille, veut rendre une jeune femme ridicule, et elle-même devient difforme; elle me fait peur. Elle use pour l'imiter de grimaces et de contorsions: la voilà aussi laide qu'il faut pour embellir celle dont elle se moque.⁸⁰

La remarque 8 en est une version plus achevée. La première phrase rend patente la présence du narrateur, bien que cette dernière ne soit pas grammaticale, puisque « Lise entend dire d'une *autre coquette* ». Il est ici évident qu'elle n'a pas conscience d'être elle-même une coquette. Cette voix du narrateur se lit ensuite dans le jugement dépeint, des « ajustements *qui ne conviennent plus* à une femme de quarante ans ». L'on peut s'arrêter sur la sonorité de cette première phrase en s'interrogeant sur l'étymologie du substantif « coquette ». Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*⁸¹ apparaît ceci :

Coquet: XIII^e siècle, « petit **coq** ». En 1611 l'on croise le verbe « **coqueter** » signifiant « se pavaner comme un coq » (le verbe « **caqueter** » au XVI^e siècle, d'où le substantif de « **coquette** », « femme qui **caquette** »).

L'allitération en [k] de ce parcours étymologique est particulière sensible, comme dans la première phrase où l'on entendrait presque une coquette caqueter ou bien encore le caquet mondain⁸². L'on trouve aussi en cette phrase une opposition entre jeunesse et vieillesse. Bien que ce substantif de « vieillesse » puisse paraître extrême pour une « femme de quarante ans », il est à rappeler qu'au XVII^e siècle la femme de quarante ans n'était pas celle d'aujourd'hui et qu'elle avait un physique plus proche de celui d'une femme de soixante voire de soixante-dix ans. Et ces quarante ans,

Lise les a accomplis; mais les années pour elle ont moins de douze mois, et ne la vieillissent point.

78 Nous soulignons.

79 *Les Caractères*. Op. cit., « Des femmes », r.8 (VII) – p. 180.

80 *Les Caractères*. Op. cit., « Des femmes », r.56 (V) p. 196.

81 Alain Rey. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2006. Tome 1 « Coquet, ette ». - p. 888.

82 Merci à M. Roukhomovsky pour cette remarque.

L'écho à la remarque 7 est palpable ici. Là où la coquette regardait « le temps et les années comme quelque chose seulement qui ride et qui enlaidit les autres femmes » dans cette dernière, Lise pense que les années ne l'atteignent pas, tout comme la coquette qui mourrait sans même s'en rendre compte. Le verbe « croire » est à double sens, la coquette usant d'ajustements veut faire *croire* à son jeu, celui de sa beauté, tandis qu'elle-même *se croit* plus jeune que ce qu'elle est vraiment, ou tout du moins elle *croit* passer pour plus jeune auprès des autres. Ce verbe « croire » se place donc dans l'introspection, un regard une fois de plus tourné vers soi-même.

Puis apparaît le motif du miroir, celui que Molière plaçait ironiquement dans la bouche des précieuses artificielles sous le nom de « conseiller des grâces⁸³ ». Ce miroir n'est pas un miroir de vérité, il est de vanité tel que nous l'avons déjà maintes fois rencontré : il donne à voir à Lise ce qu'elle a envie d'y trouver. Cette remarque semble réellement empreinte du topos pictural, dès lors que, grâce au miroir, une focalisation sur les détails du visage de la coquette est réalisée. Focalisation grâce à la mouche et étant assez identique aux détails du « mouchoir » de Giton, de même que le rouge est aussi celui qu'*Iphis* mettait, mais rarement, sans en faire habitude. Cette remarque 8, contrairement à celle qui la précède est beaucoup plus précise grâce à ce « zoom », en quelques sortes, sur le visage de la coquette. Mise en avant qui n'est pas sans rappeler le miroir concave ou « miroir ardent », qui représente les objets « *plus gros*, (et fait aussi sortir l'image au dehors jusqu'à son foyer) » du « Miroir ou la Métamorphose d'Orante », conte de Perrault appelé en introduction. Ainsi agrandis les artifices dont Lise fait usage semblent résumer son visage. La théâtralité, que l'on retrouvera dans la remarque 52 des « Ouvrages de l'esprit », est centrale ici : Lise a la mine et l'aspect de quelqu'un qui se déguise avant de monter sur scène, de rejoindre le théâtre mondain, la coquette créant une image d'elle-même et refusant de se montrer telle qu'elle est. Puisque nous avons été sensibles à l'allitération en [k] l'on peut reconnaître que cette remarque est décidément un réel jeu sur les sons puisque l'assonance en [ou] dans « rouge » et « mouches » peut être relevée. Louis van Delft voit en cela la moue de dédain de la coquette toujours en position de critiquer l'autre. Mais tout en gardant cette idée de moue l'on peut imaginer la

83 *Les Précieuses ridicules*. Op. cit., scène VI – p. 233

coquette faisant la moue pour, justement, se teinter les lèvres. Ou bien encore la coquette faisant la moue, (ou les « grimaces et de contorsions » de la remarque 56) en se regardant devant son miroir, telle une actrice qui répéterait son rôle tout en guettant et corrigeant chaque variation de ses expressions: la coquette s'entraînant pour son entrée en scène une fois de plus.

elle convient qu'il n'est pas permis à un certain âge de faire la jeune, et que Clarice en effet, avec ses mouches et son rouge, est ridicule.

Et c'est dans sa jouissante manipulation de l'hyperbate que La Bruyère termine la remarque et clôt le portrait de la coquette. Le début de phrase semble être l'écho, voire le reflet, de la première « *Lise* entend dire d'une autre coquette qu'elle se moque de se piquer de jeunesse et de vouloir user d'ajustements qui ne conviennent plus à une femme de quarante ans ». L'aveuglement quant à l'âge est ici de nouveau patent. La première chose qui se donne réellement à voir, après l'entrée d'un second personnage Clarice (qui n'apparaît que dans cette remarque), est le retour du rouge et des mouches. Seulement l'ordre est inversé: pour Lise c'était d'abord le rouge puis les mouches, pour Clarice ce sont les mouches puis le rouge. Il y a donc une construction en chiasme. L'on peut voir ici l'effet d'un miroir renvoyant l'image opposée comme dans *Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll avec Alice s'interrogeant lorsqu'elle tient une pomme dans sa main gauche et que son reflet dans le miroir tient la pomme dans la main droite :

L'idée lui vint un jour qu'il avait donné à Alice une orange et lui avait demandé de quelle main elle la tenait.

– Dans ma main droite répondit Alice.

– Regardez maintenant cette petite fille dans la glace et dites-moi de quelle main elle tient l'orange ?

– Dans sa main gauche.

– Et comment expliquez-vous cela ?

– Si je pouvais passer de l'autre côté du miroir, est-ce que je n'aurais pas toujours la pomme dans ma main droite ?⁸⁴

Ainsi par ce retournement de situation, la pointe remplit une fonction assez analogue à l'hyperbate puisque par cet ajout l'on est invité à relire, et ce qui pouvait passer pour de la coquetterie, et c'est le cas de le dire, en devient ridicule. Lise, à quarante ans, se moque donc de Clarice qui « fait la jeune ». Ce dont elle ne se rend pas compte, et ce dont *nous lecteurs* l'on se rend compte grâce au chiasme notamment, c'est que Clarice en réalité est le miroir de Lise dans lequel cette dernière ne se reconnaît pas. Elle qualifie Clarice de « ridicule », sans se

84 Maurois André, cité dans *Histoire du miroir*. – p. 14.

rendre compte que ce qu'elle blâme elle le reproduit à l'identique. L'achèvement par cet adjectif est réellement lapidaire puisqu'en tant que dernier mot il est celui que l'on retiendra, d'autant plus qu'il se trouvait déjà à la remarque 56.

Nous citerons pour clore cette thématique de la coquette prise – et bercée d'illusions – dans son rapport au temps un extrait du *Cabinet philosophe*, 1734, de Marivaux où on la retrouve, ainsi que le terme ridicule et ses dérivés⁸⁵, croquée par une autre femme :

Oui, Monsieur, me dit-elle avec vivacité; il est vrai qu'à tout prendre, cette femme-là cache son âge, et qu'elle a de beaux restes; j'en conviens; mais il est pourtant *ridicule*, quand on date d'aussi loin qu'elle, de venir se présenter en compagnie comme quelque chose d'aimable, sous prétexte qu'on peut effectivement le paraître encore. Oui, je vous le répète, elle a bonne mine, elle a des yeux, du teint, des grâces, je ne le nierai point: je ne sais pas comment cela se fait: mais c'est une vérité; et voilà ce qui sauve un peu *l'impertinence de sa parure, et de ses rubans*, et ce qui fait qu'elle soutient *cet attirail galant, et pourtant si déplacé*, dans lequel elle est: mais elle le soutiendra, Monsieur, tant qu'il lui plaira, cela *n'empêchera point qu'elle ne soit vieille, et qu'il ne soit sot et extravagant à elle de vouloir nous en imposer à présent avec une figure qui nous trompe*, et qui ne continue d'être aimable, tout ancienne qu'elle est, que parce que le temps a glissé sur elle, et que les années n'ont pas fait leur ravage ordinaire sur ce visage qui devrait être usé, et qui est censé l'être. *En un mot, un pareil étalage est digne de risée. C'est se moquer des gens*. Ne faut-il pas se rendre justice? Est-ce qu'on a un visage à soixante ans passés? ⁸⁶

Il est à préciser que cette thématique est une prolifique source d'inspiration picturale. L'on peut penser à ce titre au fameux tableau de Hans Baldung Grien *Les Trois Âges de la femme*, 1511 – titre repris par Gustave Klimt en 1905 – où l'illusion de la beauté est mise en avant par un miroir impitoyable multipliant la même femme dans ses différents âges (Cf. *illustration p.55*). La peinture représente les déclinés réciproques de la beauté et de la jeunesse et rejoint la peinture de vanité(s) telle que nous avons pu la décrire dans la partie liminaire de notre réflexion.

2.2.3 Les œillades d'une coquette

Marivaux, comme nous l'avons vu et comme nous le verrons par la suite, se plaît à mettre sur papier tout l'art d'être une coquette dans *Le Cabinet du philosophe* et *Le Spectateur français* pour ne citer que ces deux textes. Par l'aspect moins bref de ses écrits (*Le Spectateur français* se présente comme un journal

85 Nous soulignons.

86 Pierre de Marivaux. *Journaux et Œuvres diverses*. Contenant *Le Cabinet du Philosophe*. Paris :Classiques Garnier, 1988. – p. 406-407.

intime) il peut ainsi être beaucoup moins allusif que La Bruyère. Ces deux textes ne sont cependant pas les seuls où il « déshabille » et « démaquille » la coquette ; l'on peut aussi citer *L'Île de la raison*, 1727. En effet, par un stratagème imitant celui de *L'Île des esclaves*, 1725, par la voix de la servante Spinette il peint à la scène 6 de l'Acte II la trop coquette comtesse. On retrouve la présence explicite du miroir dans lequel, de trop se regarder l'on se perd, mais aussi les mines rencontrées plus haut ainsi qu'un développement sur les œillades particulièrement hilarant, qui mérite une longue citation.

SPINETTE: Vous souvenez-vous, ma chère maîtresse, de cette quantité d'outils pour votre visage qui était sur la vôtre [de toilette]?

BLAISE: Des outils pour son visage! Est-ce que sa mère ne li avait pas baillé un visage tout fait ?

SPINETTE: Bon ! Est-ce que le visage d'une coquette est jamais fini ? Tous les jours on y travaille: il fait concerter les mines, ajuster les œillades. N'est-il pas vrai qu'à votre miroir⁸⁷, un jour, un regard doux vous a coûté plus de trois heures à attraper ? Encore n'en attrapâtes-vous que la moitié de ce que vous en vouliez; car, quoique ce fût un regard doux, il s'agissait aussi d'y mêler quelque chose de fier: il fallait qu'un quart de fierté tempérât trois quarts de douceur; cela n'est pas aisé. Tantôt le fier prenait trop sur le doux: tantôt le doux étouffait le fier. On n'a pas de balance à la main; je vous voyais faire et je ne vous regardais que trop. N'allais-je pas répéter toutes vos contorsions ! Il fallait me voir avec mes yeux chercher des doses de feu, de langueur, d'étourderie et de noblesse dans mes regards. J'en possédais plus d'un mille qui étaient autant de coups de pistolet, moi qui n'avais étudié que sous vous. Vous en aviez un qui était vif et mourant, qui a pensé me faire perdre l'esprit: il faut qu'il m'ait coûté plus de six mois de ma vie, sans compter un torticolis que je me donnai pour le suivre.

LA COMTESSE, *soupirant*: Ah !

BLAISE: Queu tas de balivernes ! Velà une tarrible condition que d'être les yeux d'une coquette !

SPINETTE: Et notre ajustement ! et l'architecture de notre tête, surtout en France où Madame a demeuré ! et le choix des rubans ! Mettrai-je celui-là ? non, il me rend le visage dur. Essayons de celui-ci ; je crois qu'il me rembrunit. Voyons le jaune, il me pâlit ; le blanc, il m'affadit le teint. Que mettra-t-on donc ? Les couleurs sont si bornées, toutes variées qu'elles sont ! La coquetterie reste dans la disette ; elle n'a pas seulement son nécessaire avec elle. Cependant on essaye, on ôte, on remet, on change, on se fâche ; les bras tombent de fatigue, il n'y a plus que la vanité qui les soutient. Enfin on achève : voilà cette tête en état : voilà les yeux armés. L'étourdi à qui tant de grâces sont destinées arrivera tantôt. Est-ce qu'on l'aime ? non. Mais toutes les femmes tirent dessus, et toutes le manquent. Ah ! le beau coup, si on pouvait l'attraper !⁸⁸

87 Nous soulignons.

88 Pierre de Marivaux. *Théâtre complet*. Contenant *L'Île de la raison*. Paris : Gallimard, 1996-2000. – p.706-707

A la lecture des ces extraits le miroir se donne à voir chez La Bruyère et Marivaux comme l'instrument indispensable au quotidien des coquettes. Cependant, si leur lien apparaît toujours de manière très claire Marivaux n'hésite pas à l'accroître encore lorsque, dans la dixième feuille du *Spectateur français*, il évince l'homme au profit du miroir, miroir décrit comme étant « leur amant », amant « embrass[ant], réuni[ssant] toutes leurs distractions ».

De la mouche, elle passe à un miroir⁸⁹ qui se présente; de là, à sa cornette; puis à un ruban, puis à autre chose. Mais vous la rattraperez peut-être, dis-je alors. Oui-da! me répondit-il, elle pourra revenir à vous par distraction, et vous recommencez! mais elle n'y est déjà plus, votre habit vous l'a dérobée; et quand vous lui direz qu'elle est charmante, elle vous répondra que la couleur en est de bon goût. Cependant, repris-je encore, ces femmes-là veulent vous plaire. Non, Monsieur, me dit-il, ce n'est ni à vous ni à personne qu'elles veulent plaire; c'est à tout le monde, et à tout le monde assemblé; voilà leur amant, celui qu'elles écoutent, et qu'elles aiment; cet objet-là les fixe; elles ne le perdent point de vue; il embrasse, il réunit toutes leurs distractions; car elles ne le quittent à droite que pour le reprendre à gauche; ce qu'un côté de l'objet perd avec elles, un autre côté le gagne.⁹⁰

89 Nous soulignons.

90 Le Spectateur français. Op. cit., « Dixième feuille : 16 octobre 1722 » – p. 161-161.

Illustrations

Sur les femmes complices du diable





La coquette habillée (Le miroir du diable), et La coquette déshabillée,
1856, Antoine Wiertz.

Sur la vanité de la coquette



All is vanity, 1892, Charles Allan Gilbert.

Sur les femmes et leurs masques



dessiné par L.D. de J. Leon 1659.

avec Privilège du Roy VE 1659

Femme de qualité allant incognito par la Ville

se vend à Paris sur le Quay Pelletier à la Pome d'Or au premier appartement



J. D. De Saint Jean . Del.

Dame en Dëshabillé Allant Par la Ville

*Dame en déshabillé allant par la ville et Femme de qualité allant incognito par la ville,
XVIIe siècle, Jean Dieu de Saint-Jean.⁹¹*

91 Illustrations extraites de : Bernard Roukhomovsky et alii. *Les Parisiens de La Bruyère*. Paris : Paris Musée, 1996. – p.88.

Sur les femmes et le temps



Les Trois Ages de la femme, 1511, Hans Baldung Grien.

Et la glace où se fige un réel mouvement
Reste froide malgré son détestable ouvrage.
La force d'un miroir trompa plus d'un amant
Qui crut aimer sa belle et n'aima qu'un mirage.
[Guillaume Apollinaire, *La Force du miroir*]⁹²

Chapitre 3 : Le miroir et les hommes

Cependant les femmes ne sont pas les seules à être en lien avec le miroir. Si chez Musset ces dernières sont décrites comme artificielles et vaniteuses, les hommes ne sont pas oubliés par le dramaturge et c'est du reste par eux que commence la fameuse réplique :

Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels.⁹³

Chez les hommes aussi l'on retrouve la vanité à travers la mention d' « orgueil ». Si c'est autour de cette notion que travaille La Bruyère dans le rapport de l'homme au miroir, elle diffère chez Marivaux puisque ce dernier propose un miroir de vérité, miroir qui n'existait pas chez les femmes.

1. Miroir de vérité

[...] Un jour qu'à la campagne je venais de la quitter, un gant que j'avais oublié fit que je retournai sur mes pas pour aller chercher; j'aperçus la belle de loin, qui se regardait dans un miroir⁹⁴, et je remarquai, à mon grand étonnement, qu'elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens où durant notre entretien j'avais vu son visage; et il se trouvait que ses airs de physionomie que j'avais cru si naïfs n'étaient, à les bien nommer, que des tours de gibecière; je jugeais de loin que sa vanité en adoptait quelques-uns, qu'elle en réformait d'autres; c'était de petites façons, qu'on aurait pu noter, et qu'une femme aurait pu apprendre comme un air de musique. Je tremblai du péril que j'aurais couru si j'avais eu le malheur d'essayer encore de bonne foi ses friponneries, au point de perfection où son habileté les portait; mais je l'avais crue naturelle et ne l'avais aimée que sur ce pied-là; de sorte que mon amour cessa tout d'un coup, comme si mon cœur ne s'était attendri que sous condition. Elle m'aperçut à son tour dans son miroir⁹⁵, et rougit. Pour moi, j'entrai en riant, et ramassant mon gant: Ah! Mademoiselle, je vous demande pardon, lui dis-je, d'avoir mis jusqu'ici sur le compte de la nature des appas dont tout l'honneur n'est dû qu'à votre industrie. Qu'est-ce que c'est? que signifie ce discours? me répondit-elle. Vous parlerai-je plus franchement? lui dis-je, je viens de voir les machines de l'Opéra. Il me divertira toujours, mais il me touchera moins. Je sortis là-dessus, et c'est de cette aventure que naquit en moi cette misanthropie qui ne m'a point quitté, et qui m'a fait passer ma vie à examiner les hommes, et à

92 Extrait de *Le Peintre et son miroir*. Op. cit., – p. 63.

93 *On ne badine pas avec l'amour*. Op. cit., – p.313.

94 Nous soulignons.

95 Nous soulignons.

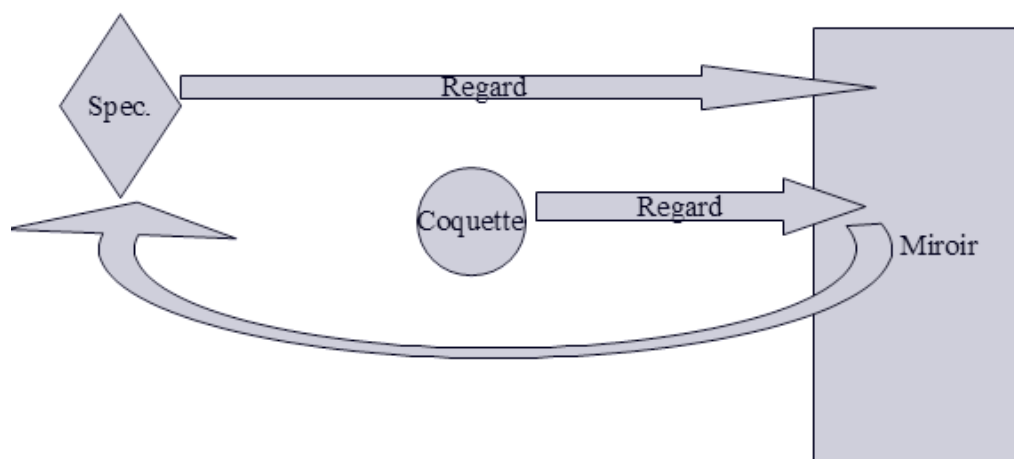
m'amuser de mes réflexions.⁹⁶

Dans *Le Spectateur français*, la première feuille – différente des autres en ce qu'elle annonce le narrateur-Spectateur – présente en sa fin une anecdote justifiant l'importance de la femme pour le narrateur et légitimant ce qu'il écrit. L'histoire est la suivante : le narrateur, alors âgé de dix-sept ans, est très amoureux d'une jeune fille qui semble posséder de nombreuses qualités. Il la voit sage et belle jusqu'au jour où il l'aperçoit devant son miroir, répétant la gestuelle qui la lui rendait si attachante. L'amour est perdu, le Spectateur, tout comme La Bruyère l'avait fait avant lui, en vient à regretter l'absence de naturel :

Mademoiselle, je vous demande pardon, lui dis-je, d'avoir mis jusqu'ici sur le compte de la nature des appas dont tout l'honneur n'est dû qu'à votre industrie.

Et en effet, « la jeune fille n'est pas naïve, elle est savante ; elle n'est pas sage, elle est coquette⁹⁷ ».

Dans ce court récit, le miroir apparaît à deux reprises : il est d'abord miroir de *vanité* – et le mot apparaît – dans lequel la jeune fille se fabrique en travaillant ses mimiques que le Spectateur nomme « des tours de gibecière⁹⁸ ». Mais il est surtout le miroir qui renvoie cette image au Spectateur puisque la coquette y aperçoit à son tour celui qui l'observe, selon le schéma que nous avons réalisé ci-dessous :



Ce miroir, complice des « grimaces », des « industries » de la jeune fille devient

⁹⁶ *Le Spectateur français*. Op. cit., « Première feuille : 29 mai 1721 ». – p. 117-119.

⁹⁷ *Revue Marivaux* n°4. Op. cit., « Aux marges du texte : la femme dans *Le Spectateur français* », 1994. – p. 9.

⁹⁸ *Trésor de la langue française informatisé*. « Gibecière : *Tours de gibecière*. Tours de passe-passe, de prestidigitation ».

Consulté en mars 2012.

donc un miroir de vérité, trahissant le secret de cette dernière et l'offrant au Spectateur. Tout comme le miroir de la reine qui, dans *Blanche Neige*, passe de témoin et certification de sa beauté à motif de sa colère, le miroir, dans ces deux textes, change son propos, ou son image, mais ne ment pas. La métaphore employée par le Spectateur, pour désigner les expressions de séduction de la coquette est intéressante puisqu'il parle de « machines de l'Opéra ». La duplicité de la jeune fille est exacerbée, là où elle voulait paraître belle et naïve, il n'y a en réalité que « tours de gibecière, petites façons, friponneries, industrie ». On penserait lire Fontenelle – la filiation est attestée – lorsque, au premier soir des *Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686, ce dernier annonçait :

Sur cela, je me figure toujours que la nature est un grand spectacle, qui ressemble à celui de l'opéra. Du lieu où vous êtes à l'opéra, vous ne voyez pas le théâtre tout à fait comme il est : on a disposé les décorations et les machines pour faire de loin un effet agréable, et on cache à votre vue ces roues et ces contrepoids qui font tous les mouvements. Aussi ne vous embarrassez-vous guère de deviner comment tout cela se joue. Il n'y a peut-être que quelque machiniste caché dans le parterre, qui s'inquiète d'un vol qui lui aura paru extraordinaire, et qui veut absolument démêler comment ce vol a été exécuté. Vous voyez bien que ce machiniste-là est assez fait comme les philosophes. Mais ce qui, à l'égard des philosophes, augmente la difficulté, c'est que, dans les machines que la nature présente à nos yeux, les cordes sont parfaitement bien cachées, et elles le sont si bien, qu'on a été longtemps à deviner ce qui causait les mouvements de l'univers : car représentez-vous tous ces sages à l'opéra, ces Pythagores, ces Platons, ces Aristotes, et tous ces gens dont le nom fait aujourd'hui tant de bruit à nos oreilles : supposons qu'ils voyaient le vol de Phaéton que les vents enlèvent, qu'ils ne pouvaient découvrir les cordes, et qu'ils ne savaient point comment le derrière du théâtre était disposé. L'un d'eux disait : « C'est une vertu secrète qui enlève Phaéton ». L'autre : « Phaéton est composé de certains nombres qui le font monter. » L'autre : « Phaéton a une certaine amitié pour le haut du théâtre ; il n'est pas à son aise quand il n'y est pas. » L'autre : « Phaéton n'est pas fait pour voler, mais il aime mieux voler que de laisser le haut du théâtre vide ; » et cent autres rêveries que je m'étonne qui n'aient perdu de réputation toute l'antiquité. A la fin Descartes et quelques autres modernes sont venus, qui ont dit : « Phaéton monte parce qu'il est tiré par des cordes, et qu'un poids plus pesant que lui descend. » Ainsi on ne croit plus qu'un corps se remue, s'il n'est tiré, ou plutôt poussé par un autre corps : on ne croit plus qu'il monte ou qu'il descende, si ce n'est par l'effet d'un contrepoids ou d'un ressort ; et qui verrait la nature telle qu'elle est ne verrait que le derrière du théâtre de l'opéra. A ce compte, dit la marquise, la philosophie est devenue bien mécanique ?⁹⁹

Il y a donc une face visible et une face cachée, chez cette jeune fille comme c'est le cas à l'Opéra. L'amant la voyait belle là où elle n'était que coquette, l'on ne voit de l'Opéra que les jolies choses sans imaginer toutes les machines qui

99 Fontenelle. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Paris : GF Flammarion, 1998. – p.62.

les mettent en action.

Ainsi le miroir est aussi l'objet qui met à nu tous les rouages. Ayant montré les friponneries de la jeune fille au narrateur il se fait instrument de conscience et inaugure la position de Spectateur de ce dernier.

2. Miroir de vérité?

Dans l'Antiquité, les miroirs font partie des instruments des devins et des sorciers, boucliers, coupes d'eau et objets polis où se reflètent et s'inversent des correspondances cachées, et ils sont présents dans toutes sortes de rites d'initiation. Au Moyen Âge, leur forme bombée et leur couleur sombre suscitent des effets étranges, ce qui leur vaut le nom de « miroirs des sorcières » auxquels sont attribués des pouvoirs maléfiques.

[...] La divination par le miroir, évoquée dans de nombreux textes – parmi les plus célèbres, les apparitions à Catherine de Médicis qui voit l'avenir du royaume dans un miroir, contées par Goulart, ou celles du duc de Saint-Germain à Louis XV – ne s'éteint pas avec l'avènement de l'âge scientifique. Elle continue de fasciner les esprits crédules et de séduire les âmes visionnaires¹⁰⁰.

Dans le chapitre « De quelques usages », La Bruyère, à la remarque 69, use du mot *miroir* dans le contexte particulier décrit par Sabine Melchior-Bonnet : celui de la divination. On y retrouve ce que l'auteure a nommé « la divination par le miroir », autrement appelé la « catoptromancie » :

L'on souffre dans la république les chiromanciens et les devins, ceux qui font l'horoscope et qui tirent la figure, ceux qui connaissent le passé par le mouvement du sas, ceux qui font voir dans un miroir ou dans un vase d'eau la claire vérité; et ces gens sont en effet de quelque usage: ils prédisent aux hommes qu'ils feront fortune, aux filles qu'elles épouseront leurs amants, consolent les enfants dont les pères ne meurent point, et charment l'inquiétude des jeunes femmes qui ont de vieux maris; ils trompent enfin à très vil prix ceux qui cherchent à être trompés.¹⁰¹

Le miroir y est décrit comme étant utilisé par certains chiromanciens ou devins et pouvant être remplacé par un « vase d'eau ». Tous deux peuvent ainsi, dans les mains de ceux qui les manipulent – de ces *manipulateurs* – faire (ap)paraître – en ces termes – « la claire vérité ». Alors que le mot « vérité » pris seul suffirait La Bruyère lui attribue une épithète antéposée. Ce pléonasme donne à voir un point de vue ironique sur les talents des chiromanciens et des devins, comme si La Bruyère tenait à souligner que la vérité seule ne leur suffit pas et que c'est la

100 *Histoire du miroir*. Op. cit., - p.190-192.

101 *Les Caractères*. Op. cit., « De quelques usages », r.69 (IV). – p. 549.

« vraie vérité » comme un enfant dirait « la vérité vraie » qu'ils exposent. Opinion du moraliste clairement formulée par la suite lorsqu'il écrit au début de remarque suivante :

Que penser de la magie et du sortilège? La théorie en est obscure, les principes vagues, incertains, et qui approchent du visionnaire.¹⁰²

Ainsi, bien que les devins et les chiromanciens travaillent à faire passer le miroir pour un instrument de vérité, La Bruyère soulève l'arbitraire de leurs interprétations : ils lisent dans un miroir comme ils liraient dans de l'eau et disent à ceux qui les consultent uniquement ce qu'ils veulent entendre. Le pas est vite franchi pour arriver à un miroir de l'orgueil, un miroir de vanité qui, justement (ou non, de fait) annonce à celui qui s'y regarde ce qu'il veut y voir et pour arriver aussi, à un miroir aussi menteur que peut l'être un devin...

3. De l'exemple des femmes

Le passage est aisé du semblant de miroir de vérité au miroir de vanité. Et en effet chez le moraliste du XVII^e siècle, les hommes semblent suivre l'exemple – le mauvais exemple – des femmes dans leur « concupiscence de l'œil [et leur] regard sur soi ». Dans cette perspective l'homme se fait de moins en moins homme, ce qui donne lieu à des portraits d'efféminés.

Observe ce rieur à perruque blonde
Qui rassemblent sur lui, les yeux de tout le monde
C'est Ligdamis. Ah ciel ! Les beaux traits ! Le beau sang !
Que ne passe-t-il et de rouge et de blanc ?
Il va le renchérir, il n'est point de coquette
Qui plus longtemps que lui demeure à sa toilette.
Aussi l'on voit toujours sur son visage
De mouches relever la blancheur de son teint.
Personne mieux que lui ne marche des épaules
Son affectation va jusqu'à ses paroles
Et des plus beaux diseurs il ne fait point de cas
S'ils n'ont à son exemple appris à parler gras.
Certaine précieuse à peu près de son âge
Prit soin de le dresser à ce tendre langage
Et l'y dressa si bien qu'en moins de dix leçons
Il osa prononcer des « sous » et des « pizons »
Admire qui voudra l'agrément que lui donne
Un ton efféminé qu'un sourire assaisonne.
S'il veut plaire au beau sexe, il ne s'y prend pas bien
Quand pour en approcher, il s'éloigne du sien
Et métamorphosant et son corps et son âme
Pour devenir un bel homme il est devenu femme.¹⁰³

102 *Les Caractères*. Op. cit., « De quelques usages », r.70 (IV). – p. 549.

103 *Satyre nouvelle sur les promenades du Cours de la Reine, des Thuilleries et de la porte S. Bernard*, anonyme 1669

Extrait de CORGNET, Cédric. *Revue Genre & Histoire* [En ligne], n°2 Printemps 2008 « Une

Au XVII^e siècle on distingue globalement deux types de masculinité : d'un côté l'homme un peu « rustre » cherchant à se rapprocher de la Nature, et de l'autre celui « hypersocialisé¹⁰⁴ », ayant une construction sociale artificielle. Chez La Bruyère on remarque de nombreux courtisans efféminés, « transvesti »¹⁰⁵ ou comparés à une femme, que ce soit à la remarque 12 de « De la ville » avec le portrait de Narcisse ou dans celles où apparaissent Ninyas (où un « fils [a] une voix efféminée comme sa mère »), Théognis, Iphis ou bien encore quelque jeune abbé pour ne citer qu'eux.

Furetière, dans son dictionnaire de 1690, définit l'efféminé de la sorte :

EFFEMINÉ. part. pass. & adj. qui se dit d'un homme mol, voluptueux, qui est devenu semblable à la femme. *Heliogabale estoit un Prince fort effeminé. Les chastrez sont appellez en plusieurs endroits des effeminez, ont le visage effeminé, la voix effeminée.*¹⁰⁶

Cependant ce n'est pas chez tous que la féminité est exacerbée par la présence d'un miroir dans lequel le coquet se contemple : seuls « l'efféminé » – en ces termes – de la remarque 52 « Des ouvrages de l'esprit » et Iphis se trouvent face à lui. Nous nous concentrerons de fait sur ces deux « portraits ».

3.1 L'efféminé comme caractère de comédie

[...] C'est le propre d'un efféminé de se lever tard, de passer une partie du jour à sa toilette, de se voir au miroir,¹⁰⁷ de se parfumer, de se mettre des mouches, de recevoir des billets et d'y faire réponse. Mettez ce rôle sur la scène. Plus longtemps vous le ferez durer, un acte, deux actes, plus il sera naturel et conforme à son original; mais plus aussi il sera froid et insipide.¹⁰⁸

Le premier efféminé apparaît dès de le chapitre liminaire. Cependant il n'est pas exclusivement le personnage que la société a rendu artificiel mais un personnage digne d'apparaître dans une comédie. Il est pris dans ses

masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », mis en ligne le 13 juillet 2008.

<http://genrehistoire.revues.org/index249.html#tocto2n1> Consulté en mars 2012.

104J'emprunte ce mot à Cédric Corgnat. *Revue Genre & Histoire*. Op. cit.,

105D'après Nicole Pellegrin. *Revue Clio. Histoire, femmes et sociétés*, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », 1999.

<http://clio.revues.org/252?&id=252> Consulté en mars 2012.

106Antoine Furetière. *Dictionnaire universel contenant tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, Précédé d'une biographie de son auteur et d'une analyse de l'ouvrage par REY Alain. Paris : Le Robert, 1978.

107Nous soulignons.

108*Les Caractères*. Op. cit., « Des ouvrages de l'esprit », r.52 (V). – p. 146.

comportements et gestes habituels, se levant tard, passant une partie de la journée à sa toilette, comme Narcisse (« De la ville », r.12) qui « a ses heures de toilette comme une femme », se parfumant, se mettant des mouches (*Voir « Sur les mouches », ci-après*), recevant et écrivant des billets. La préparation raffinée du coquet avant d'entrer dans le monde se déroule principalement devant un miroir, comme le fut celle des coquettes précédemment décrites. Le miroir est ici clairement un instrument d'orgueil donnant à La Bruyère la possibilité d'ironiser sur la vanité et l'amour-propre de certains. Le moraliste ajoute que l'artifice, qui rend l'homme à la manière d'une femme, par sa répétition tend à devenir naturel ou se faire passer pour tel auprès des spectateurs/lecteurs.

Ainsi le moraliste fait de cet efféminé un type théâtral, le type théâtral, l'on peut l'imaginer, de tous les efféminés qui suivront dans *Les Caractères*.

3.1.1 Remarques sur les mouches

Si l'utilisation des mouches peut paraître surprenant pour des hommes, elles étaient pourtant de coutume au XVIIe siècle, malgré quelques protestations du côté des dévots, comme en témoigne cet extrait du *Français du théâtre italien d'après le Recueil de Gherardi, 1681-197* de W. John Kirkness :

Il est un accessoire indispensable à l'élégance du petit-maître, c'est sa *boîte à mouches*. Au besoin, il s'en sert lui-même ou bien ce joli homme, en badinant avec sa petite-maîtresse, « lui met des mouches sur le visage ». [...] La même exagération qui caractérise les manières du petit-maître et de ses imitateurs se manifeste dans la mode des *mouches* : « elles n'offensent pas la bienséance quand on en use modérément » dit Fatouville ; Furetière fait remarquer toutefois que « les dévots crient fort contre les mouches, comme étant une marque de grande coquetterie »¹⁰⁹.

Chez La Bruyère on retrouve chez les hommes, en dehors du portrait de l'efféminé, des mouches « à craindre » dans l'éventuel cas d'un jeune abbé :

Et sans parler de plus grands désordres, ne doit-on pas craindre de voir un jour un jeune abbé en velours gris et à ramages comme une éminence, ou avec des mouches et du rouge comme une femme?¹¹⁰

Il faut savoir que, de même que la façon de tenir un éventail avait une signification à l'époque classique, la manière de placer la mouche chez une femme en avait aussi une suivant le code indiqué sur la représentation ci-après¹¹¹ :

109 W. John Kirkness. *Le Français du théâtre italien d'après le Recueil de Gherardi, 1681-197*. – p. 211.

Version informatisée. Consultée en mars 2012.

110 *Les Caractères*. Op. cit., « De quelques usages », r. 16 (IV). – p. 529.

111 Origine inconnue.



3.2 D'une femme devenue homme à un homme devenu femme

Iphis voit à l'Église un soulier d'une nouvelle mode; il regarde le sien et en rougit; il ne se croit plus habillé. Il était venu à la messe pour s'y montrer, et il se cache; le voilà retenu par le pied dans sa chambre tout le reste du jour. Il a la main douce, et il l'entretien avec une pâte de senteur; il a soin de rire pour montrer ses dents; il fait la petite bouche, et il n'y a guère de moments où il ne veuille sourire; il regarde ses jambes, et se voit au miroir¹¹². l'on ne peut être plus content de personne qu'il l'est de lui-même; il s'est acquis une voix claire et délicate, et heureusement il parle gras; il a un mouvement de tête, et je ne sais quel adoucissement dans les yeux, dont il n'oublie pas de s'embellir; il a une démarche molle et le plus joli maintien qu'il est capable de se procurer; il met du rouge, mais rarement, il n'en fait pas habitude. Il est vrai aussi qu'il porte des chausses et un chapeau, et qu'il n'a ni boucles d'oreilles ni collier de perles; aussi ne l'ai-je pas mis dans le chapitre des femmes.¹¹³

Iphis est le deuxième efféminé sur lequel nous nous pencherons puisque lui aussi, selon la même expression « Des ouvrages de l'esprit », « se voit au miroir ». Il est le seul personnage de la remarque 14 de « De la mode » et de fait le seul objet du regard. Iphis est un nom ingénieusement choisi puisque dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, une femme qui se déguise en homme puis finit par le

¹¹²Nous soulignons.

¹¹³*Les Caractères*. Op. cit., « De la mode », r.14 (VI). – p. 511.

devenir le porte. Si chez Ovide c'est une femme-homme c'est l'inverse chez La Bruyère, Iphis est un homme-femme, quasiment une femme et c'est de justesse, comme le souligne ironiquement le moraliste dans l'épanorthose¹¹⁴ finale qu'il ne se trouve pas « dans le chapitre des femmes » et que, de fait, il reste un peu homme.

La scène liminaire se passe dans une Église mais c'est d'une sorte d' « anti-messe » dont on est témoin puisqu'Iphis vient y parader et non suivre la messe. L'Église n'est qu'un prétexte et Iphis a besoin du regard des autres et se rend dans un lieu où il sait que la société se rassemble. Ainsi il est fidèle à une fausse religion et porte le culte de la mode : « Iphis voit à l'Église un soulier d'une nouvelle mode » ; mode dont il est victime puisque la parade qu'il avait prévue est un échec. Démodé et dépassé par un autre il fuit la société et s'enferme chez lui, « retenu [...] dans sa chambre », indisposé. Et retenu « par le pied », pied qui n'était plus à la mode et dont Iphis a peur du ridicule. Retenu aussi, de fait, par ce qu'il a de plus bas (Cf. illustration p.67).

Puis Iphis est décrit. L'hypotypose exposant l'envergure de l'artifice de l'efféminé est ici la mieux représentée de tous *Les Caractères* et La Bruyère va même, en n'usant pas de ponctuation forte, jusqu'à rendre absente toute aspérité virile¹¹⁵, tout comme son personnage. Ce n'est pas vraiment un corps que l'on peut voir apparaître mais de nombreux détails : sa main, ses dents, sa bouche, ses jambes, sa voix, sa démarche, son maintien. Et toutes ses qualités sont liées à la féminité. Tout semble avoir été manipulé, Iphis est le fruit d'un grand travail comme a pu l'être la Marquise de Merteuil dans la lettre LXXXI des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos : « Et je puis dire que je suis mon ouvrage¹¹⁶ ». Mais l'ouvrage d'Iphis est la construction de son attitude féminine. Parfois même, d'ailleurs, « il met du rouge ». Iphis, aussi et surtout, « se voit au miroir ». Le champ lexical du regard est prédominant et le miroir devient objet symbolique de la contemplation et de la vanité. L'amour que le personnage se porte est démesuré, fidèle à celui qu'il porte à la mode : le miroir fonctionne

114 Michel Jarrety (dir). *Lexique des termes littéraires*. Edition Librairie générale française, 2001.

Epanorthose : (du grec signifiant « correction »), cette figure imite le mouvement vif de la pensée en corrigeant immédiatement ce qui vient d'être dit [...] elle donn[e] au public l'impression de l'associer au déroulement de la réflexion.

115 Bernard Roukhomovsky. Cours sur *Les Caractères* pour les L3 de Lettres modernes. Le 23 février 2011.

116 Pierre Choderlos de Laclos. *Les Liaisons dangereuses*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964. – p. 172.

comme un miroir de vanité pour qu'il puisse s'adorer tel qu'il se rêve, à l'image des coquettes perdues dans leur contemplation.

Nos analyses ont permis de mettre à jour une utilisation assez exclusive du miroir chez les femmes mais aussi, assez étonnement, chez les hommes qui semblent en faire le même usage que leur pendant féminin.

Si notre second chapitre s'attelait à illustrer le rapport de femmes philautes à un miroir de vanité, ce dernier montre que celui des hommes n'est pas si différent.

Marivaux ne peint pas d'homme au miroir, ou s'il en peint un à la première feuille du *Spectateur français*, ce n'est pas parce qu'il s'y regarde mais parce qu'il y voit celle qui le trompait. La Bruyère pour sa part n'use du miroir qu'auprès d'une population d'homme assez restreinte : les menteurs (devins, chiromanciens) et ceux dont la virilité est remise en cause.

Ainsi, bien que chez Marivaux l'on puisse percevoir le miroir comme étant de vérité dans le cas de la première feuille on ne rencontre que des miroirs de vanité chez les hommes, à l'image du miroir auprès des femmes.

Conclusion

Offrant un portrait réel ou un portrait flatté, consulté par un regard honnête ou un regard détourné, créateur de représentation en miniatures, d'anamorphoses et de trompe-l'œil, les facettes du miroir sont nombreuses.

Sa représentation l'est moins, dès lors que, comme nous avons pu le montrer, aux XVII^e et XVIII^e siècles, ce motif évolue dans un environnement assez succinct d'illusions et de vanité, accordant bien peu de place à la vérité.

Nos analyses des *Caractères*, du *Spectateur français* et de *L'Île de la raison* – le motif ne se rencontrant pas en ces termes dans *L'Île des esclaves* – ont permis une mise en exergue de l'utilisation faite par les personnages dépeints de leurs miroirs. Si l'on pouvait s'attendre à un usage variant chez les femmes et les hommes nous avons pu constater que la différence était très tenue, notamment chez La Bruyère.

Se donnant comme instrument indispensable au quotidien des philautes-femmes donc des coquettes – voire allant jusqu'à évincer l'amant chez Marivaux (nous pensons à l'extrait cité de la dixième feuille) – le miroir s'illustre de façon assez similaire dans son rapport à l'homme. Là où Marivaux ne présente qu'un seul homme en lien avec un miroir lui révélant l'artifice d'une demoiselle, La Bruyère, sur les cinq occurrences visibles du motif met en contact homme et miroir dans trois. Le moraliste, dans cette proportion non intuitive, s'amuse de surcroît à lier l'homme au miroir plus que la femme au miroir tout en exacerbant la féminité outrancière de ceux qui s'y regardent.

Ainsi, le motif textuel du miroir s'inscrit – dans son contact avec les hommes et les femmes – dans un contexte de coquetterie *androgyne*, et de fait présente les caractéristiques du miroir de vanité: vision globale négative de l'usage qui se fait du miroir, donc mésusage chez les deux auteurs.

Illustrations

Sur les coquets



Se vend à Paris Chez A. Trameau rue St. Jacques au grand Monarque. Attenant Les Mathurins avec privilège du Roy.
Homme de Qualité étant à l'Eglise.

*Homme de qualité étant à l'Eglise,
XVIIe siècle, Jean Dieu de Saint-Jean.¹¹⁷*

117 Illustrations extraites de : Bernard Bernard Roukhomovsky et alii. *Les Parisiens de La Bruyère*. Paris : Paris Musée, 1996. – p.52.

Je rends au public ce qu'il m'a prêté : j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage ; il est juste que l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité dont je suis capable, et qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution.¹¹⁸

Partie III

Le miroir comme principe d'organisation du texte : une présence implicite.

¹¹⁸*Les Caractères*. Op. cit., préface. – p. 117.

Introduction

Suite au recensement textuel du miroir comme motif thématique nous nous proposons dans cette dernière partie de réfléchir sur une représentation plus implicite du miroir. Pour cela, selon un continuum reflétant la présence du miroir dans la *dispositio* du texte, nous effectuerons une réflexion en trois parties.

Dans un premier temps il s'agira de montrer que les affleurements explicites du miroir révèlent une présence plus massive et profonde de ce motif. Dans les textes où le terme « miroir » était présent nous soulignerons les divers effets d'écho mais aussi la présence implicite d'un miroir non plus tendu vers celui qui s'y mire mais vers le lecteur, le spectateur.

Ce premier contact avec un miroir plus latent nous ayant instruit sur les différentes stratégies de peinture de La Bruyère et Marivaux, nous traiterons par la suite un miroir réellement pris comme stratégie textuelle. Divers dispositifs spéculaires entrant dans la constitution même du texte nous feront porter un regard différent sur le miroir qui sera mis en lien avec des procédés stylistiques, de par ses aptitudes à métaphoriser ou à déformer.

En dernier lieu, au degré le plus éloigné du motif du miroir présent textuellement, nous nous arrêterons sur certains textes où l'absence de miroir sera suppléée par la mise en scène d'un regard qui portera en elle la specularité de notre sujet.

Chapitre 1 : Du miroir motif au miroir écho textuel

Si le miroir, comme nous l'avons constaté jusqu'à présent, apparaît en tant que motif dans *Les Caractères*, *Le Spectateur français* et *L'Île de la raison* ce n'est cependant pas la seule représentation que nous avons de lui dans ces textes-ci. En effet, il est aisé de remarquer que, bien souvent, ces affleurements explicites sont combinés à une présence plus profonde, sous-jacente du motif. Cela se donne à voir à travers divers phénomènes. Parfois deux textes peuvent être mis en miroir en se faisant écho, d'autres fois le miroir peut quitter son rang de simple objet pour devenir soit un miroir textuel soit un miroir-humain comme nous l'avons déjà rencontré dans le conte de Perrault « Le Miroir ou La Métamorphose d'Orante », d'autres fois encore, la présence visible du miroir donne lieu à un déplacement du miroir : pas simplement en face de celui qui s'y regarde il est aussi, en réalité, tendu au/vers le lecteur.

Il s'agira de mettre à jour cette présence plus massive du miroir dans les textes précédemment étudiés.

1. Des textes mis en miroir

L'expression la plus intuitive du miroir en tant que principe d'organisation du texte est certainement lorsque deux textes sont mis en miroir par des phénomènes d'échos, de mise en relief.

1.1 La coquette liminaire et le récit de la dame âgée

Han Vehoeff dans *Marivaux ou le dialogue avec la femme*¹¹⁹ remarque des échos entre deux histoires racontées par Marivaux dans *Le Spectateur français*, la première étant la scène liminaire de la jeune fille dont le narrateur était amoureux jusqu'à ce qu'il se rende compte qu'elle n'était en réalité qu'artifice, la seconde celle du récit de l'amie du Spectateur, de la feuille 17 à 19. Le rapprochement est justifié d'emblée par le fait qu'au jeune homme qui entre « en riant » pour récupérer ses gants répond l'homme plus âgé qui sort « tout en riant », emportant avec lui la moitié du manuscrit de son amie. Si les deux expressions semblent calquées l'une sur l'autre ce n'est cependant pas ce qui frappe le plus en lisant les

¹¹⁹Han Vehoeff. *Marivaux ou Le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*. Orléans : Paradigme, 1994. – 272 p.

deux textes. En effet, lorsque l'amie se souvient de sa coquetterie assistée par un miroir l'on croirait revoir la jeune femme du début, comme si la dame âgée, dans sa jeunesse, aurait pu être cette autre femme. Han Vehoeff remarque aussi que :

l'ancienneté de l'amour évoque le caractère originel de la scène « primitive » et « l'amour vertu » du Spectateur rappelle la naïveté des sentiments du jeune amoureux avant sa désillusion. Et ici comme là la confiance est démentie par la coquetterie de la femme.¹²⁰

En effet, avant de revenir chercher ses gants celui qui n'était pas encore le Spectateur décrit longuement ses sentiments, alors qu'il n'avait que dix-sept ans, à l'égard d'une jeune demoiselle qui lui apparaissait comme un exemple de naturel :

La sagesse que je remarquais dans cette fille m'avait rendu sensible à sa beauté. Je lui trouvais d'ailleurs tant d'indifférence pour ses charmes, que j'aurais juré qu'elle les ignorait. Que j'étais simple dans ce temps-là! Quel plaisir! disais-je en moi-même, si je puis me faire aimer d'une fille qui ne souhaite pas d'avoir des amants, puisqu'elle est belle sans y prendre garde, et que, par conséquent, elle n'est pas coquette. Jamais je ne me séparais d'elle que ma tendre surprise n'augmentât de voir tant de grâces dans un objet qui ne s'en estimait pas davantage. Était-elle assise ou debout? parlait-elle ou marchait-elle? il me semblait toujours qu'elle n'y entendait point finesse, et qu'elle ne songeait à rien moins qu'à être ce qu'elle était.¹²¹

Récit d'un amour naïf détruit par la coquetterie de la demoiselle. C'est ainsi que la publication des mémoires de l'amie du Spectateur se donne à voir comme une revanche à long terme : en publiant ces textes où la coquetterie est jugée par celle qui l'a pratiquée, où une coquette avoue ses torts, le Spectateur se venge d'en avoir été la victime. Les secrets arrachés à la vieille dame sont jetés en pâture et le Spectateur ressort cette fois victorieux de l'expérience.

La feuille 17 semble ainsi apparaître comme un miroir correcteur de la scène liminaire. Si le jeune homme avait eu l'expérience qu'il a une fois âgé il ne se serait pas fait prendre dans les filets d'une sirène-coquette.

1.2 La coquette de la remarque 7 « Des femmes » et Lise : un conflit entre jeunesse et vieillesse basé sur la non clairvoyance

Lors de notre analyse de la remarque 8 « Des femmes », nous avons signalé de nombreux échos avec la remarque 7. Cependant la réelle complémentarité de ces deux remarques ne peut se contenter des quelques points déjà cités et c'est dans un souci d'exhaustivité que nous reprendrons le texte étudié

¹²⁰Marivaux ou *Le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*. Op. cit. – p. 107.

¹²¹*Le Spectateur français*. Op. cit., « Première feuille : 29 mai 1721 ». – p.117-118.

associé à la septième remarque – textes que nous rappelons ci-dessous – afin de mettre en lumière les effets de miroir.

Une femme coquette ne se rend point sur la passion de plaire, et sur l'opinion qu'elle a de sa beauté: elle regarde le temps et les années comme quelque chose seulement qui ride et qui enlaidit les autres femmes; elle oublie du moins que l'âge est écrit sur le visage. La même parure qui a autrefois embelli sa jeunesse, défigure enfin sa personne, éclaire les défauts de sa vieillesse. La mignardise et l'affectation l'accompagnent dans la douleur et dans la fièvre: elle meurt parée et en rubans de couleur.¹²²

Lise entend dire d'une autre coquette qu'elle se moque de se piquer de jeunesse, et de vouloir user d'ajustements qui ne conviennent plus à une femme de quarante ans. Lise les a accomplis; mais les années pour elle ont moins de douze mois, et ne la vieillissent point: elle le croit ainsi, et pendant qu'elle se regarde au miroir¹²³, qu'elle met du rouge sur son visage et qu'elle place des mouches, elle convient qu'il n'est pas permis à un certain âge de faire la jeune, et que Clarice en effet, avec ses mouches et son rouge, est ridicule.¹²⁴

Il est à noter dans un premier temps que ces deux remarques sont extraites de la septième édition, celle de 1662 grossissant le chapitre « Des femmes » de quatorze remarques, alors que les remarques les encadrant proviennent d'éditions différentes. Le fonctionnement en paire des deux remarques est ainsi mis en avant. De plus, toutes deux relèvent du modèle emblématique¹²⁵ de la coquette : là où la septième remarque tient un propos général plutôt réflexif la seconde la sert en l'étayant par un portrait, de l'ordre du figuratif de fait, celui de *Lise*.

Si nous ne revenons pas sur la thématique commune et évidente de la *coquette*, l'on peut tout de même souligner la récurrence de la présence de la Philautie – déjà rencontrée de nombreuses fois dans notre réflexion. Pendant que Lise se regarde et s'admire dans un miroir, la coquette de la remarque 7¹²⁶ possède ce même regard tourné vers elle-même, elle a « la passion de plaire » mais aussi une opinion sur sa propre beauté. C'est l'orgueil tel que Théophraste le définit dans les *Caractères* :

Il faut définir l'orgueil une passion qui fait que de tout ce qui est au monde l'on n'estime que soi.¹²⁷

122 *Les Caractères*. Op. cit., « Des femmes », r.7 (VII). – p. 180.

123 Nous soulignons.

124 *Les Caractères*. Op. cit., « Des femmes », r.8 (VII). – p. 181.

125 Modèle, sur lequel nous reviendrons, fonctionnant en deux pôles : figuratif et réflexif, avec une représentation concrète ayant dans un second temps une valeur symbolique. Le modèle est ici inversé et au figuratif précède le réflexif.

126 Que nous nommerons par la suite, par commodité, seulement « la première coquette » pour la différencier de Lise.

127 *Les Caractères*. Op. cit., *Les Caractères* de Théophraste. – p. 107.

Et peut-être peut-on y voir aussi la conclusion qui figure à la fin du *Misanthrope*, 1666 de Molière où Célimène se préfère à Alceste, Alceste à Célimène et en définitive chaque personnage à tous les autres.

L'ensemble de la remarque 7 rejoint les deux thématiques principales de la remarque sur Lise : le temps, mais aussi la non-clairvoyance vis-à-vis de soi, autrement dit, la méconnaissance de soi. Dès la deuxième partie de la première phrase la première coquette « regarde le temps et les années comme quelque chose seulement qui ride et qui enlaidit les autres femmes », temps et années que l'on retrouve décuplés chez Lise avec « quarante ans, années, douze mois, vieillissent, certain âge ». Les deux femmes se rejoignent dans la phrase : elle « oublie du moins que l'âge est écrit sur le visage » mais aussi dans leur « ajustement » : Lise « entend dire d'une autre coquette » qu'elle veut « user d'ajustements qui ne conviennent plus à une femme de quarante ans » tout comme la première coquette qui est toujours « ornée » de « la même parure qui a autrefois embelli sa jeunesse » – entendons par parure l'habillement, les ornements, les bijoux de la coquette qui se pare pour l'extérieur, pour le théâtre du monde, parure se plaçant donc en tant que lien entre les coulisses (la chambre) et la scène (le théâtre mondain, la société)¹²⁸.

Ces quelques constats illustrent nettement le conflit jeunesse-vieillesse qui parcourent les deux remarques. La dernière phrase citée concernant la première coquette, particulièrement représentative de ce conflit, invite à une analyse précise. Remarquons que l'on rencontre un réseau oxymorique important : le verbe « embellir » s'oppose par exemple à celui de « défigurer » et au substantif « défauts ». De même au niveau syntaxique les temps s'opposent : « embellir » est au passé-composé et par ce temps composé l'on peut lire l'aspect accompli donc dépassé de ce qui embellissait la jeunesse de la coquette là où « défigurer » est au présent. Notons aussi au sujet du sémantisme que le verbe « embellir » est utilisé pour désigner la « jeunesse » alors que celui de « défigurer » pour la « personne ». La jeunesse est beaucoup plus abstraite que la notion de personne que l'on peut se figurer et de fait l'aspect mélioratif du verbe « embellir » se trouve dégradé par sa référence à une entité abstraite. A l'identique, l'autre verbe positif de cette phrase « éclairer » perd tout cet aspect mélioratif en éclairant des défauts : il exhibe les défauts de la vieillesse et n'est pas l'écho qu'il aurait pu être de la jeunesse.

128Je remercie M. Roukhomovsky pour cette remarque.

Rappelons à titre indicatif la maxime 408 de La Rochefoucauld qui semble fort à propos ici :

Le plus dangereux ridicule des vieilles personnes qui ont été aimables, c'est oublier qu'elles ne le sont plus.¹²⁹

Le tableau *La Vieille coquette* de Bernardo Strozzi, 1615, représente lui aussi une Lise ou la première coquette. La femme peinte a jadis était belle comme les servantes qui l'aident à se parer mais le temps a fait son œuvre et même de somptueux bijoux ne parviennent plus à cacher son âge. Pourtant elle se pare encore (*Cf. illustration p.87*).

Dans notre analyse précédente de la remarque sur Lise nous avons cité Louis Van Delft qui soulevait l'assonance entre « rouge » et « mouches » et cela nous avait conduit à suggérer – multiplication de la théâtralité – les mimiques de la coquette devant sa glace. L'écho est net avec la septième remarque puisque la première coquette elle aussi fait preuve d'affection exagérée de gentillesse et de délicatesse dans une attitude peu naturelle et peu sincère à travers « la mignardise et l'affectation ». Ces artifices l'accompagnant « dans la douleur et dans la fièvre », la faisant mourir « parée et en rubans de couleur » font de la première coquette une version de la coquette « par excellence » plus aboutie que Lise : la première coquette prend très au sérieux ce jeu théâtral et ce mensonge d'apparences est maintenu jusque dans sa mort. Tout comme Lise elle voit vieillir les autres mais pas elle, toutes deux sont convaincues que sur elles le temps n'a pas de prise et la première coquette semble mourir sans même s'en rendre compte là où Lise atteint le paroxysme de la coquetterie ridicule à la fin de la remarque. La Bruyère montre ironiquement que ce souci du bien paraître est inhérent à la première coquette et qu'il prévaut même sur sa santé: la primauté aux apparences. Cette coquette est à l'image de Cliton de la remarque 122 (*De l'Homme*) :

[II] 'a jamais eu en toute sa vie que deux affaires, qui est de dîner le matin et de souper le soir[...]. [II] donnait à manger le jour qu'il est mort, quelque part où il soit, il mange, et s'il revient au monde, c'est pour manger.¹³⁰

D'un point de vue chronologie – ou tout du moins, en suivant l'ordre de lecture – on constate que la remarque 7 se termine par le seul réel élément imagé qu'elle contient, la coquette « parée et en rubans de couleur », ce qui amorce

129 François duc de La Rochefoucauld. *Maximes et Réflexions diverses*. Paris : Gallimard, 1976. – p. 110-111.

130 *Les Caractères*. Op. cit., « De l'Homme », r. 122 (V). – p.435.

certainement la peinture de la remarque 8 qui, en complémentarité, a une portée figurative où le topos pictural est beaucoup plus présent. Ainsi la complémentarité et le réseau d'écho n'est pas à signaler seulement au cœur même des deux remarques où se donnent à voir des « prestiges de vanité »¹³¹ mais aussi dans la construction même du texte¹³².

1.3 L'efféminé et Narcisse

Dans l'article déjà cité « Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère » est réalisée à plusieurs reprises une association entre Narcisse et les autres efféminés des *Caractères* – dont nous en avons traité deux à travers le personnage de la remarque 52 des « Ouvrages de l'esprit » et grâce à Iphis.

Ce personnage est l'archétype de l'efféminé, c'est de son portrait que tous les autres vont naître en développant telle ou telle caractéristique. Deux remarques d'emblée s'imposent : La Bruyère définit l'efféminé comme une catégorie essentiellement et originellement urbaine, puisque c'est le seul personnage en scène dans ce court chapitre et que sa vie est celle d'un urbain ; La Bruyère réactive un univers fictionnel pour la nécessité de sa démonstration en recourant au personnage mythologique ovidien des *Métamorphoses* qui mourut de s'être connu, alors qu'il ne le devait pas, dans la contemplation vaine de soi-même, personnage repris par La Fontaine dans « *L'homme et son image* ». A ce stade de la satire l'efféminé est un mythe urbain ovidien réactualisé.¹³³

Le critique pose donc, en annonçant Narcisse comme « archétype de l'efféminé », un personnage aux caractéristiques disséminées dans plusieurs remarques. Comme si Narcisse – pour reprendre les différents types de miroirs – était un miroir plan, représentant une image dans sa globalité et que les autres efféminés n'étaient que des miroirs concaves donnant à voir principalement un détail de la féminité chez l'homme : c'est ainsi que par exemple Ninyas a la voix d'une femme, que Théodecte a « toutes les petites [manières] » d'une précieuse, que Théognis « sort paré comme une femme » et qu'Iphis, enfin, se vexe telle une femme – pour ne citer qu'eux.

L'enjeu de cette réflexion étant de mettre à jour une présence plus massive

131 *Le Spectateur français*. Op. cit., « Première feuille : 29 mai 1721 ». – p. 116.

132 Nous reviendrons sur ce miroir non pas textuel mais figure de construction du texte par la suite.

133 *Revue Genre & Histoire* [En ligne], n°2 Printemps 2008 « Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », Cedric Corgnat.

Mis en ligne le 13 juillet 2008.

<http://genrehistoire.revues.org/index249.html#tocto2n1> Consulté en avril 2012.

du miroir dans les textes où le motif est nettement exprimé nous détaillerons principalement les échos entre la remarque 52, la 14 (Iphis), éventuellement la 16 des « De quelques usages » (avec le jeune abbé) et celle sur Narcisse (qui appartient à la première édition, rappelons-le).

Narcisse se lève le matin pour se coucher le soir; il a ses heures de toilette comme une femme; il va tous les jours fort régulièrement à la belle messe aux Feuillants ou aux Minimes; il est homme d'un bon commerce, et l'on compte sur lui au quartier de pour un tiers ou pour un cinquième à l'homme ou au reversi. Là il tient le fauteuil quatre heures de suite chez Aricie, où il risque chaque soir cinq pistoles d'or. Il lit exactement la Gazette de Hollande et le Mercure galant; il a lu Bergerac, des Mares, Lesclache, les Historiettes de Barbin, et quelques recueils de poésies. Il se promène avec des femmes à la Plaine ou au Cours, et il est d'une ponctualité religieuse sur les visites. Il fera demain ce qu'il fait aujourd'hui et ce qu'il fit hier; et il meurt ainsi après avoir vécu.¹³⁴

La première constatation peut être la suivante : Narcisse, tout comme Iphis, porte le nom d'un personnage des *Métamorphoses* d'Ovide, le premier mourut de s'être trop regardé – comme on peut le voir peint dans le tableau au clair-obscur prononcé *Narcisse* de Le Caravage, XVI^e siècle (Cf. illustration p.86) – là où le second était une femme qui, de s'être trop déguisée en homme, finit par le devenir. Dans cette douzième remarque les mots sont clairs, Narcisse est « comme une femme », tout comme Théognis et sa parure, tout comme, encore, le jeune abbé dont La Bruyère soulignait ironiquement le caractère féminin du vêtement clérical.¹³⁵

Narcisse, aussi, « se lève le matin pour se coucher le soir; il a ses heures de toilette » là où le propre de l'efféminé de la remarque 52 est « de se lever tard, de passer une partie du jour à sa toilette ». Le parallélisme de construction « se lève / se lever » est indéniable et témoigne d'un processus spéculaire de l'écriture, de même pour la répétition du syntagme « toilette ». Tous deux semblent tels deux automates pris dans une mécanique de la répétition : Narcisse « fera demain ce qu'il fait aujourd'hui » et l'efféminé, joué sur la scène, devient un personnage intemporel. Cette idée d'« hommes prisonniers d'un *theatrum mundi* risible par sa vacuité¹³⁶ » est par ailleurs représentée notamment dans la remarque 99 (V) de « De la cour » :

[...] Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer

134 *Les Caractères*. Op. cit., « De la ville », r.12 (I). – p. 299.

135 Cf. p.63.

136 D'après Cédric Corgnet, <http://genrehistoire.revues.org/index249.html#tocto2n1>.

Consulté en avril 2012.

dans une même pièce les mêmes rôles; ils s'évanouiront à leur tour; et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus: de nouveaux acteurs ont pris leur place. Quel fond à faire sur un personnage de comédie!¹³⁷

Puis une fois paré Narcisse « va tous les jours fort régulièrement à la belle messe » et Iphis, de son côté, va parader à l'Église. Le comportement est identique, comme la représentation d'une chose réelle dans un miroir plan, et s'il n'est pas précisé que Narcisse va à la messe pour se faire voir la juxtaposition des deux phrases autour de la toilette et de la messe suppose évidemment un lien, d'autant plus qu'il est écrit ensuite qu'il « se promène avec des femmes à la Plaine ou au Cours [-la-Reine] » – se promène pour se montrer donc.

Ainsi les nombreux points communs entre l'efféminé de la remarque 52, Iphis et Narcisse font des deux premières le reflet de Narcisse. De plus la remarque sur Iphis se donne à voir comme l'aboutissement des caractéristiques de l'efféminé : le texte a pour unique sujet la coquetterie de son protagoniste là où dans les autres cet aspect n'était qu'un détail. Iphis est donc clairement un miroir concave grossissant à la fois les traits féminins de Narcisse et les multipliant.

2. Le miroir comme recours

Marivaux, comme nous l'avons vu, offre plusieurs scènes au miroir dans *Le Spectateur français* et *L'Île de la raison*. Si le miroir comme motif explicite a pu mettre en lumière une structure plus profonde grâce à des textes mis en parallèle, en miroir donc, d'autres phénomènes témoignent d'une présence plus patente de la structure. En effet, dans ces deux textes l'on peut être sensible à l'apparition d'un principe que l'on pourrait nommer « miroir comme recours », c'est-à-dire soit un texte devenant miroir textuel soit un homme devenant miroir, mais cela dans un but précis : aider celui qui le convoque dans le premier cas et aider celle qui s'y regarde dans le second.

2.1 Fontenelle comme miroir textuel

La première feuille du *Spectateur français* se termine par la fin d'un amour, le jeune homme ayant vu en celle qu'il aimait les « machines de l'opéra ». Nous avons déjà souligné le rapprochement avec le texte du premier soir de Fontenelle des *Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686 :

¹³⁷*Les Caractères*. Op. cit., « De la cour », r. 99 (V). – p. 343.

Sur cela, je me figure toujours que la nature est un grand spectacle, qui ressemble à celui de l'opéra. Du lieu où vous êtes à l'opéra, vous ne voyez pas le théâtre tout à fait comme il est : on a disposé les décorations et les machines pour faire de loin un effet agréable, et on cache à votre vue ces roues et ces contrepoids qui font tous les mouvements [...].¹³⁸

Cependant Han Verhoeff dans l'ouvrage déjà cité *Marivaux ou le dialogue avec la femme* va plus loin dans le rapprochement et exacerbe une présence plus massive du miroir :

Le texte marivaudien se double d'un autre texte, celui de Fontenelle. Ce dédoublement textuel répond au dédoublement de la mimique de la femme qui se regarde au miroir. On le voit, notre héros se venge, il se fait coquet comme sa belle. C'est miroir contre miroir. Son miroir à lui, ce sont les *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Dans sa confrontation avec la femme, le Spectateur ne lutte pas seul, il appelle à l'aide le Père, l'autorité paternelle de Fontenelle.¹³⁹

Le critique l'écrit en ces mots : « c'est miroir contre miroir » ; la femme, grâce au miroir, s'est construite une apparence factice qui a trompé le jeune homme et lui répond en appelant un autre miroir, un miroir textuel. Le miroir s'inscrit dans une situation conflictuelle et de fait se propose comme recours, comme secours du narrateur, comme le serait un ami, comme l'est l'ami Fontenelle¹⁴⁰.

L'association se poursuit d'un point de vue contextuel : chez Marivaux les « machines de l'Opéra » sont convoquées dès la *première feuille* là où Fontenelle les présente *lors du premier soir*. De plus le critique soulève que dans le texte de Fontenelle ce n'est pas tant l'explication des faits mais « l'attitude humaine envers ces faits » qui importe :

Est-on content ou déçu ? Saurait-on supporter la vérité même si elle déçoit ? L'enjeu du débat est moins scientifique ou didactique que psychologique, voire psychanalytique.

Et ce qui est remarquable aussi c'est que Fontenelle ne se contente pas d'exposer les faits : il les explique à quelqu'un, le dialogue est fondamental dans son texte comme il l'est aussi chez Marivaux.

Dans les deux textes il y a un spectacle et un spectateur dont il importe de savoir la réaction. Et en outre « les objets » de vision sont comparables. Chez Fontenelle il est question du soleil et chez Marivaux de la femme, et l'on sait combien dans la littérature

138 *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Op. cit., – p.62.

139 *Marivaux ou Le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*. Op. cit., – p. 97-98.

Les citations qui suivent sont aussi extraites de ces deux pages.

140 On sait que Fontenelle et Marivaux étaient amis et que Marivaux était le protégé de Fontenelle. D'après Jean Raoul Carré. *La philosophie de Fontenelle ou Le sourire de la raison*. Slatkine, 1970. – p. 535-536.

précieuse du temps ces deux « divinités » sont assimilées l'une à l'autre.

Ainsi, chez Fontenelle puis Marivaux les « machines de l'opéra » sont associées à la fin d'une illusion : la marquise se trouve confrontée à la réalité *versus* l'idéal tout comme le jeune homme. Le miroir textuel employé par ce dernier se fait donc recours mais aussi vengeance.

Avant de clore le sujet des « machines de l'opéra » il est à noter que l'on retrouve chez La Bruyère cette thématique des « machines ». En effet, dans la remarque 25 des « Biens de Fortune » le moraliste présente le repas d'un festin mais vu des cuisines – festin et « secret de flatter [le] goût » « réduit en art et en méthode » – et insiste, tout comme Fontenelle et Marivaux, sur la désillusion : « si vous voyez tout le repas ailleurs que sur une table bien servie, quelles saletés! quel dégoût ! ». La Bruyère poursuit sa remarque en réalisant une association entre cette préparation d'un repas en cuisine et le « derrière d'un théâtre » :

[...] Si vous allez derrière un théâtre, et si vous comptez les poids, les roues, les cordages, qui font les vols et les machines; si vous considérez combien de gens entrent dans l'exécution de ces mouvements, quelle force de bras, et quelle extension de nerfs ils y emploient, vous direz: "Sont-ce là les principes et les ressorts de ce spectacle si beau, si naturel, qui paraît animé et agir de soi-même?" Vous vous récrierez: "Quels efforts! quelle violence!" [...].¹⁴¹

Ce théâtre réduit lui aussi « en art et en méthode » est aisément assimilable aux « machines de l'opéra » telles que Fontenelle et Marivaux peuvent les présenter : là où le spectacle aux rouages inconnus était beau à contempler la conscience de la mécanique et la révélation de l'artifice nuisent à la pureté d'un regard naïf. Le spectacle ne peut plus être vu sans que la pensée se dirige vers ce qui le met en place.

La remarque se termine par une phrase débutant par une structure comparative, une structure de mise en miroir donc : « *De même* n'approfondissez pas la fortune des partisans ». La Bruyère parle ici de cet argent qui dévore l'âme de la majorité de la société de cour dans laquelle il évolue¹⁴². Témoin lucide il invite, face à des hommes avides, à ne pas être le jouet de ces mêmes illusions théâtrales, un peu comme Marivaux qui, plus tard, mettra en garde contre l'artifice

141 *Les Caractères*. Op. cit., « Des Biens de fortune », r.25 (V). – p. 269.

142 Voir à ce propos du XVIIe siècle comme « siècle de l'argent » : Jean-Claude Tournaud. *Introduction à la vie littéraire du XVIIe siècle*. Paris : Bordas, Collection Etudes Supérieures, 1970. – p. 155-156.

des coquettes.

2.2 Le miroir humain

En introduction générale nous avons fait appel au conte « Le Miroir ou La Métamorphose d'Orante », 1660, de Perrault. Le personnage principal en était Orante qui était le seul des quatre frères à ne pas déformer les portraits qu'il peignait. Ainsi l'homme non transformé était déjà un miroir, miroir qu'il devint réellement à la fin du conte. La Bruyère aussi, à sa manière, se fit un Orante en avance.

Dans *L'Île de la raison* de Marivaux l'on rencontre de même le principe de l'homme-miroir. Pièce peu connue du dramaturge dont nous n'avons cité que quelques répliques pour illustrer la coquetterie, *L'Île de la raison* reprend en quelques sortes le canevas de *L'Île des esclaves*. Ne rencontrant pas le motif du miroir dans cette dernière nous ne nous attacherons pas ici à montrer les échos entre les deux textes mais seulement quel est l'enjeu réel de cette pièce publiée en 1727 et en quoi le miroir est un principe phare de la construction du texte précédemment cité¹⁴³.

Han Verhoeff résume ainsi la pièce :

Échoués après un naufrage sur une île, quelques voyageurs très français, dont une comtesse, un courtisan, un paysan, un paysan et un philosophe, découvrent qu'ils sont devenus petits, « maladie » dont on ne peut guérir qu'en redevenant – ou qu'en devenant – raisonnable.¹⁴⁴

Le miroir semble ici ne pas être très éloigné : c'est en étant capable de se guérir soi-même, autrement dit en étant capable de placer un miroir de vérité en face de soi que l'on parvient à « redevenir, devenir » raisonnable. Dans la pièce Blaise le paysan est le premier qui reprend sa taille normale et il est celui qui aide les autres à se voir tels qu'ils sont – et à s'améliorer. C'est, de fait, dans une discussion avec *Blaise* notamment que la comtesse se trouve face à la coquetterie qu'elle devra corriger. Ainsi le paysan, en tendant un miroir de vérité en devient lui-même un. Mais n'oublions pas qu'il n'est pas seul dans cette discussion avec la Comtesse. En effet, tout comme nous le verrons plus tard avec *L'Île des esclaves*, là aussi le rôle de servante est primordial dans ce miroir tendu puisque, que ce soit Spinette (dans

143Cf. p. 49.

144Marivaux ou *Le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*. Op. cit., – p. 161.

L'Île de la raison) ou Cléanthis (Dans *L'Île des esclaves*) toutes deux tiennent puis deviennent ce miroir de leurs maîtresses et ainsi, visent à les corriger.

TRIVELIN : [...] Venons maintenant à l'examen de son caractère : il est nécessaire que vous m'en donniez un portrait, qui se doit faire devant la personne qu'on peint, afin qu'elle se connaisse, qu'elle rougisse de ses ridicules, si elle en a, et qu'elle se corrige.¹⁴⁵

3. Un miroir didactique tendu au lecteur

Nous l'avions remarqué dans l'introduction, Marivaux « philosophe », à la première feuille du *Spectateur français* affecte une orientation, un objectif moral aux portraits qu'il écrit : corriger ceux qui sont dépeints.

Grands de ce monde! si les portraits qu'on a fait de vous dans tant de livres étaient aussi parlants que l'est le tableau sous lequel il vous envisage, vous frémiriez des injures dont votre orgueil contriste, étonne et désespère la généreuse fierté de l'honnête homme qui a besoin de vous. Ces prestiges de vanité qui vous font oublier qui vous êtes, ces prestiges se dissiperaient, et la nature soulevée, en dépit de toutes vos chimères, vous ferait sentir qu'un homme, quel qu'il soit, est votre semblable. Vous vous amusez dans un auteur des traits ingénieux qu'il emploie pour vous peindre. Le langage de l'homme en question vous corrigerait, son cœur, dans ses gémissements, trouverait la clef du vôtre; il y aurait dans ses sentiments une convenance infaillible avec les sentiments d'humanité, dont vous êtes encore capables, et qu'interrompent vos illusions.¹⁴⁶

Le miroir tendu ne semble pas ici exclusivement tourné vers les personnages comme cela peut paraître à première vue dans les deux autres textes de Marivaux à l'étude : il est aussi en direction de ceux qui vont lire. C'est ce miroir didactique tendu au lecteur que nous souhaitons mettre en avant.

3.1 Pour dénoncer la coquetterie

Les exemples de dénonciation de la coquetterie ne manquent pas chez nos deux auteurs. Nous avons vu par exemple comme était probant l'éloge du naturel dans la remarque 4 « Des femmes » chez La Bruyère mais aussi dans la première feuille du *Spectateur français*. L'oxymore « naturel/coquetterie » est déjà en soi un miroir : l'objet et son inverse. Cependant ce sont surtout les marques de dénonciation chez Marivaux qui vont nous intéresser ici : en effet l'auteur use de différentes stratégies spéculaires au cours de ses différents textes sur lesquels nous avons porté notre attention.

145Marivaux. *Théâtre complet*, contenant *L'Île des esclaves*, scène 3. Paris : Gallimard, 1996-2000. – p. 598.

146Le *Spectateur français*.. Op. cit., « Première feuille: 29 mai 1721 ». – p. 116.

Si le début de la dix-huitième feuille relate comment la dame âgée est devenue une coquette et la « stratégie » dont elle a fait preuve pour entraîner d'autres personnes avec elle, un écho à cette situation se rencontre par la suite : un homme, qui souhaite marier sa fille, ne lui permet plus de fréquenter son amie la coquette :

Écoutez-moi, sans vous fâcher: je veux marier ma fille, cela est juste; or ma fille, en vous voyant si aimable, voudrait la devenir autant que vous l'êtes; et moi, j'ai cru bonnement qu'il ne lui appartenait pas encore de se donner tant de grâces, et qu'elles pourraient nuire au projet que j'ai formé de lui trouver un époux.¹⁴⁷

Ces quelques mots, il les écrit à la dame qui est aussi son amie : la lettre – par sa double adresse à la coquette et au lecteur – se fait donc miroir du péché de la coquetterie. Mais la lettre est déchirée, la coquette refuse un miroir de vérité. Cependant le lecteur ne peut pas en faire autant de par l'adresse double, d'abord le texte-même, ensuite la lettre et il ne peut l'ignorer.

Ajoutons que l'on rencontre un autre type de dénonciation dans *L'Île de la raison*. Si un renversement a déjà été mentionné quant à la situation de ceux qui se trouvent sur l'île il en existe un autre puisque c'est aux femmes et non aux hommes de déclarer leur amour. Cette situation renversée – encore un miroir – donne lieu à de nombreux passages comiques lorsque les hommes ont à défendre leur pudeur en résistant aux avances des femmes. Mais ce n'est pas ce miroir que remarque Han Vehoeff dans son ouvrage. Là où la coquetterie était dénoncée par une lettre dans le *Spectateur français*, il note que sur l'île c'est l'inversion de l'étiquette qui « serait le moyen indiqué pour percer les défenses de ces femmes narcissiques et coquettes », :

On ne leur laisserait plus l'occasion de se cantonner dans leur admiration pour elles-mêmes. Au lieu d'interroger son miroir, la femme sera forcée d'interroger son partenaire. C'est ainsi que dans la pièce le désarroi de la Comtesse vaniteuse qui se voit forcée de déclarer son amour au prince des Insulaires, sera salutaire pour elle-même et pour l'homme aussi.¹⁴⁸

S'il écrit pour la Comtesse elle n'est pas la seule destinataire. Ainsi La Bruyère et Marivaux, à travers l'éloge du naturel, la lettre et le changement d'étiquette multiplient les miroirs à double adresse dénonçant la coquetterie.

147 *Le Spectateur français*. Op. cit., « Dix-huitième feuille : 8 juin 1723 ». – p. 216.

148 *Marivaux ou Le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*. Op. cit., – p.164-165.

3.2 Ouvrant sur la chrétienté : l'exemple de Lise

Si Marivaux privilégie la double adresse quant à la dénonciation de la coquetterie La Bruyère ouvre différemment son propos sur le lecteur : il n'invite pas à tant à se corriger du péché mais plutôt à se tourner vers Dieu.

[Certaines] considérations peuvent autoriser une double lecture des pages de La Bruyère consacrées à la femme. L'une serait mondaine ou satirique, ferait apparaître les bigarrures, voire les bizarreries de la réalité contemporaine, admirant et se moquant tour à tour. L'autre (et je rejoins ici certaines affirmations de Louis Van Delft dans son livre *La Bruyère moraliste*) serait morale et théologique.¹⁴⁹

C'est sur ce dernier point qu'il convient de s'arrêter : une lecture théologique – lecture qu'il est difficile d'ignorer à la huitième remarque (V) du chapitre « Des femmes » des *Caractères*. Bien que cette remarque apparaisse de prime abord comme un regard ironique porté sur la coquetterie de Lise, elle est porteuse d'une réflexion plus profonde.

Lise, comme l'autre coquette avant elle (celle de la remarque 7), porte toute son attention sur son paraître. La remarque dans son intégralité fait écho aux ajustements de la coquette, de son rouge, de ses mouches, de la dissimulation de son âge – comme nous avons déjà pu le soulever dans notre analyse. En deux mots Lise s'admire et cette admiration qu'elle se voue à elle-même permet d'introduire la notion d' « idole ¹⁵⁰ » définie comme :

IDOLE: Représentation d'une divinité que l'on adore et qui est l'objet d'un culte au même titre que la divinité elle-même.
Au figuré : Personne ou chose intensément admirée et faisant l'objet d'une sorte de vénération.

Lise s'est créé une idole, avec du rouge et des mouches sur le visage : elle-même. Or l'idole, d'après la définition, s'oppose nettement au Dieu chrétien. De là il est aisé de conclure que La Bruyère a moins pour but de charger la coquette que de s'en servir pour aborder la notion de chrétienté. Pourtant il est flagrant que dans cette remarque il n'est pas question directement de religion, au contraire du portrait d'Iphis qui commençait par une scène de messe. Et de fait, Louis Van Delft, dans l'article « La poétique du *caractère* chez La Bruyère »¹⁵¹ parle à propos de ce portrait de « parabole laïcisée ». La parabole se définit comme :

149 Jacques Morel [dir. par LEINER, Wolfgang]. *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, « La Place de la femme dans *Les Caractères* de La Bruyère ». Paris : Jean-Michel Place, 1978. – p.145.

150 *Trésor de la langue française* informatisé. « Idole ». Consulté en avril 2012.

151 Louis Van Delft. *Poétique* « La poétique du *caractère* chez La Bruyère », n°82, 1990. – p. 238-247.

PARABOLE : Court récit allégorique, symbolique, de caractère familial, sous lequel se cache un enseignement moral ou religieux, que l'on trouve en particulier dans les livres saints et qui fut utilisé par le Christ dans sa prédication.

La parabole de Louis Van Delft a cependant une particularité puisqu'elle est « laïcisée », donc par le portrait de Lise, qui est « ridicule », La Bruyère, malgré une présentation de manière *profane*, invite donc à *revenir à Dieu* et à ne pas se perdre dans sa contemplation – n'oublions pas que Narcisse est mort de s'être trop contemplé.

Le critique relève aussi, comme l'indique la note 2 des *Caractères* dans l'édition d'Emmanuel Bury¹⁵², « la manière entièrement spéculaire » de cette remarque. Par « spéculaire », entendons « qui est produit par un miroir » justement. Et en effet, Lise est assise devant son miroir mais elle n'est pas la seule : les *Caractères* de La Bruyère, bien qu'ils aient été écrits au XVII^e siècle restent, pour de nombreuses remarques, extrêmement contemporains. Ainsi le moraliste semble aussi croquer le lecteur, il « rend au public ce qu'il [lui] a prêté ». Lise est donc devant son miroir mais le lecteur l'est tout comme elle. Et l'on peut deviner l'éventuel message de La Bruyère : Lise est aveuglée, mais vous, ne le soyez pas.

Le lecteur, le spectateur placé face au miroir est chose courante comme nous avons déjà pu le souligner. Un peu à la manière de Lise, dans *La Vénus à son miroir*, autrement appelée *Toilette de Vénus*, vers 1648-1651, de Velazquez l'on peut voir une Vénus consciente de sa beauté. Allongée sur un lit recouvert de draps, la Vénus dans sa nudité complète et son absence de parure, semble émerveillée par sa beauté en se regardant au miroir tendu par Cupidon, miroir dans lequel le personnage féminin *regarde celui/celle qui la contemple, qui contemple le tableau*, comme pour s'assurer de l'effet qu'elle produit sur nous. Ce tableau, d'allégorie de la Beauté, peut imager le narcissisme d'une coquette (Cf. *illustration p.86*).

Nous avons donc illustré la présence plus massive du motif dans les textes où le terme « miroir » apparaissait.

152 *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. Op. cit., « Des femmes », r.8 (VII). – p. 180.

Dans un premier temps nous nous sommes appliqués à mettre en relation des textes « au miroir » grâce à des échos, des canevas, se rapprochant.

Puis cette mise en parallèle a laissé la place à un miroir qui se faisait « recours » pour celui qui s'en servait ou pour celui qui s'y mirait.

Enfin, le miroir, dépassant un champ restreint au texte – et à celui qui se trouvait en face de lui – s'est teinté d'une dimension plus didactique : tourné vers les personnages il l'est aussi vers nous lecteurs, spectateurs.

Conclusion partielle

Notre parcours retraçant l'inscription du miroir dans *Caractères* de La Bruyère et le *Spectateur français*, *L'Île des esclaves*, *L'Île de la raison* de Marivaux s'est donc déroulé en plusieurs étapes.

Après avoir mis en place les notions de vérité, de vanité et de Philautie la question de la représentation du miroir aux XVII^e et XVIII^e siècles nous a permis de contextualiser l'élément central de notre étude.

Principalement corrélé au narcissisme et à la méconnaissance de soi dans l'esprit de l'époque nous avons par la suite retrouvé, à travers les occurrences explicites du terme « miroir », cet aspect marqué d'une grande subjectivité chez nos deux auteurs. En effet, s'il apparaît que Marivaux porte parfois un regard plus clément sur un miroir pouvant livrer la vérité – et de fait permettant une certaine connaissance de soi et de l'autre – La Bruyère, pour sa part n'hésite pas à multiplier dans ses remarques les exemples d'aveuglement de ses protagonistes. Il est à noter que l'on retrouve chez les deux portraitistes une récurrence notable du motif de la coquette au miroir : croquée dans tous ses instants on la découvre dans chaque étape de sa parade continuelle, tantôt se fardant, tantôt travaillant ses « tours de gibecière »¹⁵³, tantôt accordant ses œillades outrancières. Le moraliste du XVII^e siècle va même jusqu'à déplacer ce déploiement d'artifices pour le déposer non pas sur une peinture qu'il ferait des femmes mais sur une d'hommes, exacerbant ainsi la féminité de caractères hésitant entre les deux sexes et offrant un tableau exhaustif d'une coquetterie androgyne.

Enfin, dans un dernier temps nous avons poursuivi notre réflexion sur une inscription du miroir de moins en moins visible et explicite. A titre de transition entre un miroir clairement indiqué dans les textes et un miroir dont l'absence est suppléée par la mise en scène d'un regard, nous avons démontré grâce aux analyses de notre seconde partie que le terme « miroir » avait aussi sa réponse dans l'organisation du texte. Pour ce faire nous avons relevé les divers échos entre les extraits, échos faisant appel à des textes mis en miroir, à un miroir empreint d'un certain didactisme. Notre travail se poursuivra – lors d'une nouvelle rédaction – par une réflexion alliant le miroir comme stratégie textuelle – à travers la métaphore et la caricature principalement – et une double specularité.

153Cf. p.57-58. *Le Spectateur français*. Op. cit., « Première feuille : 29 mai 1721 ». – p. 117-119.

Ainsi le miroir, bien plus qu'un simple objet, se donne à voir comme réel outil de réflexion sur l'identité (à travers la connaissance et la méconnaissance de soi) mais aussi sur la construction même des textes. Là où les textes choisis présentaient en premier lieu des occurrences explicites du thème c'est en réalité une présence beaucoup plus profonde qui apparaît au fil des lectures, un peu comme si ce miroir à l'étude était d'abord la partie émergée d'un iceberg puis l'immergée.

Illustrations

Sur Narcisse



Narcisse, 1594-1596, Le Caravage.

Sur le miroir tendu au lecteur-spectateur



Venus au miroir, v. 1644-1648, Velazquez.

Sur la coquette aveuglée



Allégorie de la vanité (La vieille coquette), 1615, Bernardo Strozzi.

Bibliographie

I. Textes littéraires

1. La Bruyère

1.1 Edition citée

- LA BRUYERE, Jean de [éd. BURY, Emmanuel]. *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. Paris : Livre de poche classique, 1995.

1.2 Edition consultée

- LA BRUYERE, Jean de [éd. GARAPON Robert]. *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. Paris : Garnier Frères, 1962.

2. Marivaux

- MARIVAUX, Pierre de. *Théâtre complet*. Contenant *L'Île des esclaves* et *L'Île de la raison*. Paris : Gallimard, 1996-2000.

- MARIVAUX, Pierre de. *Journaux et Œuvres diverses*. Contenant *Le Spectateur français* et *Le Cabinet du Philosophe*. Paris : Classiques Garnier, 1988.

- MARIVAUX, Pierre de. *La Vie de Marianne*. Paris : Les Classiques de poche, 2007.

3. Autres textes

- CARROLL, Lewis. *Alice au pays des Merveilles*. Préface de MAUROIS André. Paris : Marabout, 1963.

- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre. *Les Liaisons dangereuses*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

- FONTENELLE. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Paris : Garnier-Flammarion, 1998.

- IONESCO, Eugène. *Le Roi se meurt*. Paris : Gallimard, 1963.

- LA ROCHEFOUCAULD, François duc de. *Maximes et Réflexions diverses*. Paris : Gallimard, 1976.

- MOLIERE. *Œuvres complètes I* contenant *Les Précieuses ridicules*. Paris :

Garnier Flammarion, 1964.

- MUSSET, Alfred de. *On ne badine pas avec l'amour*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.
- PERRAULT, Charles. *Contes suivis du Miroir ou la Métamorphose d'Orante ; de La Peinture, poème ; et du Labyrinthe de Versailles*. Paris : Gallimard, 1981.
- PLATON. *La République*, Livre VII. Paris : Éditions des Belles-Lettres, 1966.
- RABELAIS François. *Le Tiers Livre*. Paris : Le Livre de Poche, Bibliothèque classique, 1995.
- STENDHAL. *Œuvres romanesques complètes, I*. Paris : Gallimard, collection La Pléiade, 2005.
- ZOLA, Émile. *L'Assommoir*, 1876. Le Livre de poche, 1983.

II. Ouvrages généraux

1. Dictionnaires et lexique

- FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel contenant tous les mots français, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, Précédé d'une biographie de son auteur et d'une analyse de l'ouvrage par REY Alain. Paris : Le Robert, 1978.
- JARRETY, Michel (dir). *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie générale française, 2001.
- POUGEOISE, Michel. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Armand Collin, 2001.
- REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2006.
- RICALENS-POURCHOT, Nicole. *Dictionnaire des figures de style*. Paris:Armand Collin, 2003.

2. Sur le miroir, le portrait, l'optique

- DARMON, Jean-Charles et DELON, Michel. *Histoire de la France littéraire, Classicismes XVII-XVIIIe siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.
- DESCARTES, René. *Discours de la méthode & Essais* contenant « La Dioptrique », Discours premier « DE LA LUMIÈRE ». Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1973.

- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du miroir*, préface de Jean Delumeau. Paris : Imago, 1994.
- PLANTIE, Jacqueline. *La mode du portrait littéraire en France: (1641-1681)*. Paris : H. Champion, 1994. - 895 p.
- POMEL, Fabienne (dir.). *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003. - 348 p.
- SIMON, Gérard. *Archéologie de la vision – L'optique, le corps, la peinture*. Paris : Le Seuil, 2003.

III. Textes critiques

1. Sur La Bruyère

- DUCHENE, Roger et RONZEAUD Pierre [dir]. *Littératures classiques*. Supplément au n°13 de janvier 1991 « La Bruyère, Les Caractères ». Paris : Klincksieck, 1991.
- GRAY, Floyd. *La Bruyère amateur de caractères*. Paris : A.-G. Nizet, 1986.
- LEINER, Wolfgang [dir.]. *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*. MOREL Jacques, « La Place de la femme dans Les Caractères de La Bruyère ». Paris : Jean-Michel Place, 1978.
- PELLEGRIN, Nicole. *Revue Clio. Histoire, femmes et sociétés*, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », 1999.
- ROUKHOMOVSKY, Bernard et alii. *Les Parisiens de La Bruyère*. Paris : Paris Musée, 1996.
- ROUKHOMOVSKY, Bernard. *L'esthétique de La Bruyère*. Paris : SEDES, 1997.
- SOLER, Patrice. *Études Littéraires* « Jean de La Bruyère, Les Caractères ». Paris : Presses universitaires de France, 1994.
- STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris : Gallimard, 1999.
- TOURNAND, Jean-Claude. *Introduction à la vie littéraire du XVIIe siècle*. Paris : Bordas, Collection Etudes Supérieures, 1970.
- VAN DELFT, Louis. *Poétique* « La poétique du caractère chez La Bruyère », n°82, 1990.

- VAN DELFT, Louis. *Littérature et anthropologie: nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris : Presses universitaires de France, 1993.

2. Sur Marivaux

- DELON Michel, « La femme au miroir », *Europe*, n° spécial Marivaux, nov-déc. 1996.
- GALLOUET-SCHUTTER, Catherine. *Revue Marivaux* n°4, « Aux marges du texte : la femme dans *Le Spectateur français* », 1994.
- GALLOUET, Catherine. *Marivaux, journaux et fictions*. Orléans : Paradigmes, 2001.
- GEVREY, Françoise. Marivaux, "*Le spectateur français*", "*L'indigent philosophe*", "*Le cabinet du philosophe*" : l'image du moraliste à l'épreuve des "*Journaux*". Paris : SEDES, DL 2001.
- KARLS, Hendrick. *Le Portrait chez Marivaux – Étude d'un type de segment textuel*. Amsterdam : Rotopi, 1981.
- KIRKNESS, W. John. *Le Français du théâtre italien d'après le Recueil de Gherardi, 1681-197*. p. 211. Version informatisée. Consultée en mars 2012.
- LEVRIER, Alexis. *Les Journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- VEHOEFF, Han. *Marivaux ou Le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*. Orléans : Paradigme, 1994.

3. Autre

- CARRE, Jean Raoul. *La philosophie de Fontenelle ou Le sourire de la raison*. Slatkine, 1970.
- COURCELLE, Pierre. *Connais-toi toi-même – De Socrate à Saint Bernard*. Paris : Études Augustiniennes, 1974.

IV. Beaux Arts

- BONAFOUX, Pascal. *Les Peintres et l'autoportrait*. Genève : Skira, 1984.
- BOREL, France. *Le Peintre et son miroir – Regards indiscrets*, Belgique : La Renaissance du livre, 2002.
- Catalogue des expositions. *Miroirs : jeux et reflets depuis l'Antiquité : Miroirs et*

reflets, de l'Antiquité à la Renaissance. ICKOWICZ, Pierre, « Le miroir du 17e au 20e siècle, regard et symbole », Château-musée de Dieppe, 28 octobre 2000-19 février 2001. Paris : Somogy, 2001.

V. Sitographie

1. Dictionnaires informatisés

- <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/TLF-NICOT/search.form.html> : Version informatisée du dictionnaire de Jean Nicot *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne*.

Consulté en février 2012.

- <http://www.larousse.fr/encyclopedie> : *Encyclopédie Larousse* informatisée.

Consulté en mars 2012.

- <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;> : *Trésor de la langue française* informatisé.

Consulté en mars 2012.

2. Sur la *camera obscura*

- [http://www.angus.gov.uk/services/view_service_detail.cfm?serviceid=1187:](http://www.angus.gov.uk/services/view_service_detail.cfm?serviceid=1187)

schéma d'une *camera obscura* et de son miroir.

Consulté en mai 2012.

3. Sur la vérité

- <http://www.academiasocrates.com/socrate/maieutique.php>. : article « La Méthode socratique ».

Consulté en avril 2012.

- <http://erea.revues.org/371?file=1> : rapport de colloque « Deleuze et la question de la vérité dans la littérature ».

Consulté en mars 2012.

4. Sur la vanité

-[http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/vanit%C3%A9/154730:](http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/vanit%C3%A9/154730)

L'*Encyclopédie Larousse* informatisée, « vanité ».

Consulté en mars 2012.

- <http://www.aparences.net/les-primitifs-flamands/jan-van-eyck/> : sur le tableau de Saint Jérôme par Jan van Eyck.

Consulté en mai 2012.

5. Sur l'adage 595 d'Érasme

- <http://recherchestravaux.revues.org/index267.html> : traduction du latin au français.

Consulté en mars 2012.

6. Sur le costume masculin au XVIIIe siècle

- http://fr.wikipedia.org/wiki/Costume_au_XVIIIe_si%C3%A8cle: peinture publiée dans la première du *Nordisk familjebok*.

Consulté en mars 2012.

7. Sur les efféminés

- <http://genrehistoire.revues.org/index249.html#tocto2n1> : ORGNET, Cédric. *Revue Genre & Histoire* [En ligne], n°2 Printemps 2008 « Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », mis en ligne le 13 juillet 2008.

Consulté en mars 2012.

- <http://clio.revues.org/252?&id=252> : « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime ».

Consulté en mars 2012.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BACHOUX PASTOR PRENOM : HÉLANIE

DATE : 19-05-2012