

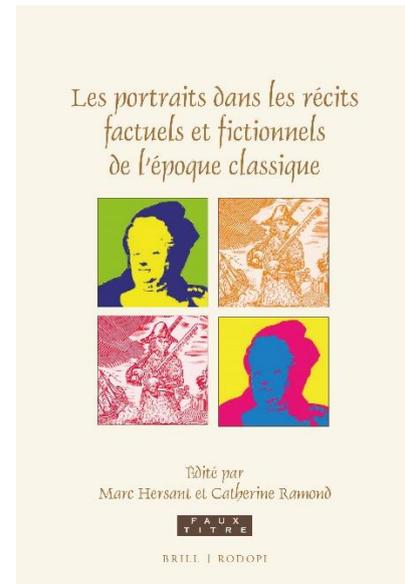


**Des portraits dans l'histoire,
des portraits dans des histoires**

- *Yohann Deguin*

A propos de l'ouvrage :

Marc Hersant et Catherine Ramond (dir.),
*Les Portraits dans les récits factuels et fictionnels de
l'époque classique*, Leiden, Brill, « Faux Titre »,
2019, 529 p.
9789004384606



L'ouvrage édité par Marc Hersant et Catherine Ramond s'inscrit dans un cycle de rencontres et de publications scientifiques conçues dans le cadre du programme de recherches « Récit et vérité à l'âge classique ». Le présent volume, consacré à la pratique du portrait littéraire, s'organise en six parties, agencées en fonction de groupements génériques, et au sein desquelles se répartissent pas moins de quarante-deux articles. Sont envisagés et ainsi classés :

- Des approches croisées entre textes factuels et fictions
- Des textes historiques
- Des fictions
- Des récits factuels à la première personne
- Des romans-mémoires ou des romans épistolaires
- Des textes « hybrides ».

Cette répartition des articles permet d'interroger clairement le portrait littéraire dans son inscription au sein d'un genre. Il ne s'agit ainsi pas d'étudier des portraits autonomes, comme les *Divers portraits* du recueil de la Grande Mademoiselle mais bien de chercher à comprendre s'il existe un *continuum* ou au contraire des ruptures, ou encore des effets de répartition, dans l'écriture du portrait, selon qu'il s'insère dans un écrit fictionnel ou factuel. La terminologie privilégiée par les éditeurs de l'ouvrage collectif fait l'objet d'une réflexion en introduction et permet d'ailleurs de mettre en évidence la difficulté à nommer les diverses



pratiques d'écriture que la fiction et la non-fiction narratives engagent. Peut ainsi être problématisée la question du rapport du portrait à la vérité et à la représentation dans le récit, selon que le récit est fictionnel ou non. Il s'agit en somme d'« offrir une ligne de partage entre récit historique et récit fictionnel » (p. 2), dans une perspective anthropologique. L'ambition de cet ouvrage est d'interroger, par le portrait, le rapport de certaines pratiques d'écriture à la description de l'extériorité et de l'intériorité, à une période où émerge la conscience individuelle¹. A cet égard, il est intéressant de constater que « l'époque classique » est considérée à partir d'un empan temporel immense : les études vont de Brantôme à Stendhal et permettent d'envisager le sujet en diachronie longue. Notons cependant que l'ouvrage ne repose pas sur une organisation chronologique des articles mais sur une organisation générique, qui confirme certes l'ambition affichée par ce collectif sans empêcher de porter un regard sur l'évolution de la forme, que cette longue « époque classique » pouvait appeler. La pratique du portrait mérite d'être abordée en fonction des formes qu'elle côtoie et au sein desquelles elle s'insère ; elle méritait peut-être aussi qu'on l'envisage en fonction d'évolutions chronologiques, de manière plus synthétique. On aurait pu, par exemple, s'arrêter sur la vogue galante du portrait littéraire autonome et mesurer l'inflexion qu'elle fait subir, ou non, au portrait inséré.

D'emblée, on peut noter un certain déséquilibre des parties de l'ouvrage, qui n'est pas sans appeler un commentaire : la partie consacrée au récit factuel à la première personne présente treize articles, quand la partie consacrée à la fiction n'en comporte que cinq ; celle consacrée aux textes historiques, aux chroniques, n'en comporte, elle, que quatre. Il ne s'agit pas de mettre en évidence un problème de composition, loin s'en faut, car cette dernière est solidement justifiée. Tout au contraire, ce déséquilibre signale que l'on peut encore s'interroger sur ces données statistiques, soit sur la représentation du portrait au sein de genres privilégiés, soit sur les objets privilégiés par la critique littéraire. Il nous semble que la représentation massive des écrits factuels tient au fait que la frontière entre fiction et non-fiction a davantage de portée herméneutique dans le cas de ces écrits. Les effets de réel de la fiction sont bien connus, de même que l'illusion sur laquelle elle repose. La portée fictionnelle des écrits factuels est encore en exploration, et bien qu'elle tende à devenir

¹ Cette conjecture pourrait être abondamment discutée ou à tout le moins nuancée. Toutefois, si elle n'émerge pas à proprement parler à « l'époque classique », la conscience individuelle s'y développe sensiblement.



consensuelle, il demeure essentiel de mettre au jour les moyens par lesquels leurs auteurs infléchissent leurs récits, en termes éthiques, politiques, sociaux ou esthétiques. Le rapport du récit factuel à la vérité appelle ainsi peut-être davantage l'étude de son rapport à la fiction que l'inverse.

L'une des forces de l'ouvrage est le va-et-vient régulier entre des études de détail et des études de synthèse, qui mettent en regard aussi bien des pratiques singulières et des orientations générales. Les approches de la thématique envisagée sont ainsi nombreuses, mettant en vis-à-vis plusieurs auteurs et plusieurs genres littéraires, ainsi de l'article d'Hélène Merlin-Kajman (p. 11) qui, en s'intéressant particulièrement à Mme de Lafayette portraitiste, romancière ou mémorialiste/chroniqueuse, confronte son écriture du portrait à celles de mémorialistes importants, comme Retz et Bussy-Rabutin. Cette confrontation permet de déduire des traits généraux sur la pratique du portrait, qui ouvrent le volume avec pertinence, en rappelant que l'art du portrait est une manière pour les auteurs de rivaliser – avec eux-mêmes, avec d'autres – dès lors qu'il s'agit de déchiffrer la vérité d'un caractère. Pour confronter certaines formes présentes chez un auteur à d'autres formes présentes chez le même auteur, Patrick Dandrey étudie *La Princesse de Clèves* et *L'Histoire d'Henriette d'Angleterre*, attribuées à Mme de Lafayette. La relation directe de la pratique des Mémoires et de la fiction romanesque est aussi l'objet de l'étude que Myriam Tsimbidy consacre à Bussy-Rabutin. Ces articles s'intéressent non seulement aux enjeux du portrait, à ce qu'il dit et à ce qu'il tait, mais aussi à sa composition, à son insertion dans un régime de récit. Enfin, il paraît clair que le portrait d'autrui dessine en filigrane un portrait de soi. Plus généralement, des articles comme ceux que Baudouin Millet consacre à Swift ou que Lucia Omanici consacre aux « *Considérations sur la Révolution française* face aux fictions romanesques » de Mme de Staël, mettent en évidence la variété des écrits non-fictionnels, loin de se limiter aux seuls Mémoires ou aux seules lettres.

Cette porosité générique est bien mise en évidence derrière l'appellation que les éditeurs donnent aux « textes historiques ». Ainsi, si l'article de Jan Herman envisage des « portraits romanesques d'une figure historique : Charles XII, roi de Suède, vu par Voltaire », il importe de considérer que le roman et le romanesque sont – c'est d'ailleurs le positionnement critique de la revue *Romanesques* – des choses différentes. La contamination du récit historique par des formes romanesques – le portrait en action, par exemple –, comme celle du récit



romanesque par la vérité et le monde référentiel participent d'effets de répartition génériques toujours plus flous mais aussi d'une difficulté toujours plus patente à saisir la vérité, cachée derrière des vérités. C'est d'ailleurs la thèse défendue par Camille Pollet, qui étudie les faux et la fiction dans les portraits historiques de l'œuvre de Boulainvilliers. En révélant la part de l'imaginaire dans la construction des portraits de Muhammad et de Charlemagne, Camille Pollet soulève une réflexion passionnante sur le rapport qui se noue entre pratique du portrait dans la création d'une histoire ou même d'une contre-histoire de France, et vérité politique.

Cette mise en regard de deux personnalités historiques n'est pas sans trouver des échos dans l'article que Jean-Christophe Igalens consacre à Casanova et à sa manière d'écrire le portrait de Louis XV et celui de la religieuse de Murano, sa maîtresse (M. M. dans *Histoire de ma vie*). Il est manifeste, dans cet article, que le portrait n'est pas que reconstitution d'une figure dans un temps passé ou fictif : le portrait est tributaire du présent de l'auteur, de son état d'esprit aussi bien que des circonstances politiques et de leur évolution. L'étude des variations et des variantes au sein d'un même texte en rend précisément compte. Interroger la reconstruction du passé n'est pas sans mettre en évidence des postures plus ou moins historiennes, ainsi celle de Prévost, qui, sous la plume de Sergine Pelvilain, « trace un parcours d'expérience existentielle selon l'art de la *memoria* » (p. 109). Cette *memoria* apparaît, au fil de l'ouvrage, comme une clé de lecture de ces portraits, en tant qu'elle établit une solution de continuité entre le portrait à référent réel et le portrait fictif.

Cette configuration est au cœur, dans la partie suivante du collectif, de la réflexion que porte Karine Abiven sur les « *memorabilia* comme dispositif descriptif ». L'étude poétique, éthique et linguistique de ces « collections de brefs développements narratifs construits à partir d'une sentence ou d'une action mémorable » (p. 243) met au jour leur importance comme « modalité de l'éthopée » et dépasse largement la distinction entre régime fictionnel et non-fictionnel. En effet, si « les vicissitudes du mémorable dans le récit factuel (...) semblent montrer une particularisation accrue des récits de parole caractérisants, qui paraissent parfois moins constituer des blocs épideictiques que des unités singulières dignes d'étonnement » (p. 253) et si « la peinture possible de l'âme par la parole (...) devient parfois le lieu de l'imprévisible, de l'accidentel ; elle continue par là à dresser une image de l'homme, mais davantage à la manière d'une esquisse en mouvement que d'un véritable tableau éloquent » (p. 254). Ces lignes éclairent – à rebours, si l'on suit l'ordre de l'ouvrage, avec une



grande acuité la partie consacrée à la fiction, qui s'ouvre précisément sur la peinture de l'âme et « les formes éloquentes du portrait » (Delphine Denis, p. 121).

La variété des formes romanesques abordées – la pastorale avec *L'Astrée* (Delphine Denis), les histoires comiques (Françoise Poulet), les romans moraux ou didactiques avec *Les Aventures de Télémaque* (Adrien Paschoud), les utopies (François Rosset) ou encore les romans libertins, si on peut les qualifier ainsi, avec *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (Marc Hersant) – permet d'observer avec une grande précision les modulations possibles du portrait en fonction d'intentions diverses et de contextes qui le sont tout autant. Ces modulations, pour autant, semblent se réfracter dans le geste anthropologique que reproduit le portrait, en tant qu'il relève d'une méthode, l'éthopée, consubstantielle de la composition romanesque (pp. 122-123). Elle ne l'est pas moins du récit historique, et la place du chapitre consacré à la fiction, entre l'histoire et les récits factuels à la première personne, permet précisément de montrer ce qu'il y a de commun entre un portrait fictionnel et un portrait non-fictionnel. Il semble que ce soit la tentative de « pein[dre] des tableaux animés, représentations en mouvement de caractères universels, d'éthopées dans le domaine du trivial, comme le feront, dans un registre différent, les moralistes des années 1660 » (p. 143). Ce propos de Françoise Poulet fait une parfaite jonction entre celui que Delphine Denis consacre à *L'Astrée*, où Urfé se fait « peintre de l'âme », et celui qu'Adrien Paschoud consacre à Fénelon où « l'art du portrait quitte alors le régime explicatif qui est le sien pour construire un univers dominé par une optique spirituelle (...), un univers qui ne se donne à lire que de manière différée et qui appelle dans tous les cas à une désappropriation du sujet percevant » (p. 154).

Il n'en va pas différemment des récits non-fictionnels, nous semble-t-il, et la construction de ce collectif met largement en avant cette dimension. Marc Hersant note ainsi la fine « parenté poétique » entre les séries de portraits de Sade et les « grandes galeries de portraits des plus ambitieux mémorialistes de l'époque classique » (p. 177). Cet effet-galerie se déploie également dans les « portraits en série, des *Mémoires du comte de Grammont* aux romans de Crébillon fils et de Mme Riccoboni » (Marianne Charrier-Vozel, p. 411). La fiction et ses portraits restent largement exploités à la fin de l'ouvrage, dans les articles de Giorgetto Giorgi, qui traite du *Dom Carlos* de Saint-Réal, en relation avec la forme de la nouvelle historique, mais aussi de récits plus franchement associés au genre de l'histoire. Cette relation tourne à plein dans les œuvres de Gomberville, « cultivant jusqu'à l'étourdissement la



polyphonie narrative et les jeux de miroirs entre fiction et référence historique », comme l'écrit Delphine Amstutz (p. 447).

Après une progression au sein de la fiction, d'Urfé à Sade, l'ouvrage opère un retour au XVI^e siècle et à Brantôme (Anne Duprat). Cette rupture chronologique permet précisément de justifier, implicitement, la composition de l'ouvrage, puisque le va-et-vient des genres s'appuie sur un va-et-vient des périodes considérées. Dès lors, le « "véritable pourtrait" animé » est celui qui « saisit [l]es originaux dans leur identité romanesque » (p. 192). En cela, la pratique du portrait diverge de la pratique historique, fût-elle biographique, en tant qu'elle ne constitue pas une simple « accumulation de leurs faits et gestes » (*Ibid.*) : elle est, là encore, éthopée, image agissante.

Emmanuèle Lesne-Jaffro, en quête des portraits de Condé dans les Mémoires du XVII^e siècle, ne peut ainsi que remarquer la persistance des clichés aux côtés de la subjectivité des scripteurs, très manifeste aussi dans l'article que Frédéric Briot consacré au portrait d'Alexandre VII dans les *Mémoires* de Retz ou encore dans le parallèle que dresse Carole Martin entre Challe et Tachard, tous deux auteurs de récits de voyage.

Les articles de Claire Quaglia et Francesco Pigozzo, Annabelle Bolot et Frédéric Charbonneau sur Saint-Simon, le premier croisant le regard du mémorialiste avec celui d'un autre, Brienne, le second cherchant « le vrai et le réel dans le portrait de Monsieur » (p. 255), la troisième étudiant les « interférences des modèles dans le portrait du duc de Bourgogne » (p. 265) et le dernier évoquant le portrait sur le mode de son « irréel », insistent largement sur le rapport du mémorialiste à la vérité du portrait, entre factualité et subjectivité. Qu'il constitue une « impossibilité » (p. 230), un paradoxe (p. 263) ou encore un irréel (p. 276), le portrait chez Saint-Simon apparaît comme un point d'achoppement critique sur la question du portrait. L'étude de portraits précis (Monsieur ou le duc de Bourgogne) comme des réflexions plus larges font apparaître un questionnement métaphysique non seulement sur la forme du portrait et sa pertinence, chez le mémorialiste, mais aussi sur la possibilité de saisir un modèle. Alors, l'hypothèse de la mémoire, de l'histoire associées à la subjectivité comme solution de continuité entre réalité et fiction, entre écrits factuels et fictionnels, se complexifie. Frédéric Charbonneau y voit des « décrochages » :



certains portraits cessent de retracer simplement le souvenir, soit pour le prolonger en des images composites, soit pour en brouiller les contours en leur faisant côtoyer les régions incertaines de la fiction. Ces différentes opérations font vibrer les portraits entre deux plans, ce que le lecteur de Mémoires admet comme le réel et ce que j'ai un peu complaisamment nommé l'irréel, comme on dirait l'irréel du passé, virtualité non accomplie, recomposition imaginaire (p. 284).

S'il demeure indéniable que le portrait inséré dans la fiction et celui inséré dans les récits non-fictionnels sont apparentés, si l'un et l'autre sont moteurs d'une hybridité générique parce qu'ils empruntent à ces deux régimes d'écriture, il devient clair, à la lecture de l'article de Frédéric Charbonneau, que ces liens ne sont pas sans opérer un brouillage. Envisager la fiction comme lieu des « régions incertaines » permet d'envisager à nouveaux frais les liens parfois trop rapidement tissés entre fictionnalisation du réel et *réalisation* du fictionnel. Les porosités génériques engagent des partages complexes, que le portrait met largement en évidence.

Après ces quatre articles portant sur Saint-Simon, deux sont consacrés à Rétif de la Bretonne et à son rapport aux portraits de femmes – en série chez Laurence Mall et comme type, la prostituée, chez Ilhem Belkahla – et deux à Casanova, qui envisagent tour à tour le portrait du prince en général (Malina Stefanovska) puis celui du roi de France en particulier, parallèlement au portrait de la religieuse de Murano (Jean-Christophe Igalens).

Les deux dernières parties de l'ouvrage s'intéressent aux romans-mémoires ou aux romans épistolaires, puis aux « textes hybrides ». L'hybridité des textes aurait pu, incidemment, être abordée plus directement que dans la seule composition des chapitres de l'ouvrage, qui n'est pas sans susciter quelques ambiguïtés. En effet, une étiquette générique telle que « romans-mémoires » a de quoi interpeler davantage : ou bien il s'agit de textes hybrides, entre fiction et non-fiction – ainsi en irait-il d'une autofiction à l'image du *Page disgracié*, absent de l'étude – ou bien il s'agit pleinement de textes fictionnels, ainsi de *La Vie de Marianne*, étudiée par Jean-Paul Sermain, qui interroge précisément « la place du portrait dans la composition romanesque », au même titre que l'étude de Delphine Amstutz sur « la fiction romanesque du premier XVII^e siècle : les *Polexandre* de Gomberville », placé parmi les « textes hybrides ». Ces articles auraient eu toute leur place dans le chapitre consacré aux fictions, donc. Sans rien ôter à l'excellente tenue générale de l'ouvrage, le classement des



articles brouille parfois un propos d'ensemble, certes complexe à envisager au gré d'une quarantaine d'articles aussi variés.

Les romans-mémoires comme les romans épistolaires ont l'intérêt d'engager un problème énonciatif que n'ont pas manqué de remarquer les auteurs et autrices des deux articles consacrés à Marivaux, Jean-Paul Sermain et Lise Charles, et des trois consacrés à Prévost, Jean Sgard, Coralie Bournonville et Audrey Faulot (à l'exclusion de l'article de Sergine Pelvilain consacré à *L'Histoire de Marguerite d'Anjou*). Plus que l'écriture du portrait, c'est son motif, comme objet, qu'envisage Paul Pelckmans à propos de *La Nouvelle Héloïse*. Ces études montrent bien comment les expérimentations romanesques du XVIII^e siècle, nourries d'une littérature factuelle antérieure bien établie, ont pu construire de nouveaux modes d'écriture du portrait, en déplaçant le regard et les points de vue. La surexposition d'un narrateur à la première personne, sous l'auteur, portraitiste dissimulé, donne corps à un « portrait expérimental » (p. 365). Au même titre que pour les romans de la partie à eux consacrée, les articles mettent en évidence la construction des caractères romanesques et de l'éthopée, en fonction d'une mise en intrigue des portraits, dès lors rien moins que statiques. La nature hybride des textes à l'étude ici appelle toutefois une question justement posée par Audrey Faulot : « quand bien même on repérerait des différences notables [entre les portraits dans les romans-mémoires et les portraits dans les romans historiques], comment savoir si ces différences peuvent être attribuées à la seule variable du genre ? (p. 388) » ; même question, ajouterait-on, pour les mémoires. Le cas limite des *Mémoires de Montcal*, roman-mémoires infléchis en roman historique au fil de l'écriture permet de mettre en évidence une « crise du portrait comme outil de connaissance » (p. 390). Prévost « dénie à une certaine forme de portrait sa vertu identitaire pour la déporter sur la narration mémorielle, ou sur une narration historique » (p. 397). Telle conclusion n'est pas éloignée, en somme, des brouillages à l'œuvre chez d'autres auteurs, dans d'autres genres, où la particularité du modèle s'efface derrière un ensemble de lieux communs de l'écriture du portrait, qu'il soit fictif ou non. C'est cette même perspective qu'envisage Riccardo Campi, évoquant lui aussi une crise du portrait chez Chamfort (p. 483), où se donne à voir une crise non plus romanesque mais morale et formelle. A la croisée entre textes moraux – au sens formel, entendu comme textes de moralistes – et textes fictionnels, les portraits libertins qu'étudie Catherine Ramond mettent en évidence une continuité entre l'entreprise – en crise



chez Riccardo Campi – morale d'observation du monde, et de construction, même, d'un théâtre du monde. Comme Marc Hersant voyant dans les galeries de Sade celles de mémorialistes du XVII^e siècle, l'on voit dans les « portraits en série des romans libertins (...) un tableau du théâtre du monde » (p. 434). Le pas est rapidement franchi, d'une morale historique à une « histoire moralisée », dans l'étude que Camille Guyon-Lecoq consacre au portrait d'Hippolyte de Seytres par Vauvenargues.

L'ouvrage s'achève enfin sur un article consacré à Chateaubriand. Fabienne Bercegol y explore le portrait dans *Les Martyrs*, comme une forme « à la croisée des genres ». L'autrice montre la difficulté qu'il y a à séparer, chez Chateaubriand, écriture fictionnelle et écriture historique, en particulier lorsqu'il est question de composer des portraits. Cette étude offre un cas conclusif qui ressaisit les problématiques d'ensemble de l'ouvrage et montre comment les croisements qu'opère le portrait entre fiction et non-fiction sous l'Ancien Régime aboutissent sous la plume d'un polygraphe nourri par une culture « classique ».

L'ouvrage dirigé par Marc Hersant et Catherine Ramond est une somme, tant par la variété des corpus qui y sont explorés que par les différents éclairages qu'ils apportent sur le portrait. Les études de détail, les articles monographiques, parfois très précis – un portrait donné dans l'œuvre donnée d'un auteur donné – ne sont jamais détachés des perspectives générales engagées par les éditeurs du livre, et permettent d'associer à des discours théoriques de haut vol des exemples analysés en profondeur et avec pertinence. S'il est certes quelques redondances, elles assurent la cohérence de l'ensemble du propos, et mettent en évidence des problématiques importantes, dont il convient de se saisir afin de poursuivre ces travaux. La confrontation de la fiction et des récits factuels fait ici la preuve de son rendement herméneutique et on ne peut qu'encourager des travaux futurs à moins séparer ces corpus, à les envisager davantage en fonction des ponts qui existent entre eux, *a fortiori* quand ils sont, à l'instar du portrait, pleinement littéraires.