



HAL
open science

L'héritage des satiriques latins Horace et Juvénal dans Les Caractères de La Bruyère

Frédéric Faurite

► **To cite this version:**

Frédéric Faurite. L'héritage des satiriques latins Horace et Juvénal dans Les Caractères de La Bruyère. Littératures. 2012. dumas-00703959

HAL Id: dumas-00703959

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00703959>

Submitted on 4 Jun 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.



Université Grenoble III – Stendhal

Mémoire de Maîtrise

**L'héritage des satiriques latins Horace et Juvénal
dans
Les *Caractères* de La Bruyère**

Frédéric Faurite

Sous la direction de M. Bernard Roukhomovsky

Année 2011-2012

Sommaire

Sommaire	1
Introduction: L' ambivalence de la satire dans les <i>Caractères</i>	3
I. La satire, du genre au mode	9
I.1 La satire générique.....	9
I.2 Le mode satirique.....	12
I.3 Le genre du caractère	16
II. La Bruyère et l'héritage de l'enjouement et de l'emportement	20
II.1 Le rapport déterminant de l'auteur au lectorat	20
II.2 Les caractéristiques respectives de l'enjouement et de l'emportement.....	23
II.2.1 L'enjouement, l'apanage d'Horace.....	23
II.2.2 L'emportement, une caractéristique majeure de Juvénal.....	27
II.3 L'ambigüité du registre comique.....	31
III. L'ethos du moraliste, de la bienveillance à l'indignation	41
III.1 La posture du satiriste par rapport aux mœurs	41
III. 2 L'archétype au service de la liberté de parole.....	45
III.2.1 La censure.....	45
III.2.2 Le système des archétypes.....	48
III.3 La synthèse paradoxale des deux postures chez La Bruyère	51
III.3.1 L'enjouement comme facteur de modération.....	51
III.3.2 L'indignation chez La Bruyère : un révélateur.....	52
Conclusion	58
Bibliographie	59

Un homme né chrétien se trouve contraint dans la satire, les grands sujets lui sont défendus, il les entame quelquefois, et se détourne ensuite sur de petites choses qu'il relève par la beauté de son génie et de son style.¹

¹ Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Le Livre de Poche, préface et notes d'Emmanuel Bury, 2004, 1^{ère} édition, 1976, p. 154

Introduction: L' ambivalence de la satire dans les *Caractères*

Jean de La Bruyère est un moraliste chrétien auteur d'une unique œuvre, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, dont la complexité et la richesse stylistique en font l'un des textes majeurs du XVII^{ème} siècle. Le foisonnement constant des *Caractères* se justifie par la taille de l'ouvrage, l'ultime version n'offrant au lecteur pas moins de 1120 remarques dont la longueur et le mode de composition fluctuent sans cesse.

La Bruyère défendait son droit à la variation : variation de longueur, variation des procédés mis en œuvre, libertés des tons et des points de vue adoptés. Soucieux des goûts de son temps, La Bruyère se réserve ainsi l'usage de toutes les formes prisées par la littérature mondaine : portraits, maximes, bons mots, énigmes, dialogues et conversation.¹

Il ne s'agira pas dans cette étude de se concentrer sur l'une ou l'autre forme en particulier, mais d'insister sur une dimension de l'œuvre qui les englobe toutes à sa manière : la portée satirique des *Caractères*.

Le mot « satire » apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de La Bruyère et selon des connotations variées qui peuvent faire hésiter quant à l'opinion qu'en a l'auteur. La citation proposée en épigraphe offre un exemple appréciable de l'aura négative de la satire qui est associée à une contrainte, un cadre étroit qui ne permettrait aux auteurs de n'aborder que des sujets bas. Pourtant, justement à cause des contraintes de la satire, le moraliste ne se refusera pas à la mettre en rapport avec les discours de l'orateur en chaire :

[...] la morale même de la chaire, qui comprend une matière aussi vaste et aussi diversifiée, que le sont les mœurs des hommes, roule sur les mêmes pivots, retrace les mêmes images, et se prescrit des bornes bien plus étroites que la satire [...].²

Par opposition au caractère fortement péjoratif de la première occurrence, le moraliste évoque la satire dans son acception la plus positive dans le paratexte des *Caractères* :

D'autre part il est naturel aux hommes de ne point convenir de la beauté ou de la délicatesse d'un trait de morale qui les peint, qui les désigne, et où ils se

¹ Emmanuel Bury, Introduction, in Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 19

² Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 567

reconnaissent eux-mêmes ; ils se tirent d'embarras en le condamnant ; et tels n'approuvent la **satire**, que lorsque commençant à lâcher prise, et à s'éloigner de leurs personnes, elle va mordre quelqu'un d'autre.¹

Ce second passage, sur lequel on aura l'occasion de revenir par la suite du fait de son importance, présente la satire comme l'une des armes de l'écrivain abordant les questions morales, en l'occurrence Théophraste. On peut, à la lumière de ces trois citations, parler d'une ambivalence de la satire aux yeux du moraliste chrétien qui y distingue à la fois ses atouts esthétiques et son efficacité qui font contrepoids à son aura négative qui découle d'une origine basse et mystérieuse.

Quelques considérations sur la satire originelle permettent d'ailleurs de mesurer sans mal l'éloignement apparent entre l'idéologie humaniste de La Bruyère et le caractère persifleur et violent de la satire des origines. La satire primitive se distingue avant tout par sa nature purement orale et par les liens qu'elle entretient avec la magie et l'occulte. Elle possède, à ses débuts déjà, la faculté redoutable de déchaîner le ridicule et de causer un tort considérable à sa cible, c'est pourquoi on l'assimilait à une imprécation ou une incantation magique.

Cette efficacité de l'attaque verbale provient en fait d'une croyance magique dans le pouvoir du mot. [...] Dans la mentalité primitive, le ridicule est une arme qui ne pardonne pas et que l'on redoute au même titre que les sorts jetés par les sorciers.²

Cette satire d'antan, que l'on trouve aussi bien chez les celtes que chez les arabes, pouvait suppléer à la loi en assumant un rôle juridique : la raillerie moqueuse servait, en provoquant la honte, à corriger les vices de la société. Toutefois, il arrivait également que la satire soit utilisée pour servir des intérêts plus personnels comme la vengeance. Cette origine magique a une importance cruciale dans l'évolution ultérieure de la satire dont elle constitue la face sombre, peu honorable mais indéniablement fondatrice.

Toute satire reste marquée par cette genèse : la croyance dans l'efficacité des formules magiques a eu beau disparaître, la satire, même transformée en art, a

¹ Jean de La Bruyère, Discours sur Théophraste, *op. cit.* p. 60

² Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, Paris, Armand Colin, coll. U, série « Lettres », 2000, p.10

conservé de façon souterraine sa visée pratique initiale et le pouvoir symbolique lié à son origine magique.¹

Lorsqu'elle apparaît à l'écrit, sans pour autant constituer un genre littéraire, la satire conserve généralement des traces de l'oralité. On en trouve des manifestations y compris dans les textes sacrés comme la *Bible* où le combat opposant David à Goliath s'ouvre sur des insultes proches des malédictions liées au caractère destructeur et premier de la satire.

À quoi David répondit : « [...] Je te frapperai, je te couperai la tête, et je donnerai ton cadavre et ceux de l'armée des Philistins aux oiseaux du ciel et aux bêtes de la terre ; ainsi toute la terre apprendra qu'Israël a un Dieu. » (Samuel, I, 17)²

Ces joutes oratoires précédant les affrontements étaient courantes à tel point qu'il existait des compétitions, lesquelles pouvaient se finir dans le sang si les bravades et les invectives déplaisaient par trop à l'adversaire. L'agressivité de la satire constitue donc sa nature originelle et l'un des enjeux corollaires de cette étude sera de montrer comment la littérature canalise et affine cette violence primitive.

L'avènement de la satire comme genre littéraire à part entière a lieu au cours de l'Antiquité romaine et constitue une première étape dans l'évolution de la satire. Le corpus premier de cette étude permettra de détailler ce changement ainsi qu'une seconde mutation de niveau modal qui s'imposera peu à peu. Afin d'orienter plus précisément ce travail tout en lui donnant une perspective historique, on se propose de mettre en relation La Bruyère et deux satiriques latins majeurs : Horace et Juvénal.

Si l'on voulait offrir succinctement un éclairage des positions respectives de ces deux auteurs antiques, on pourrait signaler qu'Horace se caractérise par l'enjouement et Juvénal par l'emportement d'où leur dimension antithétique. On n'insistera pas davantage pour le moment sur leurs différences, elles sont multiples et appellent un développement plus long où l'on nuancera cette classification pour le moins sommaire et manichéenne notamment en envisageant des correspondances entre ces figures opposées. Il est nécessaire d'évoquer avant toute chose le parcours d'Horace et de Juvénal dans la conscience littéraire à travers les siècles, parcours sur lequel s'appuiera la problématique.

¹ *Ibid.* p. 11

² *Ibid.* p. 15

L'histoire de la réception de ces deux auteurs antiques au fil du temps est fortement marquée par leur dichotomie et mérite que l'on s'y arrête. Les deux satiriques connurent tous deux un fort succès jusqu'à l'âge classique mais furent constamment opposés par la critique.

Les humanistes ne cessèrent donc pas de lire et d'analyser les œuvres de Juvénal, mais dès qu'ils cherchent à dégager l'essence du genre satirique, c'est Horace qu'ils considèrent généralement comme le modèle et la référence.¹

Horace fut sans nul doute le plus apprécié des deux auteurs durant la Renaissance, période au cours de laquelle leur opposition fut théorisée par le philologue et académicien Joseph Juste Scaliger :

Scaliger radicalise et clarifie cette bipartition, car il est manifeste à ses yeux que les poèmes de Juvénal ne peuvent être jugés à l'aune des *Sermones*. Il ne nie pas que la satire puisse recourir au *risus* à la manière horatienne, qui évite l'offense de la flétrissure, mais il veut qu'on reconnaisse aussi à la satire le droit d'adopter le ton âpre et violent de l'*objurgation*.²

Les hommes de lettres entretiennent cette dualité avec acharnement et passion, le débat consistant à déterminer lequel des deux satiriques représente le mieux le genre satirique, chaque intellectuel s'appliquant à faire triompher son auteur favori. À l'âge classique, la tendance s'inverse et Juvénal connaît l'apogée de sa popularité.

Chez les Français, Horace continue à conserver un prestige immense, même comme satirique, mais Juvénal lui dispute désormais la palme, au point même d'incarner plus que lui l'esprit véritable de la satire.³

Pascal Debailly explique l'évolution de l'engouement du public pour l'un ou l'autre auteur en fonction des tendances littéraires de chaque siècle :

Au XVI^e siècle, la satire horatienne l'emporte sur celle de Juvénal, parce qu'elle mêle subtilement l'humour de l'humaniste au plaisir d'une *varietas* conçue comme le bon plaisir d'une liberté imprévisible. Au XVII^e siècle en revanche [...], Juvénal lui est préféré par beaucoup, car il satisfait mieux l'exigence classique d'unité formelle et intérieure au service d'un projet héroïque.⁴

¹ Pascal Debailly, *Juvénal en France au XVI^e et au XVII^e siècle*, in *Littératures classiques*, n° 24, 1995, p. 32

² *Ibid.* p. 35-36

³ *Ibid.* p. 39

⁴ *Ibid.* p. 46

On peut donc se demander où et comment s'achève cette course effrénée entre Horace et Juvénal dont la dualité induisait un dynamisme qui paraissait leur assurer un succès pérenne. Cependant, contre toute attente, passé le XVII^{ème} siècle, la prospérité des deux satiriques latins va diminuant tant et si bien que de nos jours Juvénal est en passe de tomber dans l'oubli. Horace est davantage resté dans les consciences du fait de la grande variété de son œuvre : les *Odes*, les *Épîtres*, dont l'*Art poétique* – « épître aux Pisons » -... On ne peut que constater le contraste fulgurant entre cette époque et la nôtre lorsque l'on considère que Juvénal sur l'ensemble des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles était réédité une fois par an et abondamment commenté.

Face à cette fortune bien particulière, il est permis d'émettre une hypothèse : si l'intérêt du public pour les deux auteurs latins décline à partir de la fin du XVII^{ème} siècle, c'est que d'autres hommes de lettres assument désormais le rôle qu'occupaient Horace et Juvénal. De fait, nombreux sont les auteurs de l'âge classique à se préoccuper de près ou de loin des mœurs et ce quel que soit le genre littéraire où ils s'inscrivent : Molière et la comédie, La Fontaine et l'apologue, Boileau et la satire et enfin La Bruyère qui pratique le caractère. On trouve parfois énoncée de façon claire la revendication de cet héritage satirique latin, Boileau par exemple le mentionne avec fierté dans une lettre à Brossette :

J'ay sceu dans mes Escrits docte, enjoué, sublime, / Rassembler en moi Perce,
Horace et Juvénal. Supposé que cela fust vrai, *docte* respondant admirablement à
Perce, *enjoué* à Horace et *sublime* à Juvénal.¹

Le concept d'un héritage des satiriques latins Horace et Juvénal dont la transmission a lieu à l'âge classique invite par conséquent à envisager La Bruyère comme un possible héritier. Le moraliste n'hésite d'ailleurs pas à mettre en avant des similitudes avec Horace en affirmant que son propos s'inscrit dans la lignée de l'œuvre de ce dernier sans apporter davantage de précisions :

HORACE ou DESPRÉAUX l'a dit avant vous, je le crois sur votre parole ; mais je l'ai
dit comme mien, ne puis-je pas penser après eux une chose vraie, et que d'autres
encore penseront après moi ?²

¹ *Ibid.* p. 45

² Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 155

L'enjeu majeur de cette étude sera de montrer que le moraliste, sans toutefois le revendiquer, participe à la fin de cette querelle littéraire séculaire en conciliant les postures respectives des deux auteurs antiques, mêlant l'enjouement horatien et l'emportement juvénalien afin d'étendre la portée et l'efficacité de son entreprise de condamnation des mœurs de son temps. Comment et dans quelle mesure La Bruyère dans les *Caractères* réinvestit et transcende l'héritage des deux satiriques latins Horace et Juvénal, auteurs jusqu'alors tenus pour antithétiques par la tradition littéraire ?

Il s'agit d'étudier l'évolution de la satire qui, de genre chez les deux satiriques antiques, est devenu un mode chez la Bruyère, en insistant sur l'impact et la spécificité de cette mutation dans l'œuvre du moraliste. Une fois la possibilité d'une filiation satirique validée, on se doit de détailler les correspondances formelles entre La Bruyère et ses deux prédécesseurs tout en démontrant que ces derniers ne sont pas inconciliables. Les convergences de deux styles aussi distincts dans les *Caractères* impliquent de clore cette étude sur la synthèse reposant sur la hiérarchisation subtile du le rire et de l'indignation que propose le moraliste.

Une ultime remarque s'impose au sujet de la démarche de ce mémoire vis-à-vis des auteurs latins. On considérera les œuvres de Juvénal et d'Horace dans leur ensemble, comme un tout, sans entrer dans des considérations d'évolution de style ou d'ordre de composition de chaque satire qui éloigneraient ce travail de son objectif premier. Ainsi, le numéro attribué à une satire correspond à sa place dans l'édition de référence - qui respecte l'ordre établi dès la première publication - mais ne constitue pas une indication chronologique en ce qui concerne sa création.

I. La satire, du genre au mode

Afin de déterminer où se situe l'héritage d'Horace et de Juvénal dans *Les Caractères* de La Bruyère, il est nécessaire de définir la nature de ce legs en tenant compte de l'évolution de la satire littéraire à travers les siècles ainsi que de la spécificité de l'œuvre de La Bruyère qui ne se rattache pas immédiatement au genre satirique. On a évoqué les origines orales de la satire, on se doit de détailler comment celle-ci est devenue un genre littéraire, concurrencé par le mode satirique qui finira par s'imposer à partir du XVIII^{ème} siècle. Cette section du mémoire se propose de vérifier si le genre du caractère offre la possibilité d'accueillir la satire modale et dans quelle mesure.

I.1 La satire générique

La satire générique ou littéraire émerge lors de l'Antiquité romaine, connaît son apogée au XVII^{ème} siècle et décline au XVIII^{ème} siècle. Si les romains ont transposé nombre de formes littéraires venues de Grèce, ils sont toutefois les inventeurs du genre littéraire de la satire ainsi que de sa dénomination. L'étymologie du substantif « satire » conserve encore de nos jours une part de mystère, le terme *satura* serait la forme féminine de l'adjectif *satur* qui signifie « rassasié » et provient à l'origine de l'expression *satura lanx* désignant un plat garni en abondance de différents mets qui faisait office d'offrande aux dieux.

Autour de ce premier sème gravitent plusieurs connotations : la fertilité de la terre, la fécondité humaine, la richesse et l'opulence en général. De l'idée de profusion découle le second sens, celui de diversité.¹

Le concept d'alliance ou de combinaison transparaît dans cette étymologie, le mélange culinaire étant ensuite devenu par glissement de sens métaphorique un brassage stylistique et thématique. Les sèmes liés à la nourriture ou à la fécondité renvoient en effet à une dimension triviale de la satire alors que par opposition, le lien avec la *satura lanx* inscrit le genre dans la sphère du sacré. On notera donc le caractère polysémique et paradoxal de la satire au niveau sémantique, caractère qui lui confère par définition un large champ d'action allant des sujets les plus bas aux plus nobles.

¹ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, Paris, Armand Colin, coll. U, série « Lettres », 2000, p.80

L'histoire de la satire latine se caractérise par une faible quantité d'hommes de lettres connus. Les trois premiers poètes latins ayant composé des œuvres intitulées *saturae* sont Naevius (260-204 av. JC), Ennius (239-169 av. JC) et Pacuvius (220 – vers 130 av. JC). Tous trois ne sont connus que de nom, leurs œuvres ayant disparues ou ne subsistant que sous forme de fragments dans le cas d'Ennius. Il faut attendre Lucilius ou Lucile (vers 166/7 – vers 102 av. JC) pour que soit instaurée une première règle au genre satirique, notamment l'isométrie que l'auteur adoptera en utilisant peu à peu l'hexamètre de façon uniforme. Il est nécessaire de s'arrêter sur Lucilius car il sera une importante source d'inspiration pour les deux satiriques majeurs qui le suivront et sur qui portera cette étude.

Mais surtout, Lucilius inaugure une nouvelle conception de l'auteur de *satura* comme censeur public. Son œuvre est le creuset où se mêlent les deux paramètres fondamentaux de toute satire, l'agressivité critique et le comique.¹

L'œuvre du satirique a donc pour originalité d'avoir réuni pour la première fois les deux éléments relativement antithétiques de l'agressivité et du comique qui joueront un rôle déterminant dans cette étude.

Horace (65-8 av. JC) et Juvénal (65 – 128) se situent dans la lignée de Lucilius dont ils ont chacun sublimé une des deux caractéristiques mentionnées précédemment en suivant des voies radicalement opposées. Juvénal est sans conteste admiratif de l'agressivité de Lucilius et par-dessus tout de son effet sur ses cibles :

Mais toutes les fois qu'ardent, l'épée haute, gronde un Lucilius, celui qui l'entend rougit, son âme se glace au souvenir de ses crimes, il sent perler la sueur d'angoisse de sa faiblesse cachée.²

Horace, quant à lui, est plus critique à l'égard de son prédécesseur mais uniquement au sujet de la forme et plus précisément en ce qui concerne la prosodie ; il loue du reste son style dans la satire IV où il dépeint Lucilius comme un homme « spirituel, d'un flair subtil, raboteux dans la structure de ses vers »³. En dépit des

¹ *Ibid.* p.81

² Juvénal, *Satires*, Paris, Les Belles Lettres, traduction par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, 1951, (s.d.) [entre 90 et 127], p.12

³ Horace, *Satires*, Paris, Les Belles Lettres, traduction par François Villeneuve, 1969, *Sermones I*, 35 av. J-C, *Sermones II*, 29 av. J-C, p.59

reproches adressés à Lucilius au niveau de la versification, on remarque qu'Horace a été sensible au discernement de son aîné sur les défauts des hommes et surtout à sa capacité à exercer le comique avec tact.

On ne s'étendra pas sur la filiation entre Lucilius et ses héritiers bien qu'il y ait encore énormément à dire, son évocation était nécessaire afin de montrer dans quel contexte littéraire Horace et Juvénal se sont engagés dans des voies distinctes et opposées d'où leur importance dans la tradition satirique.

En effet, parmi tous les hommes de lettres de l'Antiquité romaine s'étant essayés à la satire, on retient particulièrement ces deux auteurs, rarement mentionnés séparément, du fait de leur opposition formelle qui contribue à fixer les limites du genre. On se doit d'insister sur les différences fondamentales entre les deux œuvres dès leur dénomination car si Juvénal s'inscrit dans le genre de la *satura* telle qu'on la connaît, Horace a la particularité d'écrire des *sermones*, appellation que l'on peut traduire par « entretiens » ou « conversations ». On peut noter qu'Horace se démarque déjà de la satire pure et peut être perçu comme l'un des précurseurs du genre du sermon dont la portée morale se rapproche de l'entreprise de La Bruyère. Il n'en demeure pas moins un satirique et se considère comme tel, ce que l'on peut relever dans la première satire du second livre : « Aux yeux de certains, j'ai trop d'âpreté dans la satire et je force le genre au-delà de ses lois [...] ».¹ Cette disparité dans les titres que l'on observe entre Horace et Juvénal permet d'affirmer que le genre satirique ne souffre pas d'une codification stricte et offre aux auteurs une autonomie appréciable au niveau formel. Cette liberté est due en grande partie au fait que la satire a été inventée par les romains et n'est donc pas tributaire de règles qu'aurait pu élaborer quelqu'un comme Aristote.

Force est de constater que dans un cas comme dans l'autre, l'écriture de satires requiert une implication personnelle de l'auteur qui est tenu, quelle que soit sa manière de s'engager, de prendre position seul et par conséquent de courir un risque. La satire, contrairement à un genre comme l'épopée, ne s'attache pas au général et sa fonction n'est pas de réunir un peuple en abordant des thèmes communs. Au contraire, elle vise le particulier en fustigeant des individus ou des groupes bien définis au sein de la

¹ *Ibid.* p. 132

société et par dessus tout, elle ne cherche pas à fédérer mais plutôt à critiquer. On pourrait parler d'un genre de la division car les lecteurs sont amenés à s'opposer aux conduites qu'on leur décrit et *a priori* aucun d'entre eux ne peut adhérer à l'un ou l'autre vice. L'intention du satirique et sa manière de procéder sont pour beaucoup, comme on le verra par la suite, dans la réduction ou l'exacerbation de la fracture qui se crée entre les hommes à travers la satire.

I.2 Le mode satirique

Il serait difficile pour ne pas dire impossible d'estimer le moment exact où la verve satirique s'est pour la première fois décantée du genre de la satire pour épouser une autre forme littéraire puisque genre et mode semblent avoir coexisté durant un certain temps. Qui plus est, comme on l'a souligné en introduction, la satire orale des origines tend à aboutir à une forme écrite voire littéraire ce qui explique que l'on en ait encore connaissance. La notion de mode satirique s'est imposée lorsque la critique littéraire s'est intéressée à la présence de satire ailleurs que dans le genre littéraire lui-même et a été forcée d'admettre que son champ de recherche couvrait l'ensemble de la littérature.

Les premiers théoriciens de la satire se sont heurtés à un problème inhérent à leur objet d'investigation. En cherchant à étudier la satire en dehors du genre formel, ils se sont trouvés devant une monstrueuse hétérogénéité de formes apparemment réfractaires à toute définition unitaire. La satire pouvait surgir dans le roman comme dans le théâtre ou la poésie, dans la comédie comme dans la tragédie, dans la fable comme dans l'épigramme, dans l'essai comme dans le récit, etc.¹

La conscience littéraire a perçu la présence de ces deux facettes de la satire bien avant que Samuel Tucker (*Verse Satire in England before the Renaissance*) ou Frances Russell (*Satire in the Victorian Novel*) ne se confrontent au phénomène au début du XX^{ème} siècle. En effet, si Juvénal peut souvent paraître démesuré, parce qu'il cède à la passion et déborde de colère, on se doit de reconnaître que sa vision de la satire traduit une réelle finesse. Il se montre sensible à la distinction entre mode et genre satirique ce que l'on ressent selon qu'il emploie le terme *satura* au pluriel ou au singulier. Le pluriel *saturae* renvoie à la totalité des poésies du genre alors que le singulier désigne un mode de pensée ou d'écriture. Si l'on considère le trentième vers de la satire I (« *difficile est*

¹ *Ibid.* p. 181

saturam non scribere »¹), on remarque que les traducteurs ont choisi de mettre au pluriel l'accusatif singulier « *saturam* » qui témoignait de la conscience chez Juvénal de l'approche de la satire comme un mode.

[...] la traduction habituelle qui remplace le singulier par le pluriel fausse légèrement la perspective en substituant le genre (des satires) au mode (de la satire). Même si genre et mode sont intimement liés, Juvénal témoigne d'une rare conscience de leur différence.²

Ainsi, dès l'Antiquité, on peut affirmer qu'au moins un auteur se montre clairvoyant en percevant la distinction entre genre et mode avant même que ne se produise la disparition du premier au profit du second qui surviendra dans le courant du XVIII^{ème} siècle.

L'absence de dogmatisme et de règles à vocation immuable dans le genre satirique constitue déjà la promesse d'horizons littéraires nouveaux. C'est en effet une variante particulière du genre qui sera la première à discuter la règle de l'isométrie. Quintilien, dans le dixième livre de *De institutione oratoria*, que l'on traduit généralement par *l'Institution oratoire*, admet qu'il existe une forme de satire mélangeant prose et vers que pratiquait Varron (116-27 av. JC). Il s'agit la « satire ménippée », qui doit son nom au philosophe cynique phénicien Ménippe (III^{ème} siècle av. JC) et auquel La Bruyère fait peut-être allusion dans la quarantième remarque du chapitre « Du mérite personnel ». Ménippe se plaisait à varier et les styles et les genres, on lui doit le *spoudogeloion*, mélange du sérieux (*spoudaion*) et du comique (*geloion*). Le sens de *spoudogeloion* s'est élargi au fil du temps à tous les mélanges paradoxaux mais ce type d'écriture est resté l'apanage de la satire comme l'indique Emmanuel Bury :

Ce terme caractérise un genre d'écriture qui associe des thèmes ou des styles contrastés, en traitant par exemple sur le mode comique un contenu sérieux, ou en utilisant un style élevé pour décrire un événement bas et comique. [...] C'est donc le procédé favori de la satire et de la caricature, et on le retrouve souvent dans la littérature à visée polémique ou pamphlétaire.³

¹ Juvénal, *Satires*, Paris, *op. cit.*, p. 7 : « [...] il est difficile de ne pas écrire de satires ! »

² Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.* p. 180

³ Emmanuel Bury « *spoudogeloion* » in Michel Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le livre de poche, 2007, première publication : 2001, p. 412

Le genre de la « satire ménippée » fut très peu pratiqué, à tel point que Sophie Duval et Marc Martinez le désignent comme « genre fantôme »¹. On peut citer brièvement comme auteurs grecs ou latins notables Sénèque et Lucien de Samosate, quant aux auteurs français, on retient surtout un groupe de royalistes partisans d'Henri IV qui rédigèrent en 1594 une *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris* parodiant la réunion des états généraux de 1593. Malgré la faible quantité d'auteurs s'étant essayés à la ménippée, les caractéristiques propres au genre forment un fondement solide qui est connu et identifié par la critique. Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevsky* n'en dénombre pas moins de quatorze dont la « présence de genres insérés ou de vers plus ou moins parodiques »² et la « multiplicité des styles et des tons et intérêt pour la matérialité du mot »³. Ces deux facettes de la satire ménippée peuvent être vues comme les dynamiques majeures de l'évolution du genre satirique au mode. L'intégration et le foisonnement des styles les plus divers ont conduit la ménippée à se rapprocher de tous les genres, à accroître son identité jusqu'à ce qu'elle soit trop vaste pour être définissable. Ce genre à part sera l'un des vecteurs de l'apparition d'un mode satirique car la volonté de distanciation de la ménippée s'exportera jusque dans les romans. Selon Sophie Duval et Marc Martinez, *Les voyages de Gulliver* de Jonathan Swift publié en 1726 ainsi que la « geste pantagruéline » de Rabelais constituent « deux manifestations exemplaires du roman ménippéen »⁴. En tant que première variante du genre satirique à avoir pratiqué un élargissement, la satire ménippée constitue l'un des fils conducteurs de l'évolution du genre au mode, son aboutissement dans le genre romanesque implique que l'on s'interroge sur la nature et la quantité des genres littéraires pouvant être affectés par le mode satirique.

La conjonction du récit romanesque et des schèmes ménippéens soulève la question épineuse des rapports entre les genres littéraires et la satire. Ce problème se pose avec évidence depuis que le seul genre satirique établi, celui de la satire régulière en vers, a disparu du panorama littéraire alors que la satire lui a survécu.

¹ Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.* p. 174

² *Ibid.* p. 183

³ *Ibid.* p. 183

⁴ *Ibid.* p. 180

Il semble donc que la satire existe, indépendamment du genre, en tant que « mode » de représentation, terme utilisé par la critique anglo-saxonne.¹

Cette évocation historique de l'apparition du mode satirique a permis d'en détailler quelques aspects, notamment la parodie qui découle du *spoudogeloion*, alliance entre le comique et le sérieux. Il est nécessaire d'insister sur le comportement du mode satirique face à la plupart des catégories littéraires.

Le mode satirique envahit ainsi différents genres littéraires de sorte qu'on le trouve au XVII^{ème} siècle dans les œuvres les plus diverses. On peut citer entre autres la comédie et l'apologue dont Jean-Baptiste Poquelin dit Molière et Jean de La Fontaine sont respectivement les principaux représentants. *L'impromptu de Versailles*, ultime réponse de Molière aux critiques émises par Boursault à l'encontre de *l'Ecole des femmes*, propose une peinture satirique du monde théâtral contemporain en insistant notamment sur l'emphase dont font preuve certains comédiens :

Mon Dieu ! ce n'est point là le ton d'un marquis ; il faut le prendre un peu plus haut ; et la plupart de ces messieurs affectent une manière de parler particulière, pour se distinguer du commun : *Bonjour, marquis*. Recommencez donc.²

Quant aux *Fables* de La Fontaine, on y retrouve régulièrement les procédés propres à la satire : les hyperboles et les commentaires ironiques de l'auteur. Dans le cas de « La laitière et le pot au lait », la malheureuse héroïne, Perrette, se livre à une spéculation mentale des plus hyperboliques que contemple un La Fontaine amusé qui n'hésite pas à qualifier la modeste paysanne de « dame de ces biens »³.

Dans ces deux exemples, la préoccupation des auteurs pour les mœurs est centrale et la satire permet de questionner des sujets de sociétés, d'offrir des peintures fidèles des défauts des hommes tout en les tournant en ridicule. Le dénouement dans la comédie ou la morale de l'apologue proposent généralement un élément de réponse au problème posé, bien souvent en châtiant le personnage représentant le vice décrit. Cette finalité est à peu de choses près la même que celle de La Bruyère, seule la manière de

¹ *Ibid.* p. 180

² Molière, *L'impromptu de Versailles*, in *Molière œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1966, p. 218

³ Jean de La Fontaine, *Fables*, Tome II, texte établi et présenté par Ferdinand Gohin, Les Belles Lettres, Paris, 1934, p. 31

procéder diffère. Le moraliste fait d'ailleurs montre de considération à l'égard de Molière et La Fontaine qu'il place à égalité dans la dix-neuvième remarque du chapitre « Des Jugements » :

Supposons que notre langue pût un jour avoir le sort de la grecque et de la latine, serait-on pédant quelques siècles après qu'on ne la parlerait plus, pour lire MOLIÈRE OU LA FONTAINE ?¹

Cette allusion admirative à des hommes de lettres ayant le même objectif que lui et employant fréquemment la satire modale suffit à justifier que l'on s'intéresse à la dimension satirique des *Caractères*. La Bruyère a la particularité de vouloir créer une œuvre à part, il est attentif aux points forts et aux lacunes de chaque auteur ce qui permet de supposer qu'il est à la recherche d'une forme de perfection. On le constate y compris par rapport à Molière qu'il admire en restant attentif à ce qu'il juge comme des défauts dans la remarque 38 du chapitre « Des Ouvrages de l'Esprit » où il compare Molière et Térence.

Il n'a manqué à TÉRENCE que d'être moins froid, quelle pureté, quelle exactitude, quelle politesse, quel élégance, quels caractères ! Il n'a manqué à MOLIÈRE que d'éviter le jargon et le barbarisme et d'écrire purement ; quel feu, quelle naïveté, quelle source de la bonne plaisanterie, quelle imitation des mœurs, quelles images, et quel fléau du ridicule ! mais quel homme on aurait pu faire de ces deux comiques !²

On remarque au passage cette opposition entre deux styles : le « froid » et le « feu », jeu des contraires qui a son importance dans la psyché de La Bruyère et qui est au centre de cette étude où il s'agit de trouver chez le moraliste les échos de deux autres contraires : Juvénal et Horace. Ce qui est actuellement en jeu, c'est l'importance de l'aspect invasif du mode satirique et sa propension à s'introduire dans la plupart des genres littéraires. On se doit de vérifier si le genre du caractère que La Bruyère a choisi pour son œuvre est également de nature à accueillir la satire modale.

I.3 Le genre du caractère

La Bruyère, à la différence de ses prédécesseurs latins et français comme Mathurin Régnier ou de son contemporain Nicolas Boileau n'écrit pas de satires. Son

¹ Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Le Livre de Poche, préface et notes d'Emmanuel Bury, 2004, 1^{ère} édition, 1976, p. 459

² *Ibid.* p. 139

œuvre s'inscrit dans le genre sibyllin et peu pratiqué du caractère. Il s'agit d'établir les affinités que peuvent entretenir cette forme littéraire issue de la Grèce antique et la satire comme mode.

Théophraste (vers 371- vers 288 av. JC), philosophe et naturaliste grec, connu une fortune peu ordinaire en son temps en écrivant de nombreux traités à portée botanique ou morale. Les *Caractères* de Théophraste forment un ensemble assez court, composé de fragments développant chacun un défaut de la nature humaine : « De la rusticité », « De l'image d'un coquin »... Isaac Casaubon (1599-1614) a diffusé l'œuvre de Théophraste en Europe et la vogue des caractères s'est répandue en Angleterre grâce à l'ouvrage de Joseph Hall (1574-1656) : *Characters of Vertues and Vices*. Sa traduction en français en 1610 influencera d'autres auteurs comme Urbain Chevreau (1613-1701) qui publia l'*École du sage, ou les Caractères des vertus et des vices*. Le genre du caractère subit également l'influence de l'œuvre du père Pierre Le Moyne (1602-1676) : *Les Peintures morales* qui utilise divers procédés dont le caractère, description d'après nature. Comme on en témoigne la production littéraire du début du XVII^{ème} siècle, la question de la peinture des mœurs est au cœur des préoccupations et ce contexte particulier est une source d'inspiration pour La Bruyère.

Le moraliste adhère à la question en étant le premier auteur à proposer une traduction en français de l'œuvre de Théophraste à partir de 1688. Dès la première édition, le moraliste choisit d'agrémenter le livre de ses propres caractères. Peu à peu, au fil des neuf éditions, sa contribution qui n'apparaissait seulement au départ comme un supplément va surpasser en qualité et en quantité celle de Théophraste, à tel point que les écrits de ce dernier ne seront plus par la suite qu'une introduction. La Bruyère a la particularité d'avoir bâti son unique œuvre en s'appuyant sur une tradition importante du portrait moral. Ses propres *Caractères* bénéficient du rayonnement direct d'un auteur grec, caractéristique souhaitée et souhaitable à l'âge classique. Qui plus est, l'œuvre du moraliste ayant dépassé celle du modèle, on peut affirmer qu'il s'est illustré comme un représentant majeur du genre.

La Bruyère dans le « Discours sur Théophraste » détaille les origines du genre du caractère dont il attribue l'invention non pas à son modèle mais au philosophe grec Aristote (384 – 322 av. JC) :

Tel est le *Traité des Caractères des mœurs* que nous a laissé Théophraste ; il l'a puisé dans les *Éthiques* et dans les *grandes Morales* d'Aristote dont il fut le disciple [...].¹

C'est toutefois Théophraste, à partir des traités de son maître, qui a popularisé la forme littéraire du caractère au point de se l'approprier, comme ne manque pas de le signaler La Bruyère :

[...] il est vrai qu'il se les rend propres par l'étendue qu'il leur donne, et par la satire ingénieuse qu'il en tire contre les vices des Grecs, et surtout des Athéniens.²

On se doit de souligner que c'est avant tout Théophraste que le moraliste relie à la satire et non le genre du caractère en lui-même. S'il montre que le caractère est un support potentiel pour la satire, il ne prouve pas pour autant que l'un et l'autre soient indissociables : Théophraste « en tire » une dimension satirique qui selon lui n'est pas induite par la forme adoptée. Le fait que la satire ne découle pas obligatoirement du caractère laisse malgré tout planer le doute quant à sa présence chez La Bruyère qui, en reprenant le genre, a pu s'affranchir de la dimension satirique de Théophraste. Le moraliste se montre plus explicite en établissant comme un principe général la relation de tout homme à la satire et la portée universelle de ce propos permet sans mal de l'appliquer également aux *Caractères* :

D'autre part il est naturel aux hommes de ne point convenir de la beauté ou de la délicatesse d'un trait de morale qui les peint, qui les désigne, et où ils se reconnaissent eux-mêmes ; ils se tirent d'embarras en le condamnant ; et tels n'approuvent la **satire**, que lorsque commençant à lâcher prise, et à s'éloigner de leurs personnes, elle va mordre quelque autre.³

Pour chacun de ces exemples, l'emploi que fait le moraliste du terme « satire » dans sa forme singulière est significatif, on peut supposer qu'il parle du mode satirique plus que du genre, sans quoi il aurait vraisemblablement écrit « les satires ». Cela indique qu'au XVII^{ème} siècle, la distinction entre les deux aspects de la satire est maîtrisée. Si La Bruyère assimile la notion de satire modale aux écrits de Théophraste, dont la création est pourtant antérieure à celle de la satire générique, c'est qu'il a conscience de l'aspect surplombant du mode satirique. On a vu que ce dernier pouvait

¹ Jean de La Bruyère, *Discours sur Théophraste*, *op. cit.* p. 61

² *Ibid.* p. 61

³ *Ibid.* p. 60

s'appliquer à une grande majorité de genres et la remarque de La Bruyère laisserait sous-entendre que ce phénomène a également lieu rétrospectivement. La création de la notion de mode permettrait donc d'offrir un regard nouveau sur l'ensemble des textes littéraires, toutes époques confondues. Mais par-dessus tout, on peut affirmer que par association, lorsqu'il commente l'œuvre de Théophraste en tant qu'épigone, le moraliste parle également au nom de ses propres *Caractères*. Sa vocation étant de reprendre l'héritage de Théophraste pour le compléter tout en y restant fidèle, on s'attend donc selon toute probabilité à ce qu'il inclue la dimension satirique dans sa reprise.

Si La Bruyère n'écrit pas de satires à proprement parler contrairement à Horace, Juvénal, Reigner ou encore Nicolas Boileau, on observe toutefois la présence de similitudes au niveau formel et thématique. Cela indique que le genre à part du caractère n'échappe pas à l'invasion globale du mode satirique et que le moraliste se caractériserait par conséquent comme l'un des vecteurs de cette évolution. La disparition du genre de la satire n'est pas réductrice comme on pourrait le penser au premier abord, il faut la considérer comme une expansion latente qui rend la verve satirique libre de germer dans l'ensemble des genres littéraires. L'héritage des satiriques latins sera donc davantage à rechercher à un niveau stylistique.

Après avoir validé la présence de la satire comme mode et montré que l'héritage satirique d'Horace et de Juvénal n'est pas à exclure chez La Bruyère bien qu'il ne se situe pas au niveau du genre, il s'agit à présent de voir comment le moraliste permet aux postures antithétiques des deux grands hommes de lettres latins de cohabiter.

II. La Bruyère et l'héritage de l'enjouement et de l'emportement

L'objectif de cette section est d'étudier la manière dont La Bruyère traite cet héritage conflictuel et fait coexister deux modes de pensées manifestement antithétiques. Pour se faire, il faut considérer la relation que bâtit chacun des trois auteurs avec son public et qui joue un rôle fondamental dans la dynamique de chaque ouvrage. Les distinctions relevées permettront d'introduire la dualité entre le rire horatien et l'indignation juvénalienne, on s'appliquera à nuancer cette bipartition tout en établissant des liens avec La Bruyère. On insistera sur l'ambiguïté du registre comique qui constitue un champ de pratiques langagières ambigu où peuvent s'épanouir la colère comme le rire et se trouve donc à même de réunir les trois écrivains.

II.1 Le rapport déterminant de l'auteur au lectorat

La manière dont un auteur conçoit ses rapports avec le public est souvent inscrite dans son œuvre, à plus forte raison dans la satire où le public est justement la matière de l'œuvre. Chez Horace comme chez La Bruyère, on remarque avant tout une volonté de plaire, un ton plaisant servant à faciliter l'instruction et la correction du public selon les principes du *placere* et du *docere* de *La Rhétorique* d'Aristote. En revanche, Juvénal ne cherche en aucune manière à être agréable avec celui qui le lit : l'ensemble du lectorat est sommé de choisir son camp car le style véhément du satirique ne permet pas de compromis, on est avec lui ou contre lui.

Pourquoi l'envie m'a pris de me lancer de préférence dans la carrière où déjà l'illustre enfant d'Aurunca dirigea ses chevaux ? _ Si vous êtes de loisir, et d'humeur à écouter avec bienveillance mes raisons, je vais vous les dire.¹

Cet appel à la bienveillance dès la première satire n'est pas anodin : l'auteur demande à son public d'approuver ses dires ou tout au moins de ne pas le contrarier. On notera au passage l'allusion au modèle Lucilius que désigne l'expression « illustre enfant d'Aurunca ». Juvénal est en outre remarquable – au sens premier du terme – par son caractère profondément intolérant envers l'autre en général. Tout le monde ne peut s'engager dans l'œuvre du satirique et approuver ses dires car certaines pièces font effet de repoussoir et conditionnent par avance l'aversion que lui porteront certains lecteurs. Dans la satire III du premier livre, il se livre à une description féroce des grecs, selon lui

¹ Juvénal, *op. cit.* p. 7

responsables en partie de la corruption de Rome, et va jusqu'à attaquer la mythologie à travers le coup de griffe donné à Icare :

[...] _ savez-vous, dites-moi, ce que c'est qu'un Grec ? Il nous apporte avec soi un homme à tout faire : grammairien, rhéteur, géomètre, peintre, masseur, augure, funambule, médecin, magicien, un Grec famélique sait tous les métiers. Vous lui commanderiez de monter au ciel, _ il y monterait ! Pour tout dire, il n'était point Maure, ni Sarmate, ni Thrace, celui qui s'attacha des ailes : c'est en pleine Athènes qu'il était né.¹

Dans le même ordre d'idée, au sein de la satire XV, Juvénal s'en prend aux égyptiens qu'il dépeint comme de véritables bêtes sauvages pratiquant le cannibalisme. En plus d'être nationaliste et xénophobe, il se caractérise par ses propos volontiers misogynes et homophobes. On ne peut qu'admettre que de tels discours tomberaient sous le coup de la loi de nos jours et qu'ils émanent d'un ressentiment plus personnel que collectif avec toute la subjectivité que cela implique.

La Bruyère, empreint d'un idéal de tolérance, s'oppose diamétralement à Juvénal sur ce point, il n'hésite pas à critiquer la société dans laquelle il gravite et à privilégier les autres cultures avec la volonté de proposer un regard extérieur sur son monde. Lorsqu'il mentionne des civilisations étrangères, il cherche à offrir un miroir à son lecteur en le renvoyant directement à ses préjugés :

Si nous entendions dire des Orientaux, qu'ils boivent ordinairement d'une liqueur qui leur monte à la tête, leur fait perdre la raison, et les fait vomir, nous dirions, cela est bien barbare.²

Le moraliste garde toutefois une certaine distance et ne cherche pas à s'inscrire dans un rapport de confrontation avec son public. L'emploi du pronom de première personne du pluriel « nous » a ici une dimension globalisante car il renvoie à La Bruyère, à ses lecteurs mais aussi à l'ensemble de la société.

Horace, lui, choisit de se mettre à égalité avec son lectorat en admettant qu'il a lui aussi des défauts et qu'il ne goute guère les réprimandes. Il va jusqu'à se dépeindre recevant lui-même une leçon de morale par son esclave Dave dans la septième satire du second livre.

¹ *Ibid.* p. 27

² Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 463

Tu vantes la Fortune et les mœurs de la plèbe d'autrefois, et, malgré cela, si quelque dieu t'y ramenait soudain, tu refuserais du coup, ou bien parce que tu ne crois pas à la supériorité morale des principes que tu proclames, ou bien parce que tu les défends sans avoir la force de les pratiquer et que tu restes embourbé avec le vain désir d'arracher ton pied de la fange.¹

L'esclave va ainsi énumérer toutes les contradictions de son maître en affirmant par opposition la cohérence dont lui-même fait preuve dans sa vie de servitude. L'entreprise est risquée de la part d'Horace car c'est son statut de penseur sur les mœurs qui est battu en brèche. Il pousse même l'honnêteté jusqu'à décrire, sur le ton de la comédie, la réaction de colère que l'on attend de la part d'un maître face à tout esclave qui renverserait les rôles.

Le rapport au lectorat a une importance cruciale car il détermine la façon dont les trois auteurs vont se comporter envers les défauts de leurs semblables et plus particulièrement envers ceux de leurs lecteurs tout en conditionnant les réactions de ces derniers. Ainsi, le caractère chaleureux d'Horace peut être vu comme l'un des facteurs de son succès et expliquerait que sa popularité fût longtemps supérieure à celle de Juvénal dont la plume constamment enflammée a souvent repoussé le lecteur.

Une large part de la complexité de ce problème repose sur l'ambivalence du verbe « châtier », issu du latin *castigare* qui littéralement signifie « punir » mais a également dès l'Antiquité le sens figuré de « corriger », l'expression *castigare verba* signifiant « relever les fautes verbales ». Les deux sens ont subsisté jusqu'à nos jours, « châtier quelqu'un » équivaut à le punir mais on qualifie de « langage châtié » une langue soutenue faisant preuve de correction. Face à cette dualité, les auteurs vont privilégier l'un ou l'autre aspect de la définition en fonction de leur intention. Juvénal désire avant tout punir, il manie le ridicule et assassine par les mots, preuve en est le court portrait de l'avocat corpulent Mathon qui circule à travers Rome couché dans une litière neuve et « qui la remplit toute »². La brièveté de l'attaque n'a d'égal que sa férocité et cette forme de critique rapide et acerbe émaille le récit de Juvénal.

Horace, au contraire, donne à voir les défauts sans les vilipender : il s'en moque avec gentillesse et laisse la place au changement et à la correction. En cela, l'état

¹ Horace, *Satires*, Paris, *op. cit.* p. 201-202

² Juvénal, *op. cit.* p. 7

d'esprit d'Horace rejoint celui de Jean de Santeul, poète contemporain de La Bruyère et de Molière qui reprit sa citation « *Castigat ridendo mores* » (« Il corrige les mœurs en riant »). Le moraliste, quant à lui, s'efforce de changer les mœurs plus que de les punir bien qu'il adopte un ton plus neutre en apparence que celui d'Horace. Chez ce dernier comme chez La Bruyère, cela se ressent au niveau formel car tous les hommes peuvent aborder le livre sans se sentir agressés ou même directement concernés. La Bruyère livre son intention de façon subtile au moyen de la citation qu'il choisit de faire figurer en tête de la préface de son œuvre et qu'il emprunte à Erasme :

« *Admonere volumus, non mordere ; prodesse, non laedere ; consulere moribus hominum, non officere.* »¹

La Bruyère fait preuve d'humilité en se mettant au service de la morale plutôt que de ses propres intérêts. Cette posture explique sa dissimulation au sein des *Caractères* et lui permet de se prémunir contre les critiques. Si rien de ce que La Bruyère écrit n'est personnel (en apparence), le contester serait remettre en question la morale et par extension les valeurs chrétiennes communes à toute la société.

II.2 Les caractéristiques respectives de l'enjouement et de l'emportement

La distinction majeure entre Horace et Juvénal est fréquemment assimilée à celle qui oppose la comédie à la tragédie. L'opposition entre enjouement et emportement constitue le fondement même de cette étude. On se doit de remarquer que si chaque auteur a une tendance dominante, ce n'est pas pour autant qu'il délaisse l'autre extrême. L'apparition du rire chez Juvénal comme de la colère chez Horace existe, avec ses spécificités, et ne doit pas être négligée. On développera les caractéristiques propres à chacun des satiriques en insistant sur les quelques points de convergences de ces pensées adverses et toujours en les confrontant à celle de La Bruyère.

II.2.1 L'enjouement, l'apanage d'Horace

Chez Horace, l'œuvre ne se veut pas « sérieuse » et est bâtie sur un style bas au sens classique du terme puisque les sujets abordés n'ont rien de particulièrement noble. Horace n'a pas l'intention de produire une œuvre qui concurrencerait les pièces les plus

¹ Érasme, « lettre à Martin Dorp sur l'*Eloge de la folie* » : « J'ai voulu avertir et non mordre ; être utile et non blesser ; servir la moralité, et non lui faire obstacle » (traduit par J. Chomarat, *Œuvres choisies* d'Érasme, Le Livre de Poche, n° 6927, p. 286) in Jean de La Bruyère, *op. cit.* p.115

illustres et l'affirme en se refusant le statut de poète qu'il n'attribue qu'à ceux qui s'essayerent aux formes les plus hautes et nobles.

[...] et, si quelqu'un écrit, comme moi, des phrases voisines du langage de la conversation, tu n'iras point le tenir pour un poète. Celui qui a du génie, celui que les dieux animent et dont la bouche est faite pour les hauts accents, à celui-là tu réserveras l'honneur de ce nom.¹

Le satirique fait preuve d'une certaine modestie mais, paradoxalement, dans la lignée de Lucilius, il choisit de rédiger ses satires en hexamètres dactyliques, vers noble par excellence.

Parallèlement, Horace fixe définitivement le vers de la satire régulière latine avec l'hexamètre dactylique, mètre de la poésie héroïque. Le poète met ainsi le souffle épique de ce vers noble au service de la verve comique en exhaussant les valeurs de la vie quotidienne. De surcroît, la structure métrique devient vecteur de la persuasion morale en imprimant aux maximes normatives son rythme prestigieux.²

Malgré l'adoption d'une forme métrique dont l'éclat ne fait aucun doute, le satirique s'interdit la qualification de poète du seul fait des thématiques qu'il aborde, bien que son travail poétique soit équivalent qualitativement à celui de Virgile. On retrouve dans l'attitude même d'Horace la confrontation entre la dimension sacrée et profane de la satire. Ce comportement paradoxal est jugé des plus importants par Jean Marmier, car il ouvre le débat sur l'identité du satirique :

Horace a propagé une autre inquiétude. Le satirique a-t-il droit au titre de poète ? Il le nie au nom d'une poétique platonicienne de la *mens diviniior*. Mais il se montre ailleurs tellement plus attentif aux exigences de l'*ars* et du *judicium* qu'à celles de l'*ingenium*, que l'on soupçonne sa modestie de couvrir une pure ironie.³

La Bruyère pratique lui-même d'une certaine manière cette modestie à caractère ironique et ce dès la première remarque de son œuvre, présente depuis la première édition : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent »⁴. La taille, le fond, la forme ainsi que le succès de son œuvre contrastent fortement avec cette pensée introductive, sans l'invalider pour autant. Jean

¹ Horace, *op. cit.* p. 62

² Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.* p. 4-5

³ Jean Marmier, « La conscience satirique d'Horace à Boileau », in *Critique et création littéraire en France au XVII^{ème} siècle*, CNRS, 1977, p. 31

⁴ Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 124

Marmier propose comme explication la position du satirique – terme que l'on considèrera au sens large pour désigner un penseur sur les mœurs afin de ne pas exclure La Bruyère – par rapport aux autres écrivains :

Fausse humilité, dictée par un embarras véritable. Le satirique se sent plutôt en marge qu'au dessous, franc-tireur par sa mission critique, serre-file quand il rabroue ses confrères, et porte-drapeau de la raison.¹

Cette marginalisation, qu'elle soit volontaire ou non chez les satiriques, se ressent d'ailleurs dans la forme peu commune du caractère que La Bruyère a choisie.

Horace, considère les vices comme une folie et non comme le Mal. Dans la satire III du second livre, il décrit un dialogue l'opposant à Damasippe, élève du stoïcien Stertinius et prêcheur de la philosophie de ce dernier. Horace se voit ainsi accusé de folie parce qu'il est un proche de Mécène, le philosophe s'appuyant sur la fable de la grenouille qui voulait se faire aussi grosse qu'un bœuf. Horace ne réfute pas cette accusation et fait preuve de retenue en se contentant de demander à son interlocuteur des explications.

Horace _ Je m'avoue déraisonnable (qu'il me soit permis de me rendre à la vérité !) et même insensé : explique-moi seulement de quelle maladie de l'âme tu m'estimes atteint.²

Le satirique subit patiemment les remontrances du stoïcien, qui accapare une bonne partie du temps de parole, pour enfin couper court à la conversation : « Ô grand fou, ménage, à la fin, un fou de moindre taille »³. Horace tient donc les plus désagréables de ses semblables pour des gens plus déraisonnables que malintentionnés qu'il s'efforce donc de guérir et non de combattre. En dépit de cette folie de l'humanité dont il se juge lui-même également atteint, le satirique fait preuve tout au long de son œuvre d'un indéniable optimisme, il ne désespère pas de l'Homme.

Toutefois, l'enjouement a ses limites, en particulier dans un monde littéraire conditionné par *La Poétique* et *La Rhétorique* d'Aristote, et ne peut s'adapter à tous les sujets. On remarque en effet que la satire d'Horace vise des sujets généraux, tels que le harcèlement pratiqué par les fâcheux ou l'avarice de certains nobles. Ce dernier sujet est

¹ Jean Marmier, *op. cit.* p. 31-32

² Horace, *op. cit.* p. 170

³ *Ibid.* p. 171

développée dans le célèbre repas ridicule de la satire VIII du second livre où le satirique recueille le témoignage de son ami Fundanius qui a dîné la veille chez Nasidiénus Rufus. Le sujet n'a pas une importance politique cruciale, il s'agit de se moquer des hôtes avarés et de leurs parasites, le satirique n'a pas l'ambition de réformer l'État ou de corriger toute une partie de la population. Horace se place de nouveau à égalité avec ses lecteurs, puisqu'il prend connaissance des événements en même temps qu'eux. Sa réaction face aux déboires du maître de maison cupide traduit son amusement mais aussi sa volonté de s'en tenir à des sujets généraux :

Aucune représentation ne m'aurait donné un spectacle plus à mon goût. Mais voyons, rapporte-moi ce qui t'a encore fait rire.¹

Horace, en s'amusant de ce récit, se glisse dans la peau d'un homme parmi les autres. Cet enjouement ne lui serait sans doute pas pardonné s'il avait, comme Juvénal, un ton plus sévère, des préoccupations plus sérieuses et des prétentions au statut d'homme de bien. En se positionnant à égalité avec son lectorat, Horace s'accorde aussi le droit de rire et se moquer des vices de concert avec ses semblables.

La Bruyère ne s'étend pas sur ses sentiments et n'est donc pas homme à préciser s'il partage la gaieté avec son lecteur ou bien s'il se réjouit lorsqu'il trouve un bon mot. Toutefois, certaines de ses pièces parlent d'elles-mêmes et laissent entrevoir un goût pour le rire qui est d'autant plus marquant qu'il est inavoué. La remarque 7 du chapitre « De l'Homme » est sans doute l'exemple le plus probant, ce portrait de Ménalque est un fragment à part que le moraliste lui-même qualifiait de « recueil de faits de distractions »². Cette remarque compte parmi les plus longues de l'œuvre, foisonnement que l'on peut aussi attribuer à l'enjouement de La Bruyère. Le moraliste subit en quelque sorte l'esprit de l'époque qui veut que le rire soit nécessairement une chose négative et basse d'où l'emploi du mot « distraction » comme une sorte de justificatif. Ce portrait à rallonge qui est présenté comme une amusette purement fantaisiste fut par la suite mis en rapport par la critique avec l'œuvre de Molière. Force est de constater que certains passages ne dépareraient pas en didascalies dans les pièces de ce dernier :

¹ *Ibid.* p. 213

² Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 394 (Note de La Bruyère)

Il entre à l'appartement, et passe sous un lustre où sa perruque s'accroche et demeure suspendue, tous les courtisans regardent et rient ; Ménalque regarde aussi, et rit plus haut que les autres, il cherche des yeux dans toute l'assemblée où est celui qui montre ses oreilles et à qui il manque une perruque.¹

II.2.2 L'emportement, une caractéristique majeure de Juvénal

Juvénal ne cherche en aucune façon à se justifier d'employer le haut style de l'hexamètre dactylique pour parler de sujets bas. Lequel mètre est d'ailleurs parfaitement en phase avec les valeurs qu'il loue : l'esprit romain d'antan, la Rome des premiers siècles, les mœurs des premiers romains... Ce passé qu'il encense et dont il regrette la disparition oscille entre l'histoire et la mythologie et relève en quelque sorte du sacré. Lorsqu'il vilipende les femmes dans la sixième satire du premier livre, Juvénal étend son propos à l'ensemble de la société :

Jadis une humble fortune sauvegardait la chasteté de nos Romaines. Ce qui protégeait leurs modestes maisons des atteintes du vice, c'était le travail, la brièveté des sommeils, leurs mains durcies et gercées par la laine étrusque ; c'était Hannibal tout proche de Rome, et de leurs maris debout sur la tour Colline. Nous souffrons aujourd'hui des maux d'une longue paix.²

Ce seul extrait permet de cerner la personnalité nationaliste de Juvénal et sa vision fantasmée d'un passé trop digne pour être réaliste, bien que la thématique des différents âges (or, argent, airain et fer) reste topique dans la littérature grecque et latine. Dans le cas présent, l'évocation de ces âges anciens glorifiés doit aussi être vue comme une stratégie du satirique lui permettant de conforter son propos et de culpabiliser ses contemporains en les renvoyant, par comparaison, à leurs propres origines.

Juvénal décrit un monde dont la déchéance se mesure à l'aune des vertus mythiques et nationalistes d'un âge d'or révolu, la frugalité et la simplicité de l'ancienne Rome. Cette nostalgie passéiste fournit au satiriste une norme morale qui lui permet de prendre pour cible la Rome impériale.³

Sur cette notion d'âge d'or ou de passé idyllique, l'aspect diachronique de cette étude illustre bien que les vices résistent au temps. On remarquera également chez

¹ *Ibid.* p. 394-395

² Juvénal, *op. cit.* p. 70

³ Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.* p. 85

Juvénal l'idée sous-jacente que la paix semble amener les vices tandis que le conflit les écarte, ce qui entre en résonance avec le style colérique de l'œuvre.

Une similitude notable avec Horace est que Juvénal refuse lui aussi le statut de génie, préférant attribuer son inspiration et la paternité de ses vers à son emportement : « À défaut de génie, c'est l'indignation qui fait les vers [...] »¹. Dans le cas présent, le satirique remplace le génie, force créatrice extraordinaire renvoyant aux dieux, par un sentiment parfaitement humain : la colère. En agissant ainsi, il exprime sa volonté de parler en son nom propre, quitte à devoir s'opposer aux dieux, ressort tragique par excellence. On trouve effectivement chez Juvénal la dignité du tragique, le haut style, qui bien souvent entrera en contradiction avec le fond obscène et ordurier. La manière déclamatoire de Juvénal est liée à sa muse tragique et constitue l'un des traits distinctifs de sa satire comme l'affirme François Villeneuve :

J'ajoute que l'éloquence d'école était une bonne préparation à cette satire presque toujours oratoire et volontiers descriptive dont Juvénal est pour nous le créateur.²

La biographie de Juvénal nous reste mal connue comme on l'a vu en introduction, on sait toutefois qu'il a embrassé de près ou de loin la carrière d'orateur. Il est, de son propre aveu, déjà âgé au moment où il se met à écrire car il évoque dans la satire I le rasoir sous lequel « crissait ma barbe drue de jeune homme [...] »³. De plus, il semble déjà jouir d'une certaine réputation sur le plan oratoire si l'on s'en réfère à son contemporain Martial (40 - vers 104) qui l'apostrophe de façon élogieuse : « éloquent Juvénal »⁴ (« *facunde, tibi, Juvenalis* »). Au sujet de la dimension oratoire des satires de Juvénal, on peut marquer un parallèle intéressant avec La Bruyère qui destinait son texte à une lecture à haute voix. L'édition de référence des *Caractères* de La Bruyère utilisée pour cette étude est le fruit d'un travail éditorial complexe au niveau du rétablissement de la ponctuation d'origine, modifiée au fil des différentes parutions. Ces temps d'arrêt nombreux, qui peuvent parfois déstabiliser le lecteur, correspondent au

¹ Juvénal, *op. cit.* p. 9

² *Ibid.* p. X [sic] (introduction de François Villeneuve)

³ *Ibid.* p. 7

⁴ Martial, *Les Épigrammes*, tome premier, Paris, Classiques Garnier, traduction par Pierre Richard, 1931, p. 397

système de la période oratoire comme l'indique Emmanuel Bury qui a établi cette édition.

Même si, dans un premier temps, le lecteur moderne risque d'être un peu dérouté, cela nous semble correspondre au caractère oratoire de sa prose, sur lequel nous avons insisté : [...] il nous a paru, à la lecture systématique de tout le texte avec sa ponctuation d'origine, que nous avions bien affaire là à la « partition » musicale destinée à une lecture à haute voix.¹

L'œuvre de La Bruyère et les satires de Juvénal auraient donc en commun la recherche d'une beauté oratoire censée conférer plus de dignité et d'efficacité au texte. Les deux auteurs désirent tous deux, à travers des thématiques souvent très différentes, toucher le public, en le mettant à l'épreuve comme Juvénal ou en cherchant à instruire en disant bien à la manière de La Bruyère.

Contrairement à Horace, Juvénal se définit par son pessimisme. Il ne considère pas les vices des hommes comme une maladie guérissable mais comme le Mal. Le traitement des vices est parfois assez manichéen chez Juvénal et on a du mal à voir la différence entre les gros et petits défauts. Son ouvrage ne s'embarrasse pas de nuances, aucun défaut n'est naturel ou pardonnable, tous sont le Mal. De ce fait, son rapport avec les hommes ayant des défauts est différent, il ne cherche pas à guérir mais à combattre. De même, sa vision de l'être humain est assez sombre, Juvénal n'imagine pas une rédemption de la part des êtres atteints par le vice et considère au contraire que la déchéance de l'humanité a atteint son paroxysme.

Non, les générations futures n'ajouteront rien à nos dépravations ! Nos descendants ne feront, ne rêveront rien de plus que nous. Tout vice est à son comble. Déployons nos voiles ! Qu'elles se gonflent toutes au vent !...²

On retient surtout de Juvénal sa vision d'un monde fantasmé qu'il bâtit à travers les descriptions apocalyptiques de Rome, l'idée persistante de Mal, l'obsession presque paranoïaque pour les vices. Par une formule devenue célèbre, il voue aux gémonies l'ensemble d'un peuple romain passif et apolitique qui délaisse tout pour s'adonner à la débauche :

Depuis qu'il n'y a plus de suffrages à vendre, il n'a cure de rien ; lui qui jadis distribuait les pleins pouvoirs, les faisceaux, les légions, tout enfin, il a rabattu de

¹ Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 54

² Juvénal, *op. cit.* p. 11

ses prétentions et ne souhaite plus anxieusement que deux choses : du pain et des jeux !¹

La colère est une constante dans les satires de Juvénal et, bien que celui-ci s'apaise un peu dans ses dernières pièces où il adopte la forme épistolaire, il ne décolère jamais vraiment. Toutefois, il est nécessaire de souligner que le satirique est parfaitement conscient de l'effet que peut produire son œuvre et qu'il le déplore ou feint de le déplorer :

Sans doute inventé-je ces atrocités, sans doute ma satire se juche-t-elle sur le cothurne, et, sortant des limites et des règles fixées par mes devanciers, imaginé-je emphatiquement, tel un Sophocle, de grandes fictions inconnues aux montagnes des Rutules et au ciel latin ? Plût aux dieux que tout cela fut chimère ! Mais voici Pontia qui clame : « Je l'ai fait, je l'avoue, j'ai préparé de l'aconit pour mes propres enfants. On m'a pris sur le fait, la chose est claire, c'est moi qui ai accompli le crime jusqu'au bout. »²

Le satirique se montre habile en se dépeignant comme un homme contraint par soucis de fidélité de produire de telles peintures et en prenant le lecteur à témoin pour le confronter à la réalité. Il décline ainsi toute responsabilité en arguant que les atrocités qu'il expose à son public ne sont que le reflet du public lui-même.

Un certain nombre de procédés, de par leur caractère offensif, vont de pair avec l'emportement juvénalien ; on peut citer entre autres le sarcasme qui contribue au déchaînement du ridicule. Juvénal se montre volontiers railleur envers les stoïciens et plus généralement les hommes corrompus qui affectent d'être probes en cultivant un faciès approprié :

Ne nous fions pas à la mine : quelle rue, en effet, ne regorge point de polissons à l'air austère ? [...] Ils ont la parole rare, une grande passion pour le silence, le cheveu plus court que le sourcil.³

Horace, quant à lui, offre une toute autre vision de l'emportement en mettant en scène des colères plus farcesques que sérieuses dont la septième satire du second livre, que l'on a mentionnée précédemment, offre un bon exemple. L'effet sur le satirique des remontrances de son esclave Dave ne se fait pas attendre et le maître se met en colère, ce qui peut surprendre chez un auteur prônant l'enjouement. Toutefois, on constate que

¹ *Ibid.* p. 127

² *Ibid.* p. 84

³ *Ibid.* p. 15

cette colère carnavalesque assortie d'une menace de lapidation participe du comique horatien.

Horace _ Où trouver une pierre ?
Dave _ À quelle intention ?
Horace _ Ou des flèches ?
Dave _ Cet homme est fou, ou bien il fait des vers.¹

La violence caricaturale de ce règlement de compte entre maître et esclave n'est pas sans rappeler les coups de bâtons et autres spécificités de la farce, genre théâtral moyenâgeux, qui comportait à sa façon une charge satirique.

D'autre part, l'œuvre de Juvénal est marquée par une dimension politique car les thématiques soulevées ont une portée générale. Juvénal s'attaque à des individus en particulier, mais bien souvent, c'est pour frapper l'ensemble d'une classe. On peut remarquer le goût prononcé de l'auteur pour l'enfermement dans des catégories : les femmes, les grecs... L'archétype chez Juvénal a un sens complètement différent de chez Horace et la Bruyère où l'avatar des défauts ne représente que les personnes atteintes du même vice : les gourmands, les fâcheux... Juvénal semble au contraire se servir de cas isolés pour s'en prendre à des classes comme pour venger le crime qui l'indigne en étendant la punition à l'ensemble de la catégorie sociale ou ethnique à laquelle appartient la personne qu'il vilipende. Ce qu'on peut en déduire, c'est qu'il attribue en partie la responsabilité des vices individuels à de larges groupes sociaux. Outre le côté injuste de cette attitude, on peut y voir une nouvelle manifestation du caractère fataliste de Juvénal qui semble croire à un déterminisme lié au rang ou à l'origine de chacun. Non seulement l'être humain est perverti, mais encore il ne semble pas de taille à agir de façon responsable et intelligente et se laisse corrompre par ceux qui l'entourent. On aura l'occasion de revenir par la suite sur les enjeux de l'archétype dans la satire juvénalienne.

II.3 L'ambigüité du registre comique

Le caractère surplombant du registre comique mérite que l'on s'y intéresse car il est suffisamment ambigu pour se mettre au service de l'emportement comme de l'enjouement. Il présente en effet des armes dont la neutralité est suffisante pour qu'on

¹ Horace, *op. cit.* p. 206 (la présentation du dialogue dans l'édition de référence est similaire à celle du théâtre mais a été modifiée ici pour plus de commodité)

les retrouve chez Horace, Juvénal et La Bruyère bien que ce soit dans chaque cas à des degrés divers et suivant des objectifs distincts.

Afin d'ajouter au ridicule de leurs semblables, les satiriques pratiquent l'art du décalage en leur attribuant des propos nobles et sérieux pour évoquer des sujets bas ou inadaptés. La pratique du *spoudogeloion* chez Horace et Juvénal passe bien souvent par la parodie de l'épopée. Ainsi, on voit apparaître de la bouche de personnages grotesques des tirades en tout point semblables à celles du genre noble qui visent par contraste à faire éclater le ridicule. Horace, dans la huitième satire du second livre, consacrée au repas ridicule, met en évidence l'ivrognerie de deux convives qui semblent confondre le banquet et un champ de bataille :

Alors Vidibus de dire à Balatro : « Si nous ne buvons à ne rien laisser, nous mourrons sans vengeance » et il demande des coupes plus grandes.¹

On ressent le caractère épique et totalement inapproprié en la circonstance de ce vers imité de *l'Énéide* de Virgile. Comme le souligne le traducteur en note de bas de page, on attendrait davantage : « Si nous ne combattons vaillamment ».

Juvénal n'hésite pas lui aussi à parodier l'épopée, détournant également *l'Énéide* en comparant l'état de fragilité et de délabrement de la ville de Rome, qui s'écroule et connaît de fréquents incendies, à celui de Troie après l'assaut des Grecs. Dans la troisième satire du premier livre, Juvénal fait allusion à Ucalégon, l'un des doyens de Troie, ami de Priam dans *l'Illiade*, dont la maison est détruite dans l'œuvre de Virgile. Cette apparition surprenante de personnage d'épopée constitue l'une des manifestations de cette esthétique du décalage :

Déjà Ucalégon réclame de l'eau, déjà il déménage sa camelote ; déjà le troisième étage est en feu, et toi, tu n'en sais rien.²

L'intervention d'un personnage d'épopée, projeté de la ruine on ne peut plus tragique de Troie dans les difficultés architecturales pathétiques de Rome, prête à sourire. On notera au passage que Juvénal fait parti de ceux qui ont popularisé la figure d'Ucalégon, qui, dans les pays anglo-saxons, sert par antonomase à désigner un voisin dont la maison est en flammes.

¹ *Ibid.* p. 210-211

² Juvénal, *op. cit.* p. 31

On retrouve dans *Les Caractères* de La Bruyère un goût certain pour l'Antiquité, preuve en est la remarque 22 du chapitre « De la Ville » où l'auteur se livre à la comparaison entre Paris et Rome :

Les empereurs n'ont jamais triomphé à Rome si mollement, si commodément, ni si sûrement même contre le vent, la pluie, la poudre et le soleil que le bourgeois sait à Paris se faire mener par toute la ville : quelle distance de cet usage à la mule de leurs ancêtres !¹

Plus pessimiste que d'ordinaire, puisque la comparaison se fait à la défaveur de Paris et traduit une évolution négative, le ton de cette remarque n'est pas sans rappeler Juvénal, bien que ce dernier considérât que l'apogée des vices correspondait à son époque. Ce matériau antique est un terreau de choix pour l'utilisation de l'épopée dans le but de mettre en évidence et de faire éclater le ridicule. La remarque 20 du chapitre « Des Biens de Fortune » est consacrée au personnage de Dorus et plonge le lecteur dans une scène de l'antiquité romaine revisitée.

Dorus passe en litière par la voie *Appienne*, précédé de ses affranchis et de ses esclaves qui détournent le peuple, et font faire place, il ne lui manque que des licteurs ; il entre à *Rome* avec ce cortège, où il semble triompher de la bassesse et de la pauvreté de son père *Sanga*.²

Cette courte description du pompeux cortège de Dorus n'est pas à proprement parler une épopée comme le souligne Bernard Roukhomovsky :

Le livre de La Bruyère, évidemment, ne constitue pas à la lettre la parodie d'une épopée. On est bien tenté, cependant, comme l'a suggéré Louis van Delft, de lire dans les *Caractères*, dans ces textes en forme de débris, les débris d'une épopée, une épopée retournée, le roman démoli des héros démolis.³

Dorus, dont le nom et celui de son père *Sanga* sont d'ailleurs fortement équivoques étymologiquement parlant, s'illustre donc comme personnage parti de rien pour se hisser aux plus hautes fonctions et se verra démasqué par le moraliste.

Car les mots de La Bruyère sont les mots de l'irrévérence : ils font entendre, sous le vacarme de l'« homme vain » (grand « personnage reparaisant » des

¹ Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 306

² *Ibid.* p. 267

³ Bernard Roukhomovsky, « Dorus ou l'épopée des vanités : jeu verbal et trait burlesque dans les *Caractères* de La Bruyère », in *Poétiques du burlesque*, Champion-Varia, 1998, p. 363-364

Caractères), comme un contre-chant de triomphe (par-odie), le nasonnement caustique ou le chuchotement malicieux du moraliste-démasqueur.¹

Tout comme les deux satiriques latins, La Bruyère se réfère au plus haut pour l'appliquer au plus bas mais les enjeux diffèrent, tant au niveau du personnage que de son traitement. Ici, ce n'est pas tellement le langage qui est déguisé mais l'ensemble du comportement de Dorus. Ce dernier, contrairement aux cibles d'Horace et de Juvénal, dont les manières sont définitivement antithétiques par rapport aux héros d'épopées, s'efforce de se composer une image reluisante et de concilier avec le haut style. Le personnage du parvenu semble en effet chercher à atteindre à tout prix la dimension grandiose de l'épopée - quitte à se contenter d'une dorure factice – et, de ce fait, crée de lui-même la dissonance. Le rôle que La Bruyère se donne face à un Dorus est de pousser son portrait à l'extrême, par l'hyperbole : en exauçant tous ses souhaits de grandeur ; et par la transposition : en le projetant dans un semblant d'Antiquité, avant de le renvoyer, au moyen d'une pointe nominale bien sentie, à la place qu'il n'aurait jamais dû quitter.

D'autre part, il arrive qu'afin de plaire en surprenant, les auteurs tiennent des propos qui visent à dérouter le lecteur. On peut prendre comme exemple Horace qui se défend sur le ton de la plaisanterie de l'accusation de se considérer exempt de vices :

Maintenant quelqu'un pourrait me dire : « Et toi ? n'as-tu donc point de défauts ? » Si fait, des défauts différents et peut-être... moindres.²

Le satirique joue avec le lecteur qui s'attendait à ce que les défauts en question soient plus graves. Cette plaisanterie de la part d'Horace vise à amener le thème de la satire III qui concerne l'attitude courante consistant à pardonner plus aisément à soi-même qu'aux autres. Le fait de donner dans un vice, même par boutade, contribue à rapprocher l'auteur des éventuels concernés parmi les lecteurs et à ne pas les exclure. Il montre avec quelle facilité on peut se comporter mal, ce qui constitue une excuse pour l'homme pris en défaut, là où Juvénal l'aurait désigné comme un ennemi. La Bruyère cultive également à l'occasion le goût de l'image surprenante, on peut mentionner à ce sujet le portrait d'Iphis, quatorzième remarque du chapitre « De la mode ». Iphis est l'archétype de l'homme coquet se rapprochant davantage de la femme à force

¹ *Ibid.* p. 365

² Horace, *op. cit.* p. 51

d'artifices, après avoir vu à la messe un soulier plus beau que le sien, il est honteux et n'ose plus sortir de chez lui. La Bruyère utilise alors une image audacieuse : « [...] le voilà retenu par le pied dans sa chambre tout le reste du jour [...] »¹. Le moraliste exacerbe le ridicule du personnage qui s'est retiré du monde pour une raison dérisoire en personnifiant le pied d'Iphis et fait ainsi osciller la phrase entre sens propre et sens figuré.

La forme du dialogue, fréquemment employée dans le genre de la satire, est l'une des caractéristiques qui a subsisté dans le mode satirique. Elle est généralement source de comique car elle permet de confronter des discours opposés et de mettre en évidence des dissonances tout en introduisant un dynamisme supplémentaire. Le dialogue s'apparente à un débat voire à une joute verbale opposant la plupart du temps le satiriste et un « *adversarius* ». On retrouve ce schéma dans le dialogue où se font face Horace et son esclave, mais le satirique va plus loin, il a la particularité de mettre en scène un dialogue où il est absent et se contente de transcrire la conversation d'autres personnages. La satire V du second livre est l'exemple par excellence, elle se présente comme une addition à l'*Odyssée* d'Homère puisque le dialogue met en scène Ulysse et le devin Tirésias. Ulysse veut savoir comment réparer la perte de ses biens dilapidés par les prétendants ; Tirésias, non sans avoir raillé Ulysse sur l'incompétence de son astuce et de ses ruses dans cette situation, lui révèle la clé de la fortune :

Ulysse _ Mais toi, devin, dis-moi sans détours d'où je puis extraire richesses et monceaux d'écus.

Tirésias _ Moi ? Je te l'ai dit et je te le redis ; en tout lieu, capte avec astuce les testaments des gens âgés, et, si un ou deux fins matois rongent l'appât et échappent à ton piège, ne va point désespérer et, dans ta déception, abandonner le métier.²

Le vieux devin énumère par la suite les conseils et astuces qui permettront à Ulysse d'arriver à ses fins. On a ici affaire à un échange de type didactique : « les intervenants ne sont pas égaux face à l'objet en débat ; les rôles tendent à se spécialiser, avec un enchaînement question/réponse, comme dans l'interrogatoire policier ou

¹ Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 511

² Horace, *op. cit.* p. 183

l'interview de type journalistique »¹. La particularité de ce dialogue est qu'en apparence, Horace donne à son lecteur une leçon de roublardise alors qu'en réalité, il dénonce implicitement les guetteurs d'héritage en dévoilant leurs machinations. Le procédé est ingénieux, un personnage cupide occupe la majorité du temps de parole et dévoilera toute sa noirceur en dépit des quelques rares protestations d'Ulysse. On retrouve le procédé du *spoudogeloion* et du décalage adaptés différemment, ici c'est le devin Tirésias, personnage éminemment digne de l'épopée d'Homère, qui délivre des conseils illégaux et malintentionnés.

La question du dialogue est un point où s'opposent une fois de plus Horace et Juvénal. Ce dernier, peut-être sous l'influence de son métier supposé d'orateur, préfère les discours et les monologues. Seule la satire IX est bâtie sur un dialogue, bien que la longueur de chaque réplique n'ait rien de très naturel et ne soit pas sans rappeler un discours. La discussion s'installe entre le prostitué déprimé Névolus et Juvénal qui le console ironiquement en lui expliquant qu'il ne manquera jamais de clients à Rome. On peut néanmoins relever d'autres passages de l'œuvre où le dialogue tente de s'imposer mais avorte la plupart du temps, comme si la Rome cruelle que dépeint le satirique ne laissait aucune place à la discussion et ne permettait d'acquérir le droit à la parole que par la force. Dans la satire III, l'auteur décrit une mauvaise rencontre dans la nuit avec un ivrogne ainsi que la pseudo-conversation qui s'ensuit :

« Halte-là ! » Il faut bien obéir ; le moyen de faire autrement quand on a affaire à un forcené qui, en outre, est plus fort que vous ? « D'où viens-tu ? hurle-t-il, chez qui es-tu allé te gorger de piquette de fèves ? Quel savetier t'a fait partager sa ciboulette et son museau de mouton bouilli ?... Tu ne réponds pas ? Parle, ou bien... un coup de talon ! Où as-tu ton poste (de mendiant) ? Dans quelle synagogue faut-il te chercher ? » Essayer de répondre, faire retraite sans mot dire, c'est tout un. Ils n'en tapent pas moins dans les deux cas, ces furieux-là, et encore vous assignent-ils en justice !²

Dans ce presque dialogue, les traducteurs ont choisi avec justesse de matérialiser le silence de l'auteur par la première série de points de suspension. Comme on peut le constater, l'ivrogne, qui est en quelque sorte le représentant de sa classe et une preuve de la corruption de Rome, ne laisse aucune place à un quelconque échange verbal. Le

¹ Michel Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le livre de poche, 2007, première publication : 2001, p. 126

² Juvénal, *op. cit.* p. 34-35

satirique appréhende déjà le coup de poing de cet « *adversarius* » écrasant et semble dubitatif quant à l'intérêt de la discussion. On pourrait parler dans le cas de Juvénal d'une impossibilité du dialogue, qui est somme toute assez tragique mais qui correspond parfaitement au caractère fataliste de l'auteur. Celui-ci a l'intime conviction d'évoluer dans un monde régi par la force plutôt que la parole et il restera dans la même logique de non-discussion en se montrant intransigeant envers les hommes qu'il blâme et en ne laissant la place dans son discours à aucun compromis.

La Bruyère est connu pour avoir employé de nombreuses formes dans le but de ne pas lasser son lecteur et celle du dialogue ne fait pas exception. Le moraliste donne en réalité une illusion de conversation en rapportant les propos de son interlocuteur auquel il répond immédiatement. La remarque 7 du chapitre « De la Société et de la Conversation » propose le portrait d'Acis, homme aux phrases pompeuses et embrouillées, qui est introduit par une forme particulière de dialogue :

Que dites-vous ? comment ? je n'y suis pas ; vous plairait-il de recommencer ? j'y suis encore moins ; je devine enfin : vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid ; que ne disiez-vous, il fait froid ; vous voulez m'apprendre qu'il pleut ou qu'il neige ; dites, il pleut, il neige : vous me trouvez bon visage, et vous désirez de m'en féliciter, dites, je vous trouve bon visage ; mais, répondez-vous, cela est bien uni et bien clair, et d'ailleurs qui ne pourrait pas en dire autant : qu'importe, Acis, est-ce un si grand mal d'être entendu quand on parle et de parler comme tout le monde ?¹

La voix d'Acis est absente car elle est tout bonnement incompréhensible, La Bruyère ne rapporte les propos du personnage que lorsque ceux-ci sont de l'ordre de l'entendement : « cela est bien uni et bien clair, et d'ailleurs qui ne pourrait pas en dire autant ». Le moraliste semble au premier abord accaparer le dialogue mais n'agit pas de façon égoïste : tous ses efforts sont concentrés sur son interlocuteur afin de l'aider à préciser son propos comme on peut le voir à travers l'emploi de nombreuses tournures interrogatives. La Bruyère dans le cas présent est loin d'être hostile au dialogue et à la discussion, il est au contraire celui qui s'efforce de préserver des échanges normaux et d'empêcher qu'ils ne soient déformés plus que de raison par un langage ampoulé. Par ailleurs, on observe dans *Les Caractères* d'autres formes de dialogue qui se rapprochent du style d'Horace avec la présence d'un échange entre des interlocuteurs extérieurs. On

¹ Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 227-228

trouve ce cas de figure notamment dans la remarque 9 du chapitre « De la Société et de la Conversation » qui met en scène Arrias.

[...] quelqu'un se hasarde de le contredire et lui prouve nettement qu'il dit des choses qui ne sont pas vraies ; Arrias ne se trouble point, prend feu au contraire contre l'interrupteur ; je n'avance, lui dit-il, je ne raconte rien que je ne sache d'original : je l'ai appris de *Sethon* ambassadeur de France dans cette cour, revenu à Paris depuis quelques jours, que je connais familièrement, que j'ai fort interrogé, et qui ne m'a caché aucune circonstance ; il reprenait le fil de sa narration avec plus de confiance qu'il ne l'avait commencée, lorsque l'un des conviés lui dit, c'est *Sethon* à qui vous parlez, lui-même, et qui arrive de son ambassade.¹

La Bruyère réussit le tour de force stylistique consistant à rendre compte de l'intégralité du dialogue en une seule phrase, ce qui explique l'absence de guillemets ou de tirets. On est en droit de se demander si le dialogue en est vraiment un tant Arrias envahit la conversation et s'approprie l'ensemble du temps de parole de la même façon que l'ivrogne chez Juvénal. Il est difficile de caractériser les différents types de discours, du fait justement de l'absence de ponctuation qui rend toute classification moins évidente. Toutefois, il est intéressant d'observer leur alternance complexe dans cette remarque qui illustre bien les rapports entre les interlocuteurs et leur évolution au fil de la conversation. La majeure partie du propos d'Arrias est résumée par La Bruyère et seules les parties renvoyant au dialogue sont en discours directs. L'intervention de *Sethon* est narrativisée, comme pour insister sur l'omniprésence d'Arrias, et cette mise à l'écart de celui que l'on pense n'être qu'un personnage quelconque (« quelqu'un ») dont l'identité ne semble pas porter à conséquence conditionne par avance la chute. Enfin, l'intervention finale d'un troisième personnage qui clôt la remarque a lieu en discours direct, comme un prélude à la disparition d'Arrias dans la conversation. On peut donc affirmer que La Bruyère mobilise des aspects communs aux deux satiriques, on retrouve à la fois le passage de la parole à des interlocuteurs autres que l'auteur à la manière d'Horace et les dysfonctionnements du dialogue qui tendent à mettre en évidence le personnage visé et son vice, esthétique se rapprochant davantage de Juvénal.

On ne peut d'autre part occulter la dimension vulgaire de la satire, issue du caractère gastronomique et abondant de l'étymologie « *satura* » autant que de la satire orale des origines, et qui constitue à sa manière l'un des ressorts du comique. La verve

¹ *Ibid.* p. 230

juvénalienne, par-dessus tout, conduit bien souvent l'auteur vers un comique qui paraît n'être qu'à lui. Les sources du rire chez Juvénal sont en effet particulières et découlent en droite ligne du style emporté de l'auteur qui pratique un comique sarcastique et abondamment grossier en cultivant un goût pour les sujets bas qu'il se plaît à aborder et à décrire. La portrait féroce des grecs et en particulier celui de leurs mœurs supposées n'échappe pas à cette pratique :

Ajoutez qu'il n'y a pour eux rien de sacré, rien qui soit à l'abri de leur lubricité, ni la mère de famille, ni la fille vierge encore, ni le fiancé imberbe, ni le fils jusqu'alors intact. Faute de mieux, ils culbutent la grand'mère de leur ami.¹

Il n'est pas évident de prime abord, d'assimiler le colérique Juvénal à une quelconque dimension comique, cependant, le caractère outrancier et volontiers provocateur des descriptions de Rome et de ses habitants amène parfois le rire. Le satirique offre la preuve que le traitement hyperbolique même des thèmes les plus vulgaires peut être une source de comique. Lorsqu'il raconte ses tribulations nocturnes dans Rome et les déboires qu'elles occasionnent, on a du mal à croire en l'indignation habituelle du satirique tant on sent poindre l'amusement :

Il ne reste au pauvre hère qu'une issue d'ouverte : bousculé, meurtri de coups de poings, il sollicite, il implore d'eux la faveur de s'en tirer avec quelques dents intactes.²

Le lecteur est donc partagé entre répugnance et fascination pour ce monde cauchemardesque que dépeint le satirique et dont la monstruosité est telle qu'elle conduit à en rire - à défaut d'en pleurer, peut-être -.

Il arrive également à Horace d'utiliser des sujets plus triviaux mais toujours dans la même optique que le reste de son œuvre : faire rire plutôt qu'attaquer. Il s'amuse dans la satire II à raconter le sort misérable de Villius, l'un des amants de Fausta qui fut chassé de chez celle-ci avec une violence extrême, et l'imagine recevant les doléances les plus inattendues qui soient :

Si, quand il subissait de pareilles calamités, son âme lui avait dit, prêtant la parole à son membre viril : « À quoi penses-tu ? est-ce que je te demande, moi, un

¹ Juvénal, *op. cit.* p. 28

² *Ibid.* p. 35

orifice féminin issu d'un consul illustre et que voile la stole, quand bouillonne ma colère ? »¹

Horace se montre plus vulgaire que d'accoutumée mais le fait dans une autre optique que Juvénal. Le but est de surprendre le lecteur, de l'amuser et non de déchaîner le ridicule sur Villius. On remarquera que le satirique prend tout de même la précaution de préciser que les paroles émanent de l'« âme » (*animus*) comme pour permettre au lecteur de cautionner cette intervention. Horace, en une phrase, restitue l'essence profonde de la satire en faisant cohabiter l'esprit immatériel et le bas corporel.

Chez La Bruyère, le grossier et le trivial n'ont définitivement pas leur place, le comique se bâtit sur les phénomènes formels avant toute chose. On peut citer le fameux jeu de mots concernant la Cour :

La Cour est comme un édifice bâti de marbre, je veux dire qu'elle est composée d'hommes forts durs, mais fort polis.²

On peut remarquer que le comique s'établit à partir de la subtilité linguistique du glissement de sens mais qui est d'autant plus amusant à la lumière de l'épanorthose « je veux dire », marquée d'oralité, qui introduit de façon presque naïve la précision nécessaire à la compréhension de la première proposition énigmatique. En tant que moraliste chrétien, La Bruyère se doit de condamner les vices avec une certaine fermeté qui lui interdit le regard amusé d'Horace qui pourrait passer pour de l'indulgence ; lui sont tout autant interdites les descriptions noires et trop détaillées de Juvénal qui feraient du moraliste un homme sans modération se complaisant dans la fange.

La Bruyère, comme on peut le constater, diffère sur certains points par rapport aux deux satiriques latins. Toutefois, les similitudes au niveau formel permettent d'affirmer que l'on retrouve dans *Les Caractères* les deux postures de l'enjouement et de l'emportement réunifiées. Il est nécessaire à présent de se prononcer sur la place que le moraliste leur assigne et sur le rapport que peuvent entretenir bienveillance et indignation.

¹ Horace, *op. cit.* p. 44

² Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 311

III. L'*ethos* du moraliste, de la bienveillance à l'indignation

La question de l'*ethos* de chaque auteur est essentielle si l'on veut montrer que la personnalité mystérieuse de La Bruyère est apte à accueillir des traits de caractère horatien et juvénalien. De même, on se doit de détailler la manière dont les trois hommes de lettres contournent la censure, ce qui implique de considérer l'évolution du procédé de l'archétype depuis les satiriques latins jusqu'à La Bruyère qui va le sublimer. Enfin, on montrera en quoi le moraliste offre une synthèse des enjeux paradoxaux des deux satiriques latins en dispensant la bienveillance et l'indignation selon une hiérarchie savamment établie.

III.1 La posture du satiriste par rapport aux mœurs

Après avoir vu en première partie les rapports qu'entretenaient Horace, Juvénal et La Bruyère avec leur public respectif, il s'agit à présent d'étudier l'*ethos*, c'est-à-dire la manière adoptée par les trois auteurs pour se présenter. Celle-ci a un rapport direct avec la composition de leur œuvre et, pour La Bruyère, avec la gestion de ce double héritage antique. En effet, si chacun d'entre eux entend juger les mœurs des hommes selon sa propre démarche, tous se doivent de préciser quel rapport eux-mêmes entretiennent avec les vices afin de garder leur crédibilité et légitimer leur entreprise. Pour se faire, ils doivent idéalement se placer dans une position où ils seront irréprochables et d'où ils pourront exercer une forme d'autorité.

Fidèle à lui-même, Juvénal se définit immédiatement comme homme de bien sans se justifier et ne se remet pas en question. On le ressent lorsqu'il aborde le poids de la censure et son caractère injuste : « La censure est indulgente aux corbeaux, elle s'acharne contre les colombes »¹. On peut nuancer légèrement cette position en montrant que Juvénal admet avoir des vices bien qu'il s'agisse de défauts communs selon lui à l'ensemble des hommes : « C'est là notre vice, à tous ; oui, tous, nous vivons ici dans une vaniteuse pauvreté »². L'habileté de Juvénal est de se reconnaître un défaut en précisant que nul homme n'est épargné, ce qui revient implicitement à un auto-compliment puisqu'il apparaît comme le seul être conscient de sa condition.

¹ Juvénal, *op. cit.* p. 17

² *Ibid.* p. 30

Horace, quant à lui, se réserve le droit de parler des mœurs car ses défauts sont loin d'être les plus vils et les plus graves selon lui et ce grâce à la bonne influence de son entourage :

C'est ce qui m'a gardé de la contagion de tous ces défauts qui font du tort ; ceux dont je suis atteint sont médiocrement graves et peuvent se pardonner ; et j'en verrai peut-être encore une bonne part s'en aller à la longue avec l'âge, ou grâce à la franchise d'un ami et à mes propres réflexions.¹

Le satirique, tout en se détachant des vices les plus condamnables invite habilement son lecteur à tirer des leçons de ses satires, ne prend-il pas en effet tout au long de son livre la posture d'un « ami » qui avertit du danger des vices tout en divertissant ? Horace met en avant l'entraide et également une forme d'espoir puisqu'il n'écarter pas la possibilité d'échapper de lui-même aux défauts à force de persévérance. En outre, comme on l'a vu précédemment, il n'exclut pas qu'il puisse commettre des fautes et montre qu'il a lui-même du mal à accepter la critique. Il ne s'en tient pas là et fait appel au souvenir de la figure paternelle pour conforter son œuvre en attribuant son statut penseur sur les mœurs à l'excellente éducation prodiguée par son père.

Et, pourtant si ma nature, droite d'ailleurs, n'est entachée que de défauts médiocrement graves et en petit nombre, [...] je le dois à mon père, qui, pauvre d'un maigre petit bien ne voulut pas m'envoyer à l'école de Flavius [...]. Dès mon enfance, il ne craignit pas de me transporter à Rome pour m'y faire donner l'instruction que ferait donner à sa progéniture un chevalier, un sénateur.²

Ce retour aux racines de son éducation est représentatif de la manière de procéder d'Horace : il offre un aperçu du caractère humaniste du satirique qui souligne et honore ses origines plébéiennes sans en avoir honte. Cette anamnèse lui permet d'expliquer non seulement la légèreté de ses défauts mais encore sa propension à corriger ceux des autres ainsi que les moyens mis en œuvre pour arriver à ses fins.

S'il m'arrive de parler avec un peu trop de franchise, un peu trop de gaîté [sic], c'est un droit qu'il faut avoir l'indulgence de m'accorder. Mon excellent père m'a donné cette habitude parce que, pour me faire fuir les vices, il me marquait chacun d'eux par des exemples.³

¹ Horace, *op. cit.* p. 66-67

² *Ibid.* p. 81-82

³ *Ibid.* p. 65

Ces deux évocations d'un père aimant et préoccupé par l'éducation de son fils sont extrêmement significatives car elles mettent à l'honneur tous les enjeux pédagogiques de la satire. De là découle l'ensemble du *credo* d'Horace : la volonté d'éduquer - ou plus exactement de rééduquer - ses semblables et l'indulgence face à des gens dont il déplore et combat le manque de savoir-vivre plutôt que la malfaisance. Qui plus est, le procédé du portrait, cultivé de façon laconique par le père d'Horace pour illustrer chaque vice, n'est pas sans rappeler le concept du caractère et de la peinture des mœurs d'après nature.

« Ne vois-tu pas, me disait-il, comme le fils d'Albius vit péniblement, et dans quelle misère est Baius ? Excellente leçon pour que nul n'ait envie de dissiper son patrimoine ! »¹

Enfin, La Bruyère est un auteur qui se masque dans son œuvre et se considère comme représentant de la chrétienté. Toute sa légitimité à châtier les vices s'appuie sur la religion et son statut de chrétien, position qui ne l'empêchera pas de condamner avec la plus grande fermeté les dérives du christianisme. Il s'en prend ainsi à l'hypocrisie des faux-dévots comme Onuphre dont la conduite est comparable au Tartuffe de Molière :

Il évite une église déserte et solitaire, où il pourrait entendre deux messes de suite, le sermon, vêpres et complies, tout cela entre Dieu et lui, et sans que personne lui en sût gré ; il aime la paroisse, il fréquente les temples où se fait un grand concours.²

De même, il n'épargne pas les prédicateurs qui délaissent le fond moral de leurs discours au profit de la forme et des images audacieuses.

L'orateur fait de si belles images de certains désordres, y fait entrer des circonstances si délicates, met tant d'esprit, de tout et de raffinement dans celui qui pêche ; que si je n'ai pas de pente à vouloir ressembler à ses portraits, j'ai besoin du moins que quelque apôtre avec un style plus chrétien, me dégoûte des vices dont l'on m'avait fait une peinture si agréable.³

Lorsque La Bruyère nomme sa fonction, il se définit de préférence comme philosophe ce qui lui permet d'insister sur la dimension réflexive de son œuvre sans s'associer trop étroitement à la religion.

¹ *Ibid.* p. 65-66

² Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 517

³ *Ibid.* p. 561

[...] ô homme important et chargé d'affaires, qui à votre tour avez besoin de mes offices, venez dans la solitude de mon cabinet, le philosophe est accessible, je ne vous remettrai point à un autre jour [...].¹

En tant que moraliste, La Bruyère parle au nom d'une morale commune et pas en son nom propre. L'emploi du pronom de première personne est sporadique dans *Les Caractères* et ne renvoie pas précisément à l'auteur si l'on excepte quelques cas particuliers comme la quatorzième remarque du chapitre « De Quelques Usages » où l'auteur se démasque sur le ton de la plaisanterie.

Je le déclare nettement, afin que l'on s'y prépare, et que personne un jour n'en soit surpris. S'il arrive jamais que quelque grand me trouve digne de ses soins ; si je fais enfin une belle fortune, il y a un Geoffroy de la Bruyère que toutes les chroniques rangent au nombre des plus grands seigneurs de France, qui suivirent GODEFROY DE BOUILLON à la conquête de la Terre-Sainte : voilà alors de qui je descends en ligne directe.²

Plus globalement, l'utilisation de ce pronom de première personne, dont le référent demeure vague, permet au lecteur de se projeter dans l'œuvre et d'épouser immédiatement chaque situation. On peut prendre comme exemple la douzième remarque du chapitre « De la Société et de la Conversation » qui met en scène le tonitruant Théodecte et qui s'ouvre sur la forme élidée du pronom « je » : « J'entends Théodecte dans l'antichambre [...] ». ³ L'auteur se focalise avant tout sur le sujet et permet à son lecteur, par le biais de ce narrateur effacé, de se glisser dans la peau de l'homme de bon sens incommodé par l'exubérance de Théodecte.

La prétention implicite au statut d'homme de bien chez La Bruyère n'est pas sans rappeler celle de Juvénal. Mais on trouve également chez le moraliste des caractéristiques horatiennes comme l'humanisme presque omniprésent et surtout l'appui sur des valeurs fortes, en l'occurrence la morale chrétienne. L'absence de détails sur la personnalité de La Bruyère est liée à l'humilité attendue de la part d'un homme sage au service de Dieu et cette dissimulation de soi a l'avantage de ne l'engager à rien : il est libre d'adopter n'importe quelle humeur tant qu'il reste modéré et ne s'y complaît pas outre mesure.

¹ *Ibid.* p. 263

² *Ibid.* p. 528

³ *Ibid.* p. 231-232

III. 2 L'archétype au service de la liberté de parole

La Bruyère est un auteur qui ne s'étend pas sur son identité, ce qui est un excellent moyen de s'ouvrir à celle des autres. Si l'on retrouve dans *Les Caractères* les postures pourtant antithétiques de l'enjouement et de l'emportement, c'est aussi parce que le moraliste ne s'implique pas dans le rapport conflictuel. Il réconcilie les deux postures en exploitant des potentialités de chacune tout en restant fidèle à son propre projet qui est la correction des mœurs. Mais la cohabitation de deux opposés peut paraître paradoxale car tout un ouvrage basé sur une alternance de gaieté bienveillante et d'indignation véhémement désorienterait le lecteur. La question qui se pose alors pour le moraliste est : comment, tout en restant cohérent, attaquer sévèrement les vices et plaire à la fois ?

III.2.1 La censure

Tout ouvrage relevant de près ou de loin de la satire s'expose à rencontrer une opposition farouche pour peu que son contenu vienne à déranger ce qui est immanquablement le cas. En effet, les relations ne sont pas toujours au beau fixe entre un homme de lettres satirique et ses semblables, les trois auteurs du corpus de cette étude ne font pas figures d'exceptions et ont tous été confrontés à divers degrés au problème de la réception et de la censure.

D'une manière générale, la satire et son caractère offensif sont les principaux responsables de la création de lois ou de décrets marquant des limites à la fureur des auteurs, limites jugées nécessaires et dont les textes de lois actuels font encore état. Au début du XVII^{ème} siècle apparurent des recueils de « satyres », ouvrages obscènes dont l'appellation découle de la créature mythologique et du mot σάθη désignant le membre viril. Ironiquement, la satire littéraire qui était dénuée d'héritage grec - puisque d'origine latine - satellise un pan de la tradition hellène qui va fusionner avec le genre jusqu'à en faire partie intégrante. Ainsi, en parfaite conformité avec son étymologie première, le genre satirique s'octroie un ressort supplémentaire, et non des moindres, lui permettant de renvoyer aux choses les plus basses et les plus viles qui soient, ce qui aura des conséquences sur l'estime que va lui accorder la société. La satire licencieuse a de fait eu un impact violent à tel point qu'un décret du Parlement édité le 11 juillet 1623 rend illégale l'attaque sur le papier d'une personne dont l'identification est rendue

possible. Cette mesure est encore en vigueur de nos jours conformément à la loi du 21 juillet 1881, article 29, alinéa 1 :

Toute allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne ou du corps auquel le fait est imputé est une diffamation. La publication directe ou par voie de reproduction de cette allégation ou de cette imputation est punissable, même si elle est faite sous forme dubitative ou si elle vise une personne ou un corps non expressément nommés, mais dont l'identité est rendue possible [...].¹

Cette décision témoigne de l'influence non négligeable que peut avoir la satire, tout en faisant planer sur sa réputation l'ombre de l'illégalité, et conditionne par avance la subtilité dont devront faire preuve tous les auteurs qui s'efforceront de dénoncer par la plume dont La Bruyère qui est soumis à ces lois nouvelles.

D'une façon plus générale, du fait du régime monarchique - La Bruyère ayant connu la régence puis une partie du règne de Louis XIV-, le poids de la censure est important et le moraliste ne peut ni ne veut attaquer les hommes de façon frontale. La difficulté de dénoncer les défauts des puissants n'est cependant pas inhérente au XVII^{ème} siècle et se ressent déjà dès l'antiquité latine.

Juvénal conscient du châtement qui le guette, imagine de façon dramatique et quasiment hyperbolique ce qui pourrait lui arriver s'il en venait à critiquer un favori de Néron :

Représente un Tigellin : tu flamberas, torche vivante, comme ceux qui, debout, la poitrine fixée au poteau, ne sont plus que flamme et fumée ; et voici que, cadavre traîné dans l'arène, tu y traces un large sillon !²

Devant la perspective effrayante de ces représailles, le satirique latin se montrait prudent et se censurait lui-même en attaquant de préférence des personnages puissants morts :

_ Eh bien ! je veux voir ce qu'on peut se permettre contre ceux dont la cendre repose le long de la voie Flaminia et de la voie Latine !³

¹ Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.* p. 69

² Juvénal, *op. cit.* p. 11-12

³ *Ibid.* p.12

Il en est de même pour Horace qui rappelle que, contrairement à Fannius, l'auteur à succès dont il se moque, son œuvre n'est pas au goût de tout le monde et ne peut être lue à la foule :

Bienheureux Fannius, que viennent trouver boîtes à livre et portrait ! moi, personne ne lit mes écrits, que je n'ose débiter en public parce qu'il y a des hommes à qui ce genre déplaît fort, ceux qui méritent le blâme étant la majorité.¹

Le satirique montre qu'il subit également les conséquences de ses écrits malgré le caractère enjoué de sa satire. Cette remarque d'Horace est intéressante sous plusieurs aspects car l'auteur y dévoile son opinion à cœur ouvert sans se dissimuler derrière le rire. Elle prouve qu'il est lucide sur les difficultés du genre et également qu'il est convaincu que la plupart des hommes, du fait de leur incorrection, sont sujets à la critique. Le satirique paraît connaître un dilemme entre la nécessité de produire son œuvre et la difficulté qu'il aura à le faire. En ce qui concerne la censure, Horace résumera avec brièveté sa situation d'auteur de satires : « tout lieu, tout public ne m'est pas bon »².

D'autre part, pour en revenir à La Bruyère, les mœurs de l'âge classique n'accordent pas à l'auteur de grandes prérogatives sur son œuvre, l'invention des premiers droits d'auteurs ayant lieu au siècle suivant, où la loi dite de la Reine Anne créée le 10 avril 1710 reconnaît aux écrivains le droit d'apposer leur nom sur leur œuvre. On attend donc au XVII^{ème} siècle d'un auteur comme La Bruyère qu'il s'efface pudiquement dans son livre ce qui entre en opposition directe avec le genre de la satire qui met au contraire l'auteur en avant en tant qu'attaquant. Par ailleurs, le terme « satirique » souffre de ce double héritage partagé entre le sacré et le trivial et prend par moment une connotation péjorative, ce que l'on a mentionné en introduction. La Bruyère, moraliste mondain pratiquant l'art de la conversation, ne cautionne pas la raillerie méchante et la médisance comme il le prouve dans la quatrième remarque du chapitre « De la société et de la Conversation » : « il y a beaucoup d'esprits obscènes, encore plus de médisants ou de satiriques, peu de délicats [...] »³. Les auteurs de satire de l'âge classique ont eux-mêmes conscience de l'aura négative qui entoure une partie

¹ Horace, *op. cit.* p. 61

² *Ibid.* p. 63

³ Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 226

du genre, justifiant la nécessité de la censure. Boileau ouvre sa septième satire sur cette question, en feignant de vouloir abandonner le genre :

Muse, changeons de style et quittons la satire :
C'est un méchant métier que celui de médire ;
À l'auteur qui l'embrace il est toujours fatal ;
Le mal qu'on dit d'autrui ne produit que du mal. ¹

Boileau argumentera en faveur de la satire au long de cette pièce où il se revendiquera de la tradition de Lucile, d'Horace et de Juvénal tout à la fois. Ces quelques vers fournissent un témoignage de la mauvaise réputation dont a pu souffrir la satire et de la nécessité pour tout auteur de justifier son goût pour le genre.

III.2.2 Le système des archétypes

La solution majeure au problème de la censure est sans nul doute le système des archétypes, procédé balbutiant chez les satiriques latins et dont l'œuvre de La Bruyère est l'aboutissement. On observe en effet chez les trois auteurs la subversion de noms illustres ou la création de modèles susceptibles d'endurer le ridicule à la place du lecteur. Horace puise dans la mythologie afin de trouver des cibles qui ne blesseront personne, seront sources d'amusement et seront immédiatement familières à tous. On peut citer à ce sujet la satire VIII du premier livre, forme atypique s'il en est, puisqu'il s'agit d'un conte fantastique dont le principal personnage est une statue en figuier à l'effigie de Priape. Celle-ci, placée dans les jardins de l'Esquilin qui étaient autrefois la fosse commune de Rome, est témoin des incursions nocturnes de deux sorcières connues du folklore latin : Canidie et Sagana. Horace propose une peinture effrayante des rituels maléfiques perpétrés par les deux femmes : hurlements, dévoration d'une agnelle, invocation d'esprits... La macabre cérémonie est interrompue par un brusque rétablissement du comique lorsque le bois de la statue émet un craquement qui provoque une débandade grotesque chez les sorcières :

[...] elles, alors, de courir vers la ville, laissant tomber, Canidie ses dents, Sagana sa haute perruque, toutes deux leurs herbes et, de leurs bras, les liens enchantés : que de rires, que de quolibets, si vous les aviez vues !²

¹ Nicolas Boileau, *Satires*, Paris, Gallimard, édition établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, coll. Poésie, 1998, p. 94

² Horace, *op. cit.* p. 93

Horace met l'accent davantage sur le plaisir de la narration que sur une morale, mais cette courte pièce n'est pas pour autant dénuée d'enseignements. Les sorcières peuvent être vues comme les représentantes des individus et des éléments effrayants et la leçon implicite serait de ne pas s'en tenir aux apparences. Le souvenir de ce folklore latin est encore vivace au temps de La Bruyère qui fait à deux reprises allusion à Canidie, notamment lorsqu'il évoque le charlatan et empoisonneur Carro Carri (« De quelques usages », 68). Horace utilise également l'anonymat afin de présenter une figure archétypale, comme le fâcheux de la neuvième satire du premier livre qui attend d'Horace qu'il le soutienne dans un procès mais surtout qu'il l'introduise auprès de Mécène et ne lui laissera aucun répit.

« Si tu as de l'amitié pour moi, dit-il, assiste-moi ici un petit moment. _ Que je meure si j'ai la force de rester debout, ou si je connais rien au droit civil ; et je vais en hâte où tu sais. _ Je suis perplexe ; que faire ? renoncer à toi ou à mon procès ? _ À moi, de grâce. _ Je n'en ferai rien, » reprit-il [...].¹

L'obstination de l'individu est telle qu'on ne doute pas que cette exagération marque une volonté de concentrer en une seule figure toutes les caractéristiques d'un défaut d'où la possibilité de le traiter en archétype. Horace ne devra son salut qu'à un miracle qu'il attribue à Apollon : l'intervention du plaignant qui trainera le fâcheux au procès. Ce portrait particulier, scène de vie romaine, alterne la narration et le dialogue ; l'archétype est décrit sur le vif et dans un climat de confrontation permanent avec le satirique agacé.

Dans le cas de Juvénal, on peut assimiler à des archétypes les noms fameux et notamment ceux de personnes décédées que le satirique utilise afin de pouvoir exercer toute sa férocité. Toutefois, il ne s'embarrasse pas de telles précautions pour fustiger des groupes : les femmes, les grecs, les égyptiens... Lorsque Juvénal s'en prend à un seul individu, il n'hésite pas à réitérer ses attaques ailleurs dans l'œuvre et cette récurrence revient à faire de l'individu incriminé l'avatar du vice en question. On peut citer Rufrius Crispinus, personnage réel dont les origines égyptiennes n'ont certainement pas joué en sa faveur, qui s'impose chez Juvénal comme représentant de l'homme débauché et corrompu dès la première satire :

¹ *Ibid.* p. 97-98 (la présentation du dialogue sans saut de lignes entre les répliques est celle de la traduction et de l'original)

[...] quand un échappé de la populace du Nil, un esclave de Canope, un Crispinus, rejetant de ses épaules un manteau de pourpre tyrienne évente une bague d'été à ses doigts en sueur, incapable de supporter le poids d'une gemme plus lourde, il est difficile ne pas écrire de satires !¹

Le satirique revient avec fracas sur le personnage afin d'introduire la satire IV, il justifie son insistance en l'attribuant aux nombreux méfaits de Crispinus :

Voici encore une fois Crispinus ! Oui, je veux le prendre souvent à partie, ce monstre dont nulle vertu ne rachète les vices, ce favori énervé qui n'a de vigueur que dans la débauche, cet adultère qui ne dédaigne que les veuves !²

Juvénal explore une autre fonction de l'archétype à travers Crispinus, car ce dernier devient en quelque sorte un bouc-émissaire qui paie pour l'ensemble des débauchés. Le personnage attaqué sert ici d'exemple et endure toute la colère du satirique ce qui permet à l'auteur d'épargner bon nombre de romains qui auraient les mêmes torts. L'archétype dans la satire de Juvénal ne se dépare pas du caractère offensif, il constitue seulement une commodité pour l'auteur qui contourne la censure en limitant le nombre de cibles et institue ainsi un système de référence où un personnage est définitivement associé à un vice.

La Bruyère a fait de l'archétype l'une des armes du caractère, il est pleinement conscient de la portée de chaque portrait. On peut le constater à travers l'emploi élargissant de l'antonomase appliqué à certains noms auxquels La Bruyère accole un déterminant singulier ou pluriel, comme c'est le cas pour Pamphile :

Un Pamphile est plein de lui-même, ne se perd pas de vue ; ne sort point de l'idée de sa grandeur, de ses alliances, de sa charge, de sa dignité : [...] un Pamphile en un mot veut être grand, il croit l'être, il ne l'est pas, il est d'après un Grand.³

Si l'on se penche avec attention sur un portrait des plus connus comme celui de Philémon (« Du Mérite Personnel », 27) on peut constater à quelle point le personnage fait office de curiosité en tant qu'incarnation de l'homme riche qui dissimule sa fatuité sous l'éclat de sa parure.

Tu te trompes, Philémon, si avec ce carrosse brillant, ce grand nombre de coquins qui te suivent, et ces six bêtes qui te traînent, tu penses que l'on t'en estime

¹ Juvénal, *op. cit.* p. 7

² *Ibid.* p. 40

³ Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 362-363

davantage ; lorsqu'on écarte tout cet attirail qui t'est étranger, pour pénétrer jusques à toi, qui n'es qu'un fat.¹

L'apostrophe à un personnage de fiction n'aurait que peu sens si le message n'était pas destiné par extension à ses pareils humains, tous les « Dorus » en chair et en os. La force de l'archétype de La Bruyère est qu'il n'est créé que pour et par son vice et que son lien avec le réel repose sur la précision de la peinture qui autorise l'auteur à émettre des remarques d'ordre général :

Ce n'est pas qu'il faut quelque fois pardonner à celui qui avec un grand cortège, un habit riche et un magnifique équipage, s'en croit plus de naissance et plus d'esprit : il lit cela dans la contenance et dans les yeux de ceux qui lui parlent.²

La création de l'archétype passe par la connaissance parfaite de la psyché du personnage ainsi que la manière dont la société le conforte dans son vice d'où la critique du comportement des foules face à la richesse d'un Philémon.

Le moraliste a donc affiné le système des portraits archétypaux dont les noms, souvent révélateurs, empêchent toute association avec une personne réelle d'où le système des clés établies ensuite par les lecteurs avides de déjouer cette stratégie et sans doute aussi de réactiver pleinement l'effet du ridicule.

III.3 La synthèse paradoxale des deux postures chez La Bruyère

III.3.1 L'enjouement comme facteur de modération

On trouve déjà chez Horace une recherche de la modération chère à La Bruyère, « Nul ne sait garder la mesure »³ écrit-il dans la seconde satire du livre I. L'œuvre du satirique s'inscrit dès son titre dans une esthétique qui a une place cruciale chez La Bruyère : la conversation. Les « *sermones* » horatiens doivent être considérés comme des entretiens avec le lecteur d'où leur ton affable et courtois. L'enjouement peut être perçu comme l'attitude nécessaire à l'établissement de cet échange et de fait, on retrouve l'idéal de l'enjouement comme valeur de l'honnête homme dans la conversation à l'époque de La Bruyère. Ce dernier se définit également comme moraliste mondain maîtrisant cet art de la conversation qui lui permet d'approcher ses

¹ *Ibid.* p. 166

² *Ibid.* p. 166

³ Horace, *op. cit.* p. 41

semblables et de s'y confronter, le chapitre « De la Société et de la Conversation » souligne l'importance de l'échange. La notion de dialogue abordée précédemment participe également de cette esthétique et lorsque La Bruyère s'efforce patiemment d'inculquer à Acis les bases d'un entretien clair, il fait l'apologie d'un idéal de la conversation. Le moraliste demeure convaincu que les phrases ampoulées ou les expressions plaquées sont néfastes à un homme d'esprit et insiste sur le caractère créateur et spontané de la conversation.

La raillerie fine de l'homme d'esprit n'est pas simple réduplication mécanique de comportements linguistiques ou sociaux figés par l'habitude ou par l'apprentissage, elle est au contraire authentiquement créatrice.¹

À travers le portrait de Cydias (« De la Société et de la Conversation », 75), interlocuteur pédant et contrariant, La Bruyère offre une représentation d'un homme nuisible à la conversation :

[...] il n'ouvre la bouche que pour contredire ; *il me semble*, dit-il gracieusement, *que c'est tout le contraire de ce que vous dites, ou je ne saurais être de votre opinion* ou bien *ç'a été autrefois mon entêtement, comme il est le vôtre, mais... il y a trois choses*, ajoute-t-il, *à considérer...* et il en ajoute une quatrième [...].²

Cydias est l'homme prolix par excellence qui ne se contente pas de s'étaler mais invalide les propos de l'allocutaire pour y substituer les siens, aussi obscurs et embrouillés soient-ils, il « débite gravement ses pensées quintessenciées et ses raisonnements sophistiqués [...] »³. La Bruyère s'efforce au contraire d'entretenir un échange en restant accessible ; s'il se désintéressait du rapport au destinataire, son ouvrage n'aurait pas de raison d'être. Ainsi, nombre de remarques témoignent d'un « goût marqué pour le badinage et la volonté d'allier la réflexion morale à l'enjouement »⁴.

III.3.2 L'indignation chez La Bruyère : un révélateur

Tout comme la plupart des sentiments relevant des passions, l'indignation est assez rare chez La Bruyère qui prône un idéal de modération. Sa présence n'est

¹ Bernard Roukhomovsky, *L'esthétique de La Bruyère*, Sedes, coll. « esthétique », Liège, 1997, p. 25

² Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 255

³ *Ibid.* p. 255

⁴ Bernard Roukhomovsky, *L'esthétique de La Bruyère*, p. 28

toutefois pas à négliger, d'une part car elle peut être perçue comme l'héritage direct de Juvénal mais aussi car La Bruyère lui attribue un rôle particulier qui participe de l'objectif premier de son œuvre. Il s'agit pour le moraliste de dire bien et de châtier les défauts des hommes avec justesse en adaptant son discours à la gravité du vice dénoncé. Il est donc nécessaire de voir en quoi La Bruyère dépasse Juvénal en se montrant tactique dans l'emploi de l'emportement et en lui donnant un sens.

On peut affirmer qu'une indignation latente demeure à la source de l'œuvre de La Bruyère qui s'en prend aux vices car ils vont contre sa nature. Cependant, comme on l'a souligné précédemment, La Bruyère ne fait pas de l'indignation une constante, à la différence de Juvénal qui est courroucé quasiment en permanence. Juvénal insiste d'ailleurs sur le rôle inspirateur et omniprésent de la colère : « À défaut de génie, c'est l'indignation qui fait les vers, tels quels, du genre des miens ou de ceux de Cluvienus ! »¹. L'indignation chez le moraliste apparaît de façon subtile, extrêmement contrôlée, par quantités minimales mais d'autant plus meurtrières dans ces courts débordements que l'on peut qualifier de « pointes ».

Pointe – Le terme désigne par métaphore : 1) la *chute* (l'extrémité) d'une formule (maxime), d'un poème (épigramme), d'un caractère, etc. ; 2) une *pensée ingénieuse*, brève et resserrée [...] ; 3) une *raillerie mordante*, une moquerie piquante. (La Bruyère ou La Rochefoucauld s'illustrent dans « l'art de la pointe » dans les *trois* sens du terme).²

La remarque 15 du chapitre « De la Cour » met en scène un courtisan au comportement tellement répandu que La Bruyère choisit de taire son nom, faisant de l'anonymat un processus de généralisation.

N** arrive avec grand bruit, il écarte le monde, se fait faire place, il gratte, il heurte presque, il se nomme : on respire, et il n'entre qu'avec la foule.³

La pointe finale vient désamorcer les efforts du courtisan et souligner leur vanité et leur ridicule. Si la prose de La Bruyère ne trahit pas d'emportement, la férocité de la pointe permet de l'associer à certains traits de Juvénal.

¹ Juvénal, *op. cit.* p. 9

² Bernard Roukhomovsky, *Notions clés, Lire les formes brèves*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 142

³ Jean de La Bruyère, *op. cit.* p. 312

De même, le moraliste utilise des procédés techniques qui ont également des enjeux offensifs du fait de leur finesse comme on peut le percevoir lorsqu'il renverse totalement le dispositif du portrait comme c'est le cas pour celui de Timante (« De la Cour », 56).

Timante toujours le même, et sans rien perdre de ce mérite qui lui a attiré la première fois de la réputation et des récompenses, ne laissait pas de dégénérer dans l'esprit des courtisans ; ils étaient las de l'estimer ; ils le saluaient froidement ; ils ne lui souriaient plus [...] : il lui fallait cette pension ou ce nouveau poste dont il vient d'être honoré pour faire revivre ses vertus à demi effacées de leur mémoire, et en rafraîchir l'idée ; ils lui font comme dans les commencements, et encore mieux.¹

Le moraliste passe du particulier au général en dénonçant le comportement des courtisans au lieu de celui du personnage - digne de mérite pour une fois - autour duquel se construit la remarque. L'indignation n'est certes pas flagrante, toutefois ce procédé constitue une véritable feinte que l'on peut lire comme une attaque dirigée contre le lecteur courtisan de l'époque. Il est assez jubilatoire d'imaginer ce dernier se réjouissant à l'avance à l'idée d'un nouveau portrait et se jetant tête baissée dans une remarque qui le vise en réalité lui et toute sa classe. L'attaque d'une catégorie de la société dans son ensemble, avec toute la subjectivité que peut avoir un avis d'ordre aussi global, est par ailleurs un procédé qu'affectionne particulièrement Juvénal. Cette tendance à l'excessivité, manifestement liée à l'emportement, tend à souligner la colère de l'auteur, comme si dans sa fureur il n'admettait plus de concession et ne connaissait plus de mesure.

La remarque 12 du chapitre « De la Société et de la Conversation » comporte l'un de ces débordements de colère difficilement perceptibles. Après avoir détaillé le comportement de Théodecte, La Bruyère décrit sa propre réaction face au personnage :

Je cède enfin et je disparaîs, incapable de souffrir plus longtemps Théodecte, et ceux qui le souffrent.²

Le verbe « céder » est révélateur de l'agacement du moraliste, il fait écho à l'idée de passion et indique que le comportement de La Bruyère est dicté ici plus par l'émotion que par la raison. Par-dessus tout, dans les *Caractères*, l'indignation apparaît

¹ *Ibid.* p. 325-326

² *Ibid.* p. 232

comme révélateur de la gravité d'un défaut, permettant de hiérarchiser les vices. Lorsque La Bruyère « cède » au pathos de la colère, on perçoit qu'il s'agit d'un défaut majeur ou en tout cas qui lui tient à cœur. S'il y a beaucoup de colère contenue chez La Bruyère, on trouve également de véritables explosions de fureurs, rares mais amplement justifiées. Afin de rester fidèle à ses idéaux tout en se permettant de s'emporter sans retenue, le moraliste utilise plusieurs ruses.

Le chapitre « Des Jugements » est sans doute la partie de l'ouvrage la plus à même de voir surgir la colère du moraliste. Le caractère judiciaire du titre est révélateur à bien des aspects : il accentue l'importance du propos et permet au moraliste de radicaliser sa position. Certaines remarques constituent ainsi de véritables discours où La Bruyère fait preuve d'éloquence et manie le haut style et l'on est tenté de dresser de nouveau un parallèle avec Juvénal dont les satires sont marquées par le style oratoire. La Bruyère adopte notamment les masques d'Héraclite et de Démocrite dans les deux remarques finales. Ce jeu des masques que l'on peut voir comme une prosopopée, puisque des morts ont soudain la parole, est à la fois un argument d'autorité et une manière pour La Bruyère de parler sans retenue à la façon d'un rhéteur ou d'un orateur. L'introduction du discours d'Héraclite est remarquable par le clin d'œil anachronique du philosophe grec du VI^{ème} siècle avant Jésus Christ à Cicéron dont il reprend la formule célèbre du discours contre Catilina : « Ô temps ! ô mœurs ! »¹. La Bruyère s'inscrit dans la tradition du discours judiciaire et assume le rôle d'attaquant. Fidèle à la figure d'Héraclite, le philosophe qui pleure, La Bruyère résume d'une plume pessimiste et indignée la situation politique de son époque dans le contexte de l'« attentat »² commis par Guillaume d'Orange qui avait volé le trône d'Angleterre à Jacques II, et contraint ce dernier à se réfugier auprès de Louis XVI :

[...] ô malheureux siècle ! siècle rempli de mauvais exemples, où la vertu souffre, où le crime domine, où il triomphe ! [...] Qui pourrait voir des choses si tristes avec des yeux secs, et une âme tranquille ? Il n'y a point de charges qui n'aient leurs privilèges ; il n'y a aucun titulaire qui ne parle, qui ne plaide, qui ne s'agite pour les défendre : la dignité royale seule n'a plus de privilèges ; les rois eux-mêmes y ont renoncé.³

¹ *Ibid.* p. 493

² *Ibid.* p. 492

³ *Ibid.* p. 494

Le style de La Bruyère est ici extrêmement orné et emphatique : tournures exclamatives et interrogatives, gradation, accumulation... Le moraliste livre une peinture terrible d'un monde presque carnavalesque où les privilèges royaux ont disparu au profit de ceux des grands, peinture qui n'est pas sans rappeler les descriptions noires et outrées de Juvénal. La logique voudrait que Démocrite, le philosophe qui rit, se montre plus tendre avec les hommes à la manière d'Horace, c'est en réalité tout le contraire et la raillerie se montre même plus offensive. L'apostrophe initiale se veut aussi globalisante que méprisante :

Petits hommes, hauts de six pieds, tout au plus de sept, [...] espèce d'animaux glorieux et superbes, qui méprisez toute autre espèce, qui ne faites pas même comparaison avec l'éléphant et la baleine, approchez hommes, répondez un peu à *Démocrite*.¹

La présence de l'impératif et l'exigence d'une réponse souligne la férocité du discours et l'ancre dans le domaine judiciaire. Il ne s'agit pas de suspicion mais bien d'une véritable accusation. L'ensemble du discours se fonde sur la comparaison entre les animaux et les hommes et tourne à la défaveur de ces derniers. Méthodiquement, La Bruyère désarme son *adversarius* qui est on ne peut plus général puisqu'il s'agit de l'ensemble de l'humanité.

Ne dites-vous pas en commun proverbe, *des loups ravissants, des lions furieux, malicieux comme un singe* ; et vous autres, qui êtes-vous ? j'entends corner sans cesse à mes oreilles, *l'homme est un animal raisonnable* ; qui vous a passé cette définition, sont-ce les loups, les singes et les lions, ou si vous vous l'êtes accordée à vous-mêmes ?²

Le jeu des masques, art pratiqué par La Bruyère tout au long des *Caractères*, est également en mesure d'introduire l'indignation en confiant l'énonciation du discours emporté à un personnage extérieur faisant figure d'autorité. Ce procédé permet à La Bruyère de porter son attaque tout en se prémunissant contre la critique, ces deux remarques pouvant se lire comme une simple imitation. De plus, la portée on ne peut plus générale de ces deux pièces atténue leur férocité et décourage toute riposte, d'autant que rien n'indique que La Bruyère ne se compte pas parmi les hommes interpellés par Héraclite et Démocrite.

¹ *Ibid.* p. 495

² *Ibid.* p. 495

L'indignation jouerait donc le rôle d'un révélateur de la pensée profonde de l'auteur. Le fait que La Bruyère s'emporte a également l'avantage de le rendre plus humain et contribue à donner une âme à l'instance auctoriale qui par ailleurs se dissimule par tous les moyens. La Bruyère donne un sens à la colère, passion extrêmement forte, en l'employant avec parcimonie, cette économie ne la rend que plus efficace par contraste avec la bienveillance majoritairement présente. L'opposition entre Juvénal et La Bruyère se ressent également dans leur manière d'exprimer leur indignation, le satirique latin étant davantage moralisateur que moraliste : les préoccupations humanistes de La Bruyère l'éloignent des doléances légèrement égocentriques de son prédécesseur, il œuvre pour le bien de tous.

Conclusion

Pour conclure, on peut affirmer que l'on trouve bien chez La Bruyère des échos de chacun des deux satiriques latins et que l'hypothèse d'un héritage satirique antique est vérifiée. Quantitativement, le moraliste s'inspire davantage d'Horace que de Juvénal, conformément à son idéal de modération et à ses valeurs humanistes ; cependant, l'indignation dont l'auteur fait parfois preuve rejoint celle de Juvénal avec autant de conviction mais toutefois plus de subtilité. En ne s'interdisant pas les sujets importants, en employant le haut style et en donnant de la signification à l'indignation, La Bruyère explore toutes les facettes de la satire. Il est celui qui canalise, enrichit habilement l'indignation juvénalienne et lui octroie du sens, tout en multipliant les enjeux et la profondeur de l'enjouement horatien. On peut donc le considérer à cet égard comme l'un des hommes de lettres indirectement responsables du déclin d'Horace et de Juvénal. Le moraliste, non content de dépasser les deux satiriques latins par la richesse de son style, met également fin à une querelle littéraire séculaire en réconciliant par la plume les deux pôles opposés de la satire.

La confrontation des *Caractères* et de la dualité horatio-juvénalienne permet également de donner un aperçu de la personnalité de La Bruyère. Complexe et volontairement occultée, elle se laisse entrevoir peu à peu dans sa part d'ombres et de lumières à travers cet alliage de pièces timidement enjouées que viennent nuancer ça et là quelques explosions de colère et de dépit toujours minutieusement contrôlées. Cette joyeuse mélancolie confère à l'œuvre sa bienveillante sincérité et rappelle que Jean de La Bruyère est un homme avant d'être un moraliste.

Bibliographie

I. Corpus

1. Oeuvre étudiée

LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères*, Paris, Le Livre de Poche, préface et notes d'Emmanuel Bury, 2004, 1^{ère} édition, 1976

2. Corpus satirique

HORACE, Quintus Horatius Flaccus, *Satires*, Paris, Les Belles Lettres, traduction par François Villeneuve, 1969, *Sermones I*, 35 av. J-C, *Sermones II*, 29 av. J-C

JUVÉNAL, Decimus Junius Juvenalis, *Satires*, Paris, Les Belles Lettres, traduction par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, 1951, (s.d.) [entre 90 et 127]

3. Autres textes cités

BOILEAU, Nicolas, *Satires*, Paris, Gallimard, édition établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, coll. Poésie, 1998

MARTIAL, *Les Épigrammes*, tome premier, Paris, Classiques Garnier, traduction par Pierre Richard, 1931

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, *L'impromptu de Versailles*, in *Molière œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1966

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Tome II, texte établi et présenté par Ferdinand Gohin, Les Belles Lettres, Paris, 1934

II. Études critiques

1. Études sur La Bruyère

DAGEN, Jean., *L'écriture épigrammatique des caractères*, in *Il prisma dei moralisti*, Rome, Salerno, 1997

ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Dorus ou l'épopée des vanités : jeu verbal et trait burlesque dans les Caractères de La Bruyère*, in *Poétiques du burlesque*, Champion-Varia, 1998, p. 359-369

ROUKHOMOSKY, Bernard, *L'esthétique de La Bruyère*, Sedes, Collection « esthétique », Liège, 1997

2. Études sur la tradition satirique

BURY, Emmanuel, *Fortunes et infortunes des satiriques latins de la mort de Régnier à la publication des premières satires de Boileau*, in Littératures classiques, *La satire à l'âge classique : La satire en vers au XVII^{ème} siècle*, n°24, 1995

DUVAL, Sophie; MARTINEZ, Marc, *La Satire*, Paris, Armand Colin, coll. U, série « Lettres », 2000

DEBAILLY Pascal, *Juvénal en France au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècle*, in Littératures classiques, n° 24, 1995

MARMIER, Jean, *La conscience satirique d'Horace à Boileau*, in *Critique et création littéraire en France au XVII^{ème} siècle*, CNRS, 1977, p. 29-38.

3. Autres travaux consultés

ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Lire les formes brèves*, Armand Colin, Paris, 2005

LAURENS, Pierre, *L'abeille dans l'ambre, célébration de l'épigramme*, Les Belles Lettres, Condé-sur-Noireau, 1989

III. Outils de travail

1. Dictionnaires de langue française et latine

a) Langue française moderne et classique

Dictionnaire encyclopédique illustré, Paris, Hachette, 1998

REY, Alain, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005

ZUBER, Roger; FUMAROLI, Marc, *Dictionnaire de littérature française du XVII^{ème} siècle*, Paris, PUF, 2001.

b) Langue latine

GAFFIOT, Félix, *Le Gaffiot, Dictionnaire Latin-Français*, (s.l.) [Espagne], Hachette, 2006

2. Dictionnaires de poétique et de rhétorique

JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le livre de poche, 2007, première publication : 2001

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 2003, première publication : 1997