

la bruyère, moralist și filosof. note exegetice

MARTA RIZEA

La présente étude se propose de mettre en évidence quelques notes exégétiques des Caractères de La Bruyère, le livre qui met en question les limites de la caractérisation et explore les frontières du langage.

„Să nu mi se vorbească niciodată despre cerneală, despre hârtie, despre pană, despre stil și despre tipograf, să nu încerce careva să-mi spună: „Antisthène, dumneata scrii atât de bine! Scrie mereu!”.

La Bruyère (*Despre judecăți*, 21)

Mai întâi de toate, se cade să punem întrebarea: ce trebuie să facem cu un autor care începe prin a declara la începutul cărții sale: „Totul s-a spus, și noi ne-am ivit prea târziu, după mai bine de șapte mii de ani de când există oameni pe lume și de când cugetă”? Ce să credem despre acest autor care, tocmai a afirmat totuși în prefața sa că „nu trebuie să vorbim, nu trebuie să scriem decât pentru instrucție”? Ce să spunem, în sfârșit, despre scriitorul care pune la îndoială însuși efectul pe care îl produce opera sa și pe care îl concluzionează prin aceste rânduri: „Dacă lumea nu apreciază deloc *Caracterele*, mă miră; iar dacă le apreciază, de asemenea mă

mir”?¹ Iată deci o carte, care nu poate să ne învețe nimic, dar care vrea totuși să ne instruiască și pe care nu putem în mod legitim nici să o apreciem, nici să o denigrăm la cel mai simplu nivel, cel al plăcerii sau lipsei de plăcere pe care ni-l provoacă o lectură. Trebuie deci să cădem de acord cu Ménage că „Domnul de La Bruyère poate să treacă printre noi ca autor al unei scriituri foarte noi”.² Este prea puțin să o spunem, și iată-l deci pe La Bruyère, ca făcând parte dintre Cei Vechi, dar promulgat la rangul de deschizător al unei noi mode în scriitură. Totuși, după toate aparențele, această modă nu va face mulți adepți în literatura franceză, după cum o presimțea deja Ménage: „Mă îndoiesc că acest fel de a scrie va fi urmat” adăuga el. Afirmație la care Vigneul-Marville va replica, câțiva ani mai târziu: „Și de ce nu? Câți pictori săraci îi copiază în fiecare zi pe originalii dificili? Cu toate acestea, îi acord domnului Ménage, pe care nimeni nu-l va imita niciodată, stilul mușcător al Domnului de La Bruyère”.³ Autor răutăcios sau nu, La Bruyère nu a avut imitatori în literatura franceză, și stilul său, dacă este nou este și unic, astfel încât a suscitât câteva judecăți decisive trei secole mai târziu. Serge Doubrovsky, de exemplu, consideră că La Bruyère este primul care și-a pus amprenta asupra scriiturii; el „inaugurează vizibilitatea suverană a codului” de scriitură literară; într-un cuvânt, el dăruiește artă autentică termenilor de „a vedea” și „a simți”.⁴ După Barthes, de asemenea, opera *Caracterele* pune sub semnul întrebării limitele caracterizării; el explorează înseși frontierele limbajului și plasează literatura al cărui obiect este de „a desemna o emoție” într-o „altă parte” a lumii, în spațiul dintre lucru și cuvânt.⁵ Ceea

¹Referințele la citatele din *Caractere* vor fi indicate în text între paranteze prin titlul capitolului urmat de numărul reflecției. Toate citatele sunt extrase din *Jean de La Bruyère, Caracterele sau moravurile acestui veac*, traducere și note de Aurel Tita, prefată de N. N. Condeescu, Colecția B.P.T., București, Editura pentru literatură, 1968.

²*Menagiana*, 1725, IV, 218. Mărturiile contemporane sunt citate așa cum apar în *Recueil des textes et des documents contemporains relatifs à La Bruyère*, ediție de Georges Mongrédien, CNRS, Paris, 1979.

³Vigneul-Marville, *Mélanges d'histoire et de littérature*, Rouen, Antoine Maury, 1699, p. 348.

⁴Serge Doubrovsky, „Lecture de La Bruyère”, în *Parcours critique*, Galilée, Paris, 1980, p. 56.

⁵Roland Barthes, „La Bruyère: du mythe à l'écriture”, prefată la *Caractères*, Union Générale d'Éditions, Coll. „10/18”, Paris, 1980. Trebuie semnalat faptul că această analiză este dezmințită de Barthes însuși, care afirmă că „spre mijlocul secolului al XIX-lea, scriitura clasică a încetat să

ce este curios aici, este faptul că această insistență „modernă” asupra scriiturii regăsește într-un fel rangurile unei tradiții academice „clasice”, neîntrerupte de la Ménage, și care a văzut totdeauna în La Bruyère un stilist, și aceasta încă de la prima ediție a *Caracterelor*. Jules Brody vorbea acum câțiva ani despre „plecăciunea rituală în fața pensulei lui La Bruyère”⁶, rit care se continuă și în zilele noastre. Notăm, de exemplu, că La Bruyère este autorul preferat când este vorba despre explicația de text, acest exercițiu de stilistică din care se continuă să se publice astăzi „modele” destinate să edifice generații de elevi. S-a comentat atât de mult stilul lui La Bruyère, încât un critic descurajat s-a crezut chiar obligat să încerce să dovedească faptul că autorul era și un moralist și un filosof, de mai mică anvergură totuși decât Pascal și La Rochefoucauld.⁷ Ceea ce pare deci să-l distingă, înainte de toate, pe La Bruyère de cei doi iluștri predecesori, cu care este comparat în mod regulat, cu scopul de a sublinia excelența stilului său și inferioritatea gândirii sale, este faptul că nici o controversă deosebită nu este legată de numele său. El este autorul care pune toată lumea de acord și acest singur element, excepțional în istoria literară, este eminamente remarcabil. Iată o carte pe care toată lumea a citit-o și căreia nimeni n-a găsit nimic să-i adauge, ceea ce pare deci să confirme în mod strălucit deschiderea *Caracterelor*: „totul s-a spus și venim prea târziu”.

Dar, când a fost vorba în epocă să se definească și să se aprecieze această „nouă manieră de a scrie”, consensul nu s-a realizat imediat. Pentru un anume număr dintre contemporanii lui La Bruyère, printre care Boileau, care îi reproșa lui „Maximilien” de a fi menajat munca tranzițiilor, adjectivul „nouă” avea iz de școală proastă. După ei, originalitatea lui La Bruyère se traducea mai ales prin lipsa trăsăturilor stilistice identificabile și prin

fie universală și că atunci s-au născut scriiturile moderne”; *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, p. 42.

⁶*Du style à la pensée: trois études sur les Caractères de La Bruyère*, French Forum Monographs, Lexington, 1980.

⁷„Recunoscând totuși că gândirea sa nu are vigoarea celei a lui La Rochefoucauld, încercăm să demonstrăm că La Bruyère este mai mult decât un maestru al prozei”, Louis van Delft, *La Bruyère moraliste. Quatre études sur les Caractères*, Droz, Geneva, 1971, p. 12.

dezorganizarea cărții. „Felul său de a scrie” făcea referință la multiplicitatea temelor și la lipsa de tranziție dintre fragmente. În protestul care a urmat intrării lui La Bruyère la Academie în luna iunie 1693, nu s-au lăsat rugați pentru a semna un nou nemuritor, care nu știa să scrie, și în *Mercur Galant* din aceeași lună a apărut un articol care se făcea ecoul contestatarilor; așezând *Caracterele* „direct sub nimic”, el le descria astfel:

Opera Domnului de La Bruyère nu poate fi numită carte, doar pentru că are o copertă și pentru că este legată ca celelalte cărți. Nu este decât o grămadă de piese dispartate care nu poate să reprezinte, dacă cel care le-a făcut ar avea destul geniu și lumină pentru a conduce o lucrare care ar fi continuată. Nimic nu este mai ușor decât să realizezi trei sau patru pagini ale unui portret, care nu cere deloc ordine, și nu există geniu mai mărginit care să nu fie capabil de a lega împreună câteva clevertiri ale aproapelui, și de a adăuga ceea ce i se pare capabil să provoace râsul.

Este limpede deci că această „nouă manieră de a scrie” nu ar putea fi confundată cu stilul frumos, mai ales în perioada care a urmat după prima publicare a *Caracterelor*. Și arta tranziției servește o dată în plus drept piatră de încercare pentru critică, bună sau rea. Căci, argumentul utilizat de calomniatori (care, trebuie s-o subliniem, n-a făcut școală), cum că această carte nu este decât o „grămadă de piese dispartate” este și cel pe care îl regăsim în elogiile lui La Bruyère, decernate de Ménage, Bayle, Saint-Simon și reluate de Sainte-Beuve. Dezlănarea, care, pentru unii, este semnul lipsei absolute de talent, devine, pentru alții, arta de a „spune într-un cuvânt ceea ce un altul nu zice la fel de bine în șase”.⁸ În sfârșit, tot prin discontinuitate, lucrarea se va semna „modernității”. „Autorul mediocru” din 1688 a devenit trei secole mai târziu pentru Pascal Quignard „primul care a compus în mod sistematic o carte sub formă fragmentară”.⁹ Prin formă se distinge deci, mai înainte de toate, această operă, care este de altfel deschisă, și de manieră puțin echivocă, plasată

⁸ *Recueil des textes et documents ...*, op. cit., p. 56. De remarcat ecoul faimoasei fraze a lui Nietzsche: „Amibiția mea este să spun în zece fraze ceea ce altul spune într-o carte – nu spune nici într-o carte.”; *Le crépuscule des idoles*, 51, 111.

⁹ Pascal Quignard, *Une gène technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, Paris, 1986, p. 14.

sub semnul imitației. *Caracterele* lui La Bruyère sunt o imitație a *Caracterelor* lui Teofrast, de la care iau, după însăși mărturia autorului, fondul și forma.¹⁰ Materia cărții este „împrumutată” de la public și oferă „portretul după natură” al moravurilor secolului.¹¹ Și pentru că, în sfârșit, „totul s-a spus și venim prea târziu”, nu facem deci decât „să spicuim după antici și după cei iscusiți dintre moderni”.¹² Și, ca și cum asta nu ar ajunge, primul capitol al *Caracterelor*, intitulat *Despre creațiile artistice*, este în întregime consacrat „modului” de a scrie în general, și stilului anumitor autori în particular. Și acest capitol se termină cu un răspuns al autorului la o critică implicită:

Horațiu sau Boileau a spus-o înaintea ta. Te cred pe cuvânt; dar eu am spus-o ca fiind un bun al meu. Oare nu pot gândi și eu, după dâșii, un lucru adevărat, pe care îl vor mai gândi și alții după mine? (*Despre creațiile artistice*, 69).

Formularea acestei reflecții, care constituie elementul perfect în deschiderea cărții este destul de curioasă. Ea îi reunește în aceeași frază pe antici (Horațiu) și pe „cei iscusiți dintre moderni” (Boileau), și îl situează deci pe autor într-o tradiție; obiecția prezentată de interlocutorul imaginar, cea a imitației, este combătută de contraargumentul însușirii gândirii altuia, justificată prin „adevărul” faptei. Adevărul fiind universal, aparține întregii lumi. Noutatea se situează prin urmare, nu chiar, cum spunea Barthes, în spațiul „dintre lucru și cuvânt”, ci între gândirea altuia și scrierea mea; acest obiect gândit de Horațiu, Boileau, eu și alții devine nou pentru că „l-au spus ca pe al meu”. Logica acestui enunț este totuși tulburată de o ambiguitate. Afirmația „o cred pe cuvântul vostru” introduce o îndoială în afirmația precedentă. Autoritatea este transferată interlocutorului, care nu poate fi aici decât cititorul, și care trebuie în consecință să-și asume întreaga responsabilitate a acestei afirmații, implicit pusă la îndoială de autor. Poate că Horațiu sau Boileau n-au spus-o înaintea mea. Ceea ce pare să contrazică deschiderea cărții; poate, nu s-a spus încă

¹⁰Vezi *Discursul despre Teofrast*.

¹¹Prefața la *Caractere*.

¹²*Despre creațiile artistice*, 1.

totul și nu venim, poate, prea târziu. Pentru a ieși din această contradicție, autorul trebuie deci să respingă însăși legitimitatea argumentului care face din el un simplu imitator; dar asta implică de asemenea că nu vocea autorului se exprimă în prima reflecție, ci că este vorba despre un discurs împrumutat de la înțelepciunea universală, și deci de un simplu „citat”, un *locus communis* pe care autorul și-l însușește, îndepărtându-se în același timp de enunț.

La Bruyère reia aici topica clasică a exordiului care constrânge autorul să se situeze sub autoritatea anticilor și să-și diminueze propriul discurs și propriul subiect. „Totul s-a spus și venim prea târziu” devine astfel cel mai mare loc comun din literatură înainte de La Bruyère, care constă în a legitima un discurs invocând argumentul perenității enunțului prin citarea surselor. Dar acest loc comun, care, după cum îl indică numele său, are ca scop să-l plaseze pe auditor pe un teren familiar, recunoscut, și să-l introducă dinainte în discurs, este utilizat aici în scop invers. Depart de a include publicul în lectură, această deschidere produce, din contră, un decalaj marcat printr-o ostilitate aparte față de cititor, și foarte străină de înseși funcțiile elocvenței clasice. La cei trei termeni ai ecuației care definește arta oratoriei – *movere, docere, delectare* – vin să se alăture o punere în gardă și o revendicare, pe care La Bruyère le exprimă fără ambiguitate în prefața sa:

[...] mă socotesc îndreptățit să mă ridic împotriva oricărei supărări, a oricărei plângeri, oricărei interpretări răuvoitoare, oricărei aplicări neîndreptățite, a oricărei vânatori de ponoase, a oricăror mucaliți răutăcioși și a cititorilor cu intenții necurate: trebuie să știi să citești și după aceea să taci sau să poți arăta ce-ai citit – nici mai mult, nici mai puțin decât ce-ai citit; iar dacă izbutești uneori să faci așa ceva, tot nu e de ajuns: mai trebuie și să vrei să o faci. Fără condițiile acestea, pe care un autor exigent și conștiincios are dreptul să le pretindă de la anumiți cititori ca singura răsplată a trudei sale, mă îndoiesc că ar trebui să scrie mai departe, dacă preferă cât de cât propria lui mulțumire în locul folosului pentru un număr mai mare de oameni și al râvnei pentru adevăr.¹³

¹³ La Bruyère a revenit asupra acestor idei în prefața discursului la Academie. În *L'Impromptu de Versailles*, Molière este și el împotriva interpretărilor răuvoitoare.

Această ironie dirijată împotriva unor „mucaliți răutăcioși și cititorilor cu intenții necurate” atrage multe comentarii. Trebuie să notăm mai întâi că, în mod contrar imensei majorități a scriitorilor epocii, La Bruyère afirmă că este un „autor”, și că opera sa este produsul unei „munci”. Prefața ne semnalează deci că opera este o carte scrisă de un autor. Ce este mai banal decât asta? se va zice. Totuși, în contextul clasicismului francez, nu este chiar o evidență. Ne amintim că Descartes, de exemplu, a conceput *Discursul asupra metodei* atunci când era în Germania, unde, „negăsind nici o conversație care să-l distreze”, s-a văzut constrâns „să se întrețină din ideile sale”¹⁴. Dacă vom crede în spusele sale, lipsa de ocupație și plictiseala sunt la originea *cogito*-ului său. Autorii *Logicii* afirmă, de asemenea, că „nașterea acestei mici opere nu este datorată în întregime hazardului, ci, mai degrabă, unui fel de amuzament decât unui proiect serios”. Ei mărturisesc totuși că în locul unei zile de muncă prevăzută inițial, au trebuit să se decidă să consacre „patru sau cinci” redactării operei.

Este o trăsătură comună majorității autorilor epocii de a-și plasa operele sub semnul dezinvolturii, al acestei *sprezzatura* – după cum numesc italienii această atitudine de nepăsare și dispreț față de forme, de convenții, lucru care este corespondentul „natural” și impus de arta de a plăcea. Căci în Franța lui Ludovic al XIV-lea, cum o spune La Fontaine în prefața *Fabulelor* sale, „nu se ia în considerare decât ceea ce place: este, ca să zicem așa, marea regulă și singura”. Arta de a plăcea fiind legată de „natural”, adică ceea ce se opune „meseriei”, „meșteșugului”, într-un cuvânt „muncii”, opera literară este deci prin esență și ea „naturală”; ea se naște accidental din lipsa de activitate. La Bruyère, din contră, este primul care-și revendică munca, își afirmă statutul nu doar de autor, ci și de scriitor. Este un fapt asupra căruia va reveni de mai multe ori, și căruia îi consacră, de altfel, întregul capitol al *Caracterelor*, intitulat *Despre creațiile artistice*. Pentru el, activitatea de scriitor nu are nimic accidental, nici „natural”: „Este o meserie să faci o carte, precum este aceea de a face o pendulă” zice el.

¹⁴*Discursul asupra metodei*, Partea I.

Această asimilare puțin măgulitoare și insistentă care evocă munca, repetiția, răbdarea, care simte mirosul atelierului, nu se armonizează cu imaginea pe care ți-o faci despre autor în secolul al XVII-lea. Dar ea conferă, de asemenea, scriitorului o demnitate pe care nu o avea până atunci; el devine autor deplin, el dobândește un statut autonom. El nu mai este nici filosof, nici gramatician, nici aristocrat fără ocupație, nici măscărici în serviciul Regelui sau Prințului, ci scriitor. Analogia dintre meserie și scriitură, menținută în întregul text, se continuă chiar și în criteriile de evaluare ale operei:

Când lectura unei lucrări vă înalță cugetul și vă insuflă sentimente nobile și îndrăznețe, nu mai căutați alt criteriu pentru judecarea ei: este bună și făurită de mâna unui meșter priceput". (*Despre creațiile artistice*, 31).

Paralel, această lucrare „făurită de mâna unui meșter priceput”, produs al muncii unui „un autor exigent și conștiincios”, pretinde din partea publicului o atenție și o stimă la fel de scrupuloase. Trebuie să subliniem aici terminologia utilizată de La Bruyère în Prefața sa: autorul „are dreptul să le pretindă [aceste condiții] de la anumiți cititori”. Această frază ridică lectura la nivelul unui contract supus la anumite reguli și la anumite condiții. De unde introducerea în prefață a curioasei noțiuni de „cititor rău intenționat” care refuză să accepte termenii tăciți ai contractului. Această figură nouă, descrisă în termeni la fel de tranșanți, apare aici ca o noutate; nu prea găsim un asemenea exemplu înainte de La Bruyère, cu excepția lui Scarron care își introduce și el *Romanul comic* printr-o invectivă adresată cititorului:

Cei care știu să discearnă binele și răul din ceea ce citesc vor recunoaște curând greșelile pe care voi fi fost capabil să le fac, iar cei care nu vor înțelege ceea ce citesc nu vor remarca ceea ce voi fi greșit. Iată, Cititor Binevoitor, sau Răuvoitor, tot ceea ce am să-ți spun [...]¹⁵.

Dar Scarron nu se adresează aici decât „Cititorului scandalizat de greșelile de impresie care sunt în cartea sa”, și după

¹⁵ Scarron, *Romanul comic*, ediția a II-a, 1655.

cum o indică și titlul, este vorba aici despre un roman comic și nu despre o operă de morală care pretinde să-și edifice cititorii. „Reaua-voință” a cititorului nu se referă deci decât la prezentarea cărții. La Jean de La Bruyère, noțiunea pare să aibă implicații mult mai largi, și include prin absență imaginația unui cititor ideal care, după prefață, „știe să citească și după aceea să tacă sau să poată arăta ceea ce a citit – nici mai mult, nici mai puțin decât ceea ce a citit”. Această definiție, prin urmare, distinge de asemenea cititorul de critic, deoarece calitatea esențială a cititorului ideal este, cu siguranță, tăcerea. Această distincție va fi reluată și subliniată de mai multe ori în primul capitol, în care La Bruyère acoperă cu invective criticii pe care-i numește rând pe rând „cenzori”, „glumeți răi”, „proști” și „minți mediocre”, în opoziție cu „mințile alese”¹⁶. Încă de la început, accentul este pus deci pe lectură și pe rolul cititorului în destinul unei cărți. Și dacă La Bruyère este „primul scriitor” nu este poate într-atât prin stilul pe care îl impune prozei, cât prin această punere în acuzație inedită, care pune în evidență o dinamică a lecturii care până atunci rămăsese neexplorată.

Rămâne de știut cum un cititor poate fi „rău intenționat” și La Bruyère se explică ceva mai departe, în capitolul de deschidere, care, încă o dată, jalonează și dă, ca să spunem astfel *modus operandi* al *Caracterelor*:

Dacă ar fi să dăm crezare unor oameni cu mintea vioaie și hotărâtă, cuvintele ar fi de prisos pentru a da grai simțămintelor: ar trebui să le vorbim prin semne sau să ne facem înțeleși fără să mai vorbim. Oricâtă grijă ai avea să fii strâns și concis și oricâtă faimă ai avea că ești așa, tot te găsesc unii dezlânat. Trebuie să-i lași să subînțeleagă totul și să nu scrii decât pentru ei. Ei cuprind cu mintea o perioadă din cuvântul cu care începe și un capitol întreg redus la o perioadă. Dacă le-ai citi un singur pasaj din lucrare, e de ajuns: știi despre ce este vorba și înțeleg întreaga lucrare. (*Despre creațiile artistice*, 29).

Ceea ce este sugerat aici e faptul că majoritatea cititorilor au tendința să citească într-un text ceea ce vor să găsească în el, și

¹⁶ *Despre creațiile artistice*, 35.

puțini dintre ei acordă unei cărți genul de atenție scrupuloasă pe care La Bruyère se socotește în drept să o ceară. Ei judecă rapid „o perioadă din cuvântul cu care începe și un capitol întreg redus la o perioadă”. Singurul refugiu al scriitorului este atunci să se străduiască să fie „strâns și concis”, astfel încât un fragment extras la întâmplare dintr-un text să poată reflecta cât mai îndeaproape cartea în întregime. Adică autorul, decupându-și textul dinainte în „mici fragmente” imită prin asta „metoda” de lectură a „minților vicioase și hotărâte”. În alți termeni, fragmentarea textului previne lectura frauduloasă.

Această tehnică de scriitură, care-i permite scriitorului să-l învingă pe „cititorul rău intenționat” prin propriul său joc, îi permite de asemenea să se asigure că publicul pe care autorul îl vizează să se apropie cât mai mult de publicul care citește. „Glumețul malițios” este constrâns să adopte calitățile cititorului ideal, deoarece lectura sa este determinată dinainte de autorul însuși. Regăsim aici unele dintre preocupările lui Pascal și La Rochefoucauld, care căutau și ei într-o oarecare măsură să-l „păcălească” pe cititor, unul prin rațiunea apologetică, celălalt prin rațiunea morală. Dar ceea ce-l diferențiază pe La Bruyère este faptul că acțiunea sa este aproape exclusiv îndreptată spre carte și cititor, ca și cum prima intenție a autorului, adică reforma moravurilor, ar fi secundară în raport cu modalitățile scriiturii și ale lecturii. Ar fi exagerat să zicem că opera *Caracterele* reprezintă o dizertație asupra unei „teorii a receptării” literare; este limpede, dimpotrivă, că La Bruyère aduce aici ceva nou, și care seamănă cu nașterea unei conștientizări a specificității scrisului.

Aceste constatări preliminare ne orientează deci, încă de la început, către fragmentarea cărții, care, precum pentru Pascal și La Rochefoucauld, nu a încetat să pună anumite probleme, deși cu titluri diferite. În timp ce la Pascal, controversa se învârtea în principal în jurul morții premature a autorului, iar la La Rochefoucauld, critica stilului decurgea în mod esențial din prejudecata moralizatoare și din tonul *Maximelor*, în ceea ce-l privește pe La Bruyère, critica se găsește în fața unei dileme. Deoarece consensul asupra formei s-a înfăptuit aproape imediat,

este dificil de reproșat autorului stilul său întrerupt. Dar este limpede și faptul că argumentul este cel care servește într-o oarecare măsură drept contragreutate la ceea ce majoritatea comentatorilor judecă drept o absență de fond. Și, pentru că, ne spune un comentariu recent, „reputația sa se datorează stilului, [...] până în zilele noastre, La Bruyère își datorează norocul mai mult artei sale decât gândirii”.¹⁷ Și totul se petrece ca și cum, cel puțin în cazul lui La Bruyère, artei oratoriei și conciziei (*brevitas*) le-ar corespunde în mod inevitabil o profunzime a minții; și numeroase sunt comentariile care reiau, fără știrea lor, o reflecție a lui Émile Faguet de la sfârșitul secolului trecut, după care autorul *Caracterelor* „nu are nici urmă de originalitate sau de profunzime ca filosof”¹⁸, și că el se folosește de un stil nou pentru a nu zice nimic foarte nou”, ceea ce nu este, în final, decât o reformulare a deschiderii *Caracterelor*. Și tot după această dihotomie între fond și formă se organizează critica după două școli de gândire: pentru unii, La Bruyère fiind campionul prozei, *Caracterele* sale seamănă cu un manual de retorică care inventariază diferitele stiluri,¹⁹ după o optică care caută cel mai adesea să stabilească faptul că La Bruyère este un autor „cu-adevărat francez”. Se aduc astfel mulțumiri acestui „spirit pătrunzător, dar de mică amploare”²⁰, de a-și fi prefragmentat cartea, ceea ce facilitează jocul, care constă în a extrage un pasaj dintr-un text, pentru a-i face comentariul.

Alți critici, mai prestigioși și mai aventuroși, văd în fragmentarea textului reflectarea dislocării ordinii sociale în Franța la apogeul domniei lui Ludovic al XIV-lea. Acest tip de analiză, susținută în mod dificil de fapte, vede în *Caractere* indiciul ascensiunii burgheziei, și în La Bruyère, pe precursorul saloanelor

¹⁷ Jacques Mercanton, *Le Siècle des grandes ombres*, II, Bertil Galland, Paris, 1981, p. 94.

¹⁸ Émile Faguet, *Les Grands Maîtres du XVII^e siècle*, Lecène et Oudin, Paris, 1888, pp. 426, 434.

¹⁹ „[...] o carte în care autorul face demonstrația tuturor procedeelelor unei retorici savante, unde de la hiperbolă la suspans, de la ghicitoare la „schimbarea bruscă de atitudine”, găsim, atât expunerea cât și secretul sertarelor, o serie de mostre ale vocabularului nostru și toate resursele limbii franceze”; Maurice Rat, „Grammairiens et amateurs de beau langage: La Bruyère”, în *Vie et langage*, mai 1956.

²⁰ Expresia îi aparține lui Thérèse Goyet, „La composition d'ensemble du livre de La Bruyère”, în *L'information littéraire*, janvier-février 1955, p. 8.

politice din secolul al XVIII-lea.²¹ Pentru cei mai moderați, dispersarea textului corespunde unei critici voalate a societății de curte, critică care devine în mod inevitabil ecoul resentimentului pe care unii cred că-l găsesc la autor.²² Cei mai radicali reiau vechiul *topos* al aparenței și esenței pentru a-l readuce la modă, iar alții merg până la a vorbi despre „neliniște semiologică” și despre „patologia semnului”.²³ Într-un alt registru, un studiu recent oferă un portret surprinzător de la om la operă:

Celibatar, morocănos, narcisist [...], el este primul prozator care s-a îndrăgostit atât de puternic de perfecțiunea formei pentru plăcerea frumuseții acesteia. Înțelegem ceea ce lasă să se distingă această manie sâcâitoare a grijii pe care o poartă la tot ceea ce lasă să se detașeze de el prin fragmentele, această atenție la deșeu, această șlefuire a fragmentului sau a miniaturii. Armonizează cu măiestrie acest corp, care trăiește doar pentru sine cu acel gust al artei pentru ea însăși.²⁴

În sfârșit alții, urmând prin aceasta tradiția inaugurată de comentatorii lui Pascal, au căutat să regăsească structura și planul de ansamblu al operei, comparând edițiile succesive (numărăm nouă din timpul vieții autorului).²⁵ Astfel fiecare atribuie în mod diferit locul central unuia sau altuia dintre capitolele cărții²⁶, fără să

²¹ „[...] ni se pare că turnura istorică marcată de La Bruyère, în calitate de scriitor politic, rezidă mai puțin în ceea ce spune despre societatea timpului său, cât în voința sa constantă de a vorbi despre ea, de a face din problemele sociale substanța reflecțiilor sale. Autorul *Caracterelor* ni se pare precursorul, nu al revoluționarilor noștri, ci mai exact al acestor Societăți de Gândire care trebuiau să apară cu o jumătate de secol mai târziu”; Julien Benda, Introducere la *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 16.

²² „Pentru La Bruyère, La Rochefoucauld și Saint-Simon, literatura pare să fi fost într-o mare măsură o compensație, chiar (sic!) un mod de a se răzbuna de o avere seculară decepționată”; Michel Guggenheim, „L’homme sous le regard d’autrui ou le monde de La Bruyère” în *Publications of the Modern Language Association of America*, nr. 7, 1966, p. 535.

²³ Vezi Jean Alter, „La Bruyère: Trois variations sur la pathologie du signe”, în *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, nr. 8, 15/2, 1981.

²⁴ Pascal Quignard, *Une gêne technique...*, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ Printre aceste studii, cel mai detaliat rămâne acela al lui Louis Van Delft, *La Bruyère moraliste. Quatre études sur Les Caractères*, *op. cit.* Se poate consulta cartea lui Robert Garapon, *Les Caractères de La Bruyère. La Bruyère au travail*, SEDES, Paris, 1978.

²⁶ Cu titlu de exemplu, Jacques Truchet estimează că penultimul capitol este cel care conferă unitatea operei; „Plan et signification du chapitre *De la chaire* dans les *Caractères* de La Bruyère”, în *L’information littéraire*, nr. 17/3, 1965. În ceea ce îi privește pe Philip Wadsworth și Pierre Laubriet, ambii sunt de acord în a afirma că ultimul capitol, *Despre liber-cugetători*, este cel care dă cheia ansamblului; Philip Wadsworth, „La Bruyère against the libertines”, în *Romantic Review*, nr. 38/3, 1974; Pierre Laubriet, „À propos des *Caractères*: ordre ou fantaisie”, în *Revue d’histoire*

țină seama de faptul că însuși La Bruyère își justificase forma *Caracterelor* în *Discurs despre Teofrast*, în care explica de ce crezuse „că se poate dispensa” de a imita stilul ilustrului discipol al lui Aristotel:

Dimpotrivă, amintindu-ne că printre numeroasele tratate ale acestui filosof relatate de Diogene Laerțiu se găsește unul cu titlul de *Proverbe*, adică bucăți de sine stătătoare, ca niște reflecții sau notații; că prima și cea mai mare carte de morală care s-a întocmit poartă același titlu în *Sfânta Scriptură*, ne-am simțit îndemnați de modele atât de însemnate să urmăm, după puterile noastre, un fel asemănător de a scrie despre moravuri, și n-am fost abătuți de la această încumetare a noastră de către două lucrări de morală ce se află în mâinile tuturor, și din care, din lipsă de atenție sau dintr-o pornire de critică, unii ar putea crede că sunt imitate aceste notații.

Cele „două lucrări de morală ce se află în mâinile tuturor” sunt firește *Cugetările* și *Maximele*; să notăm încă o dată reaua-voință lui La Bruyère care subliniază lipsa de atenție și „spiritul de critică” al publicului său. Și cum nu are decât o încredere relativă în cititorul său, el are grijă să precizeze într-o notiță autografă că „prima și cea mai importantă carte de morală” trimite la *Proverbele* lui Solomon și că referința are legătură cu „modalitatea întreruptă”. Prin această dublă referință la antichitatea păgână și creștină, autorul îi conferă astfel stilului cărții sale o legitimitate care-și are izvorul în originile comune ale literaturii și moralei. Totuși această legitimitate se oprește la stil, la „modalitate”, și La Bruyère nu insistă asupra scopului însuși al cărții, adică reforma moravurilor *consulere moribus hominum* a lui Erasmus, citată în *motto*-ul cărții. El nu se explică prea mult asupra intențiilor, și puținul pe care îl știm despre autor și originile cărții sale nu prea contribuie la furnizarea lămuririlor. Aici observăm încă o curiozitate a *Caracterelor*; nu știm despre intențiile lui La Bruyère decât ceea ce vrea el să ne spună – adică puțin –, într-o epocă în care majoritatea autorilor erau prompti în a-și semnala sursele, în a se justifica în mod copios explicând că *docere* nu merge fără

delectare și viceversa. Nimic din asta la La Bruyère; este dificil să justificăm o intenție apologetică a cărții, ca în cazul lui Pascal, în ciuda protestelor lui La Bruyère, care afirmă, în momentul intrării la Academie, fără îndoială pentru a-și reduce la tăcere criticii, că primele cincisprezece capitole „nu sunt decât pregătirile celui de-al șaisprezecelea și ultim capitol, în care ateismul este atacat și poate confundat”²⁷; invers situației lui La Rochefoucauld, nu se mai păstrează aproape nici un document istoric despre pregătirea și elaborarea cărții. Nu există izvor real sau fictiv al *Caracterelor*; Teofrast este cel mult un pretext și rolul său scade tot mai mult pe măsura reeditărilor. Nu există în text nici o indicație despre originea cărții, nici o mențiune asupra conversațiilor purtate, a cărților citite și comentate. În documentele epocii nu există nici o urmă despre geneza operei. Prin Brillon se știe, cel mult, că La Bruyère a lucrat zece ani la elaborarea *Caracterelor* și că a ezitat alți zece ani să le publice. Istoria se mărginește să povestească faptul că autorul a apărut într-o zi la librarul Michallet, cu manuscrisul sub braț. Prin aceasta, La Bruyère și cartea sa se aseamănă și trebuie să vedem poate în asta mai mult decât o simplă coincidență. După cum autorul ajunge la posteritate fără nici o poveste anterioară, și cartea sa se prezintă „fără zorzoane”, într-o grijă de epurare despre care vorbește și fragmentarea acesteia; căci, după însuși La Bruyère:

Dacă înlături din multe lucrări de morală cuvântul către cititori, epistola de închinare, prefața, tabla de materii și autorizațiile de publicare, abia de mai rămân destule pagini pentru a merita numele de carte (*Despre creațiile artistice*, 6).

Este vorba deci despre un text care oferă de la început o anume rezistență și de care este greu să te apropii fără o părere preconcepută. Nu ne putem baza într-adevăr în acest caz nici pe istorie, nici pe o coerență internă a operei. Și majoritatea

²⁷Prefața la *Discursul de recepție* la Academie (1693). Această teză „apologetică” este susținută printre alții de Jacques Truchet și Philip Wadsworth, și într-o oarecare măsură, de Alain Lanavère, care estimează că, dacă „apologeticul” *Caracterelor* rămâne inferior *Reflecțiilor*, este pentru că La Bruyère „subestimase adversarul” (adică liber-cugetătorul); A. Lanavère, „L’argument des deux infinis chez Pascal et chez La Bruyère”, în *Les Pensées de Pascal ont trois cents ans*, G. de Bussac, Clermont-Ferrand, 1971, p. 102.

comentariilor, vechi sau moderne se reduc la analiza de extrase din operă; există foarte puține studii care se referă la ansamblul textului, chiar și la comentatorii care condamnă obișnuința de a-l împărți pe La Bruyère în mici fragmente de antologie.²⁸ În acest sens, La Bruyère îi întâlnește pe Pascal și La Rochefoucauld, care au avut și ei de suferit părerea preconcepută a criticii. Dar în timp ce *Cugetările* și *Maximele* puteau să constituie obiectul unor studii de ansamblu relativ coerente datorită intenției autorului sau stilului însuși al operei, se pare că opera lui La Bruyère e lipsită de orice coeziune. La Bruyère pare să meargă dincolo de Pascal și de La Rochefoucauld, în sensul că expune în mod evident ceea ce constituie o problemă majoră a interpretării ilustrațiilor săi predecesori: fragmentarea. Și pornind de la această fragmentare, se organizează diferitele rețele ale cărții, după o axă privilegiată, cea a noțiunii de distanță în reprezentare. Căci, după cum o semnalează La Bruyère în atenția cititorului în prefața sa, este vorba despre un portret:

Îi dau îndărăt publicului ceea ce mi-a dat cu împrumut; de la el am luat materia acestei lucrări; după ce am așternut-o pe hârtie cu toată grija pentru adevăr de care sunt în stare și pe care o merită din partea mea, este drept să i-o restitui. *Poate să-și privească pe îndelete portretul pe care i l-am făcut după natură, și dacă recunoaște în el unele dintre cusururile pe care le-am zugrăvit, să se dezbrace de ele.*

Altfel spus, *Caracterele* trebuie să fie citite ca un tablou, și un tablou deosebit, care este un portret. Asta firește nu întârzie să pună anumite probleme care declanșează nu numai toate dezbaterile teoriei picturale de la Platon și Aristotel, dar și noțiunea de gen și pe cea a imitației Anticilor. Cartea lui La Bruyère este într-adevăr ancorată într-o bogată tradiție; de la Epoca Antichității până la Renaștere, trecând prin Evul Mediu, am putea alcătui o listă lungă de opere care fac apel la psihologia personajului tip, care clasifică și inventariază diferitele trăsături care definesc un caracter. Această

²⁸ Este cazul Barbarei Woshinsky, care constată cu regret: „dintre toți autorii clasici, La Bruyère pare cel mai îndreptățit să ofere în aceste zile opere alese”; ea se lansează totuși într-o analiză fondată doar pe trei fragmente; „Shattered speech: La Bruyère, *De la cour*”, 81, în *Papers on French Seventeenth – Century Literature*, nr. 3, 15/2, 1981.

tipologie se extinde de asemenea la toate genurile literare: poezia alegorică, istorioarele populare în versuri, teatrul și literatura morală se inspiră în mod constant de la ea; descrierea tipurilor face și ea parte integrantă de la Aristotel și Quintilian din educația retorică a elevilor. În sfârșit, în secolul al XVII-lea era moda caracterelor, lansată în Anglia la începutul secolului de publicarea *Caracterelor* de Joseph Hall, traduse în franceză în 1610 cu un succes imediat. În Franța, putem cita, printre mulțimea operelor morale publicate între 1610 și 1688, și în afara „sublimului” Pascal și a „delicatului” La Rochefoucauld, *Tabloul științelor și virtuților morale* de Baudoin și *Picturile morale* ale părintelui Le Moyne. La Bruyère nu se anunță deci *a priori* ca un autor original, cu atât mai puțin cu cât merge chiar până la a-și însuși citatele altora²⁹, rămânând astfel fidel propriei sale maxime: „Am spus-o ca pe a mea”. Întrebarea care se pune aici este dublă; ce se întâmplă când se întâlnesc într-o carte aceste două noțiuni aparent contradictorii: imitația deschisă, mărturisită și revendicarea individualității scriitorului? Și ce înseamnă această întâlnire în raport cu cititorul rău intenționat?

Retorica și pictura sunt, în secolul al XVII-lea unite prin strânse legături. *Topos*-ul horatian *ut pictura poesis* (poezia este asemenea picturii) obsedează filosofia și literatura, care împrumută de la pictură modalitățile discursului lor. În mod reciproc, pictura suferă și ea influența retoricii, după dezbaterea deja învechită între culoare și desen, acesta din urmă fiind înrudit cu „discursul”, în timp ce figurile retoricii sunt înrudite „culorilor”.³⁰ „Portretul” moravurilor pe care îl face La Bruyère se înscrie deci într-o tradiție bine stabilită. El însuși va spune: „Tot talentul unui scriitor constă în a defini bine și a zugrăvi bine”.³¹ În

²⁹Împrumuturile din Pascal, Montaigne și La Rochefoucauld, pentru a nu cita decât câțiva autori, sunt prea numeroase pentru a întocmi o listă. Cel mai vizibil este acela din Descartes, în capitolul *Despre liber-cugetători*, în care La Bruyère reia raționamentul cartezian asupra dovezii existenței lui Dumnezeu.

³⁰Asupra acestei probleme, vezi Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, op. cit.

³¹*Despre creațiile artistice*, 14; a defini bine, în înțelesul găsirii cuvântului celui mai potrivit și mai expresiv. Hérmaudier, excelent comentator al stilului lui La Bruyère, spune că nu este vorba de o definiție uscată, tehnică: „a defini bine înseamnă a avea o concepție limpede și precisă despre ceea ce scrii, iar a zugrăvi bine înseamnă a reda ideea aceea, atât de clar gândită, în chip plastic și izbitor”. *Imagine și precizie*, spune și Voltaire – cuvintele acestea sunt un întreg tratat de poetică”. Cf. Boileau, în *Reflecții despre Longin*, 1694: „spune ce trebuie și nu spune decât ce trebuie”.

cazul *Caracterelor* totuși, reflecția se organizează nu în jurul raporturilor analogice sau metafizice dintre pictură și scriitură, ci în jurul metodei de utilizat pentru „a citi tabloul”. Altfel spus, cartea ne dă să „vedem” ceva pe care trebuie să știm să-l „citim”. Dar această știință conduce nu la o cunoaștere sau la o învățătură, ci la o intenție, care este cu siguranță aceea a cititorului și nu a criticului. Pentru La Bruyère, s-a făcut dovada că nu există critici buni. Pentru el, ca și pentru La Rochefoucauld, critica se reduce la o plăcere care „ne smulge plăcerea de-a ne lăsa puternic mișcați de lucruri tare frumoase”³² (*Despre creațiile artistice*, 20). El merge chiar până la a face din aceasta dușmanul artei în general:

Nu există lucrare, cât de desăvârșită, care să nu se destrame, întregă, în mâinile criticii dacă autorul ar da ascultare tuturor criticilor, care înlătură, fiecare, ce-i place mai puțin. (*Despre creațiile artistice*, 26).

Și diferența între „spiritele mari” și „spiritele frumoase” este exact cea care există între cei care citesc și cei care nu citesc:

De la înălțimea ametoare a duhului³³ său, Arsène contemplă oamenii și, din depărtarea din care-i vede, pare înspăimântat de micimea lor; [...] și nu dă seama de abaterile lui decât în cercul acela de prieteni care le proslăvesc; numai ei știu să judece, știu să cugete, știu să scrie și trebuie să scrie. Nu există altă creație, oricât de bine primită de public și oricât de prețuită pretutindeni de cunoscători distinși, pe care nu zic să vrea s-o aprecieze, dar pe care să catadicsească măcar a o citi. Așa că e cu neputință să fie îndreptat cumva prin portretul acesta, pe care nu-l va citi. (*Despre creațiile artistice*, 24).

Trebuie să notăm foarte ciudatul pasaj în câteva rânduri ale personajului (Arsène) în cartea în care „defectul” de caracter (expus în termeni pozitivi) este repede redus la o „lacună”, datorită dublului sens al termenului „defect”. Găsim aici expuse, pe scurt, coordonatele în jurul cărora este construită cartea: noțiunea pascaliană a judecății la distanță, a deformării

³² Molière, în *Critica Școlii femeilor*, scena 7, susține același lucru.

³³ În *Mizantropul*, II, 5, Molière, spusese mai înainte: „Semeț, din culmea unui duh fără-asemănare, / Ascultă, plin de milă, ce spune fiecare!”.

perspectivei după îndepărtarea de obiectul privit, critica onestității, criteriile de valoare determinate de amorul propriu și de gradul de admirație al celorlalți, și, în sfârșit, nota finală care-i aparține doar lui La Bruyère: alegerea morală care constă în „a citi portretul” sau în a nu-l citi. În acest sens, se distinge, fără îndoială, cel mai mult La Bruyère de Pascal și La Rochefoucauld, la care critica era temperată de existența unei laturi sumbre, necunoscute a conștiinței umane. Pentru unul ca și pentru celălalt, omul era în același timp „minune a universului” și „mizerabil vierme de pământ”, stăpân al judecății sale și pierdut în „ținuturile necunoscute” ale amorului propriu. Nu regăsim nimic din asta la La Bruyère; fie că recunoaște sau nu prezența unei laturi „inconștiente”, asta nu aduce nici o schimbare cărții sale. El nu lasă să se întrevadă nici o clipă faptul că omul se amăgește sau că liberul său arbitru este supus anumitor elemente neprevăzute. În acest sens, critica sa este pe deplin „pozitivă”, determinată de observația „obiectivă” a defectelor omului, adică îndreptată în întregime spre obiect. Poate că el judecă, de asemenea, că „totul s-a spus” despre latura ascunsă a conștiinței, și după cum o semnalează referitor la cartea sa în *Discurs*, comparând-o cu operele *Cugetările* lui Pascal sau *Maximele* lui La Rochefoucauld.

[...] mai puțin sublimă decât prima și mai puțin gingașă decât a doua, ea nu năzuiește decât să facă omul mai cu judecată, dar pe căi simple și obișnuite, cercetându-l cum se nimerește, fără multă metodă, în voia diverselor capitole, după vârstă, după sex, după categoria socială și după vicii, prin slăbiciunile și ridicolul legate de el.

El este, de altfel, atât de convins că moravurile sunt date obiective, care pot fi cuantificate și deci proprii observației semiștiințifice, pe care o adaugă după aceea.

[...] noile *Caractere*, înfățișând mai întâi gândurile, sentimentele și pasiunile oamenilor, dau în vileag principiul răutății și al slăbiciunilor lor, *ne fac să prevedem cu ușurință tot ce sunt în stare să spună sau să facă, ca să nu ne mai mirăm de miile de acțiuni vicioase sau ușuratice, de care le este viața atât de plină.*

Această remarcă, dacă este lipsită de subtilitate, corespunde din contră perfect logicii argumentației lui La Bruyère, a cărui intenție nu este de a filosofa despre condiția umană, ci de a face „portretul” moravurilor secolului, adică de a fixa obiectul observației. Ceea ce nu înseamnă că el crede în fixitatea obiectului sau în caracterul imuabil al omului, departe de asta. El îi subliniază în mod constant diversitatea și metamorfozele. El nu are nici slăbiciunea de a crede într-un subiect liber, autonom și are grijă să precizeze că omul rămâne un străin pentru el însuși:

[...] Astfel, cutare om nu se poate defini așa cum este el în fond și în el însuși: prea multe lucruri dinafara lui îl modifică, îl schimbă, îl răvășesc; nu este chiar ce este sau ce pare să fie. (*Despre om*, 18).

Dar trebuie să remarcăm în acest citat schimbarea de perspectivă. Omul nu este diferit de el însuși, el se schimbă după obiectele pe care le întâlnește și identitatea sa se află deci prinsă în mișcarea lucrurilor. Încă o dată, La Bruyère nu se interesează decât dintr-o perspectivă foarte îndepărtată de metafizica subiectului și optica sa nu este cea a unui filosof. Pentru el, nu este nici o îndoială că omul și „balanța perenă” a lui Montaigne face unul și același lucru, dar, ceea ce-l interesează, este cu siguranță să oprească această pendulă, care împiedică judecata, cu scopul de a picta omul:

Culorile sunt pregătite, pânza este gata; dar cum e chip să-l prinzi pe omul ăsta neliniștit, ușuratic, nestatornic, care se schimbă în mii și mii de feluri? Îl pictez cucernic și cred că l-am prins leit; dar îmi scapă, și când mă uit mai bine la el, nici nu se mai sinchisește de cele sfinte. Măcar dacă ar rămâne în situația asta proastă, și am să reușesc să-l surprind într-un moment în care inima și mintea lui o iau razna, și să-l pictez aidoma, încât să-l recunoască lumea; dar moda nu-i dă răgaz, și iată-l iar cucernic. (*Despre modă*, 19).

Este inutil să încerci să definești omul, căci este de nedefinit; dar putem, din contră, să încercăm să-i schițăm comportamentele, să realizăm pictura instantanee a acestora, cu scopul de a „demonta mașina”:

Nu s-ar zice că Cimon și Clitandru sunt singurii oameni însărcinați cu conducerea celor mai amănunțite treburi de stat și că, de asemenea, numai ei trebuie să răspundă de toate? [...] Cine ar putea să-i înfățișeze [...] ar fi în stare, așadar, să zugrăvească mișcarea. Nimeni nu i-a văzut niciodată stând jos, fixați undeva, opriți; [...] Nu-i întârziați din goana lor zorită: le-ați pune bețe-n roate.. (*Despre Curte*, 19).

Însuflețit de o mișcare continuă, omul nu poate fi „zugrăvit” în adevărul profund al ființei sale; nu i se poate face decât un portret verosimil, în care poate fi recunoscut printr-o trăsătură, o expresie, o atitudine sau un comportament. Și acest portret verosimil, această iluzie fugitivă a adevărului în artă reproduce exact modul în care, după opinia lui La Bruyère, oamenii judecă lucrurile, în general, și literatura, în special, care rămâne în fiecare clipă punctul de referință privilegiat: „ei concep o perioadă prin cuvântul care o începe și printr-o perioadă un întreg capitol”. Această formulă, care pune sub acuzare cititorul nepriceput, constituie totodată într-un anume fel rețeta cărții, în care La Bruyère „oferă spre observație” trei „lucruri” diferite care corespund a trei puncte de perspectivă situate pe aceeași linie de fugă: „De departe, de aproape”. După cum cartea sare de la un subiect la altul, „fără o metodă deosebită”, sare și el de la un gen la altul. Trecerea de la maximă la caracter și de la caracter la portret se face direct, fără elemente de tranziție și fără vreo ordine. De la o considerație metafizică cu caracter general se trece la descrierea tipului, care reprezintă cel mai adesea un defect particular al unui grup, pentru a ajunge în sfârșit la portretul care descrie un individ al tipului respectiv. Și acest amestec al genurilor, care multiplică punctele de vedere și contribuie la varietatea prozei are drept urmare și provocarea scăpării adevăratului referent, care nu este niciodată cel pe care ni-l închipuim. Acest lucru e deosebit de evident în cazul portretelor, în care descrierea e adesea atât de exactă, încât este dificil să credem că nu este vorba despre un portret autentic, adică despre descrierea caricaturală a unui personaj al epocii, ceea ce a dus la publicarea unei întregi serii de „chei”, în mod constant respinse de La Bruyère. Dar asta merge mai departe; în portretul lui Ménalque, de exemplu, La Bruyère descrie în patru

pagini mari faptele și gesturile distratului, și am fi avut tot dreptul să credem că este vorba despre portretul unui tip, despre un „caracter”, dacă La Bruyère însuși nu ne-ar indica în note că nu se referă la descrierea unui individ, nici măcar a unui grup, ci la o enumerare de „distracții”:

Acesta este nu atât un caracter deosebit, cât o culegere de fapte ale unor oameni distrați; n-ar putea fi în număr prea mare, dacă sunt plăcute; căci gusturile fiind diferite, avem de ales. (*Despre om*, 7³⁴).

Trecerea de la individ la act, de la personaj la acțiunile sale se realizează aici datorită unei alunecări semantice făcută posibilă prin polisemia termenului „distracție” care înseamnă la fel de bine neatenție, cât și distracție. Acest decalaj semantic se repercutează în mod inevitabil asupra moralei, căci „defectul”, de caracter nu mai relevă acum simpla inadvertență, ci o problemă de „gust”, termen de asemenea polisemantic³⁵. Altfel spus, distracția a devenit afectare și greșală morală. Această analiză este practic imposibilă în nota lui La Bruyère; nu există nimic în textul portretului care să ne poată permite să „citim” astfel acest tablou – și ne putem întreba despre finalitatea acestei note. Când ne amintim, dincolo de acest aspect, că în epocă era moda portretelor literare, adesea autografe, în care adevăratul personaj se ascundea sub un nume patronimic după modelul anticilor, ne putem întreba dacă La Bruyère nu și-a îmbrăcat „caracterele” cu nume voit fanteziste cu scopul de a lansa, cititorul pe o pistă falsă. De la romanele Madeleinei de Scudéry și de la *Galeria portretelor* Domnișoarei de Montpensier, nici un cititor nu putea să citească fără speculații portretele lui Chrysispe, Giton sau Cléante. Ne putem întreba prin urmare dacă există în lume un cititor care posedă o „atenție scrupuloasă” suficientă pentru a citi „corect”

³⁴ Nota lui La Bruyère. Această notă este un răspuns la reproșurile care i s-au făcut că a îngrămădit prea multe distracții într-un singur om. Moralistul a luat câte ceva din diversele modele: din prințul Hanri-Jules de Bourbon, tatăl elevului său, din ducele de Brancas, din abatele de Maurois sau din prințul De la Roche-sur-Yon, mai târziu ajuns prinț de Conti, așa cum ne confirmă Tallement des Réaux sau corespondența vremii.

³⁵ *Dicționarul* lui Richelet dă următoarea definiție cuvântului „gust”: „la figurat, acest cuvânt are o folosire foarte întinsă; înseamnă să iubești ceea ce este de bună calitate. A-ți forma gustul din operele antice. Om de bun gust, adică cel care judecă bine sau rău lucrurile”.

acest text. În toate cazurile această trimitere înapoi pare să aibă ca efect – dacă nu ca scop – să semnaleze aici un gol, o îndepărtare între obiectul reprezentării și reprezentarea însăși, unde vine să se instaleze „în lipsă” intenția autorului, care o imită pe cea a cititorului, și care prezintă și ea toate semnele relei-credințe.

În fapt, această trecere ne arată în acest caz mecanismul obiectificării prin care un simplu subiect devine subiect de observație, adică un obiect. De la reprezentarea unui individ (aici în sensul de unitate psihologică, chiar caricaturală) s-a trecut la enumerarea unei serii de fapte care dăruiește „vederii” un subiect care nu este nimic altceva decât suma actelor sale; ceea ce încă o dată intră în însăși logica proiectului autorului. Într-adevăr, pentru a face „un portret”, trebuie nu numai să-ți imobilizezi subiectul, dar și să-l „expropriezi”. În reprezentare, subiectul nu-și mai poate aparține, el aparține în mod necesar cui îl privește sau cui i se face portretul. Altfel spus, conștiința de sine nu-și poate găsi locul acolo. Or, este exact ceea ce ne arată acest portret: Ménalque este „dis-tras” (*distrahere*) din el însuși. Pictorul sau scriitorul care face un „portret”, „face” în același timp experiența subiectului său, în toate sensurile termenului. Adică reprezentarea unui subiect nu poate fi decât reprezentarea „actelor” sale. Și cu riscul de a cădea în anacronisme, putem, poate, să sugerăm că proiectul lui La Bruyère este un proiect „realist” din capul locului, căci reprezintă analiza pură a unei fenomenologii a percepției. „Caracterul” este culmea fenomenului, eliberat de subiectivitatea celuilalt, și deci pură „creație”³⁶. Și La Bruyère, mereu fidel lui însuși, în termenii unei critici violente contra interpretărilor „defavorabile” ale cărții sale, își concluzionează predica zicând:

³⁶Jules Brody, notând părerea „mecanicistă” preconcepută a *Caracterelor*, observă că La Bruyère „refuză trecerea la gluma care însuflețește comportamentele; el ne privează de gândurile și cuvintele care ar putea explica natura personajelor sale. Și în această optică, ele se înfățișează ca marionete, pure fenomene, al căror unic rol social este de a urmări și de a face conversații fără cuvinte”; *Sur le style de La Bruyère*, în *L'esprit créateur*, nr. 11/2, 1971. Jean Mouton face aceeași observație, dar trage concluzii cu totul diferite: „Presimțim maniera în care privește La Bruyère; de fapt, el nu percepe ființa vie în stare de mobilitate [...]. Se pare că La Bruyère nu poate să vadă altceva decât obiectele”. *Les intermittences du regard chez l'écrivain*, Desclée de Brouwer, Paris, 1973, p. 40.

Îngăduie-mi-se aici o vanitate privitoare la opera mea; aproape sunt dispus să cred că, pesemne, portretele mele zugrăvesc bine omul în general, de vreme ce seamănă leit cu câțiva indivizi și de vreme ce fiecare crede că recunoaște în ele figuri din orașul sau din ținutul lui [...]. Nu m-am lăudat în fața publicului că zugrăvesc doar portrete adevărate și asemănătoare, de teamă că uneori ar fi de necrezut și ar părea false sau închipuite; făcându-mă mai pretențios, am mers mai departe, am luat o trăsătură de ici, o trăsătură de colo; și din aceste trăsături diverse, care puteau să se potrivească aceleiași persoane, am făcut portrete verosimile, căutând mai puțin să-l distrez pe cititor prin caracterul zugrăvit sau, cum spun cei nemulțumiți, prin satirizarea cuiva, cât să le pun sub ochi cusururi de evitat și modele de urmat.³⁷

Trebuie să subliniem aici opoziția între „adevărat” și „verosimil”, care reia clasică distincție a lui Aristotel între particular și universal, între veritabil și probabil, adică între istorie și poezie. Nu există nimic mai familiar pentru cititorii secolului al XVII-lea. Pentru a recunoaște opera de artă, trebuie să recunoaștem iluzia pe care aceasta o creează. Această evidență banală este cea care reglează întreaga producție artistică a perioadei clasice; se elimină din reprezentare tot ceea ce este prea „adevărat”, tot ce se apropie prea mult de „adevărul” acțiunii sau al personajului. Este, pentru a nu cita decât vreo câteva exemple celebre, ceea ce a servit drept pretext pentru disputa din jurul *Cidului*³⁸, ceea ce a motivat disputa Fanteziștilor, și ceea ce a suscitată interdicția comediei *Tartuffe*. Este foarte exact ceea ce La Bruyère le reproșează calomniatorilor săi: nerecunoașterea primului principiu al creației – partea sa de invenție sau de ficțiune. În Prefața *Discursului* său *de recepție la Academie*, într-un text, care nu este decât o lungă diatribă împotriva lecturilor răuvoitoare ale cărții sale, el lansează această invectivă:

[...] *totul e bârfeală, e calomnie*. Acesta este, de câtva timp încoace, singurul lor ton, cel pe care-l folosesc împotriva lucrărilor de critică

³⁷ Prefața la *Discursul de recepție* la Academie.

³⁸ Academia, în criticile adresate piesei lui Corneille, subliniază că arta, „propunându-și ideea universală a lucrurilor, le purifică de defectele și de neregularitățile deosebite pe care istoria, prin severitatea legilor sale, este constrânsă să le suporte în această direcție”; *Sentiments de l'Académie sur le Cid* (noiembrie 1637), redactate de Chapelain.

a moravurilor, care se bucură de succes; nu văd în ele decât buchea; le citesc ca pe-o povestire; nu le pricep nici poezia, nici valoarea literară, și în felul acesta le condamnă [...] ³⁹.

Astfel, cea mai gravă greșeală a celor pe care el îi numește „Théobalzi”, este de a amesteca genurile, de a lua drept povestire ceea ce nu este decât poezie, și deci, pur și simplu, de a nu ști să citească. Și această „greșeală”, care relevă în întregime reaua-credință a cititorului, afectează în mod egal judecata ca facultate a spiritului. Există aici o perfectă analogie funcțională între carte – sau producția literară – ca obiect, și omul ca subiect moral supus judecății celorlalți. La Bruyère nu poate să facă „portretul” moravurilor omului decât cu prețul exproprierii subiectului său. Ceea ce conduce la formularea paradoxală că subiectivitatea autorului este cea care face posibilă obiectivitatea cărții sale: „Am spus-o în felul meu.” În alți termeni, mecanismul creației nu are în nici un caz ca scop să reprezinte adevărul obiectului, ci să dea iluzia verosimilului. Am putea merge chiar mai departe și să spunem că, în cazul lui La Bruyère, este vorba despre un refuz deliberat de a lăsa să pătrundă în operă tot ce ar putea să semene de aproape sau de departe cu adevărul obiectului. Deoarece, încă o dată, este imposibil „să pictăm mișcarea”, este imposibil să pictăm omul în adevărul său:

[...] Ce-mi mai trebuie să te zugrăvesc, Téléphone? Nu se apropie lumea de dumneata decât ca de foc și până la o anumită distanță; și-ar trebui să-ți ia vălul care te acoperă, să te întoarcă pe toate fețele, să te confrunte cu semenii dumitale, ca să rostească despre dumneata o judecată sănătoasă și chibzuită. (*Despre Cei Mari*, 20).

Acest citat pare să contrazică proiectul mărturisit de La Bruyère, care pretinde să contribuie la reforma moravurilor, făcând „portretul” omului. El pare să sugereze aici că nu este posibil să rostești „o judecată sănătoasă și chibzuită” despre om. Privat de ceea ce face din el un individ adevărat, omul pictat devine un caracter verosimil, căruia nu i se poate aplica o judecată echitabilă. Însuși La Bruyère întărește și mai mult paradoxul afirmând:

³⁹ Prefața la *Discursul de recepție* la Academie.

Oamenii nu trebuie judecați ca un tablou sau o figură, doar la o singură și primă privire; într-înșii există o viață lăuntrică și o inimă care se cuvin aprofundate. Vălul modestiei acoperă meritul, iar masca fățarniciei ascunde răutatea. Doar un foarte mic număr de cunoscători pot să discearnă și sunt îndreptățiți să se pronunțe. [...] (*Despre Judecăți*, 27).

Altfel spus, portretele pe care autorul ni le prezintă nu ne pot ajuta pentru a judeca oamenii. Ele pot cel mult să ne servească drept ipoteze.⁴⁰ Eroarea cititorului este aceea de a crede că acest portret este adevărat, că el arată realitatea referentului său, prin urmare că îi reprezintă pe Lauzun sau Boileau, în timp ce este vorba, din contră, despre reprezentarea unei trăsături de caracter care se regăsește poate la Lauzun sau Boileau, dar nu constituie specificul acestora. Într-o oarecare măsură ne este dăruită ficțiunea moralei și nu morala însăși, după cum putem vedea foarte clar din acest comentariu despre Corneille și Racine, în care La Bruyère își asumă o remarcă făcută de Aristotel despre Sofocle și Euripide:

[...] Corneille ne subjugă caracterelor și ideilor lui, iar Racine se conformează ideilor noastre; Corneille zugrăvește oamenii cum ar trebui să fie, iar Racine așa cum sunt. [...] Corneille este mai moral, și Racine mai natural. (*Despre creațiile artistice*, 54).

Aceasta, deoarece Corneille este cu atât mai puțin adevărat, cu cât este mai moral. Și modul în care oamenii judecă „după o primă și unică privire”, antrenează confuzia între poezie și istorie, între „ceea ce ar trebui să fie” și „ceea ce este”, și reflectă foarte exact felul în care cartea este primită de publicul său: „Le-ați citit un singur pasaj din operă, este suficient, ei devin deja cunoscători și o înțeleg în întregime”. Spiritele răuvoitoare iau o carte drept un tablou, rețin figurile, iau partea drept întreg: „Arătați-le un proiectil incendiar care să-i surprindă, sau un fulger care să-i orbească, și-l vor lua drept lucrul cel mai bun și mai adevărat”. Este exact ceea ce diferențiază discursul de carte:

⁴⁰La Bruyère spune exact același lucru despre fizionomie, considerată ca știință și foarte în vogă în epocă, și care servea cu siguranță la determinarea „trăsăturilor” de caracter pornind de la trăsăturile feței: „Fizionomia nu este o regulă ce ni s-a dat ca după ea să judecăm oamenii: ea ne poate sluji doar ca o simplă presupunere”; *Despre judecăți*, 31.

Cât de avantajată este o cuvântare rostită prin viu grai față de o lucrare așternută în scris! Oamenii sunt victimele vrăjii gestului și ale cuvântului rostit, ca și ale întregii atmosfere solemne a sălii. [...] Lumea se pasionează mai puțin pentru un scriitor; lucrarea lui este citită în răgazul vieții de la țară sau în tăcerea camerei de lucru.[...] Oricât de minunată ar fi, lumea îi citește cartea cu gândul de a o găsi mediocră [...]. (*Despre amvon*, p. 27).

Este vorba o dată în plus despre părerea preconcepută a cititorului, care este pus sub acuzație, și care devine responsabil de relele de care suferă literatura epocii. Și după cum judecata sănătoasă și rațională este problema „cunoscătorilor”, lectura unei cărți aparține și ea domeniului discernământului, calitate mai prețioasă decât diamantele și perlele, deoarece este mai rară. (*Despre judecăți*, 57). La Bruyère merge chiar până la a afirma că, dacă există atâtea cărți sau discursuri de proastă calitate, acest lucru decurge din lipsa unui public bun:

Dacă există puțini oratori excelenți, există oare mulți oameni care să-i poată înțelege? Dacă nu există destui scriitori buni, unde sunt aceia care știu să citească? (*Despre Cei Mari*, 22).

Este greu să mergem mai departe cu reabilitarea scriitorului, însăilată încă din prefața *Caracterelor*, în care La Bruyère sublinia deja că:

[...] aproape nimeni de treizeci de ani încoace, nemaicîntînd decît de dragul cititului, oamenilor le trebuiau, pentru a-i distra, capitole noi ca și un nou titlu; că nepăsarea asta ticsise librăriile și umpluse lumea, în tot acest răstimp, cu cărți aride și plictisitoare, scrise prost și fără nicio valoare, fără norme călăuzitoare și fără cea mai neînsemnată exactitate, potrivnice moravurilor și buneicuvîințe, scrise în grabă și citite de așijderea, numai pentru noutatea lor [...].

Nu trebuie totuși să ne înșelăm aici asupra ideii pe care și-o face La Bruyère despre calitatea scriitorului și despre locul care-i revine în societate. Suntem încă departe de curentul romantic și autorul *Caracterelor* își dirijează adesea cuvintele spre considerații de ordin foarte pragmatic, ca să nu spunem prozaic. Este ceea ce scoate în evidență mai ales o anumită reflecție, care ar merita, în

ciuda amplitudinii sale, să fie citată *in extenso*; căci, dacă La Bruyère se compară cu muncitorul, o face de asemenea pentru a sublinia mai bine diferența care există între meseria scriitorului și cea a dulgherului sau a zidarului:

[...] țiglarului i se plătește țigla, și muncitorului timpul și lucrarea. Dar unui scriitor i se plătește oare ce gândește și ce scrie? Și dacă gândește foarte bine, este plătit bine? Își mobilează casa și ajunge nobil tot gândind și scriind chibzuit? (*Despre judecăți*, 21).

Revalorizarea scriitorului trece deci și printr-o reajustare financiară, și „valoarea” unei cărți va fi înțeleasă de asemenea și în sensul ei monetar. „Eu am un nume foarte cunoscut, ziceți voi, și multă glorie: spuneți că îmi dau multă importanță care nu servește la nimic”, îi răspunde La Bruyère lui Boileau care scria în *Arta poetică*: „Munciți pentru glorie și un câștig murdar să nu constituie niciodată scopul unui mare scriitor”. Și el semnează această încheiere împotriva celor din familia Théobalde cu numele lui Antisthène, fondatorul Cinismului (Școala cinică – c. 435-370 *a. Chr. n.*), care se găsește coborât aici la statutul de „vânzător de pește”. Tonul paragrafului este exact cum ne-am aștepta să găsim o listă cu tarifele utilizate pe garanția scriitorului.

Această reflecție constituie aproape un apel la o economie de piață literară. Și asta în ciuda faimoasei anecdote a dotei, după care La Bruyère și-ar fi prezentat cartea librarului Michalet, redându-i toate eventualele beneficii ale primei ediții pentru a-și înzestra fiica. Această mică istorie este adesea citată pentru a sublinia relativa lipsă de „conștiință literară” la autorul nostru, în special, și la scriitorii epocii, în general, obligați să se preocupe mai mult de „gloria” lor decât de „drepturile lor de autori”.⁴¹ Dar, dacă, ca și pe Saint-Simon, putem să-l judecăm pe La Bruyère ca „dezinteresat”, și să-i admirăm mai ales generozitatea, anecdota ne arată, în special, că el se îndoia de succesul cărții sale. Și în precedenta diatribă, chiar dacă putem vedea o „chemare poruncitoare”, o cerere imperioasă la ocrotire a autorului,

⁴¹ Alain Viala, în special, judecă acest gest ca fiind „semnificativ”, *Naissance de l'écrivain*, op. cit., pp. 104-106.

revelează în orice caz că La Bruyère nu era naiv și că grija renumelui nu o exclude pe cea a compasiunii atente. Ea reprezintă de altfel realizarea unui demers mai vechi. Corneille și Molière se străduiseră și ei să acrediteze munca scriitorului, pentru ca numele lor să fie recunoscut, pentru a li se recunoaște într-adevăr „drepturile” de autor, într-o epocă, în care, în mod sigur, notorietatea și succesele publice, fără susținerea financiară a celor bogați, se traduceau cel mai adesea prin „multă importanță care nu servește la nimic”, pentru a relua termenii lui La Bruyère. Dar niciodată încă nu se îndrăznise să se expună în termeni atât de duri situația socială precară a celor care, lipsiți de titlu, de avere și de protector, aveau ca unic merit pe acela de a scrie bine. De altfel, La Bruyère nu se sfiește să-i ironizeze pe cei care îi recunosc această calitate, dar care sunt și mai exigenți:

Antisthène, dumneata scrii atât de bine! Scrie mereu! N-o să vedem un *in-folio* scris de dumneata? Tratează despre toate virtuțile și despre toate viciile într-o lucrare înlănțuită, metodică, și care să nu aibă sfârșit. Ar trebui să adauge: „și nici un succes”. (*Despre judecăți*, 21).

Scriitorul și-a făcut ucenicia în discontinuu și a arătat că poate să scrie bine; el trebuie să treacă acum la lucrarea „metodică și înlănțuită” care îi va aduce în sfârșit consacrarea definitivă. Și trebuie ca autorul să se apere încă o dată împotriva acuzației lipsei de tranziție care pare să reapară de fiecare dată când este vorba să facă diferența între bine și mai bine, între eleganță și perfecțiune, între stilul frumos și profunzimea ideilor. Și în acest pasaj, La Bruyère sugerează din nou, printr-un joc de cuvinte asupra cuvântului „succes”, că, din contră, o operă caracterizată prin continuitate n-ar fi fost, pe de o parte, „înlănțuită” cu același succes, și, pe de altă parte, că nu ar fi putut fi deloc mai „metodică” pentru cititorii săi, care sunt, după cum o știe acum, incapabili de o atenție susținută.

La capătul acestor explorări ale textului, rămâne o temă care pare să reapară ca un *leitmotiv*, care formează constanta unei opere ce se multiplică în dispensarea „părților” sale: este revenirea

aproape obsesivă ce apare în introducerea cărții, „totul s-a spus”. Este imitația (nu se poate vorbi aici de *mimēsis*), care servește drept piatră unghiulară a cărții, dar într-un fel extrem de ocolit; referentul nu este diferit de cel la care se referă autorul, ci o simplă reproducere a aceluiași. Trebuie înlăturată orice referință la ceea ce este altceva decât subiectul considerat. Întregul spirit critic al lui La Bruyère se orientează în acest fel, străduindu-se să elimine din comparație elementul străin pentru a nu păstra decât diferența față de același element. Această tendință se regăsește la toate nivelurile, de la criticile celor mai mari scriitori din primul capitol, până la perceperea caracterelor, trecând prin reflecțiile despre stil. Și dacă există un criteriu de perfecțiune pentru La Bruyère, acesta este tocmai absența criteriului exterior obiectului:

Când excelezi în arta ta și când îți arăți toată desăvârșirea de care ești în stare, o depășești oarecum, ajungând pe aceeași treaptă cu ce este mai nobil și mai înalt. V*** este un pictor, C*** un compozitor, iar ajutorul lui *Pyrame* este un poet; dar Mignard este Mignard, Lulli este Lulli, și Corneille este Corneille. (*Despre meritul personal*, 24).

Aceasta nu înseamnă că autorul *Cidului* rămâne identic cu el însuși (La Bruyère îl critică opunând primele comedii ale acestuia la restul operei sale), ci că marele tragediograf nu poate fi comparat decât cu el însuși, chiar dacă La Bruyère se autorizează, scuzându-se că trebuie să facă o apropiere între autorul *Cidului* și Sofocle. Ceea ce reprezintă un alt mod de a anula orice comparație între *Caractere* și textul lui Teofrast sau între La Bruyère și Pascal, ori La Rochefoucauld. Invers, cel ce rămâne identic cu sine însuși sau cel care suferă comparația cu un obiect exterior nu poate fi nici frumos, nici mare, nici adevărat și este cel mai adesea fie sursă de eroare, fie atins de iluzie; „Prostul este automat, este mașină, este resort [...] el este uniform, el nu se dezmințe deloc”, zice La Bruyère.

Dar acest defect se întinde, ceea ce este mai grav, și la politică, unde „a nu te gândi decât la tine și la prezent” este „pricina greșelilor” (*Despre judecăți*, 87). Este recurgerea constantă la un referent exterior lucrului însuși care antrenează iluzia, confuzia, greșeala de judecată:

Fără altă știință sau altă regulă, suveranii au un simț al comparației. Ei s-au născut și au crescut în mijlocul și parcă în centrul celor mai bune lucruri, cu care compară ce citesc, ce văd, ce aud. Tot ce se îndepărtează prea mult de Lulli, de Racine și de Le Brun este condamnat. (*Despre cei mari*, 42).

Și, cu toate că La Bruyère își limitează aici critica la producția artistică, se simte o aluzie la considerații mai direct sociale sau politice care se regăsesc în alte fragmente, precum cel despre „animalele sălbatice” sau despre popoarele zise barbare.⁴² Nu ar trebui totuși să transformăm *Caracterele* în „manifest” social sau politic. La acest nivel, dacă critica lui La Bruyère este clară și lipsită de ambiguitate, ea se limitează doar la câteva fragmente, și ea îi privește numai pe „Cei Mari”, adică nobilimea de curte. În nici un caz, La Bruyère nu atacă instituția puterii, și mai ales nu în capitolul *Despre suveran sau despre cârmuire*, în care autorul afirmă cu claritate superioritatea suveranității monarhice, face panegiricul lui Ludovic al XIV-lea și aprobă revocarea Edictului de la Nantes (21, 35). Aceste preocupări sociale și politice nu sunt decât o extindere a preocupării sale principale, care rămâne producția artistică, în general, și literatura, în special.

Acest demers comparativ care obligă să se pună în relație două obiecte comparabile care nu pot fi în speță decât obiectul și el însuși conduce la exaltarea unicului în care aprecierea valorii obiectului este raportată la gradul său de izolare și la absența criteriilor de comparație. „Nu s-a prea văzut până în prezent o capodoperă care să fie opera mai multora”, declară La Bruyère, în urma lui Descartes.⁴³ Încă o dată, gradul de perfecțiune nu constă într-un duplicat al aceluiasi, ci în propria sa depășire, ceea ce ne conduce la reflecții asupra sublimului inserate în primul capitol al *Caracterelor*. Conceptul nu este nou, el vine din Antichitate, și nu oferă deci în sine nici o originalitate; dar exact în perioada *Caracterelor*, începe să se instaureze o reflecție teoretică asupra sublimului, care va lua amploarea pe care

⁴² *Despre om*, 128; *Despre judecăți*, 22, 23.

⁴³ „[...] Mă voi hotărî să consider că adesea nu există atâta perfecțiune în operele compuse din mai multe piese, și realizate de mâna mai multor maeștri, ca în acelea la care a lucrat unul singur”, *Discursul asupra metodei*, partea a II-a.

o cunoaștem în secolul Luminilor și dincolo de el. Boileau este cel care impulsionează, publicând în 1674 prima traducere franceză a *Tratatului sublimului*, a numitului Longin, cunoscut în versiunea sa originală de la mijlocul secolului al XVI-lea. Reflecțiile lui La Bruyère merită deci o atenție specială, deoarece chiar în această epocă încep să se dea primele definiții. Remarcele sale, dacă nu reprezintă propriu-zis o gândire teoretică asupra subiectului din cauza scurtimii lor, par să-i ilustreze, mai presus de tot, proiectul literar. Nu este vorba aici de a face o analiză a *Caracterelor* în lumina *Tratatului sublimului*; o întreprindere asemănătoare nu ar aduce fără îndoială nimic în plus în raport cu cartea, căci încă o dată afirmăm că nu există reflecție teoretică la La Bruyère, și nimic nu indică nici faptul că remarcele sale s-ar înscrie doar în această perspectivă. Este suficient să remarcăm coincidența, care semnalează apariția discretă a unui nou mod de a gândi arta, în general, și literatura, în special.

La Bruyère nu dă adevărata definiție a sublimului; fidel „metodei” sale, el procedează prin comparații negative, eliminând tot ce nu este sublim, și, în special, figurile de stil. După o serie de întrebări retorice, el sfârșește prin a-și rezuma expunerea la un singur criteriu – adevărul:

Sinonimele sunt mai multe cuvinte sau mai multe expresii diferite care exprimă unul și același lucru. Antiteza este punerea față-n față a două adevăruri care se luminează unul pe altul. Metafora sau comparația împrumută de la un lucru străin o imagine concretă și firească a unui adevăr. Hiperbola trece dincolo de adevăr, ca să ajute mintea să-l cunoască mai bine. Sublimul nu zugrăvește decât adevărul, dar într-un subiect nobil; el îl zugrăvește în întregime, în cauzele și urmările lui. Sublimul este expresia sau imaginea cea mai vrednică de acest adevăr. (*Despre creațiile artistice*, 55).

Trebuie să notăm aici că toate figurile de stil citate în acest pasaj implică într-un grad sau în altul o comparație cu lucrul pe care îl semnifică, și ele sunt toate marcate de o îndepărtare de *adevărul* obiectului. Doar sublimul, pe care La Bruyère pare să-l realizeze aici figurilor, dar care nu este o figură, corespunde unei perfecte armonii între lucru și expresia sa, și care ajunge la o depășire a *mimesis*-ului. Nu este vorba despre „a zugrăvi” obiectul,

ci „adevărul” obiectului. Nu ar trebui să confundăm acest „adevăr” cu exactitatea expresiei, care aparține spiritelor „exacte”, și care nu poate conduce decât la o operă uniformă, exactă, „firească”, într-un cuvânt la o operă „frumoasă”. Și, după cum o precizează La Bruyère, fiecărui tip de figură îi corespunde un tip de spirit:

Mințile mediocre nu găsesc expresia unică și recurg la sinonime. Tinerii sunt ca orbiți de strălucirea antitezei și se slujesc de ea. Mințile chibzuite, cărora le place să creeze imagini precise, ajung în mod firesc la comparație și la metaforă. Mințile vii, pline de foc, și pe care o imaginație năstrușnică le împinge în afara canoanelor și a exactității, nu se pot mulțumi cu hiperbola. Chiar printre marile genii, numai cele mai înalte sunt capabile de sublim. (*Despre creațiile artistice*, 55).

Or, specificul marilor genii este tocmai să se autodepășească; nonconformismul este caracteristica lor. Ei nu sunt niciodată identici cu ei înșiși, dar nu sunt nici scutiți de defecte:

[...] ei părăsesc arta ca s-o înnobileze, se îndepărtează de reguli, dacă regulile nu-i îndrumă către ceea ce este măreț și sublim; își văd singuri de drum, neînsoțiți, dar ajung foarte sus și răzbat foarte departe, pururi singuri și cheazășuiți de succes, de avantajele pe care le obții uneori dintr-un scris care nu respectă canoanele. (*Despre creațiile artistice*, 61).

La Bruyère își încheie reflecția cu o comparație legată de „mințile ordonate, blânde, moderate”, despre care spune că „nu pot să fie decât primii din rândul al doilea și nu pot excela decât în mediocru”. Or, tocmai pentru că geniile își depășesc în mod constant propriile limite, ele devin ceea ce sunt și nu pot fi deci comparate decât cu ele însele. Este, firește, tot Corneille cel care servește în acest caz drept punct de referință, Corneille, care „nu poate fi egalat în locurile în care excelează”, dar care este „inegal” (*Despre creațiile artistice*, 30). De asemenea, piesa ocupă locul de onoare printre operele citate de La Bruyère, căci *Cidul* „nu a avut de partea lui, la apariție, decât un glas: cel al admirației”. Regăsim aici reunite în câteva reflecții marile principii ale *Tratatului* lui Longin;

sublimul nu aparține tuturor genurilor, el nu se poate afla decât într-un subiect „nobil”, și ceea ce îl caracterizează este puterea sa irezistibilă, care atrage asentimentul general, și pe care Longin îl subliniază în mai multe rânduri:

Căci el nu convinge propriu-zis, dar încântă, transportă și produce în noi o anumită admirație amestecată cu uimire și surprinsă, care este cu totul altceva decât doar a plăcea sau de a convinge [...]. El dă discursului o anume vigoare nobilă, o forță invincibilă care ridică sufletul oricui ne ascultă.⁴⁴

Și în sfârșit, și poate, mai ales, sublimul „înalță” sufletul, adică îl „instruiește”, ceea ce este, ne amintim, proiectul lui La Bruyère. Și el ar putea, fără îndoială, să-și asume remarcele finale ale lui Longin, care se lamentează asupra mediocrității secolului său:

[...] dragostea de lux este cauza acestei trândăvii, în care toate spiritele, cu excepția unui mic număr, zac astăzi. Și într-adevăr, dacă luăm seama uneori, putem spune că lucrurile acestea seamănă cu acei oameni care se ridică după boală pentru plăcere și pentru a ne putea lăuda și nu dintr-o nobilă emulație sau pentru a extrage din ea vreun profit solid și laudabil.⁴⁵

Să semnalăm totodată că, în mod contrar lui La Bruyère, Longin dă remarcelor sale o înclinație politică, pentru că opune în pasajul citat Monarhia și Republica, aceasta din urmă fiind în ochii săi singura „sursă de elocvență vie și fecundă”. Aceste concluzii i-au provocat, de altfel, câteva necazuri lui Boileau în momentul publicării traducerii sale.

Ar fi înșelător să conchidem, la sfârșitul acestei scurte analize, că La Bruyère încearcă să stabilească desăvârșirea operei sale. Remarcele sale se înscriu într-o perspectivă deopotrivă mai largă și mai limitată, căci el este departe de a considera, cum o va face mai târziu, că sublimul este o categorie în sine. La urma urmei, zice el, „elocvența este pentru sublim ceea ce reprezintă întregul pentru

⁴⁴ *Traité du sublime*, édition de C./H. Boudhors, Les Belles Lettres, Paris, 1942;1, „Care servește drept prefață întregii opere”.

⁴⁵ Ibidem, 35, „Despre cauzele decadenței spiritelor”.

parte”, nici mai mult nici mai puțin. Deci ea nu este decât un instrument al convingerii. Ceea ce îl interesează, mai înainte de toate, este raportul, deja subliniat de Longin, între public și operă, care funcționează în cvasiosmoză. Pentru ca valorosul, adevărul, sublimul să apară, trebuie să existe o elită capabilă să le recunoască, a cărei competență ca public este dată de perceperea sublimului. Ori această elită nu se „naște” printr-o generație spontană; ea este produsul unei ucenicii și al unei educații. Longin se opune tezei „naturaliste” a artei:

Trebuie să vedem mai întâi dacă există o artă deosebită a sublimului. Căci există oameni care își imaginează că este o greșeală să îl vezi redus în artă și să-i dai canoanele. Sublimul, spun ei, se naște odată cu noi și nu se învață. Singura artă pentru a-l atinge este aceea de a fi născut în el, și chiar, după cum pretind aceștia, există opere pe care natura trebuie să le producă singură.⁴⁶

Pentru La Bruyère, această educație trece firește prin carte:

Studierea textelor nu poate fi nicicând îndeajuns de recomandată; [...] Mergeți la cunoașterea directă a lucrurilor; potoliți-vă setea de la izvoare; întoarceți textul pe o parte și pe alta; învățați-l pe dinafară; citați-l când se ivește prilejul potrivit; gândiți-vă mai ales să-i pătrundeți tâlcul în toată amploarea și în toată amănunțimea lui; rezolvați contradicțiile aparente din opera unui scriitor original; grupați-i principiile într-un tot armonios, desprindeți voi înșivă concluziile. (*Despre câteva uzanțe*, 72).

Ajungem aici la o formulare paradoxală, pentru a nu spune oximoronică: adevărata elocvență, care nu este recunoscută decât de un număr mic de persoane, cucerește, prin forța sa irezistibilă, asentimentul general. Acest lucru nu poate fi făcut fără să amintim demersul pascalian, care încearcă să deschidă „inima” auditoriului său spre un adevăr care se află deja acolo. De unde trebuie să concluzionăm că pentru La Bruyère, cititorul ideal ar fi cel care a citit tot, a înțeles tot și mai ales a „uitat” tot, adică cel care a pierdut din vedere referentul original. Autorul ideal poate atunci „să-i imite” pe antici și să facă cititorul să regăsească sub pana sa un

⁴⁶ Ibidem, 2, „Dacă există o artă particulară a sublimului”.

adevăr în esență identic cu el însuși, „genul” scriitorului devenind revelatorul acestei esențe. Astfel, „originalitatea” scriitorului nu constă în a găsi „noul”, ci, după cum o indică etimologia cuvântului, să-i regăsească originea, să-și însușească ceea ce a fost spus deja și să îl reafirme, impunând o marcă specială, un „gen”, care face diferența de la unul la altul. Întreaga întreprindere a lui La Bruyère se rezumă la aceste două fraze: „totul s-a spus” și „am spus-o în felul meu”, care par să devină ecoul reflecției lui Pascal:

Să nu se spună că nu am adăugat nimic nou: dispunerea materiei este nouă [...]. Mi-ar plăcea mai mult să mi se spună că m-am folosit de termeni antici. Și, ca și cum aceleași gânduri nu ar forma un alt corp al discursului, printr-o dispunere diferită, aceleași cuvinte formează la fel de bine alte gânduri prin diferita lor dispoziție! (22).

În acest sens, adevărul unei cărți nu depinde de capacitatea autorului de a da o reprezentare exactă a realului, nici de a realiza portrete „adevărate” ale omului, ci din a extrage universalul din particular, ceea ce-i permite fiecăruia să regăsească „adevărul” lucrului respectiv, după „gustul” său. Nu este vorba despre o copie conformă cu originalul, pe care să ne-o ofere cartea. Și La Bruyère atacă noțiunea de „natural”, care făcea distincția în epocă între tragedia „morală” și comedia „adevărată”, care picta omul așa cum era, cu toate defectele sale:

Dar, fără să pomenim de persoanele grave sau de persoanele austere, care găsesc o slăbiciune atât într-un râs excesiv, cât și în plâns și care își interzic deopotrivă și râsul, și plânsul, ce așteptăm oare de la o scenă tragică? Să ne facă să râdem? Și, de altfel, adevărul nu se manifestă la fel de puternic prin imaginile scenei tragice ca și prin comic? Sufletul nu ajunge până la ce este adevărat în ambele genuri, înainte de a se tulbura? E oare atât de ușor de mulțumit? Nu mai are nevoie și de verosimil? (*Despre creațiile artistice*, 50).

Pentru el, naturalul în artă nu are prea mult de-a face cu „natura”:

Personajele acestea, spun unii, sunt firești. Așa că, potrivit acestei reguli, în curând scena va fi ocupată în întregime de vreun lacheu care fluieră, de vreun bolnav la toaletă, de vreun om beat care

doarme sau care varsă; există ceva mai firesc? (*Despre creațiile artistice*, 52).

„Câtă artă, pentru a ne întoarce la firesc!” va scrie el mai departe.⁴⁷ În planul limbii, această artă se traduce, firește, prin utilizarea unor spații comune, cel mai sigur mijloc de a fi inteligibil. Și, pentru că este vorba despre a convinge cititorul de un adevăr pe care acesta îl cunoaște deja, el alege pentru a-și ilustra concepția despre elocvență, exemplul aproape inevitabil al predicii din penultimul capitol: *Despre amvon*. Ceea ce el numește „discursul creștin” este într-adevăr un exemplu elocvent, căci predica nu vrea să convingă, ci să persuadeze. Pentru auditor, adevărul despre existența lui Dumnezeu este o cunoștință de necontestat, nu se pune problema pentru predicator de a o demonstra, ci de a explica cuvântul sfânt. Este ceea ce distinge în mod esențial elocvența amvonului de aceea a baroului, unde avocatul trebuie să pledeze, să demonstreze, să dovedească. Și este exact ceea ce provoacă toată dificultatea pentru predicator: „Ni se pare că este mai ușor să predicăm decât să pledăm și mai dificil să predicăm bine decât să pledăm bine”, zice La Bruyère. Într-adevăr, dovada fiind deja însușită, elocvența nu se mai bazează nici pe noutatea faptelor, nici pe spiritul oratorului, ci pe însăși esența adevărului lucrului, pe care nu o pot revela decât cei cu adevărat talentați:

Elocvența religioasă, privită ca o artă pur umană și din punctul de vedere al talentului oratorului, are taine ascunse, este cunoscută de puține persoane și greu de realizat; câtă artă se cere aici ca să plăci convingând! Trebuie să umbli pe căi băătorite, să spui ce s-a mai spus și ceea ce prevăd ascultătorii că ai să spui. Ideile sunt mari, dar tocite și știute de toată lumea; principiile sigure, dar cu concluzii pe care ascultătorii le pătrund dintr-o singură privire; intră în ele și subiecte sublime, dar cine poate trata ceva atât de înalt? (*Despre amvon*, 26).

Regăsim aici noțiuni familiare, în prezent; ideea că persuasiunea trece prin plăcere, că toate lucrurile mari au fost spuse deja, că publicul nu este decât rareori capabil să tragă o

⁴⁷ *Despre judecăți*, 34.

învățătură dintr-un discurs, și, de asemenea, că talentul nu poate fi recunoscut decât de un număr foarte mic de inițiați. Și, în sfârșit, convingerea că elocvența nu aparține decât unei elite care trebuie să treacă prin spațiul comun pentru a atinge rarele culmi ale sublimului și ale geniului. Căci specificul oratorului este chiar simplitatea:

[...] predicatorul nu este susținut, ca avocatul, de fapte mereu noi, de evenimente diferite, de întâmplări nemaipomenite; [...]. (El), dimpotrivă, își ia subiectul predicii de la un izvor obștesc [...]. El nu are nevoie decât de o nobilă simplitate, dar trebuie să ajungă până la ea; înzestrare rară, care depășește puterile majorității oamenilor de rând; [...]. (*Despre amvon*, 26).

Regăsim, de asemenea, paradoxul între asentimentul celui mai mare număr de persoane și recunoștința unui mănunchi de spirite luminate, paradox reluat în ultimul capitol, *Despre liber-cugetători*, în care La Bruyère îi atacă pe libertini, adică pe atei și pe necredincioși, dar și pe cei care plasează rațiunea demonstrativă mai presus de orice și cred că o urmează; aceștia acordă un credit necondiționat istoriei și ar merge până la a se îndoi de existența lui Cezar, dacă și „lucrarea care pomenește de Cezar nu este o lucrare profană, scrisă de mâna oamenilor, care sunt niște mincinoși”.⁴⁸

Aceste ultime două capitole nu constituie consecințele gândirii lui La Bruyère, el nu caută să demonstreze virtuțile religiei, deoarece au făcut-o alții înaintea lui. El constituie, mai degrabă, o dovadă suplimentară a legitimității demersului său. El reia în contul său demersul cartezian și pariul lui Pascal⁴⁹, reunind ontologia și pragmatismul, sub aceeași rubrică: sensul comun. Se vede bine că disputa dintre Pascal și Descartes nu îl privește și că ignoră subtilitățile argumentației; pentru el, toate drumurile duc la Roma, și îl conduc la cartea sa care suferă, precum religia „celor care merg în răspăr cu lumea și împotriva marilor canoane”, și despre care el ar vrea „ca ei să știe mai mult decât ceilalți, să aibă temeieri clare și argumente dintre acelea care îți smulg

⁴⁸ *Despre liber-cugetători*, 22.

⁴⁹ *Ibidem*, 35, 36.

convingerea”⁵⁰. Aici, La Bruyère reia unul dintre șabloanele secolului al XVII-lea, conform căruia adevărul se concepe în mod limpede și se exprimă simplu, și că gândirea subtilă și profundă (ceea ce în epocă se cheamă „filosofie”) nu face decât să complice lucrurile și nu îi servește decât pe cei pedanți⁵¹. El își atribuie regula lui Descartes, „care nu vrea să ne pronunțăm asupra celor mai neînsemnate adevăruri mai înainte de a le cunoaște în mod clar și distinct”⁵², și pe care Boileau o va relua în *Arta poetică*, într-o formulă devenită celebră:

Înainte de a scrie, învățați deci să gândiți.
După cum ideea noastră este mai mult sau mai puțin obscură,
Expresia o urmează, mai puțin clară sau mai pură.
Ceea ce concepem bine se enunță clar.
Și, pentru a o spune, cuvintele ne vin cu ușurință.

Este noțiunea de-acum familiară după care arta de a vorbi bine decurge din arta de a gândi bine și că limpezimii conceptului îi corespunde justetea expresiei. Dar La Bruyère, dacă gândește și el că „adevărul este simplu și neprefăcut”⁵³, este, din contră, departe de a zice, precum Boileau, că el se exprimă ușor. Și se lamentează asupra faptului că unii, care nu ar îndrăzni să se pună în ipostaza de tâmplar sau de copist, pentru că nu au făcut ucenicie în meserie, se decid de azi pe mâine să facă o carte, „spre rușinea secolului”⁵⁴. Încă o dată, La Bruyère afirmă că profesia de scriitor nu se improvizează; și comentatorii, care fac elogiul *Caracterelor*, uită prea adesea să sublinieze că vorbesc despre un autor care și-a petrecut douăzeci de ani din viață pentru a compune, a redacta și a-și remodela unica operă, ceea ce merită să adauge o anumită

⁵⁰ *Ibidem*, 10.

⁵¹ „Nu orice muzică este potrivită pentru preamărirea lui Dumnezeu și pentru a fi ascultată în sfântul lăcaș; nu orice filosofie grăiește cu vrednicie despre Dumnezeu, despre puterea Lui, despre principiile acțiunilor și ale tainelor Lui; cu cât filosofia aceea este mai subtilă și ideală, cu atât este mai zadarnică și mai fără rost pentru a explica unele lucruri care nu cer de la oameni decât o dreaptă judecată, pentru a fi cunoscute până la un anumit punct, fiind de aci încolo cu neputință de explicat. [...]”; *Despre liber-cugetători*, 23.

⁵² *Despre judecăți*, 42.

⁵³ *Despre liber-cugetători*, 22.

⁵⁴ *Despre amvon*, 23.

greutate remarcilor sale.

Și La Bruyère, plictisit fără îndoială să se audă zicând „scrieți atât de bine, Antisthène!”, scrie „Renunț la tot ceea ce a fost, este și va fi cartea”, remarcă în care putem citi descurajarea autorului în fața unui public care nu caută în operă decât propria sa plăcere. Reflecția sa finală, „dedicația” cărții sale reprezintă în acest sens concluzia perfectă a *Caracterelor*: „Dacă lumea nu apreciază deloc *Caracterele*, mă miră; iar dacă le apreciază, de asemenea mă mir”. Căci arta de a scrie, dacă este unul din ingredientele care contribuie la succesul unei cărți, nu îl reprezintă doar pe acela. Artă de a scrie este o simplă politețe a scriitorului față de cititorul său:

Dacă ajungem la oarecare profunzime în anumite scrieri, dacă recurgem la ticluri mai fine și uneori la o prea mare gingășie, o facem doar pe temeiul bunei păreri pe care o avem despre cititorii noștri. (*Despre creațiile artistice*, 57).

În mod evident, această părere bună rămâne în ceea ce privește opera *Caractere* la nivelul legământului evlavios. La Bruyère nu crede prea mult în existența cititorului ideal capabil să pătrundă dincolo de „gustul” său, și care ar ști să găsească în cartea sa „nici mai mult nici mai puțin decât ceea ce a citit”. Această critică a plăcerii nu este nouă; ea întemeiază polemica în jurul teatrului întreprinsă de Janseniști, și se situează în linia dreaptă a demistificării amorului propriu prin Pascal și La Rochefoucauld. Dar ea nu mai este utilizată aici în scopuri apologetice sau sociale; ea privește aici aproape exclusiv literatura. Ea este de asemenea de nedespărțit de reflecția care ia naștere asupra rolului lecturii, și de nașterea unui nou imponderabil de care trebuie totuși să ținem cont: cititorul. În acest sens, La Bruyère este, poate, atunci „primul scriitor”, a cărui operă trebuie să înceapă în mod sigur prin aceste cuvinte: „totul s-a spus”.