

Marc Escola
Vrai caractère du faux dévot
Molière, La Bruyère et Auerbach

Poétique, n° 98, 1994-4, pp. 181-198.

[...]

[Onuphre] 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 : il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le dise, qu'il porte une haine et qu'il se donne la discipline.

[...]

S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dont il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait ni avance ni déclaration ; il s'enfuira, il lui laissera son manteau, s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même. Il est encore plus éloigné d'employer pour la flatter et pour la séduire le jargon de la dévotion* ; ce n'est point par habitude qu'il parle, mais avec dessein, et selon qu'il lui est utile, et jamais quand il ne servirait qu'à le rendre ridicule.

[...]

Il ne pense point à profiter de toute [la] succession [de cet homme], ni à s'attirer une donation générale de tous ses biens, s'il s'agit surtout de les enlever à un fils, le légitime héritier : un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste, ni même intéressé ; Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et par une parfaite quoique fausse imitation de la piété, ménager sourdement ses intérêts : aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille à pourvoir et un fils à établir ; il y a là des droits trop forts et trop inviolables : on ne les traverse point sans faire de l'éclat (et il l'apprehende), sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de paraître ce qu'il est. [...]

* *Fausse dévotion* [Note de La Bruyère]

La Bruyère, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*,
chap. *De la Mode*, remarque 24.

Ce qui suit est d'abord le récit d'un double vertige. Vertige de lire La Bruyère après Molière et de se laisser (trop) rapidement convaincre que le Tartuffe de notre mémoire culturelle n'est jamais qu'un faux faux dévot quand l'Onuphre de La Bruyère serait le vrai faux dévot par excellence (si l'on peut dire). Vertige ensuite de recourir, pour arbitrer ce débat, à l'autorité d'un autre lecteur et de découvrir que celui-ci, Auerbach pour le nommer tout de suite, ne nous donne jamais à lire que sa propre lecture, soit un autre texte, lui-même classique désormais (on voudra bien m'accorder que *Mimésis* est un des "classiques" - ils ne sont pas si nombreux - de la théorie littéraire). A quoi il faut bien ajouter ceci : écrivant ces lignes, j'ai conscience d'entrer dans un jeu complexe d'échanges qui a toutes les chances de m'absorber à mon tour, en enrôlant au passage mon lecteur : je critique (aimablement et avec la dévotion d'un néophyte) un texte d'Auerbach qui critique (avec la pertinence que, sans fausse dévotion, on peut lui reconnaître) un texte de La Bruyère où celui-ci

critique (pour sa part sans ménagement) un texte de Molière. Mais, pour tout dire, je ne crois pas devoir lutter contre ce dernier vertige : peut-être faudra-t-il même que mon lecteur y cède à son tour. Qu'il me soit seulement permis de rendre compte d'une lecture simplement inquiète de ces textes. Un récit de lectures donc. Partons cependant du seul terrain qui me semble (encore) à peu près ferme.

La pratique du *caractère*¹ a fait l'objet au cours du XVII^e siècle d'une double consécration : reconnaissance, avec Molière, des comédies dites "de caractère" dans la hiérarchie des genres dramatiques ; renouveau, avec La Bruyère, de l'éthopée ou du *caractère* élevé à la dignité d'un véritable genre littéraire. Double consécration qui semble entériner une sorte de proximité généalogique entre les deux genres mais qui n'est pas allée pourtant sans concurrence. La Bruyère, qui a beau jeu, comme on sait, de venir trop tard (après même que tout a été dit), ne s'est pas fait faute de risquer à plusieurs reprises un parallèle entre sa manière et celle de Molière : une addition à la remarque 155 du chapitre *De l'Homme* fait de son Timon² un *alter ego* achevé du misanthrope imparfait que Molière a porté à la scène sous les traits d'Alceste ; deux autres textes des *Caractères* font encore écho à cette même pièce³. Mais c'est surtout avec Onuphre, à la remarque 24 du chapitre *De la Mode*, que La Bruyère s'adonne le plus librement au genre du parallèle critique en instruisant un véritable procès, non pas tant de la fausse dévotion comme vice à la mode, mais bien du faux dévot *de* Molière⁴. Il y a là un premier déplacement auquel il faut être sensible. A lire le *caractère* d'Onuphre en effet, comme d'ailleurs celui de Timon, il est manifeste que La Bruyère a délibérément cherché à creuser l'écart, sinon entre les deux genres ou les deux pratiques du *caractère*, du moins entre son faux dévot et celui de Molière, dont il semble vouloir corriger toutes les imperfections en regard du type idéal du faux dévot.

Mais cet écart lui-même demande à être interprété (et nous voici déjà, non pas au pied du mur, mais sur cette planche faussement étroite qu'évoquent Montaigne et Pascal, jetée entre les tours de Notre-Dame, et il nous faut trouver le courage d'y marcher, sans pâlir ni suer). Deux hypothèses ont jusqu'ici prévalu. On

¹ Nous userons d'italiques pour distinguer le *caractère* comme genre, ou objet textuel, du "caractère" comme donnée empirique.

²Ed. R. Garapon, Paris, "Classiques Garnier", 1962, p. 347 : "*Timon*, ou le misanthrope, peut avoir l'âme austère et farouche ; mais extérieurement il est civil et *cérémonieux* : il ne s'échappe pas, il ne s'apprivoise pas avec les hommes : au contraire, il les traite honnêtement et sérieusement [...]." Le texte de cette remarque date de la cinquième édition, mais l'incipit "Timon ou" est une addition de la sixième ; les italiques sont dans le texte.

³ Les remarques *De la Société et de la Conversation* 8 et *De l'Homme* 122 semblent en effet inspirées de la scène dite "des portraits" du *Misanthrope* (II, 4). Voir aussi les jugements esthétiques de La Bruyère sur Molière : *Des Ouvrages de l'esprit* 38 (parallèle avec Térence) et *Des Jugements* 19 ; sur la comédie : *Des Ouvrages de l'esprit* 53. Et pour un autre exercice, assez réjouissant, de réécriture presque exactement contemporaine, la comédie de Régnard librement adaptée du *Ménalque* de La Bruyère (*De l'homme* 7) et intitulée *Le Distrain* (1697).

⁴ Ed. cit. pp. 406-410. Cette remarque 24 est introduite lors de la sixième édition : l'addition signalée au *caractère* du misanthrope (*Timon*) lui est donc contemporaine.

doit la première à G. Servois⁵ qui tente de régler historiquement cet écart, en proposant de lire le texte de La Bruyère comme une mise à jour de Tartuffe vingt ans après :

"Entre Tartuffe et Onuphre, plus de vingt années se sont écoulées et la mode de l'hypocrisie a changé. Le masque de Tartuffe, arraché par Molière, ne peut plus servir à personne, et l'hypocrisie a dû devenir plus habile."

Hypothèse sans doute séduisante, mais qui n'en est pas moins complexe (qu'en est-il alors du type et de la permanence que, précisément, on lui suppose ?) et somme toute fragile ou décalée en regard de l'enjeu critique qu'affiche le texte de La Bruyère (ce n'est pas, rappelons-le, le faux dévot de son temps que La Bruyère critique, mais bien, dans un parti-pris moins moral qu'esthétique, celui de Molière). Aussi Servois éprouve-t-il aussitôt le besoin de formuler une seconde hypothèse conçue à l'évidence comme simplement complémentaire :

"D'ailleurs, [...] Tartuffe est en scène et les exigences dramatiques se seraient difficilement accommodées d'un Tartuffe semblable à Onuphre."

C'est pourtant cette dernière hypothèse, à l'exclusion de la première, que, dans un chapitre fameux de *Mimésis* précisément intitulé "Le faux dévot", Auerbach fait sien : le type du faux dévot est commun aux deux auteurs, mais la pratique de La Bruyère est dégagée des exigences proprement théâtrales. Avec *Onuphre*, La Bruyère serait à la recherche d'un type pur. Nous lirions un texte polémique, où La Bruyère croise le fer avec un dramaturge considéré comme un maître de la peinture des caractères. Selon Auerbach donc, La Bruyère corrige Tartuffe pour en faire un type parfait du faux dévot, soit⁶ :

"l'homme qui n'est rien d'autre qu'un faux dévot et qui, sans nulle faiblesse ni inconséquence humaines, exécute rigoureusement, avec une vigilance incessante et réfléchie, le plan froidement élaboré qui est conforme à son rôle de faux dévot."

En quoi La Bruyère, poursuit Auerbach, fait à Molière un mauvais procès : Molière ne pouvait pas "porter à la scène l'incarnation parfaite du faux dévot", puisqu'il a d'abord cherché à rendre le caractère de Tartuffe dramatiquement efficace, c'est-à-dire comique. Ce qui, dans le caractère du faux dévot, retient Molière, ce n'est pas la vérité du type mais les effets nécessaires à l'existence théâtrale et scénique du personnage. Aussi bien un pur type ne saurait-il présenter de réelles ressources pour un dramaturge. Molière a ainsi été amené à donner à Tartuffe "un caractère naturel qui contraste absolument avec le rôle qu'il joue" : robustesse, santé, appétit, autant de traits qui n'appartiennent pas au type mais qui *font* la présence scénique de Tartuffe. Ce personnage, écrit Auerbach, n'a finalement⁷

⁵ Dans sa monumentale édition des *Œuvres* de La Bruyère, Paris, Hachette, "Grands Ecrivains de la France", 1922 (pour la 3e édit.), t. III, p. 370. Cette hypothèse est reprise telle quelle par R. Garapon, p. 406 n. 3 de sa propre édition.

⁶ *Mimésis*, Paris, Gallimard, coll. Tel, p. 366.

⁷ Pour cette citation et les deux suivantes : *Ibid.*, pp. 366-367.

"pas le moindre talent pour la piété, ne s'agit-il que de la feindre. Il joue son rôle avec une maladresse risible, en l'exagérant jusqu'à l'absurde."

Nul ne se laisse prendre à ce jeu, et surtout pas les spectateurs. Comment se fait-il dès lors que deux des *dramatis personæ*, Orgon et sa mère, puissent se laisser abuser ? A cette question un peu troublante, Auerbach donne une réponse elle-même étonnante (il nous faudra y revenir) :

"Les critiques du XVIIe siècle qui, comme La Bruyère, ne tenaient pour vraisemblable que ce qui est raisonnablement probable s'étonnaient que même un Orgon ou une Mme Pernelle pussent être dupes d'un tel jeu ; mais l'expérience montre que le mensonge le plus grossier et la tromperie la plus plate ne manquent pas de réussir quand ils flattent les habitudes et les instincts de leurs victimes et répondent à leurs désirs secrets. [...] C'est parce que Tartuffe lui permet d'assouvir ce besoin instinctif de tyranniser et de tourmenter ses proches, qu'[Orgon] l'aime et se laisse circonvenir par lui ; du même coup, son jugement, déjà peu solide, s'affaiblit encore, et chez sa mère, Mme Pernelle, un processus psychologique analogue se met en marche."

Auerbach peut alors "sauver" le Tartuffe de Molière : le dramaturge, écrit-il, est plus proche du réel et "typifie bien moins que les autres moralistes de son siècle", dans la mesure où les contraintes dramatiques l'obligent à nourrir ses personnages, aussi proches soient-ils de tel ou tel type moral universel, de traits singuliers et particuliers. Encore faut-il, avec l'auteur de *Mimèsis*, nuancer ce constat : Molière appartient tout de même à "son siècle de moralistes amateurs de types psychologiques", puisque le particulier n'est jamais pour lui qu'un vecteur de ridicule :

"[Molière] n'est à l'affût de la réalité individuelle que pour en souligner le ridicule et, pour lui, être ridicule, c'est s'éloigner de la norme."

Autrement dit, les traits de Tartuffe qui n'appartiennent pas au type du faux dévot ne sont pas à interpréter en termes de vraisemblable et à imputer à un souci de "réalisme" de la part de Molière, mais seulement en termes d'un ridicule pensé comme infraction à un code idéologique et social. Aussi Auerbach peut-il, au terme de son analyse, réduire l'écart entre Onuphre et Tartuffe, en posant que "l'attitude moraliste est rigoureusement la même" chez La Bruyère et chez Molière ; ce qui les sépare est une affaire, non de vision, mais de technique :

"La technique pointilliste de La Bruyère qui compose le type moral pur par une accumulation de qualités et d'anecdotes est inapplicable à la scène. Celle-ci exige des effets puissants, elle réclame l'expression cohérente de la vie concrète plutôt que celle du type abstrait."

Voilà donc, dans ses grandes lignes, l'argumentation d'Auerbach qui, dans un premier temps tout au moins, nous a semblé pouvoir nous garantir du vertige qu'imprime au lecteur ce face à face des deux faux dévots dont un seul, nous est-il dit, est le vrai.

Pour un temps seulement (car je veux m'en tenir, jusque dans sa chronologie et dans ses hésitations, au récit de ma propre lecture de ces trois textes "classiques") : à reprendre point par point cette argumentation, à revenir à partir d'elle vers les textes de La Bruyère et Molière et plus particulièrement vers les trois

passages d'*Onuphre* où La Bruyère instruit explicitement le procès du faux dévot de Molière (ceux-là mêmes sur lesquels s'appuie la lecture d'Auerbach et que j'ai reproduits ci-dessus), cette argumentation, donc, s'est elle-même révélée assez abrupte et n'a pu qu'approfondir, si je puis dire, mon propre vertige. C'est en effet un des mérites de la lecture d'Auerbach que de nous rendre attentifs au mouvement même de l'écriture de La Bruyère : sur quels lieux du texte de Molière fait-il exactement porter sa critique, en quels termes la formule-t-il ?

Premier extrait.

La négation sur laquelle s'ouvre la phrase manifeste ce qui semble devoir être la dynamique constante du texte : un exercice de réécriture affiché comme tel ; il s'agit bien pour La Bruyère d'effacer un trait du Tartuffe de Molière pour le remplacer par un autre et de donner ainsi à lire le vrai portrait du parfait faux dévot, ce qu'un contemporain des *Caractères* a eu tôt fait de remarquer⁸ :

"On peut voir dans La Bruyère un tableau de l'hypocrite, où il commence toujours par effacer un trait de Tartuffe et ensuite en retouche un tout contraire."

Il est déjà assez curieux de constater que la négation de telle attitude d'un faux dévot ne renvoie pas exactement (*a contrario*) au comportement d'un vrai dévot... En quoi la position de La Bruyère est bien une posture rhétorique forte : si le portrait *en négatif* de Tartuffe constitue encore (ou enfin) le vrai caractère d'un faux dévot, c'est donc que Tartuffe n'est pas un (vrai) faux dévot (*Quod erat demonstrandum*). On notera encore, et surtout, que la critique est formulée par La Bruyère au nom d'une logique immanente de l'hypocrisie envisagée comme comportement, et on touche là, croyons-nous, à un problème tout à fait fondamental : si l'hypocrite est par définition un être dissimulé mais qui s'avance masqué, il ne peut toutefois afficher un *ethos* sans prendre le risque que celui-ci soit aussitôt identifié comme simple masque ; le jeu du "se donner pour" est un processus extrêmement complexe : s'il l'on veut se faire passer pour un homme dévot, il ne s'agit pas de se donner délibérément comme tel, d'afficher, comme le personnage de Molière, sa dévotion, mais de spéculer sur l'interprétation de son propre comportement en informant celui-ci pour le donner à lire comme comportement d'un homme dévot, autrement dit : le faux dévot doit délivrer discrètement tous les signes susceptibles de se constituer en un système aisément identifiable ou reconnaissable, lequel sera alors globalement interprété en termes de dévotion. *Se faire passer pour* un homme dévot, ce n'est donc pas exactement *se donner pour* un homme dévot, mais plutôt se laisser voir, s'accréditer comme dévot. Au *se donner pour* de Tartuffe, Onuphre préfère un *faire croire* plus subtil directement en prise sur l'herméneutique du comportement. Le tour de La Bruyère rend admirablement compte (jusqu'au vertige justement) de la complexité de ce jeu : "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". Un hypocrite, à la lettre et en toute rigueur, est non seulement celui qui n'est pas ce qu'il paraît, mais encore et *d'abord* celui qui se fait, *seulement* mais pleinement, passer pour ce qu'il n'est pas ;

⁸ Extrait des *Mémoires sur Fontenelle* de l'abbé Trublet, cité par G. Servois, *op. cit.*, t. III, p. 370.

le faux dévot doit naturaliser son masque, ne pas l'afficher en le donnant à lire comme tel, mais ne délivrer jamais que des signes discrets (précisément), lesquels restent à interpréter. Il y a là, si l'on veut, un raffinement du comportement qui fait tendre en effet le faux dévot de La Bruyère vers le type idéal du faux dévot, lequel semble *a priori* impraticable à la scène parce que trop complexe ; le théâtre a besoin de mots, de langage, et le spectateur doit pouvoir immédiatement statuer sur le personnage qui, à la scène 2 de l'acte III, entre en scène, et ce qu'il identifie d'abord, dans le dispositif sémiotique théâtral, ce sont des mots : *Laurent, serrez ma haine avec ma discipline*. Un personnage qui ne dirait rien, qui, comme Onuphre, "vien[drait] à ses fins sans se donner même la peine d'ouvrir la bouche"⁹, un personnage enfin qui se contenterait de laisser croire, n'aurait tout simplement pas, dans la comédie classique tout au moins, d'existence théâtrale. Autrement dit : la sémiotique théâtrale obéit à des contraintes qui ne sont pas celles de la sémiotique du comportement sur laquelle le faux dévot selon La Bruyère spéculait. Jusqu'ici donc, il semble que l'hypothèse d'Auerbach soit la plus économique.

Ou la plus rassurante. Car il faut bien être conscient, et la phrase de La Bruyère est là pour nous en avertir, du risque que l'hypocrisie fait courir à toute forme de représentation : si le faux dévot configure son comportement pour ne délivrer que des signes interprétables en termes de dévotion authentique, comment va-t-on représenter ce comportement pour qu'il soit lisible/visible en termes de fausse dévotion ? Autrement dit : comment va-t-on, dans la représentation, distinguer le faux dévot du vrai ? C'est là peut-être que les solutions de La Bruyère et de Molière se mettent à diverger, en fonction sans doute des contraintes propres au genre qu'ils pratiquent respectivement mais en fonction aussi du risque qu'ils sont prêts à assumer, et d'une sorte de pari esthétique que le cadre générique conditionne sans doute mais qu'il ne doit pas dissimuler.

La solution de Molière, et c'est sans doute ce que La Bruyère a su voir mieux que quiconque, a consisté à représenter un *faux* faux dévot. Il a doté le caractère de Tartuffe, comme l'a remarqué Auerbach, de traits qui, loin de relever du type du faux dévot, trahissent au contraire l'être du personnage et c'est ce comportement constamment en excès sur ce qu'il veut paraître, cette incapacité manifeste à *n'être qu'un* dévot, qui fait à la fois le ridicule du personnage et le comique de la pièce en assurant du même coup, mais peut-être est-ce là l'essentiel, la parfaite lisibilité des attitudes du personnage.

La Bruyère engage un pari plus risqué, puisqu'il s'agit pour lui de donner une existence textuelle à un *vrai* faux dévot, c'est-à-dire de nous donner à interpréter le *caractère* d'un personnage qui ne serait que ce qu'il n'est pas¹⁰. On conçoit tout

⁹ *Les Caractères...*, éd. cit., p. 410.

¹⁰ Il y a une véritable fascination de La Bruyère, notamment dans les textes introduits à partir de la sixième édition, pour ces objets impossibles que sont les caractères mouvants ou dissimulés. Voyez, entre autres, *Téléphe* : "On voit clairement ce qu'il n'est pas, et il faut deviner ce qu'il est en effet. C'est un homme qui ne se mesure point, qui ne se connaît point ; son caractère est de ne pas savoir se renfermer dans celui qui lui est propre et qui est le sien." (*De l'Homme* 141) ; *Ménalque* : "Vous le prendriez souvent pour tout ce qu'il n'est pas" (*De l'Homme* 7) ; *Théodas* : "Je commence à me persuader moi-même que j'ai fait le portrait de deux personnages tout différents. Il ne serait pas impossible d'en trouver un troisième..."

l'enjeu du pari : comment le lecteur de ce vrai caractère du faux dévot pourra-t-il encore avoir conscience que c'est un faux dévot ?... Un personnage tellement appliqué à être et à n'être qu'un dévot, qu'il n'est pas loin d'être un *vrai* dévot... On comprend aussi comment La Bruyère a été amené à juguler ce risque, en nourrissant son *caractère* de tout un jeu de contrepoints. Voyez les modalisations successives qui induisent un constant exercice de traduction de l'attitude d'Onuphre par le narrateur ou qui conditionnent explicitement notre interprétation du personnage :

Il est habillé simplement, *mais* commodément, *je veux dire* d'une étoffe fort légère en été, et d'une autre fort moelleuse pendant l'hiver.

Si Onuphre est nommé arbitre dans une querelle entre parents ou dans un procès de famille, il est pour les plus forts, *je veux dire* pour les plus riches...

Il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le dise, qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline.

Ce n'est point par habitude qu'il parle [le langage de la dévotion], *mais* avec dessein, et selon qu'il lui est utile.

Et si vous hésitez encore, voyez les notes de La Bruyère lui-même, qui, à chaque occurrence douteuse du terme de dévotion, nous donnent à lire : *Fausse dévotion* et qui signalent par là même les lieux du texte où notre interprétation pourrait se méprendre. Le principe de telles notes, d'ailleurs exactement contemporain de la création d'*Onuphre*¹¹, est pour le moins curieux : pourquoi La Bruyère introduisit-il une note alors que, dans la quasi-totalité des occurrences du terme, il eût tout aussi bien pu écrire *fausse dévotion* dans le texte même de la remarque, si ce n'est pour préserver le *jeu* (ou le risque) herméneutique en tentant seulement de le "régler" ?

Un tel jeu de contrepoints est évidemment interdit au dramaturge ; la solution propre de Molière a sans doute une finalité comique mais nous croyons qu'elle résulte tout autant d'une nécessité parfaitement contingente : Onuphre sur scène, dans la mesure où nous serions incapable de distinguer son comportement de l'intention qui l'anime, serait vu (interprété) comme un *vrai* dévot...

Deuxième extrait.

(*Des Jugements* 56) ; la remarque 19 du chapitre *De la Mode* : "Comment le fixer cet homme inquiet, léger inconstant, qui change de mille et mille figures ? Je le peins dévot, et je crois l'avoir attrapé ; mais il m'échappe, et déjà il est libertin. Qu'il demeure du moins dans cette mauvaise situation, et je saurai le prendre dans un point de dérèglement de cœur et d'esprit où il sera *reconnaisable* ; mais la mode presse, il est dévot." ; la remarque 47 *De l'Homme* : "Les hommes n'ont point de caractères, ou s'ils en ont, c'est celui de n'en avoir aucun qui soit suivi, qui ne se démente point, et où ils soient *reconnaisables*." (nos italiques).

¹¹Le principe est commun à toutes les remarques des *Caractères* qui traitent de la fausse dévotion (*Des Femmes* 43, *Des Jugements* 8, etc.) et semble avoir été adopté tardivement (à dater de la sixième édition, où apparaît *Onuphre*), mais dès lors très systématiquement, par La Bruyère ; ces notes figurent en marge du texte, avec un astérisque pour appel.

Nouvelle allusion directe à l'action du *Tartuffe*, qui semble traduire une fois encore de la part de La Bruyère une incompréhension du mode d'existence du personnage dramatique. Pourtant, cette deuxième allusion vise, comme la première, un des temps forts de la pièce : la tentative de séduction d'Elmire par Tartuffe. Toutes deux témoignent tout au moins, de la part de La Bruyère, d'une réelle intelligence des ressorts dramatiques de la pièce. La critique se fait ici en termes de vraisemblance, mais non pas évidemment au nom d'une vraisemblance comprise comme *mimésis* du réel : le vraisemblable pour La Bruyère, ce n'est pas seulement "ce qui est raisonnablement probable", comme l'écrit Auerbach, mais plus exactement ce qui fait la prévisibilité d'un comportement¹². La Bruyère cherche à mettre au jour la logique idéale du comportement identifié comme celui du faux dévot, laquelle ne peut évidemment se confondre, pour les raisons que nous avons rappelées plus haut, avec la logique théâtrale d'un personnage dramatique. On retrouve dans ce deuxième passage le mouvement qui marquait déjà le premier : négation d'un trait du comportement de Tartuffe et attribution du trait contraire à Onuphre. Mais ce qui est d'abord nié, c'est moins un trait de caractère qu'une situation théâtrale. On peut en effet isoler deux temps dans ce moment critique.

Il ne cajole point la femme [de l'homme opulent dont il est le parasite] ... : ce trait de comportement vient manifester la prudence du personnage, qui se refuse à sortir de son rôle et du caractère dont il veut se faire accréditer. Onuphre, contrairement à Tartuffe, ne succombe pas à la tentation et ne commet pas d'infraction à la logique comportementale qu'il s'est prescrite et qui fait extérieurement de lui un parfait dévot. Avec la difficulté signalée : comment reconnaître en lui le *faux* dévot ? On notera que l'attitude que La Bruyère prête à Onuphre à l'égard de la femme de "l'homme opulent dont il est le parasite" n'est elle-même qu'un ensemble de signes qui restent à interpréter, et que le lecteur pourrait appréhender en termes de dévotion authentique si un commentaire narrativisé ne venait ouvrir une échappée sur les possibles du personnage dont il conditionne par là même l'interprétation : *...s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même.*

Avec la référence au *jargon de la dévotion*, La Bruyère dénonce encore, dans le traitement que Molière fait subir au caractère du faux dévot, une entorse à la cohérence du comportement. Entorse envisagée comme *outrance*, pour employer un mot de l'esthétique du temps : l'usage du langage de la dévotion doit être soumis, chez le parfait faux dévot, à une économie. Il est, selon La Bruyère, hors de propos à la scène 3 de l'acte III. Il y a là quelque chose d'assez trouble : *[ce langage] ne servirait qu'à le rendre ridicule.* Tout se passe comme si La Bruyère prêtait à Tartuffe une conscience de soi que, par définition, le personnage théâtral ne saurait avoir. Tartuffe *doit* être ridicule, c'est la loi du genre. Ce n'est évidemment pas le personnage qui fait une erreur, mais l'auteur dramatique qui configure l'action pour mettre en œuvre un écart proprement burlesque entre le langage employé et la situation où il se trouve énoncé. La Bruyère vide ainsi le personnage de Molière de tout son potentiel comique : seul ou presque de tous les caractères qui hantent le

¹² Cf. *Discours sur Théophraste*, éd. cit., p. 15 : "[...] Les nouveaux *Caractères*, déployant d'abord les pensées, les sentiments et les mouvements des hommes, découvrent le principe de leur malice et de leurs faiblesses, font que l'on prévoit aisément tout ce qu'ils sont capables de dire ou de faire, et qu'on ne s'étonne plus de mille actions vicieuses ou frivoles dont leur vie est toute remplie." (nos italiques)

recueil de La Bruyère, Onuphre n'est pas ridicule ; si peu ridicule qu'il en est même inquiétant...

Troisième extrait.

On y retrouve ce double mouvement de négation d'une attitude au profit de l'attitude contraire qui marque l'ensemble du texte. Si bien qu'il semble que l'écriture revienne sur elle-même en jouant le commentaire introduit dès le premier extrait : "Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et par une parfaite quoique fausse imitation de la piété..." Moment trouble à nouveau : "Un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste". Il s'agit bien du vrai dévot en effet, mais comment le distinguer ? G. Servois se sent obligé de se substituer à La Bruyère en précisant d'une note :

"Il est presque superflu de dire qu'il s'agit cette fois du vrai dévot."

Presque superflu, mais il y a là visiblement un risque que l'éditeur de La Bruyère ne veuille pas faire courir à son lecteur. Onuphre, parce qu'il veut être cru parfait dévot, agit comme un vrai dévot. Il fait en sorte que tout son comportement soit explicable, c'est-à-dire interprétable, en termes de dévotion, en spéculant sur la relation d'induction qui unit, dans une phénoménologie du comportement, l'acte manifesté à l'intention qui l'anime. Du coup, rien ne permet plus de distinguer le vrai dévot du faux, et la raison que La Bruyère invoque plus haut¹³ pour expliquer le comportement d'Onuphre à l'égard des femmes, est-elle bien la *vraie* dévotion ? :

Les femmes d'ailleurs qui fleurissent et qui prospèrent à l'ombre de la dévotion [*Fausse dévotion*, note de La Bruyère] lui conviennent, seulement avec cette petite différence qu'il néglige celles qui ont vieilli, et qu'il cultive les jeunes, et entre celles-ci les plus belles et les mieux faites, c'est son attrait : elles vont, et il va ; elles reviennent, et il revient ; elles demeurent, et il demeure ; c'est en tous lieux et à toutes heures qu'il a la consolation de les voir : qui pourrait n'en être pas édifié ? elles sont dévotes et il est dévot.

"Elles sont dévotes, et il est dévot" ? Qu'est-ce qui distingue ces deux occurrences du terme ? L'ironie de la deuxième occurrence n'est perceptible que si l'on est sensible aux effets de rythme de la phrase, au jeu d'échos et de répétitions où se donne à lire le travail même d'imitation qui fait le fond de l'attitude d'Onuphre. Dès que cesse le commentaire narratif, si La Bruyère n'annote pas son propre texte en précisant qu'il s'agit d'une *fausse dévotion*, la limite se brouille : si l'imitation est parfaite, comment être sûr qu'il s'agit encore d'une fausse dévotion ? La vraie dévotion constitue à la fois le modèle du comportement d'Onuphre et la limite idéale qui le borne ; en d'autres termes, la vraie dévotion est la norme de la fausse, et le faux dévot sera d'autant plus vrai (crédible) qu'il coïncidera avec cette norme, jusqu'à ne plus s'en distinguer. Le vrai *caractère* du faux dévot n'est en définitive rien d'autre qu'un objet herméneutique : La Bruyère cherche à donner un équivalent textuel à la logique comportementale du faux dévot et produit par là même un texte aussi problématique que son objet, alors que Molière pour sa part mettait en œuvre un écart entre le comportement et la norme. Au lecteur alors d'interpréter le

¹³ éd. cit., p. 408.

caractère, avec les mêmes difficultés qu'il pourrait éprouver à interpréter un comportement. Le signe le plus profond, mais aussi le plus inquiétant, de cette proximité de la vraie dévotion et de la parfaite fausse dévotion réside sans doute dans l'addition de la septième édition par laquelle le *caractère* d'Onuphre absorbe celui du *vrai* dévot qui figurait dans ce même chapitre *De la mode* depuis la quatrième édition¹⁴ :

"Un homme dévot entre dans un lieu saint, perce modestement la foule, choisit un coin pour se recueillir et où personne ne voit qu'il s'humilie ; s'il entend des courtisans qui parlent, qui rient et qui sont à la chapelle avec moins de silence, il ne les méprise pas, il ne s'en plaint pas : il prie pour eux."

Voici maintenant comment Onuphre, le faux dévot, s'approprie cette attitude du vrai dévot :

"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 : s'il entend des courtisans qui parlent, qui rient, et qui sont à la chapelle avec moins de silence qu'à 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."

Le faux dévot chasse le vrai du chapitre, comme si la coexistence des *caractères* du vrai et du faux dévot au sein du même espace textuel était devenue impossible (à moins que l'on ne préfère penser que La Bruyère ait craint que les deux *caractères* ne fissent quelque peu double emploi...). Mais le faux dévot s'approprie (au passage) le *caractère* du vrai. Peu d'aménagements, somme toute, ont été rendus nécessaires par cette *conversion* du vrai dévot en faux dévot. Peu de signes surtout qui permettent de les distinguer résolument ; et il ne s'agit jamais que d'indices narratifs participant de ce jeu de contrepoints que je tentais plus haut de décrire : c'est seulement l'intentionnalité du comportement que le narrateur doit nous rendre sensible, sous peine de ne donner jamais qu'une représentation du vrai dévot. Il faut que nous lisions une pleine relation de finalité dans la simple conjonction de coordination : "[Il] choisit un endroit pour se recueillir, *et* [= afin que] tout le monde le voit", mais qu'inversement nous sachions décoder dans une exigence trop fortement affichée une intention plus subtile : "S'il entend des courtisans, qui parlent, qui rient [...], il fait plus de bruit qu'eux *pour* les faire taire", c'est-à-dire (disons-le) : pour attirer l'attention sur son propre comportement. Au narrateur aussi revient la tâche de donner une traduction immédiate de l'attitude du faux dévot, sans quoi celle-ci resterait lisible en termes de vraie dévotion : "sa méditation, *qui n'est jamais...*"

Trop parfait, le faux dévot ne laisse pas d'être quelque peu inquiétant. Si la déclaration de Tartuffe à Elmire est ce qui permet à Orgon de démasquer le personnage, Onuphre est plus prudent ; dès lors, il est indémasquable. Il y faut une note en marge, mais quand elle vient à manquer... Voyez la fin de ce troisième extrait : même l'intelligence politique du Prince ne suffit pas à percer son jeu. Dans

¹⁴ éd. cit., p.407, et p. 406, n.2 pour le *caractère* du vrai dévot tel qu'il figurait dans les éditions IV à VI et jusqu'à la création d'*Onuphre*.

le monde de La Bruyère, il ne saurait y avoir de *deus ex machina*, fût-il un dieu lui-même caché...

Revenons une nouvelle fois à ce que j'ai appelé plus haut notre troisième texte, le "faux dévot" d'Auerbach, dont la ligne principale me semble maintenant, mais maintenant seulement, devoir être nuancée : l'opposition entre les faux dévots de Molière et de La Bruyère passe moins entre type idéal et caractère théâtral qu'entre un *vrai* faux dévot et un *faux* faux dévot, et plus précisément : entre deux façons de donner une représentation d'un comportement qui puisse se laisser interpréter comme hypocrisie. L'écart entre les deux textes tient dans la manière qu'ils ont de rendre l'hypocrisie lisible/visible, même s'il reste vrai que le faux dévot de Molière n'est *faux* en regard du *vrai* caractère du faux dévot que propose La Bruyère que pour des raisons intrinsèques à la fois à la loi du genre comique et à l'économie de la pièce. Mais cette question de technique mérite d'être approfondie comme un (vrai) problème théorique : qu'il y ait coïncidence entre l'opposition esthétique qu'une lecture inquiète me fait pressentir et la distance proprement poétique entre les deux genres n'est peut-être pas un hasard. Pourquoi donc exactement le vrai faux dévot ne peut-il exister sur la scène théâtrale ?

Pour Auerbach, nous l'avons vu, "la technique pointilliste de La Bruyère, qui compose le type moral pur par une accumulation de qualités et d'anecdotes, est inapplicable à la scène". Mais peut-être est-ce pourtant précisément sur ce point que les deux pratiques du *caractère* se rejoignent, dans la mesure où elles nous semblent relever toutes deux d'un parti pris de révélation phénoménologique du comportement¹⁵ : au théâtre comme dans l'éthopée, l'*éthos* n'existe que comme somme de manifestations. Le caractère ne préexiste pas au comportement comme une donnée abstraite : il se confond avec la logique comportementale que manifeste la conduite observable d'une personne, ou d'un personnage, dans telle ou telle situation ; et ce n'est que par la juxtaposition de situations différentes, par des

¹⁵ Ce que Casaubon a parfaitement mis en évidence, mais en d'autres termes, dans un passage des *Prolegomena* qui accompagnent sa traduction latine des *Caractères* de Théophraste (nous traduisons) :

"[...] ce petit ouvrage relève d'un genre intermédiaire entre les écrits des philosophes et ceux des poètes. Le sujet en est bien les mœurs, que l'auteur, dans cet ouvrage, se donne pour seule tâche de corriger ; il partage ce but avec le philosophe éthique, et c'est leur attribution à tous deux. Ce sujet cependant n'est pas traité par Théophraste à la manière des philosophes : il est mis en œuvre selon une nouvelle manière d'instruire, qui consiste en une description de la façon dont se comportent les hommes, tels qu'ils sont, *he toiantoi eisi*, enclins à telle vertu ou tel vice ; *peu importe que nous examinions*, écrit le Philosophe au livre IV de l'*Ethique à Nicomaque, la disposition morale elle-même ou l'homme qui répond à cette disposition*.

C'est ce que fait Théophraste, et cela, en grande partie *mimétikos*, d'une façon mimétique, ce qui, comme nous l'avons dit, est le propre des poètes. C'est pourquoi, parmi les brefs fragments restants de cet ouvrage, qui constituent pour ainsi dire des planches sauvées de quelque naufrage, on en trouvera plusieurs qui offrent des affinités particulières avec les œuvres des poètes dramatiques et comiques, lesquels sont, comme on le sait, les meilleurs artisans de l'expression des mœurs [...]."

Il n'est sans doute pas indifférent que la référence à la pétition de principe, que nous dirions aujourd'hui phénoménologique, d'Aristote figure à ce moment du texte où Casaubon veut établir la dignité littéraire du genre des *caractères*, en esquissant le lien généalogique qui l'unit à l'esthétique dramatique comique. Cf. aussi P. Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, Paris, P.U.F., 1963, p. 34 sq.

opérations de contextualisation successives, que l'*èthos* peut apparaître comme une donnée structurante et constante : le caractère, c'est ce qui se révèle informer de manière constante, d'une situation à une autre, le comportement d'un individu. Seule la mise en œuvre de cette révélation, la façon dont le caractère peut se manifester comme logique comportementale, diffère d'un genre à l'autre.

Les moyens dont dispose le dramaturge pour représenter le caractère d'un personnage sont faciles à identifier : succession des scènes et personnel dramatique hiérarchisé. Dans *Tartuffe* en effet, tous les personnages se définissent en fonction du personnage éponyme, ce qui constitue, croyons-nous, un des traits distinctifs de la comédie dite de caractère. Le caractère de Tartuffe n'est que la somme des traits qu'il manifeste dans la succession des scènes et surtout des dialogues où il se pose différenciellement en fonction de chacun des autres personnages. L'intrigue se charge sans doute de complexifier le personnage, de le doter de traits singuliers, mais elle révèle avant tout la logique qui dynamise son comportement. Il faut bien d'ailleurs, pour donner jour à l'action dramatique, que le personnage central soit à la fois même et autre, que se creuse un écart entre le caractère et le rôle : au lieu de chercher un simple phénomène d'identité, le dramaturge met en scène des différences ; la puissance dramatique d'un personnage tient dans sa capacité à connaître un tel hiatus entre son comportement prévisible (la logique qui est son caractère) et ses conduites réelles.

Le principe de l'éthopée n'est pas si éloigné d'une telle représentation de l'*èthos*. On définit traditionnellement celle-ci comme un "portrait en acte"¹⁶ qui fait se succéder, dans une construction parataxique, des anecdotes susceptibles de révéler les traits constants du comportement d'un même individu. Il s'agit bien de micro-récits qui, fonctionnellement, ne sont pas éloignés des "scènes" d'une comédie. Mais le genre de l'éthopée n'a pas la même finalité ni le même ressort rhétorique que le genre dramatique comique : d'une anecdote à l'autre, on cherche ici moins des différences que des phénomènes d'identité. On le voit avec Onuphre : La Bruyère cherche à ramener toutes les conduites possibles d'Onuphre à une même logique de comportement dont seule la prévisibilité peut, à terme, faire l'objet d'une évaluation morale : l'hypocrisie religieuse est un vice (à la mode). La poétique du *caractère* vise à ramener le divers des conduites à l'unité d'une logique du comportement qu'on *reconnait* alors constituer un caractère. En témoigne, dans ce texte comme dans toutes les autres éthopées de La Bruyère, le constant travail des hypothèses : "S'il est.../ S'il se trouve à.../ S'il arrive que..., alors...", telle pourrait être la formule très exactement poétique du *caractère* selon La Bruyère. Peu importe finalement, notons-le au passage, que ces différentes anecdotes soient le fruit de l'observation du

¹⁶ Cf. *Rhétorique à Herennius* (IV, 63) qui distingue l'éthopée ou *notatio* du simple portrait ou *effictio* :

"Le portrait (*effictio*) consiste à peindre et à représenter (*exprimitur atque effingitur*) avec des mots l'aspect physique avec suffisamment de précision pour qu'on la reconnaisse (*quoad satis sit ad intellegendum*)."

"La peinture de caractère (*notatio*) consiste à décrire un caractère (*alicujus natura*) avec des traits déterminés (*cum certis signis*) qui, comme des marques distinctives (*sicuti notæ quædam*), lui sont propres (*naturæ sunt adtributa*)."

Cité d'après le texte et la traduction établis par G. Achard, Paris, Soc. d'Ed. Les Belles Lettres, 1989, p. 214.

comportement d'une seule personne, ou que les différents traits, comme c'est plus généralement le cas, soient empruntés à différents modèles réels. Un passage de la Préface au *Discours à l'Académie française*, qui constitue comme une deuxième préface des *Caractères*, est à cet égard explicite¹⁷ :

"J'ai peint à la vérité d'après nature, mais je n'ai pas toujours songé à peindre celui-ci ou celle-là dans mon livre des *Mœurs*. Je ne me suis point loué au public pour faire des portraits qui ne fussent que vrais et ressemblants, de peur que quelquefois ils ne fussent pas croyables, et ils ne parussent feints ou imaginés. Me rendant plus difficile, je suis allé plus loin : j'ai pris un trait d'un côté et un trait d'un autre ; et de ces divers traits *qui pouvaient convenir à une même personne*, j'en ai fait des peintures vraisemblables, cherchant moins à réjouir les lecteurs par le caractère, ou comme le disent les mécontents, par la satire de quelqu'un, qu'à leur proposer des défauts à éviter et des modèles à suivre."

Seuls comptent en définitive la logique ainsi mise au jour, la prévisibilité du comportement que celle-ci autorise et le pouvoir de reconnaissance et de redescription du réel dont le texte du *caractère* doue efficacement son lecteur. Le travail de "caractérisation" est d'autre part réglé par une norme précise : la vraisemblance. On ne retiendra pas le fait exceptionnel, l'anecdote historiquement identifiable qui signifierait la singularité d'un individu, pas plus que les nuances que la logique comportementale peut revêtir selon l'*habitus* des individus. Le caractère est donc donné à lire dans le processus de sommation, réglé par la vraisemblance, des traits qui manifestent la logique d'un comportement. Pour Molière, l'unité du comportement est une des données constitutives de la comédie dite, précisément, de caractère. Mais cette unité n'est pas poursuivie pour elle-même, elle est mise au service d'une intrigue qui va nécessairement la nuancer pour le plus grand profit de l'action dramatique. Le caractère n'a sa place au théâtre que s'il est fissuré par des contradictions que le déroulement de l'action va promouvoir et dont cette même action ne peut d'ailleurs pas se passer. La comédie de Molière ne pouvait se suffire d'un Tartuffe faux dévot, il fallait qu'il soit *aussi* (et par-dessus le marché) concupiscent. Il en va de même pour Alceste qui, comme l'indique le sous-titre de la pièce et comme Rousseau¹⁸ en a magnifiquement fait l'épreuve, est à la fois atrabilaire et amoureux, misanthrope et prisonnier d'autrui : c'est là son drame et c'est son ridicule. Voyez maintenant Timon, le misanthrope de La Bruyère¹⁹ : la tension est encore la même entre une logique comportementale pensée comme unité des conduites chez la Bruyère et un comportement fracturé par une tendance contraire à cette dynamique dans la pièce de Molière ; La Bruyère conteste au misanthrope de Molière ce qui permet précisément à la pièce d'exister : le fait qu'Alceste soit incapable de la moindre réserve.

¹⁷ éd. cit., p. 498 (nos italiques).

¹⁸ *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, éd. G.F., 1967, pp. 96-110. Il y a là, évidemment, un quatrième texte qui devrait s'inscrire de droit dans le jeu d'échanges que j'évoquais en commençant : la lecture de Rousseau nous fait lire un nouveau texte dans celui de Molière, déjà traversé par celui de La Bruyère... Occasion sans doute d'un nouveau vertige.

¹⁹ Cité *in extenso*, ou quasiment, *supra*, n. 1.

Reste à s'étonner, avec les critiques du XVII^e siècle cette fois, de la crédulité d'Orgon et de sa mère face au Tartuffe de Molière. A s'interroger aussi sur la résolution qu'Auerbach, dont le propos nous sert décidément de main courante, apporte à ce problème : on se rappelle en quels termes il s'interroge sur la crédulité d'Orgon et de Mme Pernelle : tous deux, selon lui, ont affectivement besoin de Tartuffe ; Auerbach recourt ici à un argument relevant à l'évidence d'un vraisemblable psychologique qui me semble introduire un hiatus dans son développement théorique. Il y a là en tous cas un argument qui n'est pas du même ordre que les considérations génériques qui forment le nerf de son analyse : un appel à l'expérience ("L'expérience montre...", écrit-il) qui substitue un vraisemblable à un autre et qui nous fait quitter l'horizon de la réflexion théorique pour l'imaginaire d'un lecteur dans lequel alors on peut, ou non, accepter de se reconnaître. Le problème se trouve sans doute résolu sur le plan d'une anthropologie moderne des conduites, qui fait appel aux ressorts inconscients de la subjectivité, mais il reste entier sur un plan proprement poétique. Aussi bien peut-on faire l'économie de ce recours à un vraisemblable psychologique : en affinant mon hypothèse, au risque d'en donner une formulation paradoxale, je dirais volontiers que ce n'est pas Orgon et Mme Pernelle qui ont besoin de croire en Tartuffe, mais l'univers dramatique lui-même, auquel cette créance garantit l'existence. Orgon et sa mère sont en effet, parmi les *dramatis personæ* de la pièce, ceux par qui les formes externes de la dévotion de Tartuffe nous sont révélées, pendant que tous les autres personnages distinguent pour nous en Tartuffe le *faux* dévot. Aux uns donc, la dévotion apparente ; aux autres, la fausseté. En d'autres termes, l'écart entre vraie et fausse dévotion est reporté sur le personnel dramatique où il s'exprime sous forme de conflit, et le conflit dramatique, comme si souvent chez Molière, ne sera jamais qu'un conflit d'interprétations.

Voilà que notre vertige commence à s'estomper : ce n'est pas (ou plus) l'écart entre Molière et La Bruyère, entre Tartuffe (caractère théâtral individualisé) et Onuphre (type idéal abstrait) qui nous est donné à penser si nous voulons aller d'un texte à l'autre, mais l'écart interne à chacun des deux textes entre vraie et fausse dévotion. Cet écart interne peut nous permettre en effet d'appréhender en retour les contraintes de genre et *in fine* les différences entre deux pratiques du portrait moral. Dans nos deux textes, cet écart intéresse le jeu du *se donner pour*, que les contraintes de genre amènent La Bruyère et Molière à traiter différemment. On conçoit que ce jeu ne peut exister que comme système de différences ; ce sont les conditions d'existence de ce système qui divergent considérablement d'un genre à l'autre, en fonction d'abord, et surtout, de leur statut énonciatif respectif.

Le théâtre classique s'interdit en pratique le jeu de la double énonciation : la voix de l'auteur doit demeurer silencieuse ; en témoignerait, entre autres débats, la querelle sur les sentences au théâtre, condamnées pour ce qu'elles laissent entendre de la voix d'un auteur doublant celle du personnage. Molière, pour rendre sensible l'écart entre vraie et fausse dévotion qui ne relève jamais que d'une herméneutique, ne peut pas recourir au commentaire, quand La Bruyère a toujours la ressource d'une de ces notes en marge qui forment des manières de didascalies - mais des didascalies que la lecture n'effacerait pas, alors que la représentation théâtrale annule de fait, en le réalisant, le texte des didascalies dramaturgiques. Le texte imprimé de *Tartuffe* présente d'ailleurs une curieuse didascalie dont la fonction

herméneutique est exactement semblable aux notes de La Bruyère : *C'est un scélérat qui parle*, lit-on à la scène 5 de l'acte IV, au tout début de la "profession de foi" de Tartuffe qui tombe le masque devant Elmire (v. 1486). Mais dans le strict espace de la représentation théâtrale, Molière se voit contraint de reporter sur les personnages le jeu des différences entre vraie et fausse dévotion. Et tout particulièrement sur Tartuffe : pour qu'il y ait conflit dramatique, Tartuffe doit pouvoir être à la fois crédible pour Orgon et Mme Pernelle *et* manifestement hypocrite pour les autres personnages. Le ridicule naît pour le spectateur de cette tension entre deux univers herméneutiques qui coexistent dans un même espace. Tartuffe doit être à la fois un type reconnaissable, un faux dévot, et un individu marqué par des singularités qui échappent au type : il y a ce qu'il dit (et qu'il veut qu'on croie qu'il est : un dévot) et ce qu'il est (hypocrite, *car* en fait concupiscent...). Il y a là quelque chose de très difficile à régler, d'où sans doute le fait que Tartuffe existe d'abord, pendant les deux premiers actes, non pas comme caractère mais comme objet de discours entre les autres personnages. Il se trouve d'abord pris dans un jeu d'interprétations et, lorsqu'il entre en scène, à la scène 2 de l'acte III, le spectateur ou le lecteur sait déjà à quoi s'en tenir²⁰. Les différents personnages révèlent Tartuffe, mais la façon dont ils l'interprètent les révèle aussi, tour à tour. Pour exister théâtralement comme *faux* dévot, c'est-à-dire pour que le comportement scénique du personnage soit interprétable sans ambiguïté en termes de fausse dévotion, il faut donc un écart interne au personnage lui-même, dont la révélation est reportée sur la hiérarchie du personnel dramatique.

Avec le *caractère*, le comportement se trouve de part en part narrativisé. La Bruyère peut faire exister le vrai faux dévot, sans hiatus interne, en fonction de la seule tension interprétative entre le caractère du faux dévot et celui du vrai dévot, le jeu des différences restant du domaine d'un pari herméneutique réglé par le commentaire narratif. Le lecteur ne mesure pas la distance entre l'être et le paraître, comme dans la pièce de Molière où ce hiatus conditionne à l'évidence l'action dramatique, mais entre deux caractères : l'insertion dans *Onuphre* du *caractère* du vrai dévot en fournit une illustration saisissante. Ce qui ne va cependant pas sans difficultés pour le lecteur : c'est là peut-être le vrai scandale, et le ressort proprement éthique du texte de La Bruyère, que la fausse dévotion ne puisse se laisser distinguer de la dévotion authentique qu'en fonction d'un risque

²⁰ Mais si le spectateur sait déjà ce qui se trame sous l'habit, l'"entrée" du personnage lui laisse découvrir un costume, et une identité sociale. La question herméneutique se double alors d'un problème de sémiotique théâtrale, dont l'enjeu est proprement historique : quel type social Molière a-t-il voulu représenter lors de la création de *Tartuffe* en 1664 ? En d'autres termes : quel dévot a-t-il donné à voir comme *faux* ? Homme du monde en "uniforme" de postulant aux bénéfices ecclésiastiques, "petit collet" entendant faire carrière dans l'Eglise, prêtre ? C'est le ressort de la cabale. Lors de la reprise de la pièce, Molière ne se contente pas de rebaptiser Tartuffe en Panulphe, il lui fait aussi changer de costume pour "déguise[r] le personnage sous l'ajustement d'un homme du monde", selon les termes du Second Placet au Roi... Voir les nombreux témoignages sur les différentes représentations de *Tartuffe* rapportés par G. Couton dans la Notice de son édition (Gallimard, "La Pléiade", t. I. pp. 835 sq. : "Tartuffe en soutane ?").

herméneutique : celui-là même que l'hypocrisie fait subir à la *mimèsis*²¹. Si la rhétorique propre du *caractère* du faux dévot selon La Bruyère spécule bien sur un écart herméneutique, on comprend qu'elle doive passer par la mise en place d'une série de médiations. Par un jeu de commentaires narratifs d'abord, dont une formule comme "D'autres livres sont sous la clef" constitue un bon exemple ; un tel jeu est à l'évidence interdit au dramaturge : des livres qu'on ne verrait pas sur la scène n'auraient tout simplement pas d'existence théâtrale ; la visibilité dans un texte narratif peut en revanche être médiatisée par le savoir du narrateur. Ce conditionnement de l'interprétation s'inscrit aussi dans un exercice constant de traduction, marqué par la récurrence du tour "je veux dire" ou de formules plus subtiles, telles que "il joue son rôle", "le talent qu'il possède"... Le narrateur peut intervenir en contrepoint pour décrire la théâtralité même d'une attitude ; à la scène en revanche, il faut une structure complexe et proprement *intenable* pour exhiber *in fine* le double *jeu* de Tartuffe et faire coïncider les deux univers herméneutiques : une scène à double étage qui dissimule l'un des personnages, Orgon, à Tartuffe, une scène à double énonciation qui puisse mettre le spectateur "en abyme"²². Dernière médiation : la multiplication même des situations, le *caractère* ne connaissant pas les contraintes spatio-temporelles du théâtre classique. Le récit a le temps (alors qu'au théâtre la parole est le temps) : un décalage temporel peut toujours venir signifier l'écart entre le comportement manifeste et l'intention qui l'anime. A la scène, on peut certes se donner le temps d'un récit, mais c'est toujours au détriment de l'action dramatique - alors que dans le portrait narrativisé qu'est l'éthopée, par définition, l'action n'est que récit²³.

Disons, pour finir, que la tension entre les deux textes de Molière et La Bruyère me semble tenir moins aux contraintes génériques qui pèsent sur leur pratique respective du *caractère* qu'au pari même qu'ils engagent : celui de donner à lire ou à voir, et dans tous les cas à interpréter, l'hypocrisie en manifestant l'écart entre vraie et fausse dévotion. Le pari du dramaturge nous paraît infiniment moins risqué que celui de La Bruyère : l'écart demeure intérieur au personnage et ne menace pas essentiellement la vraie dévotion. L'accent critique porte finalement moins, dans la pièce de Molière, sur la fausse dévotion que sur la crédulité dont elle bénéficie. Avec La Bruyère, on touche à une frontière beaucoup plus trouble : qu'est-ce qui sépare en effet la *vraie* fausse dévotion de la dévotion authentique ? Rien.

²¹ En quoi l'hypocrisie comme phénomène proprement rhétorique constitue bien la tâche aveugle de toute phénoménologie du comportement : le silence d'Aristote sur les attitudes de la dissimulation dans l'*Ethique à Nicomaque* est à cet égard parfaitement éloquent ; celles-ci demeurent en revanche parfaitement analysables dans la perspective d'une rhétorique de l'*èthos* qu'Aristote développe ailleurs ; ailleurs : dans la *Rhétorique*.

²² *Tartuffe*, IV, 5. Cf. les analyses extrêmement pénétrantes de C. Kerbrat-Orecchioni sur cette scène dont elle fait le parangon de toute théâtralité : *L'Implicite*, Paris, A. Colin, coll. "Linguistique", chap. 3, p. 131 sq. : "Le trope 'communicationnel'".

²³ Parallèle éclairant à cet égard que celui de la scène 5 de l'acte I de *Tartuffe* (v. 283 sq.), où Orgon nous fait le récit de sa rencontre de Tartuffe à l'église, et la description du comportement d'Onuphre à l'église, citée *supra* (éd. cit., p. 407).

Rien si ce n'est une note de La Bruyère. Comment désormais être sûr que la vraie dévotion soit authentique ? Le texte nous renvoie ainsi à notre propre attitude interprétative (mondaine, si l'on veut). En quoi la lecture des *caractères* est un exercice proprement éthique. Il y a là en tous cas un vertige herméneutique qui me semble *caractéristique* de La Bruyère. Et je l'ai dit comme mien.

Université Paris III.