

Une réécriture du *Tartuffe* par Jean de La Bruyère dans *Les Caractères*

Philippe P. Bonolas

AEFE – Universidade Católica Portuguesa – Université de Belgrade*

Le but du présent travail est de montrer comment Jean de La Bruyère, dans le chapitre « De la mode » de ses *Caractères*, brosse le portrait d'Onuphre dans le dessein d'aborder le sujet de l'hypocrisie religieuse, défaut traité par de nombreux auteurs du XVII^e siècle, par rapport à la manière dont ce sujet est exploité dans *Le Tartuffe* de Molière. En comparant ces deux textes, et en commentant les observations des critiques, tout comme celles que Jean de La Bruyère a laissées dans son *Discours sur Théophraste*, nous mettrons en avant les ressemblances et les différences entre les deux personnages, pour conclure que La Bruyère, animé par un pessimisme augustinien et désireux de montrer combien les mœurs de son époque se sont éloignées du christianisme véritable, a créé un personnage encore plus redoutable et maléfique que son prédécesseur.

Mots-clés : *Tartuffe*, La Bruyère, littérature moraliste, hypocrisie, religion, satire, mœurs.

Les préoccupations morales ont animé un grand nombre d'auteurs du XVII^e siècle et certains types humains ont fait l'objet d'une attention particulière. La finalité en était évidente : corriger les hommes de leurs défauts, et ce, dans une perspective d'édification chrétienne, car la grande finalité de la vie sur terre était naturellement le salut de l'âme chrétienne. Un défaut particulier a retenu l'attention de nombre de ces auteurs : l'hypocrisie religieuse. Celle-ci a semblé le comble du mal et a fait l'objet de dénonciations satiriques célèbres, qu'il se soit agi de celle de Pascal dans ses *Provinciales*, de celle de Molière dans son *Tartuffe* ou même dans *Dom Juan*, mais encore dans certains portraits campés par La Bruyère, entre autres celui d'Onuphre, dont on entend traiter ici.

Sainte-Beuve, dans son *Port-Royal*, a bien perçu ce jeu de miroirs qui a existé entre les écrivains du XVII^e siècle. De nombreuses œuvres en attestent, que cela ait été délibéré, la critique s'est chargée d'en élucider les intentions. L'un de ces points de convergence que Sainte-Beuve observe, en particulier pour

* bonolas.philippe@efb.rs.

la seconde moitié du XVII^e siècle, est la raillerie exercée notamment à l'encontre de l'hypocrisie religieuse. Cette dimension lui permet, entre autres, un rapprochement entre Pascal et Molière, auteurs qui, par la démarche argumentative adoptée, se rejoignent sur plus d'un point : « La Préface de Molière imprimée en tête du *Tartuffe*, rappelle tout à fait l'ordre des arguments de la onzième *Provinciale*, transposée seulement et étendue de la satire à la comédie... » (Sainte-Beuve 1952 : 266). On se rappelle, en effet, que, dans cette lettre, Montalte réfute par des railleries, des erreurs ridicules, observées par lui-même, mais ayant échappé aux Jésuites. Ceux-ci, représentés par les R.P. Le Moyne et Garasse, ne se limitent qu'à des bouffonneries relativement impies.

Mais Sainte-Beuve rapproche encore la position pascalienne des premières Provinciales de celle qu'adopte et développe Cléante au cours du *Tartuffe* :

Pascal, dans ses premières Lettres, s'était mis, par supposition, en dehors des Molinistes et des Jansénistes, simple homme du monde et curieux qui se veut instruire. Cléante, de même, mais plus à distance, se tient en dehors des dévots ; il se contente d'approuver les vrais, il les honore ; il flétrit les faux. La supposition de l'honnête indifférent d'après Pascal s'est élargie et a marché... Cléante nous rend l'homme du monde comme Louis XIV le voulait dès ce temps-là. Il a un fonds de religion, ce qu'il en faut. [...] Dès le commencement, dans une tirade célèbre, il définit la vraie et la fausse dévotion ; il sépare l'une de l'autre [...] (1952 : 270)

En effet, la position de Cléante est évidente à cet égard, si l'on s'appuie sur l'une de ses premières répliques de la scène 5 de l'acte I :

Je ne suis point, mon frère, un docteur révérend,
Et le savoir chez moi n'est point tout retiré.
Mais, en un mot, je sais, pour toute ma science,
Du faux avec le vrai faire la différence.
Et comme je ne vois nul genre de héros
Qui soient plus à priser que les parfaits dévots,
Aucune chose au monde et plus noble et plus belle
Que la sainte ferveur d'un véritable zèle,
Aussi ne vois-je rien qui soit plus odieux
Que le dehors plâtré d'un zèle spécieux,
Que ces francs charlatans, que ces dévots de place,
De qui la sacrilège et trompeuse grimace
Abuse impunément et se joue à leur gré
De ce qu'ont les mortels de plus saint et sacré,
Ces gens qui, par une âme à l'intérêt soumise,
Font de dévotion métier et marchandise...
(Molière, *Tartuffe*, I, 5, v. 351–366)

Les rapprochements opérés par Sainte-Beuve sont légitimes et convaincants, mais, de la part de Molière, ont-ils été ouvertement intentionnels ? Le cri-

tique romantique ne tranche pas vraiment, son érudition, pourtant vaste, ne lui a pas permis d'établir la preuve suffisante de cette influence pascalienne, malgré le grand succès que connurent les *Provinciales*, une dizaine d'années avant que Molière n'écrive le *Tartuffe*.

Dans cette même veine de la satire de l'hypocrisie religieuse, il est, en revanche, un rapprochement que Sainte-Beuve opère et qui trouve toute sa légitimité intentionnelle. On veut parler de la réécriture du personnage de Tartuffe faite par La Bruyère dans *Les Caractères*. En effet, dans le chapitre « De la mode », La Bruyère introduit le portrait d'un faux-dévoit sous le nom d'Onuphre. Dans ce cas, l'intention de l'auteur est évidente, celle d'adapter à la forme littéraire qu'il a décidé d'adopter, le motif de l'hypocrisie en matière de religion. Il s'agissait donc de transposer un personnage central d'une comédie de caractère au cadre limité de la réflexion morale qu'il appelle « remarque », et que l'usage a retenu sous le nom de « portrait », dans la pure lignée de ces portraits que les jeux de salons établirent au milieu du siècle.

On sait, comme le rappelle Pierre Richard, que c'est la Grande Mademoiselle qui, en semi-disgrâce, en son palais du Luxembourg, lança le premier de ces jeux mondains. On s'était d'abord amusé à se raconter, à tour de rôle, une histoire, un peu à la façon du *Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry, mais en plus court et dont les personnages étaient empruntés à l'histoire de France. Puis Mademoiselle eut l'idée de demander à toutes les personnes de sa société de faire leur portrait. Jean Regnault de Segrais, le secrétaire de Mademoiselle, en fit un recueil, tiré d'abord à trente exemplaires, puis réédité trois fois la même année, face au succès rencontré. La mode était lancée. Elle animait les jeux de salon et touchait aussi la littérature. Mademoiselle de Scudéry établit même des portraits en diptyques opposés dans sa *Clélie* – par exemple dans les deux Tullie – qui apparaissent comme une annonce de ceux que La Bruyère fera avec Giton et Phédon, ou encore avec Basilde et Démophile. Mme de La Fayette s'en souviendra aussi dans sa *Princesse de Clèves*. Du roman, le portrait gagne d'autres genres littéraires. Les mémorialistes, comme le cardinal de Retz notamment, mais encore La Rochefoucauld, dresseront des « galeries » de portraits. Mais Mme de Sévigné ayant fréquenté les salons précieux avec son amie Mme de La Fayette, émaillera sa correspondance de portraits pittoresques et spirituels, tout comme son cousin et ami Bussy-Rabutin dans son *Histoire amoureuse des Gaules* (1665). Le portrait anime aussi la satire tout comme l'éloquence sacrée. Ainsi Boileau, dans sa *Satire X* contre les femmes, vers 345–347, dit-il justement s'être inspiré de l'éloquence sacrée et notamment de sermons de Bourdaloue :

Nouveau prédicateur, aujourd'hui, je l'avoue,
Écolier, ou plutôt digne de Bourdaloue,
Je me plais à remplir mon sermon de portraits.

La Bruyère qui, comme Mme de Sévigné, était « allé en Bourdaloue », observe, en chrétien austère, dans son XV^e livre « De la chaire », et de façon réprobatrice, que cette mode du portrait, après les outrances de la rhétorique baroque, a, elle aussi, comme contaminé l'éloquence sacrée, au point de lui faire perdre parfois l'objectif premier du magistère évangélique, dont il attend cependant le rétablissement : « Les citations profanes, les froides allusions, le mauvais pathétique, les antithèses, les figures outrées ont fini ; les portraits finiront, et feront place à une simple explication de l'Évangile, jointe aux mouvements qui inspirent la conversion. » (La Bruyère 1951 : 437)

La forme circonscrite, synthétique, parce que concentrée en quelques pages, du portrait d'Onuphre, a nécessairement contraint l'auteur à faire des choix. Et, peut-être, pour cette raison, Sainte-Beuve observe-t-il d'emblée que cette spécificité du portrait d'Onuphre l'empêcha de devenir une figure aussi marquante que celle du Tartuffe de Molière qui, lui, est devenu un type à portée universelle : « La Bruyère a repris sous main ce portrait du faux-dévoit ; mais je dirai de son Onuphre, comme du Casuiste sans nom des *Provinciales* : il est trop particulier pour avoir pu devenir populaire » (Sainte-Beuve 1952 : 272).

Cependant la critique précise que ce manque de rayonnement dont souffrit Onuphre, contrairement à Tartuffe, était aussi dû à la subtilité, à la finesse du trait, que seul un public restreint de connaisseurs pouvait réellement apprécier : « Ce sont des portraits frappants à être vus de près, et éternellement chers aux connaisseurs ; [mais] ce ne sont pas des êtres [...] créés pour tous... » (*Ibidem*). Pierre Richard, dans son essai critique sur *Les Caractères* situe principalement cette différence sur la nature du genre littéraire adopté par chaque auteur :

On ne saurait méconnaître plus lourdement les simplifications exigées par l'optique théâtrale et les raccourcis synthétiques de la grande poésie humaine. Timon et Onuphre ne sont que deux *caractères* de La Bruyère, c'est-à-dire deux pièces d'anatomie, que l'auteur a joliment disséqués et classés en bonne place dans sa collection. Alceste et Tartuffe sont deux types, l'un héros d'honneur, idéal, l'autre âme de ruse et de proie, qui vivent et respirent à nos yeux, incarnant l'homme éternel. La Bruyère n'a pas tort, mais Molière surtout a raison et, par droit de génie, a pris la meilleure part. C'est peut-être de cela que La Bruyère, à son insu, a souffert, et qui le rend injuste. Piqué d'émulation, il a voulu prouver que, sur ce point comme sur d'autres, il n'était pas « venu trop tard ». (Richard 1965 : 111)

Et filant la métaphore de la peinture et de ses techniques, Sainte-Beuve présente Molière comme un peintre à fresque, donc à la main sûre et au trait rapide, alors que La Bruyère est présenté comme « un peintre de chevalet et à l'huile », c'est-à-dire pouvant, comme le prescrit Boileau dans son *Art poétique*, vingt fois sur le métier remettre son ouvrage, ajouter quelquefois et souvent effacer. Par cette comparaison de Molière avec le peintre à fresque, Sainte-Beuve entendait aussi neutraliser les reproches souvent adressés à Molière quant à ses négligences de style, que des maîtres de la langue comme Fénelon ou Vauvenargues n'ont pas

manqué de faire à son sujet et que, d'ailleurs, La Bruyère lui-même synthétisa en une formule frappante : « Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme et d'écrire purement » (La Bruyère 1951 : 278).

Pour La Bruyère, en revanche, cette finesse du trait que Sainte-Beuve observait, est intrinsèquement liée aux contraintes du cadre choisi pour cette réélaboration du portrait du faux-dévoit. A présidé d'abord à cette réécriture une volonté d'amender les caractéristiques du personnage créé par Molière. Sainte-Beuve le souligne, peut-être exagérément, mais il est vrai que le faux-dévoit de La Bruyère a connu une sorte d'évolution. À l'en croire, ce serait presque une métamorphose : « Chaque trait de Molière est de la sorte effacé et remplacé par un autre contraire, ou, du moins, il se trouve redressé et comme remis dans la ligne exacte du réel » (Sainte-Beuve 1952 : 273).

Quant à Pierre Richard, il situe les divergences d'approche d'abord sur le plan psychologique, mais aussi moral et esthétique. Le rapport à la vie de la Cour fut vécu différemment par l'un et par l'autre, et une vision du monde différente en résulta, tout comme un horizon d'attente différent pour leur œuvre :

C'est qu'au surplus il [Molière] est moins épris de nouveauté. Sans doute se montre-t-il près de nous par sa philosophie de la nature, par sa morale toute laïque, par sa répugnance pour toutes les doctrines qui prétendent obliger l'homme au renoncement, alors que La Bruyère, croyant sincère, a pu par sa vie méditative et laborieuse, s'accommoder de cette contrainte. Mais, pour le reste, La Bruyère est plus moderne : alors que Molière, dépourvu de préoccupations sociales, n'avait attaqué que les vices de tous les temps ou des travers intellectuels, il combattra les abus sociaux que les sociétés modernes ont corrigés [...]

La divergence s'accroît sur le plan esthétique, Molière conçoit d'abord l'idée générale d'un caractère et, pour en préciser l'image, il emprunte ensuite certains traits à ses contemporains. La Bruyère aperçoit d'abord un individu et, en peignant sa physionomie, il tâche de la modifier en vue d'une application plus générale. La réussite est d'ailleurs moindre ici que là, car les lois de la scène favorisent la tendance de l'un, tandis que l'autre, plus artiste que moraliste, s'attache aux détails sans avoir la force d'une synthèse. Témoin son Onuphre et son Timon, qui prétendaient refaire Tartuffe et Alceste. (Richard 1965 : 109–110)

L'évolution n'est cependant pas si radicale. Il est vrai que la forme concise du portrait a conduit le moraliste à densifier les traits et, ce faisant, à dresser un portrait plus réaliste, moins caricatural que celui développé par Molière dans sa comédie. Cette concision réaliste, moins ouvertement comique et plus ironique, rend d'ailleurs Onuphre encore plus redoutable que Tartuffe. Comme l'écrit encore Sainte-Beuve, cette « ingénieuse reprise » a reposé sur une « réduction du même personnage », mais « à un autre point de vue », celui du « portrait » et non plus celui de la « scène » (*Ibidem*).

Mais le personnage est-il cependant toujours le même comme l'écrit Sainte-Beuve ? D'abord le nom choisi est moins caricatural que celui retenu par Molière.

Tartuffe désignait dans le jargon des malfrats italiens, par métonymie, le chapeau des faux-dévots, et donc le personnage qui le portait. Onuphre, quant à lui, est, dans sa désignation, animé par une ironie qui se développe au cours du portrait, puisque, par anti-phrase, c'était le nom d'un anachorète des premiers temps du christianisme. Or l'Onuphre de La Bruyère se révèle être tout le contraire d'un anachorète, même s'il prétend convaincre le public qu'il est un pur dévot. C'est là l'occasion pour La Bruyère de marquer la différence entre Onuphre et Tartuffe, en citant explicitement Molière, lors de la première apparition de Tartuffe : « Il ne dit point “ma haine” et “ma discipline”, au contraire : il passerait pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il veut passer pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot. » (La Bruyère 1951 : 400) Et pour préciser le portrait, La Bruyère ajoute : « Il évite une église déserte et solitaire où il pourrait entendre deux messes de suite [...], il aime la paroisse, il fréquente les temples où se fait un grand concours, on n'y manque point son coup, on y est vu » (*Ibidem* : 400–401).

Certes, Tartuffe prétend à la même réputation, mais de façon plus ostentatoire et jusqu'au ridicule, dimension que Dorine ne manque pas de mettre comiquement en évidence dès la première apparition de celui-ci :

Tartuffe, apercevant Dorine.

Laurent, serrez ma haine avec ma discipline,
Et priez que toujours le ciel vous illumine.
Si l'on vient pour me voir, je vais aux prisonniers
Des aumônes que j'ai partager les deniers.

Dorine

Que d'affectation et de forfanterie !
[...]

Tartuffe

Couvrez ce sein que je ne saurais voir :
Par de pareils objet les âmes sont blessées,
Et cela fait venir de coupables pensées.

Dorine

Vous êtes donc bien tendre à la tentation,
Et la chair sur vos sens fait grande impression ?
(Molière, *Tartuffe*, III, 2, v. 853–864)

Une première évidence s'impose à l'observation dès l'entrée en scène de Tartuffe : sa prétention à une dévotion exemplaire, mais aussi le type de faiblesse

qui finira par le perdre. Dans le cas d'Onuphre, et malgré la théâtralisation du portrait dont use La Bruyère afin de rendre sensible et réaliste la description qu'il fait d'Onuphre, celui-ci, si l'on peut dire, est seul sur scène :

S'il entre d'abord dans une église, il observe d'abord de qui il peut être vu, et selon la découverte qu'il vient de faire, il se met à genoux et prie, ou il ne songe ni à se mettre à genoux ni à prier. Arrive-t-il vers lui un homme de bien et d'autorité qui le verra et qui peut l'entendre, non seulement il prie, mais il médite, il pousse des élans et des soupirs ; si l'homme de bien se retire, celui-ci qui le voit partir s'apaise et ne souffle pas. Il entre une autre fois dans un lieu saint, perce la foule, choisit un endroit pour se recueillir, et où tout le monde voit qu'il s'humilie ; et s'il entend des courtisans qu parlent, qui rient, et qui sont à la chapelle avec moins de silence que dans l'antichambre, il fait plus de bruit qu'eux pour les faire taire, il reprend sa méditation, qui est toujours la comparaison qu'il fait de ces personnes avec lui-même, et où il trouve son compte. (La Bruyère 1951 : 400)

Et comme il n'y a point de Dorine pour mettre en évidence les failles du personnage, ce sont les commentaires discrets et en contre-point du moraliste, qui avisent le lecteur de la fausseté des prétentions du personnage. La mise en scène rend patente et ridicule l'hypocrisie du personnage par ces actions répétées et automatiques, que la parataxe des composantes de chacune de ces trois phrases souligne avec une impitoyable ironie. Onuphre devient une véritable marionnette, pris par une sorte de mécanique psychologique qui réduit le personnage au simple souci de paraître ce qu'il n'est pas.

Cependant, la faiblesse de la chair n'est pas, chez Onuphre, aussi immédiatement évidente que chez Tartuffe. La Bruyère ne l'a pas écartée, mais elle n'est présente qu'au second plan et ne saurait être l'origine de la chute du personnage. Il est très prudent à cet égard, comme le souligne le moraliste. Car, si, comme Tartuffe, Onuphre est un vrai parasite, il fait preuve de beaucoup de subtilité subversive : « S'il se trouve bien d'un homme opulent à qui il a su s'imposer, dont il est le parasite, et dont il a pu tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni déclaration: il s'enfuira, il lui laissera son manteau, s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même. » (La Bruyère 1951 : 401) Et même si, parfois, il se laisse tenter par la chair, Onuphre cherchera des « femmes plus sociables et plus dociles que celle de son ami », et, à propos de la femme de celui-ci, le moraliste marque bien la différence entre Onuphre et Tartuffe : « [I]l est encore plus éloigné d'employer pour la flatter et pour la séduire le jargon de la dévotion » (*Ibidem* : 405).

Toutefois il est un point sur lequel Onuphre et Tartuffe se rejoignent : l'appât du gain, bien que le personnage de La Bruyère se montre, là encore, plus fin dans sa stratégie calculatrice que son prédécesseur. En effet, si l'objectif reste le même : capter un héritage à son profit et au détriment des héritiers légaux, Onuphre ne vise pas les héritiers directs, il opère de biais, si l'on peut parler ainsi, en ne visant que les collatéraux :

Aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouve une fille à pourvoir et un fils à établir, il y a des droits trop forts et trop inviolables : on ne les traverse point sans faire de l'éclat (et il l'appréhende), sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte d'être découvert et de paraître ce qu'il est. (La Bruyère 1951 : 402)

Il semble ainsi que La Bruyère ait fait tirer leçon à son personnage des faux-pas et des déconvenues de Tartuffe afin de rendre son hypocrisie plus redoutable, voire plus maléfique. Même la conscience du pouvoir justicier du Prince n'est pas oubliée. C'est aussi, pour l'auteur, une façon de payer une sorte de tribut de loyauté au monarque vieillissant et désormais dévot, en rappelant un des attributs fondamentaux du pouvoir royal : celui de rendre justice.

Or la stratégie toute cauteleuse d'Onuphre le rend redoutable et même dangereux pour l'ordre social : « [I] est la terreur des cousins et des cousines, du neveu et de la nièce », et ce, au point de pouvoir faire légitimer ses abus de façon tout à fait paradoxale : « Il se donne pour l'héritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfant, et il faut que celui-ci le déshérite s'il veut que ses parents recueillent la succession. » (*Ibidem*).

Le portrait d'Onuphre a donc une valeur illustrative de ce qui caractérise les intentions morales de La Bruyère dans *Les Caractères*. Ouvrage qu'il n'a cessé d'enrichir au cours des neuf éditions qu'il a établies. Tout d'abord, l'auteur entend préciser la finalité de ses « remarques » écrites dans la foulée de la traduction de l'ouvrage de Théophraste. L'objectif premier, nous dit-il dans sa Préface, fut d'œuvrer pour le service des « vérités qui doivent instruire ». Et, à cette fin, l'auteur entend proposer au public de faire son « portrait d'après nature » afin de « se corriger » des « défauts » qu'il veut présenter. Et précisant cette intention épидictique, il en vient à présenter sa vision de l'homme, ou des hommes qui « ne se dégoûtent point du vice ». C'est pour cette raison même, nous précise-t-il, qu'« il ne faut point se lasser de le leur reprocher », car, « ils seraient peut-être pires, s'ils venaient à manquer de censeurs et de critiques. » (La Bruyère 1951 : 61). À ce propos, Robert Garapon soulignait clairement la portée religieuse pleinement assumée de cette morale :

On ne saurait ignorer l'ambition religieuse des *Caractères* si l'on veut saisir au juste la pensée qui a présidé à la lente élaboration du livre [...] Dire, en effet, que La Bruyère est un moraliste chrétien, ce n'est pas affirmer – ce que tout le monde sait – qu'il était un chrétien fervent ami et protégé de Bossuet. C'est apercevoir que l'auteur des *Caractères* ne veut pas seulement nous plaire et nous amuser ; il désire surtout nous montrer combien les mœurs du monde s'éloignent du christianisme véritable, et il veut nous convertir, c'est-à-dire nous faire prendre au sérieux une religion que nous ne professons que des lèvres. (Garapon 1978 : 203–204)

Il s'agit, en effet, d'une vision de l'homme tout animée par un pessimisme augustinien, celle qui a conduit d'illustres prédécesseurs de La Bruyère, dans

divers champs de la littérature, à assigner à leurs propres ouvrages une finalité morale similaire. La Bruyère en était parfaitement conscient et entendait donc bien se distinguer des moralistes qui l'avaient précédé, en adoptant une autre voie que celle d'abord ouverte par Pascal, puis poursuivie sur un autre mode par La Rochefoucauld, ainsi qu'il s'en explique dans son *Discours sur Théophraste* :

L'on ne suit aucune de ces routes dans l'ouvrage qui est joint à la traduction des *Caractères* ; il est tout différent des deux autres que je viens de toucher : moins sublime que le premier et moins délicat que le second, il ne tend qu'à rendre l'homme raisonnable, mais par des voies simples et communes, et en l'examinant indifféremment, sans beaucoup de méthode et selon que les divers chapitres y conduisent, par les âges, les sexes et les conditions, et par les vices, les faibles et le ridicule qui y sont attachés. (La Bruyère 1951 : 16)

Donc, ne voulant suivre ni la voie des *Pensées* de Pascal, ni celle des *Maximes* de La Rochefoucauld, La Bruyère se propose, à l'instar de Théophraste, d'observer, en critique, les « mœurs ». Ce concept se trouve d'ailleurs exprimé d'emblée dès le titre de l'ouvrage, et il se trouvait précisément explicité dans ce même discours préliminaire, de façon restrictive, comme « une simple instruction sur les mœurs des hommes ». Instruction qui, dit encore l'auteur, visait « moins à les rendre savants qu'à les rendre sages » (La Bruyère 1951 : 17). Or justement c'est en établissant une distanciation d'avec la forme des *Pensées* et des *Maximes* que La Bruyère a pu légitimer son approche :

L'un [Pascal] par l'engagement de son auteur, fait servir la métaphysique à la religion, fait connaître l'âme, ses passions, ses vices, traite les grands et les sérieux motifs pour conduire à la vertu, et veut rendre l'homme chrétien. L'autre [La Rochefoucauld], qui est la production d'un esprit instruit par le commerce du monde et dont la délicatesse était égale à la pénétration, observant que l'amour-propre est dans l'homme la cause de tous ses faibles, l'attaque sans relâche, quelque part où il le trouve ; et cette unique pensée, comme multipliée en mille manières différentes, a toujours, par le choix de mots et par la variété de l'expression, la grâce de la nouveauté. (La Bruyère 1951 : 15–16)

Il définissait donc son approche comme une « science qui décrit les mœurs, qui examine les hommes, et qui développe leur caractère » (La Bruyère 1951 : 16). Par trois verbes (*décrire, examiner, développer*) l'auteur précise ainsi le rôle pivot que joue la description dans son ouvrage, dont les portraits ont été une des raisons du succès, et qui est aussi le fruit d'une observation empirique des contemporains de La Bruyère. Or, pour animer ses observations sur la société qui l'entourait, le moraliste s'est rapproché de la technique théâtrale de la comédie, et de celle de Molière en particulier. Ainsi le goût de ses contemporains pour un genre bien établi et dont l'objectif avoué était de « faire rire les honnêtes gens » pour en corriger les défauts, pouvait-il trouver pleinement satisfaction dans un ouvrage qui affichait ouvertement vouloir « faire rire les sages et les vertueux ».

En effet, le public que La Bruyère dit vouloir viser n'est pas constitué par les savants, mais par « les femmes », « les gens de Cour », en un mot « tous ceux qui n'ont que beaucoup d'esprit sans érudition » (La Bruyère 1951 : 3). Et cette dimension de la profondeur métaphorique du masque théâtral a bien été soulignée par Bernard Roukhomovsky :

Car *Les Caractères* ou *Les Mœurs de ce siècle* ont vocation à se lire simultanément selon deux axes, comme encyclopédie des travers d'un moment et comme alphabet des grimaces de toujours : un alphabet des écarts, d'autant plus significatif qu'il se déchiffre en creux comme l'alphabet général des normes. Aussi les figures de La Bruyère gagnent-elles en lisibilité, en efficacité rhétorique et même en « moralité », à mesure qu'elles se donnent à lire comme masques de théâtre, à mesure qu'apparaissent en surimpression les grimaces millénaires codifiées par la tradition des tréteaux, à mesure que les jeux de la scène s'inscrivent en filigrane dans le jeu de l'écriture. (Roukhomovsky 1997 : 89)

Par cet objectif clairement affiché, La Bruyère justifiait aussi la variété et la forme discontinue de ses « réflexions » (« remarques »). À leur propos Marc Escola observe que « les “remarques” ne peuvent [...] susciter la persuasion du lecteur qu'en entraînant ce dernier sur le parcours intellectuel déjà effectué par l'écrivain. “Rendre l'homme raisonnable”, c'est faire de lui un bon lecteur, et seul un tel lecteur philosophe, meilleur “connaisseur”, pourrait s'ériger en critique des *Caractères* » (Escola 2001 : 32).

Ces « remarques » ont-elles aussi évolué avec le temps, et c'est vers ces sortes de galeries de portraits, dont on chercha souvent la clé et qui expliquent, en partie, le succès dont l'ouvrage bénéficia dès sa parution, qu'elles évoluèrent. Par ce moyen, l'auteur pouvait se rapprocher de la façon la plus fidèle possible de la réalité de l'homme, de sa nature toujours mouvante et incertaine, notamment de cet homme qu'il pouvait observer à la Cour. Or, le recours à une théâtralisation à la fois réaliste et satirique de nombreux portraits, qui ont peuplé chaque fois plus les éditions des *Caractères*, ne pouvait qu'assurer un succès que les éditions successives n'ont jamais démenti de 1688 à 1696. Bien au contraire, conscient de ce qui nourrissait l'avidité des ses lecteurs, l'auteur n'a cessé d'ajouter de nombreux portraits. Ainsi le portrait d'Onuphre n'a-t-il été introduit que dans la sixième édition, celle de 1691, venant ajouter une sorte de miroir aux œuvres de ses prédécesseurs, en précisant, chaque fois plus, par une forme originale, la grande finalité morale qui anima tous ces auteurs de l'Âge classique.

Références bibliographiques

- Delacomptée 2019 : J.- M. Delacomptée, *La Bruyère. Portrait de nous-mêmes*, Paris : Robert Laffont.
- Escola 2001 : M. Escola, *La Bruyère. Brèves questions d'herméneutique*, Paris : Champion.
- La Bruyère 1951 : J. de La Bruyère, *Les Caractères* in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. de la Pléiade.
- Garapon 1978 : R. Garapon, *Les Caractères de La Bruyère – La Bruyère au travail*, Paris : SEDES.
- Molière 1956 : Molière, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. de la Pléiade, 2 vol.
- Richard 1965 : P. Richard, *La Bruyère et ses Caractères*, Paris : Nizet.
- Roukhomovsky 1997 : B. Roukhomovsky, *Esthétique de La Bruyère*, Paris : SEDES.
- Sainte-Beuve 1952 : Ch. A. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Paris : Gallimard, coll. de la Pléiade.
- Stiker-Métral 2019 : C.-O. Stiker-Métral, *L'expérience des mœurs. Études sur Les Caractères de La Bruyère*, Rouen : Presses universitaires de Rouen.

Филип Бонолас

Прерада *Тартифа* у Ла Бријеровим *Карактерима*

Значајан број француских аутора XVII века бавио се темом верског лицемерја – од Паскала, преко Молијера, до аутора моралистичке књижевности у ужем смислу попут Ла Рошфукоа и Жана де ла Бријера. За портрет Онуфра, који је увео 1691. године у шесто издање својих Карактера, аутор се у великој мери инспирисао Молијеровим *Тартифом*, истичући у својој *Расправи о Теофрасту* разлике у приступу теми у односу не само на овог писца, већ и на Паскала и Ла Рошфукоа. Одлучивши се за „галерију портрета”, жанр драг салонским круговима у ком су се огледали аутори попут Мадлене де Скидери, госпође Де Севиње, Николе Боалоа, па и госпође Де Лафајет, Ла Бријер је био принуђен да лик из комедије карактера транспонује у ограничени оквир моралистичке рефлексije. Из овог разлога један део публике и критике налазио је да је портрет Онуфра из пера Ла Бријера мање успео у погледу сликања типа лажног верника у односу на Молијеровог Тартифа. Анализирајући Молијерову комедију и Ла Бријеров портрет, указаћемо на сличности и разлике у сликању ова два лика и закључити да, поред формалних ограничења која је жанровско опредељење наметнуло Ла Бријеру (а која је он „омекшао” прибегавши театрализацији, са нешто мање карикатуре и више ироније у односу на Молијера), пресудне разлике између њих одређује различито схватање света аутора. Наиме, застрашујући лик Онуфра, злобнији и прорачунатији у односу на свог позоришног претходника, резултат је тежње Ла Бријера, надахнутог августињанским песимизмом, да људима превасходно покаже у коликој су се мери удаљили од истинског хришћанства.

Кључне речи: Тартиф, Ла Бријер, моралистичка књижевност, лицемерје, религија, сатира, нарави.