



### Varia 3

- **Marine Ricord**

## Les *Caractères* de La Bruyère en représentations : les partis-pris de l'édition illustrée par Jacques Ravel

A la mémoire d'Henriette et de Charles Delaporte

### Traits et couleurs d'une galerie de portraits composés

Né en 1923 et mort en 2008, Jacques Ravel est un peintre, illustrateur, graphiste, diplômé de l'Ecole nationale des Beaux Arts de Lyon<sup>1</sup>. Il a illustré les *Caractères* de La Bruyère en 1964<sup>2</sup> : 32 illustrations à la gouache en couleurs, in-4, sont réparties en 2 tomes<sup>3</sup>, 17 dans le premier volume (les 9 premiers chapitres des *Caractères*), 15 dans le second (les 7 derniers chapitres). Chacun des chapitres comprend en règle générale deux illustrations, excepté « Du Cœur » et « De la

---

<sup>1</sup> Une monographie récente, *Jacques Ravel, dessinateur et peintre, l'art d'un esthète*, écrite par Charles Gourdin, présente une centaine de ses œuvres (Villeurbanne, Lionsix éditions, 2012).

<sup>2</sup> Cet intérêt pour le XVIIe siècle s'est répété dans son édition illustrée des *Satires* de Boileau, Editions du Fleuve, grand in-8, « en feuillets, couverture imprimée et rempliée, chemise, étui », 1970.

<sup>3</sup> Cet ouvrage, destiné à un cercle de bibliophiles, a été publié aux Editions du Fleuve à Lyon : « en feuillets, couverture imprimée et rempliée, chemise, étui ; tirage Blanchet Frères et Kléber (papier de Rives) », cité par Luc Monod, dans *Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes, 1875-1975*, Ides et Calendes, 1992, notice 6632. La légende de chaque illustration présentée mentionne le chapitre dans lequel elle figure et précise en chiffres romains sa place dans l'ordre d'insertion des illustrations de J. Ravel. Je remercie vivement les enfants de Jacques Ravel, Agnès et Hubert, qui m'ont autorisée à publier dans le présent article les illustrations que je souhaitais faire connaître et commenter, ainsi que Mathieu, un de ses petits-enfants, qui m'a prêté son exemplaire, en tirage limité.

Chaire » qui n'en présentent qu'une chacun ; « De l'Homme » et « De la Mode » ornés de trois chacun<sup>4</sup>. Tantôt les illustrations ouvrent un chapitre et introduisent sa perspective thématique : c'est systématiquement le cas dans le premier tome – pensons à Lise la coquette qui place le chapitre « Des Femmes » sous le signe de la coquetterie aveugle ou au théâtre de Cour qui, au chapitre IX, met en évidence la vanité des Grands. Tantôt, et c'est plus fréquent, les illustrations sont insérées dans le texte – par exemple, Ménalque (« De l'Homme », 7) ou Diphile (« De la Mode », 2). La grande majorité des illustrations met en image les portraits de La Bruyère<sup>5</sup> ; l'autre partie (un tiers environ) interprète les « réflexions » (fin de la « Préface » des *Caractères*<sup>6</sup>) qui parfois définissent des types – J. Ravel a fait leurs portraits (« Des Ouvrages de l'esprit », 3 : –, ou analysent des mœurs (« De la Chaire », 1 ou 5<sup>7</sup>). C'est résolument une évocation de la société du XVIIe siècle que propose le peintre : costumes d'époque, coiffures ou perruques, carrosses et calèches en témoignent.

Les illustrations présentent toutes des personnages ; l'humain est bien « la matière de cet ouvrage »<sup>8</sup>. Les solitaires sont rares : l'écrivain peut être seul, comme Antisthène pour qui les figures en lesquelles il se projette sont cependant plurielles<sup>9</sup> ; mais le plus souvent, sont proposées des images de sociabilité, portraits de groupes, conversations ou saynètes. Se met ainsi en place au fil des chapitres une galerie de portraits en situation, variés mais marqués par une grande cohérence picturale. Le trait est reconnaissable : épuré, alliant courbes et lignes verticales, il est très stylisé. En cela, il se conforme à la définition du style

---

<sup>4</sup> Comment expliquer ces fréquences ? « Du Cœur » et « De la Chaire » sont parmi les plus brefs chapitres ; « De l'Homme » est le plus long ; « De la Mode » contient les portraits les plus célèbres et mémorables, ceux des « curieux » à la remarque 2, les amateurs de prunes, de tulipes et d'oiseaux.

<sup>5</sup> Nous appelons « portraits » les descriptions des personnages que le moraliste a nommés : Lise, Titius et Maevius, Antisthène...

<sup>6</sup> Nous nous référons pour cet article à l'édition des *Caractères* d'E. Bury, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche classique », 1995. La page citée de la Préface est la page 121.

<sup>7</sup> Lors d'une journée d'études organisée pour le Tricentenaire de la mort de La Bruyère à l'université Lyon III J. Moulin en novembre 1996, Jacques Ravel était venu, à mon initiative, présenter son travail.

<sup>8</sup> « Préface » des *Caractères*, p. 117.

<sup>9</sup> « Des Jugements », 21, pp. 460-462.

classique, qui caractérise les *Caractères* : clarté, ordre et mesure. Il associe à l'efficacité de la précision et de la géométrie, l'élégance du dessin. Mais le dessin – on sent l'importance du graphisme – est soutenu par le jeu des couleurs vives et marquées, qui lui donnent toute son énergie. Chaque illustration a une dominante et une tonalité propres : rouge pour le portraituré en gloire à l'ouverture du chapitre « Du Mérite personnel », vert pour Cydias le bel esprit ou gris anthracite et marron pour les scènes d'église. Sur un fond toujours clair se détachent par contraste les extraits de vie.

Car la disposition spatiale du dessin et de la teinte condense la scène comme si on l'avait découpée du réel et avaient été conservés ses traits les plus marquants. Ainsi, le portrait d'Arsène, remarque 24 du chapitre « Des Ouvrages de l'esprit », joue sur une composition pyramidale. Au sommet, « du plus haut de son esprit »<sup>10</sup>, domine Arsène, à la perruque jaune et orangée, rappelant les rayons or du soleil éclipsé en partie par les nuages. L'illustrateur a bien compris l'ironie du moraliste (la hauteur est bassesse) en métamorphosant Arsène en Roi Soleil, entouré de sa cour : yeux fermés et visage condescendant, il joue l'inspiration, une main levée et l'autre tenant un livre. Il est « loué, exalté, et porté jusqu'aux cieux »<sup>11</sup>. La base de la pyramide est occupée par « ce cercle d'amis qui [l']idolâtrèrent »<sup>12</sup>, répartis de part et d'autre du maître, applaudissant, copiant le chef-d'œuvre, pleurant d'émotion, miroirs complaisants. Tous les regards de son public sont levés vers Arsène, dessinant une dynamique verticale efficace ; les gestes des mains et l'inclinaison des corps impriment un mouvement vers l'extérieur en corolle, donnant l'illusion d'une scène saisie sur le vif. Il nous semble trouver dans le traitement de l'espace par l'image un équivalent du goût de La Bruyère pour la forme brève et la concentration des effets.

Le portrait de Lise (« Des Femmes », 8) est particulièrement représentatif de ce parti pris commun de concision. Lise la coquette est lucide pour ses rivales puisqu'elle « convient qu'il n'est pas permis à un certain âge de faire la jeune », mais aveugle sur elle-même : les années « ne la vieillissent point, « elle le croit

---

<sup>10</sup> « Des Ouvrages de l'esprit », 24, p. 132.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

ainsi » (p. 180). Dans son court caractère, par un parallèle laissant entendre la cécité en chaîne des femmes (à l'image de la fable I, 7 de La Fontaine, « La Besace »), le moraliste épingle le « ridicule » de son personnage ; l'adjectif « ridicule » ponctue comme un point d'orgue la remarque et résonne en échos. Jacques Ravel a mis en place dans son illustration un décor tournant, sorte de manège à base circulaire qui fait apparaître par un jeu de cloisons deux femmes au miroir, Lise et Clarice : la comparaison est posée et sous-entend une multiplication des cas à l'arrière caché de ce dispositif compact, interprétant à sa manière l'esprit synthétique de l'écrivain. La scène est placée sous le signe du temps qui passe : sablier, horloge et faux dominant, encadrés de jaune – couleur qui forme un continuum moral se répétant sur les robes, les nœuds des cheveux, les socles des bougeoirs, et la cloison enfermant chaque femme dans son narcissisme. Le rouge des bougies et du fard à joues associe ironiquement la lumière et le maquillage puisque la contemplation au miroir est ici le contraire de la clairvoyance. Le manège, clos dans sa forme, révèle son unité, pièce détachée de la réalité et exposée comme dans un de ces cabinets de curiosités, chers au XVIIe siècle. Il rappelle l'écriture discontinue du moraliste pour qui toute remarque forme un tout, même si elle reste en dialogue avec les autres. Le portrait de Lise nous invite ainsi à regarder le théâtre de l'orgueil humain : le manège revêt les mêmes fonctions qu'une « machine » théâtrale, décor symbolique ou lunette dirigée sur le spectacle du monde.

**« Dans cent ans le monde subsistera encore en son entier : ce sera le même théâtre » (« De la Cour », 99)**

Les *Caractères* donnent à voir la société et les hommes qu'ils examinent : ils déclinent en effet, en de fréquentes variations, le topos moraliste du *theatrum mundi*<sup>13</sup> – l'homme est acteur sur la scène du monde – ; ils démasquent les ruses de l'amour-propre et ses hypocrisies. En observateur de la société dans laquelle il

---

<sup>13</sup> L. Van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, pp. 191-210.

vit, le moraliste dénonce aussi la théâtralité<sup>14</sup> propre à la société du XVIIe siècle – les grimaces de la flatterie courtisane ou les pantomimes de certains prédicateurs. Jacques Ravel a été très sensible à cette dimension théâtrale des *Caractères*, qui a touché son goût personnel pour le théâtre : il a en effet fait partie de troupes de théâtre<sup>15</sup> dans lesquelles, acteur, il concevait également les décors et les costumes. Dans ces illustrations, c'est à des représentations en habits d'époque que le lecteur assiste. Le soin apporté aux vêtements des personnages favorise l'ancrage historique dans le siècle de La Bruyère et reprend les principales caractéristiques de sa mode<sup>16</sup> : pour les humbles, couleurs sombres, coupes simples et droites, châles en guise de coiffes ; pour les riches et les nobles, costumes raffinés avec robes et dentelles, jabots, manches en tissus blancs, bas et vestes élégantes.

Il est surtout frappant de constater que la mise en page des illustrations est le plus souvent pensée comme une scène de théâtre. De façon explicite, la parade des Grands de la Cour se fait sur une scène, éclairée avec des chandelles comme au XVIIe siècle, et un personnage sur le devant de l'estrade applaudit tel un spectateur. Plus généralement, on distingue un premier plan où se joue l'action principale : la lecture du testament qui « fait Maevius légataire universel »<sup>17</sup>, sourire en aparté à destination du public. En un second plan, Titius déçu repart de dos, avec un geste de dédain, mettant fin à sa comédie des larmes. Au fond apparaît en gris la ville comme un décor stylisé, conférant un effet de profondeur à la scène et désignant le triste « faubourg » où le personnage replonge « sans rentes, sans titres »<sup>18</sup>. Souvent, l'arrière-plan n'est que suggéré, composé d'éléments symboliques suffisants pour désigner une réalité : jardin de N\*\*<sup>19</sup> évoqué par un morceau de verdure à la perspective réduite et faussée, un à-plat, qui ressemble à une tenture verticale, ou encore panneau mural avec

---

<sup>14</sup> Voir sur ce sujet les travaux de L. Van Delft, *La Bruyère ou du Spectateur*, P.F.S.C.L., « Biblio 17 » n°96, Paris-Seattle-Tübingen, 1996 ; et ceux de B. Roukhomovsky, *L'Esthétique de La Bruyère*, Paris, S.E.D.E.S., « Collection Esthétique », 1997.

<sup>15</sup> Il s'agissait des troupes lyonnaises « Les Maudits gones » et « Les Pieds pointus ».

<sup>16</sup> Nous renvoyons à des ouvrages retraçant l'histoire de la mode, du XVIIe siècle. En particulier : Fr. Boucher, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, nouvelle édition, Paris, Flammarion, 1996 ; *Le Costume français*, Paris, Flammarion, « Tout l'Art Encyclopédie », 1996.

<sup>17</sup> « De Quelques Usages », 59, p. 543.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> « De l'Homme », 124, p. 437.

ornementation végétale figurant la limite d'un jardin. Les couleurs rehaussent les contours et le cadrage, qui découpent des scènes.

La distinction des plans permet aussi de résoudre les problèmes de temporalité du récit posés par l'adaptation de certaines remarques de La Bruyère. La transposition de la succession ou de l'énumération linéaire dans le portrait de Ménalque par exemple (« De l'Homme », 7) repose sur la restitution de trois actions en autant de plans différents : à gauche au premier plan prolongé en hauteur grâce à un escalier, la scène de la perruque ; au second plan à droite, le repas et la maladresse du verre renversé ; au fond, la chute dans la rue et le piéton bousculé. Autre exemple, le portrait d'Antisthène qui décrit les réflexions désabusées d'un écrivain pensif et mélancolique, double du moraliste : « [...] j'ai un grand nom, dites-vous, et beaucoup de gloire, dites que j'ai beaucoup de vent qui ne sert à rien, ai-je un grain de ce métal qui procure toutes choses ? »<sup>20</sup>. Sont alors énumérés les métiers ou activités de personnages qui s'enrichissent : marionnettiste, charlatan... La conclusion est ironique : il signera désormais : « Antisthène vendeur de marée »<sup>21</sup>. L'illustration est divisée en deux côtés, dominés chacun par une divinité tutélaire. L'une souffle du vent, à gauche au-dessus du « philosophe » sombre, en retrait et de profil ; l'autre distribue des richesses : en contrebas, les personnages auxquels pense Antisthène, en un défilé coloré et agité. Au premier plan figure la clause du portrait : la métamorphose de l'écrivain en charlatan, en habit d'arlequin rouge et jaune, écho des marionnettes toutes proches ; des pièces d'or dans une main et son livre ouvert sur son nouveau titre. Par la distribution et la fragmentation de la page, l'illustrateur sait traduire un discours intérieur en une scène unique, passage de la succession à la simultanéité.

La mise en scène ou l'ordonnement de l'espace s'accompagne d'un travail d'animation : l'illustration s'attache toujours parallèlement à rendre les mouvements par une gestuelle précise et des lignes courbes. Le lecteur découvre ainsi des instantanés, des arrêts sur images qui donnent l'illusion de la vie, tout en

---

<sup>20</sup> « Des Jugements », 21, p. 460.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.462.

la soulignant avec une certaine préciosité, un maniérisme. L'image doit être expressive et, reprenant à son compte les principes de la pantomime, elle force le trait et grossit ses effets : mains galantes et précieuses, mains autoritaires, pleines d'un orgueil assuré, doigt levé du charlatan-médecin ou de Cydias le bel esprit. Au XVIIe siècle, le rôle des mains dans le jeu du comédien est très codé : il est d'ailleurs détaillé, par des commentaires descriptifs ou des gravures, dans les traités consacrés à l'art théâtral<sup>22</sup> ou, par métonymie pour ainsi dire, dans les ouvrages à l'intention des orateurs, avocats ou prédicateurs<sup>23</sup>. On y apprend par exemple que, pour un prédicateur, le « Mouvement des mains l'une contre l'autre, contre la poitrine et contre la Chaire ne signifiant rien du tout ; on peut dire qu'il n'en faut pas user ; joint que ces actions sentent le Comédien et le Bateleur »<sup>24</sup>. Un peu plus loin, en une mise en garde prescriptive : « La main ne doit pas être élevée plus haut que les yeux (...) ceux qui en usent autrement, sans raison et sans sujet, se rendent ridicules »<sup>25</sup>. L'on voit bien alors l'infraction aux règles d'usage que commet le prédicateur représenté dans le chapitre « De la Chaire » : bras tendu, doigt levé désignant le ciel, mouvement emphatique, il est acteur dans sa chaire devenue une scène. L'éloquence religieuse a perdu son âme : « Vains discours, paroles perdues ! Le temps des homélies n'est plus [...] »<sup>26</sup>. La force de la simplicité et la beauté de la vérité évangélique ne suffisent plus. Le public leur préfère le spectacle d'une rhétorique débridée, qui ne ménage pas ses effets de manche. Pour toucher les esprits et les cœurs, la théâtralité du mouvement semble l'arme la plus efficace : l'auditoire satisfait ne peut retenir ses applaudissements, les yeux remplis d'admiration par la performance de l'acteur et oublieux de Dieu.

---

<sup>22</sup> Nous renvoyons à l'étude de S. Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001 (en particulier : « Livre premier : l'influence des traités de rhétorique : mécanique de l'éloquence du corps », chapitre II : « les conventions gestuelles »).

<sup>23</sup> Nous renvoyons à l'anthologie commentée et éditée par S. Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes*, n°28, « Sources classiques », Paris, Champion, 2001, dans lequel on trouve celui de Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657 ; ou celui de R. Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer. Ouvrage très utile à tous ceux qui parlent en public, et particulièrement aux Prédicateurs, et aux Avocats*, Paris, Deny Thierry, 1679.

<sup>24</sup> M. Le Faucheur, *Ibid.*, p. 182.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>26</sup> « De la Chaire », 5, p. 560.

Ainsi la gestuelle définit un langage du corps, qui dessine les contours d'un tempérament et dénonce les travers, les excès des personnages que le moraliste ne cesse de dénoncer. Si les gestes signifient avec ostentation, dans les illustrations comme dans les *Caractères*, ce n'est pas seulement par un souci d'expressivité prenant le parti d'une transposition scénique ; c'est aussi parce qu'ils désignent la raideur de la sottise – « [l]e sot est automate » (« De l'Homme », 142) – et critiquent le spectacle de la vanité. Les personnages des *Caractères*, et Jacques Ravel le montre bien, sont souvent des poseurs, figés par le rôle qu'ils jouent dans la comédie sociale. Ainsi les vaniteux imitent les grands, mais n'en possèdent pas le naturel ; et cet écart, du masque à l'être, dénonce leur ridicule. A singer avec maladresse les signes extérieurs du pouvoir, ils apparaissent comme de piètres comédiens :

[...] celui qui copie, s'il ne mesure au compas les grandeurs et les proportions, grossit ses figures, donne à toutes les pièces qui entrent dans l'ordonnance de son tableau plus de volume que n'en ont celles de l'original [...] (« Des Femmes », 48)<sup>27</sup>

De même qu'une mauvaise imitation de la grandeur est risible, « une gravité trop étudiée devient comique »<sup>28</sup>. Les excès des personnages sont les symptômes de leurs défauts ou de leurs vices : les Théodectes qui multiplient les infractions à la civilité (« De la Société et de la Conversation », 12), les Pamphiles, « vrais personnages de comédie » (« Des Grands », 50)<sup>29</sup> veulent paraître autres qu'ils ne sont.

Le geste devient pose comme dans les portraits où les hommes empruntent des « attitudes forcées et immodestes, une manière dure, sauvage, étrangère, qui font un capitaine d'un jeune abbé, et un matamore d'un homme de robe » (« De la Mode », 15)<sup>30</sup>. Précisons que cette illustration est placée au début du chapitre « Du Mérite personnel », comme si le portrait, désir narcissique d'une image projetée de soi, symbolisait désormais le mérite, qui pour le moraliste se définit au

---

<sup>27</sup> « Des Femmes », 48, pp. 192-193.

<sup>28</sup> « Des Jugements », 29, p. 466.

<sup>29</sup> « Des Grands », 50, p. 362.

<sup>30</sup> « De la Mode », 15, p. 512.

contraire par la valeur intrinsèque de l'être, sans exhibition. Le personnage, que l'on devine riche grâce à la demeure juste aperçue à l'arrière-plan, pose – dans tous les sens du terme cette fois – pour le peintre qui ébauche à grands traits son tableau : sous l'habit d'apparat, ample et rouge (celui d'un cardinal sans doute), le vaniteux affiche, par son regard oblique et la position précieuse des mains levées, une morgue que l'esquisse déshabille et réduit à une silhouette fluette en noir et blanc. La toile blanche du tableau contraste avec le décor rouge, composé d'un rideau de scène noué de part et d'autre, qui souligne la théâtralité du commanditaire. Le peintre, malgré sa pose inspirée et son infériorité spatiale un peu caricaturales, fait, à l'image du moraliste, le geste de l'artiste qui dévoile et démasque les impostures.

La figure du moraliste est d'ailleurs plusieurs fois représentée par Jacques Ravel, certainement parce qu'elle est présente dans les *Caractères*, mais sans doute aussi pour souligner le point de vue extérieur d'où la société est jaugée comme un spectacle. Ainsi « Du Souverain et de la République », à deux reprises, place l'écrivain au premier plan, la plume à la main, accoudé à sa table de travail : la première fois, il est en train de tracer le chiffre X du chapitre ; la seconde, son écriture est achevée, et la plume à l'arrêt. Dans les deux cas, d'un air las, il soutient de son autre main son visage, le regard tourné vers la vie agitée qu'il observe à distance : le tumulte de la guerre évoqué par une chevauchée endiablée des habitants en fuite ou la mise sur pied soudaine d'« une armée de trois cent mille hommes » (remarque 11, les portraits de Démophile et de Basilide<sup>31</sup>), deux tableaux très colorés à la composition étonnamment baroque. Dans la remarque 12 du chapitre « De la Société et de la Conversation », on croit reconnaître l'écrivain sous les traits d'un gentilhomme exaspéré : faisant face au lecteur et tournant le dos aux autres convives de la table, il est « incapable de souffrir plus longtemps Théodecte, et ceux qui le souffrent »<sup>32</sup>. Rien à voir avec Cydias (« De la Société et de la Conversation », 75) qui fait commerce de son esprit : « Il a une enseigne, un

---

<sup>31</sup> « Du Souverain ou de la République », 11, pp. 372-375.

<sup>32</sup> « De la Société et de la Conversation », 12, p. 232.

atelier, des ouvrages de commande, et des compagnons qui travaillent sous lui »<sup>33</sup>. La couleur rouge relie par des rappels ironiques des objets qui entrent en une équation mercantile : les plumes d'écriture, un pot et un lien de stances, le nœud d'une coquette et une bourse, promesse de gain soulignant l'intérêt du bel esprit. Centre de la page et d'une diagonale qui va de ses copistes, travaillant à l'unisson sous ses ordres, à ses clients impatientes et soumis, Cydias, contre-modèle du moraliste, mène son monde. L'authenticité et la sagesse de l'esprit sont ainsi bafouées et galvaudées : la théâtralité est le revers du bon esprit, modeste et généreux. A l'exhibition outrée de la scène s'oppose une visibilité discrète, offerte à « ceux qui ont des yeux »<sup>34</sup> (« Des Femmes », 2). Ainsi le moraliste, en retrait, révèle la vanité des hommes.

### **Les *Caractères* peints comme des vanités**

La vanité, conjuguée à la sottise, est selon le moraliste un des principaux ressorts de la société : de fait, se distinguer des autres, voir et être vu<sup>35</sup> constituent le principe de vie des courtisans, des ambitieux ou des coquettes qui la peuplent. Versailles, les lieux de promenades à Paris – le Cours et les Tuileries – sont autant de scènes où la lumière s'oppose à l'obscurité des coulisses à laquelle est relégué l'anonymat, une « vie qui se passe dans une antichambre, dans des cours, ou sur l'escalier » (« De la Cour », 7). Se met alors en place une pantomime soutenue par un jeu de regards :

L'on s'attend au passage réciproquement dans une promenade publique ; l'on y passe en revue l'un devant l'autre ; carrosse, chevaux, livrées, armoiries, rien n'échappe aux yeux, tout est curieusement ou malignement observé [...]<sup>36</sup>.

Par le lexique de la vue et en scénographe soucieux de poser les conditions d'une visualisation théâtrale, La Bruyère consigne les indications scéniques :

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 254-255.

<sup>34</sup> « Des Femmes », 2, p. 177.

<sup>35</sup> « De la Cour », 75, p. 336 : « Qui considérera que le visage du Prince fait toute la félicité du courtisan, qu'il s'occupe et se remplit pendant toute sa vie de le voir et d'en être vu, comprendra un peu comment voir Dieu peut faire toute la gloire et tout le bonheur des saints ».

<sup>36</sup> « De la Ville », 1, p. 292.

[...] c'est là précisément qu'on se parle sans se rien dire ; ou plutôt qu'on parle pour les passants, pour ceux même en faveur de qui l'on hausse sa voix, l'on gesticule et l'on badine, l'on penche négligemment la tête, l'on passe et l'on repasse<sup>37</sup>.

Jacques Ravel en donne une illustration dans le chapitre « Du Mérite personnel » : le bassin organise l'espace de la promenade. Au devant, une élégante est en compagnie d'un homme, en habit sombre et tête nue, assis sur le bord du bassin qui cherche à attirer son attention ; mais elle est déjà ailleurs, son regard fuit de l'autre côté où se trouve un galant à l'apparence plus voyante, le chapeau empanaché. Les signes apparents de la richesse et ceux de la mode expliquent l'inclination de la femme, qui s'annonce dangereuse. En effet, des indices sont disséminés dans la page, composée comme une vanité. La vanité est un genre pictural très représenté au XVII<sup>e</sup> siècle, qui, par la disposition d'objets symboliques, rappelle la finitude humaine, la fragilité des choses, le peu de valeur des biens tant désirés par les hommes. Dans l'illustration de la promenade, deux lignes dessinent deux mouvements qui ne se rencontrent pas : l'un part de l'homme assis qui tout en regardant la femme, lui montre de la main gauche le paon ; l'autre suit le regard de la femme, continué par l'éventail plié, tendu en direction de l'homme debout, à qui les yeux fermés semblent donner un air assuré et fier. Le paon est un symbole de la vanité, les motifs de sa queue s'apparentant à des yeux qui soulignent, écho d'Argus, l'isotopie de la vue ; le désigner signifie un avertissement moral. Mais les couleurs de l'oiseau sont aussi celles du costume du séducteur, en équilibre sur le bord du bassin, et celles de la roue du carrosse à côté, roue de la fortune (rappelant les aléas de la position sociale grâce au mouvement indiqué par le trot des chevaux) ou soleil au cœur orange (reflet moqué de l'ambition infinie rêvant de l'insigne royal). Le bassin fonctionne aussi comme un miroir, objet prisé des vanités<sup>38</sup>, qui réfléchit le galant en une terne image beige, révélant sans doute sa vraie valeur. L'ordonnement de

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, 3, p. 293.

<sup>38</sup> Dans le portrait d'Arsène (« Des Ouvrages de l'esprit », 24 [4]), un miroir figure, censé refléter l'écrivain adulé : ici aussi il est désigné par le doigt d'un des « amis », à moins que ce ne soit une ambiguë mise en garde morale.

l'illustration et la distribution des symboles élaborent ainsi le message moral en un jeu codé.

Les manifestations de la mode favorisent la satire de la vanité. Les portraits des amateurs de prunes et de tulipes (« De la Mode », 2) donnent lieu à une scène au jardin. Au premier plan, l'amateur de tulipes pose à plat ventre, perdu, comme fondu (par le jeu des couleurs) dans la contemplation de la « solitaire » orange et jaune :

[...] il la contemple, il l'admire, Dieu et la nature sont en tout cela ce qu'il n'admire point [...]<sup>39</sup>.

La « curiosité » devient une idolâtrie ridicule et grave puisqu'elle fait oublier le salut de l'âme. Au second plan, l'amateur de prunes est en conversation avec une dame (rapportant à la lettre le caractère de La Bruyère) : louant les qualités « divines » du fruit, « il cache avec peine sa joie et sa vanité par quelques dehors de modestie »<sup>40</sup>. Les couleurs de la prune rappellent celles de la tulipe, appliquant à ce nouvel objet une analyse morale identique, répétable à l'infini semble-t-il : le melon, orange et jaune également, « semble du reste ironiquement installé sur un autel de pierre comme la relique d'un saint, disponible à l'idolâtrie d'un nouveau maniaque »<sup>41</sup>. Le feuillage des arbres dans lequel on distingue d'autres fruits a une nette ressemblance avec la queue d'un paon et pourrait discrètement placer la scène sous le signe de la vanité.

« Autre portrait de mode, celui d'Iphis<sup>42</sup> : le décor est condensé, un extrait d'église pour ainsi dire, où sont assis des fidèles. Iphis est seul debout, se distinguant par son costume rose, arborant un luxe de rubans et de dentelles ; ses souliers roses tranchent avec le vert des souliers d'un autre homme. Le regard tourné vers la preuve de sa faute – en matière de mode s'entend –, il est comme arrêté de honte, le corps incliné et figé. Au fond à gauche, une femme semble

---

<sup>39</sup> « De la Mode », 2, p. 502.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>41</sup> O. Leplatre, *Les Caractères. Jean de La Bruyère*, Bordas, « L'œuvre au clair », 2004, p. 140. Je remercie Olivier Leplatre qui, en m'invitant dans sa revue, m'a encouragée à écrire le présent article.

<sup>42</sup> « De la Mode », 14, pp. 511-512.

jouer le rôle du témoin et prendre Iphis en flagrant délit. Les couleurs vestimentaires contrastent avec l'édifice religieux (marron et anthracite) que surmonte une figure angélique au geste éloquent : les bras ouverts et un haussement d'épaules expriment sa lassitude résignée face aux préoccupations mondaines, détournées de Dieu.

« Or le temps passe, ce qu'oublie trop souvent les personnages de La Bruyère. C'est ainsi que le sablier figure dans deux illustrations : le portrait de Lise déjà commenté et le portrait de N\*\* (« De l'Homme », 124)<sup>43</sup> qui ne cesse de faire planter, bâtir sans tenir compte de sa maladie :

Ce n'est pas pour ses enfants qu'il bâtit, car il n'en a point, ni pour ses héritiers, personnes viles, et qui se sont brouillées avec lui : c'est pour lui seul, et il mourra demain<sup>44</sup>.

En embuscade derrière un édifice en construction, une femme vêtue de noir, masquée (mais on la reconnaît bien), figure la mort, avec son sablier dans la main et son sourire narquois : elle regarde le lecteur, indiquant la mort prochaine de l'homme pour qui « les années ont (...) moins de douze mois »<sup>45</sup>. L'allégorie est la solution trouvée par l'illustrateur pour transposer l'annonce du décès, chute de la remarque des *Caractères*. Le doigt autoritaire de N\*\*, qui « se promène tous les jours dans ses ateliers [...] » – Jacques Ravel le représente transporté dans un petit véhicule poussé par son valet –, révèle le sentiment de toute-puissance du personnage, aveugle à la réalité et incapable d'envisager sa mort. L'illustration, en faisant signe au lecteur, intègre dans sa composition-même la lecture morale du moraliste.

\*\*\*

Par leurs partis pris et la forte unité qui en résulte, les illustrations de Jacques Ravel donnent à voir les *Caractères*. En les animant comme des scènes, elles soulignent la théâtralité de cette société humaine que le moraliste ne cesse

---

<sup>43</sup> « De l'Homme », 124, p. 437.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> « Des Femmes », 8, p. 114.

d'analyser et de dénoncer. L'image réfléchit en somme l'ostentation des traits et des pratiques ; elle rend visibles les signes que le texte invite à déchiffrer. Car les *Caractères*, comme leurs illustrations, se prêtent au jeu de l'interprétation, disséminant dans un ensemble très composé, les éléments de la réflexion morale. Dès leur parution, les *Fables* de La Fontaine ont donné lieu à des illustrations, les inscrivant dans la tradition de l'emblème. L'œuvre de La Bruyère quant à elle n'a été que peu illustrée, et c'est sans doute la présence de remarques analytiques ou de maximes, plus austères en apparence, ou l'absence de desseins résolument narratifs, qui l'explique. Les illustrations de Jacques Ravel nous révèlent, – et son mérite n'en est que plus louable – les richesses figuratives et scéniques des *Caractères*.