

Tangence

Entre sincérité et artifice. La mise en scène de soi dans le portrait mondain

Lucie Desjardins

Masques et figures du sujet féminin aux XVI^e et XVII^e siècles
Number 77, Winter 2005

URI: id.erudit.org/iderudit/011703ar

DOI: [10.7202/011703ar](https://doi.org/10.7202/011703ar)

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN 0226-9554 (print)
1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desjardins, L. (2005). Entre sincérité et artifice. La mise en scène de soi dans le portrait mondain. *Tangence*, (77), 143–155.
doi:10.7202/011703ar

Tous droits réservés © Tangence, 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

The logo for Érudit, featuring the word "érudit" in a bold, red, sans-serif font. The letter "é" is stylized with a red accent mark above it.

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

Entre sincérité et artifice. La mise en scène de soi dans le portrait mondain

Lucie Desjardins,
Université du Québec à Montréal

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, le portrait mondain devient un véritable divertissement de société. Or on retrouve, dans les recueils de portraits publiés dans l'entourage de Mademoiselle de Montpensier, non seulement une majorité de modèles féminins, mais encore plusieurs femmes portraitistes qui s'appliquent à décrire tantôt leurs propres qualités, tantôt celles des autres. Cet article propose d'examiner la mise en place d'un *ethos* féminin à partir d'exemples tirés des *Divers portraits*, recueil publié en 1659. On verra de quelle façon cet *ethos* repose sur différentes stratégies rhétoriques qui contribuent à donner une voix, voire une légitimité, aux femmes portraitistes en particulierisant la mise en scène de soi, tout en apportant une solution aux problèmes éthiques posés par l'art du portrait.

Dans les cercles précieux qui se réunissent autour de Mademoiselle de Montpensier et à la faveur de l'influence exercée par les romans de Madeleine de Scudéry, le portrait mondain devient un véritable divertissement de société dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Mais alors que le portrait romanesque s'élabore souvent sous la forme d'éloges hyperboliques adressés aux contemporains sous le couvert de personnages à clés, le portrait mondain, du moins si l'on en juge par les recueils de 1659¹, décrit généralement des êtres réels sans employer de pseu-

1. *Divers portraits*, s.l., 1659, et *La Galerie des peintures, ou recueil de portraits et éloges en vers et en prose, contenant le portrait du roy, de la reyne, des princes, princesses, duchesses, marquises, comtesses, et autres seigneurs et dames les plus illustres de France; la plupart composez par eux-memes. Dédié à son Altesse Royale Mademoiselle*, Paris, Charles de Sercy, 1659. Sur l'histoire de la mode du portrait mondain, on consultera l'ouvrage de Jacqueline Plantié, *La mode*

donyme et recourt à une technique assez fixe. Les auteurs proposent la représentation d'un modèle ou d'eux-mêmes en commençant généralement par une énumération des traits physiques à laquelle ils ajoutent une description de traits moraux. On retrouve, dans ces recueils, une majorité de modèles féminins, mais aussi plusieurs femmes portraitistes qui s'appliquent à décrire tantôt leurs propres qualités, tantôt celles des autres.

En même temps, le portrait littéraire entretient des liens étroits avec l'art pictural, auquel il emprunte son vocabulaire (portraire, dessiner, peindre) et sa théorie qui, comme l'a montré Édouard Pommier², est hantée, depuis la Renaissance, par le problème de la ressemblance. C'est ainsi que les théories italiennes du portrait peint, qui précèdent et orientent les réflexions françaises du XVII^e siècle, s'organisent autour d'une tension entre *ritare* et *imitare*. Alors que les défenseurs du *ritare* proposent de copier le réel tel qu'il s'offre à nos yeux, les partisans de l'*imitare* favorisent au contraire une approche qui entend corriger ce réel pour le porter à la perfection dont il est capable, de manière à illustrer l'homme représenté plutôt que l'image référentielle. C'est le cas, par exemple, de Lomazzo³, peintre et théoricien du XVI^e siècle qui va chercher à montrer que l'idéalisation, même si elle est un « mensonge » de l'art, doit être valorisée dans la mesure où elle répond à un nécessaire souci des convenances sociales. De ce point de vue, le portrait doit rendre compte d'abord et avant tout de la qualité du modèle. Les théoriciens du XVII^e siècle tenteront de concilier cette conception de l'idéal avec l'exigence de naturel, sans résoudre l'écart entre ces deux pôles : le souci de ressemblance sera sans cesse confronté à la nécessité de plaire.

La pratique du portrait mondain s'invente en reprenant ces tensions, désormais constitutives d'un art de parler et d'écrire pour

du portrait littéraire en France 1641-1681, Paris, Honoré Champion, 1994. Je tiens également à souligner le mémoire de maîtrise de Sara Harvey qui comporte des analyses lumineuses de plusieurs portraits du premier recueil (Sara Harvey, *Sociopoétique des Divers portraits de Mademoiselle de Montpensier (1659)*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2001).

2. Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
3. Giovanni Paolo Lomazzo est principalement connu pour deux traités sur la peinture qui eurent une grande influence en France au XVII^e siècle. Il s'agit du *Trattato dell'arte della pittura* (Milan, 1584) et de l'*Idea del tempio della pittura* (Milan, 1591). Sur les conceptions du portrait chez Lomazzo, voir l'ouvrage d'Édouard Pommier, *Théories du portrait*, ouvr. cité, p. 132-134.

mieux se dire. Afin de représenter le modèle sous ses multiples aspects, le portrait propose habituellement un développement en trois parties (corps, esprit, âme), généralement encadré par une bordure⁴ qui vient fixer les premières conditions de l'élaboration du discours. C'est sur ces quelques remarques que s'ouvre, par exemple, le portrait de l'abbesse de Caen :

L'obéissance que je dois à vostre Altesse Royale, MADEMOISELLE, est la seule raison qui pouvoit faire m'obliger à faire mon Portrait, en ayant mille qui devroient m'empescher de jamais parler de moy-mesme [...] ⁵

Cette précaution oratoire est exemplaire : de fait, la plupart des portraitistes du recueil commencent ou terminent leur description par une profession de compétence ou un aveu d'incapacité, par l'affirmation qu'ils se soumettent à la mode de bon ou de mauvais gré, par un gage d'amitié ou le devoir de répondre à une demande. Bref, le portrait mondain donne à lire un ensemble de stratégies rhétoriques où, à la mise en scène de soi, répond la mise en place d'un *ethos* féminin que j'aimerais examiner à partir d'exemples tirés des *Divers portraits*. On verra que ces différentes stratégies rhétoriques contribuent non seulement à donner une voix, voire une légitimité, aux femmes portraitistes en particularisant la mise en scène de soi, mais apportent également certaines solutions aux problèmes éthiques posés par l'art du portrait.

L'art de parler de soi ou le problème de la vanité

Au-delà des questions liées au problème de la ressemblance, la réflexion critique sur le portrait comporte des enjeux moraux et religieux. En effet, le portrait est susceptible d'entraîner toute une série de condamnations morales qui témoignent d'une profonde inquiétude sur la possibilité même d'une représentation du moi. C'est que le portrait peut être le résultat de la simple vanité du modèle et, à ce titre, signe de péché. Pour certains auteurs nourris de la pensée néo-augustinienne, le portrait ne peut donner lieu qu'à l'exhibition d'une vanité et aveugler un modèle qui ne saurait se connaître réellement. Du reste, les textes condamnant une telle

4. Voir, sur cette question, l'ouvrage de Jacqueline Plantié, *La mode du portrait littéraire*, ouvr. cité, chapitre IV, « La vie et l'art du portrait à l'apogée de la mode ».

5. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 53.

pratique recourent généralement à des références qui forment une véritable topique et dont la plus récurrente reste évidemment la leçon de Narcisse contemplant son image⁶. Mais on retrouve aussi le souvenir des philosophes antiques qui, à l'instar de Plotin, méprisent le portrait, ce « reflet de reflet » représentant un matériau fragile⁷, et celui de l'enseignement des saints qui, à l'exemple de saint Paulin de Nole, refusent d'envoyer à autrui leur misérable image terrestre : « Je rougis, écrit ce dernier, de me faire peindre tel que je suis, et je n'ose pas me peindre tel que je ne suis pas. Je hais ce que je suis et je ne suis pas ce que j'aime⁸. »

Le portrait mondain ne manquera pas de faire écho à cette critique. La cinquième partie de la *Clélie* de Madeleine de Scudéry

-
6. Ovide, *Métamorphoses*, III, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, p. 120 et suiv.
7. Porphyre, *La vie de Plotin*, 1, 1-10. Je cite ici la traduction de Luc Brisson et al., Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1992, vol. II, p. 133 : « Plotin, le philosophe qui vécut à notre époque, donnait l'impression d'avoir honte d'être dans un corps. C'est en vertu d'une telle disposition qu'il refusait de rien raconter sur ses origines, ses parents ou sa patrie. Supporter un peintre ou un sculpteur lui paraissait indigne au point même qu'il répondit à Amélius le priant d'autoriser que l'on fit son portrait : "Il ne suffit donc pas de porter ce reflet dont la nature nous a entourés", mais voilà qu'on lui demandait encore de consentir à laisser derrière lui un reflet de reflet, plus durable celui-là, comme si c'était là vraiment l'une des œuvres dignes d'être contemplées ! »
8. Saint Paulin de Nole, *Sancti pontii meropii paulini nolani epistolæ*, édition de Guillaume de Hartel, dans *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, Prague, Vienne et Leipzig, 1893, vol. XVIII. Je cite ici le passage en entier : « *Quid tibi de illa petitione respondeam, qua imagines nostras pingi, tibi mitique iussisti? Obsecro itaque te per viscera caritatis, quæ amoris veri solatia de inanibus formis petis? qualem cupis ut mittamus imaginem tibi? terreni hominis an cælestis? Scio quia tu illam incorruptibilem speciem concupiscis, quam in te rex cælestis adamavit. [...] sed pauper ego et dolens, quia ahuc terrenæ imaginis squalore concretus sum et plus de primo quam de secundo Adam carnis sensibus et terris actibus refero, quomodo tibi audeo me pingere, cum cælestis imaginem infitari prober corruptione terrena? Utrumque me concludit pudor: erubesco pingere quod sum, non audeo pingere quod non sum; odi quod sum; non sum quod amo.* » On notera, du reste, que ce thème comporte de multiples variations pendant tout le XVII^e siècle et se retrouvera, entre autres, dans le *Dictionnaire chrétien, où sur différents tableaux de la Nature l'on apprend par l'Écriture et les Saints Pères à voir Dieu peint dans ses ouvrages et à passer des choses visibles aux choses invisibles* du janséniste Nicolas Fontaine, Paris, 1691, p. 511. Voir, à ce sujet, Édouard Pommier, *Théories du portrait*, ouvr. cité, p. 271. Pour un plus long développement sur les enjeux moraux et religieux du portrait, je me permets ici de renvoyer à mon article, « Le "vain fantôme" de soi-même, ou le portrait à l'épreuve de la morale », *Tangence*, Rimouski, n° 66 (*Les écritures de la morale au XVII^e siècle*), été 2001, p. 84-100.

témoigne non seulement de l'importance de la mode du portrait, mais aussi des enjeux moraux liés à cette pratique :

[...] en peu de jours tous les hommes de la Cour devinrent Peintres, et toutes les femmes firent leur portrait, sans considérer qu'il est tres difficile de parler bien à propos de soy-me [sic], car si on se louë, on se rend insupportable, si l'on se blasme equitablement, on feroit mieux de corriger ses deffauts que de les publier; et si l'on n'en dit ni bien ni mal, on est assez ennuyeux. Mais enfin une constellation plus forte que la raison fist que tout le monde se peignit⁹.

Afin de contourner ces difficultés et de conférer une certaine légitimité à la représentation de soi et de l'autre, les portraitistes des *Divers portraits* utilisent différentes stratégies. C'est ainsi que l'abbesse de Caen, dans l'extrait cité ci-dessus, souligne que ce n'est pas par vanité qu'elle brosse son portrait, mais par obéissance, et ramène la description qu'elle propose d'elle-même à l'expression du respect qu'elle a pour Mademoiselle : « ce que je puis encore mettre de plus véritable dans mon Portrait, devant que de le finir, c'est le profond respect que j'ay pour elle ». De même, dans son autoportrait, Madame de Pontac atténue la portée et la pertinence de la représentation qu'elle donne d'elle-même en utilisant le *topos* de la modestie affectée :

Je fais mon Portrait moy-mesme, le sujet ne meritant pas d'estre touché d'une meilleure main que la mienne. Ce n'est pas que je ne dusse beaucoup apprehender que ce ne soit une grande temerité après ce que j'ay vû; mais comme il n'est pas possible d'imiter les Dieux, et comme je ne prétends pas à cette gloire, je me contente de celle de leur obeïr¹⁰.

La modestie affectée est, on le sait, un *topos* littéraire qui remonte à l'Antiquité latine et qu'a déjà étudié Ernst-Robert Curtius¹¹. Une attitude modeste est, bien sûr, un élément important de toute *captatio benevolentiae* et l'auteur doit souligner lui-même la modestie de son propos et l'insuffisance de son savoir. D'innombrables épîtres dédicatoires faisant appel à ce *topos* l'assortissent, le plus souvent, d'éloges hyperboliques du mécène

9. Madeleine de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, cinquième partie, Paris, Augustin Courbé, 1661; Genève, Slatkine Reprints, 1973, tome IX, p. 284-285.

10. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 113.

11. Ernst-Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1956], Paris, Éditions Presses Pocket, coll. « Agora », 1991, p. 154-158.

auquel on dédie l'ouvrage, ou d'humbles souhaits de plaire à un public. De telles stratégies ne sont donc pas uniquement l'apanage des femmes portraitistes. Cependant, la fréquence et la constance de ce *topos* s'expliquent aisément par le fait que la modestie est une valeur féminine traditionnelle : on comprend alors que la portraitiste affecte davantage cette vertu que les auteurs masculins, puisqu'elle doit non seulement capter la bienveillance du lecteur, mais afficher de surcroît une attitude qui doit paraître totalement naturelle chez les femmes bien nées.

L'amitié : une solution rhétorique au problème de la vanité

Alors que quelques portraitistes rappellent qu'elles ne font qu'obéir à Mademoiselle de Montpensier¹² ou à la demande du dédicataire du portrait, d'autres affirment avoir cédé à l'amitié en acceptant de se mettre en scène. C'est le cas de Mademoiselle de la Trémouille qui s'engage à faire son portrait dans le but, dit-elle, de révéler sa personnalité à ses amis :

[...] je ne laisserai pas d'exécuter le dessin que j'ay pris de faire mon Portrait, afin de me faire connoître à mes amis le plus particulièrement qu'il me sera possible, car je ne veux pas les tromper dans la bonne opinion qu'ils pourront avoir de moy, ny leur donner sujet de se repentir de m'avoir trop légèrement promis leur amitié¹³.

Ailleurs, l'amitié sert à mettre en scène le naturel, et Madame la marquise de Gamaches s'emploie à souligner à quel point ce sentiment lui permet de brosser un portrait ressemblant :

Pour faire un Portrait qui vous ressemble, il faudroit un esprit plus eslevé que le mien [...]. Il me semble pourtant que mon amitié m'éclaire, et qu'elle me fait découvrir des choses qui seroient peut-estre au dessus de ma connoissance, si je vous aimois moins¹⁴.

Quelques remarques s'imposent ici. D'une part, le recours à l'amitié permet de conférer à la description une certaine légitimité et de donner une autorité au peintre qui la réalise. En effet, et c'est là une topique que l'on retrouve dans les textes sur la peinture,

12. Rappelons ici que les portraitistes écrivent pour un destinataire précis et l'entourage de celui-ci, qu'il connaît personnellement et qui forme son public premier.

13. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 9.

14. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 151.

l'amitié permet de broser un portrait ressemblant, donc «réaliste», du modèle. Mais il y a plus. L'amitié ne réfère pas tant à une affection libre et spontanée entre les hommes, mais bien à un principe d'harmonisation nécessaire à la communication. De ce point de vue, le recours au *topos* de l'amitié est plus qu'une simple *captatio benevolentiae* qui permet d'ouvrir le portrait : il permet de construire un système doxologique qui autorise la représentation de soi ou de l'autre dans un climat de confiance et de respect mutuel. L'appel à l'amitié, les commentaires sur la sympathie et la complicité exclusive que l'on retrouve dans les portraits sont, à ce titre, une stratégie rhétorique. Mais cette stratégie repose sur un idéal éthique, car l'amitié est à même de protéger le portrait de l'artifice et, par conséquent, de la critique d'une représentation fausse. En effet, l'amitié, parce qu'intimement liée à la sincérité et à l'authenticité, rend possible la représentation juste, comme en témoigne cet extrait tiré de l'autoportrait de la duchesse de la Trémouille :

Mon humeur est franche : je ne retiens que ce que la prudence m'empêche de faire éclater : et une des choses que je souhaiterois avec le plus de passion, ce seroit de trouver une personne également amie et raisonnable, qui voulust établir avec moy ce commerce de nous dire aussi librement nos mauvaises qualités que les bonnes, d'estre assurée d'une fidelité entière à ne nous en rien cacher, car j'aime en mes amies de la vérité et non de la flatterie¹⁵.

Le portrait n'est donc pas uniquement fondé sur le désir de plaire ou sur l'éloge flatteur ; il est plutôt structuré sur un principe de loyauté et de fidélité. Plus encore, l'amitié qui inspire les portraitistes les éloigne de la complaisance sur laquelle est établi le commerce du monde¹⁶. Lorsque Mademoiselle entreprend la description de Madame de Montglat, elle insiste sur la relation entre déférence, vérité et postérité dans le portrait :

Je croirois manquer à l'amitié que j'ay toujours eue pour vous et pour toute vostre maison, et à la reconnaissance que je dois à l'affection que toute vostre famille et vous m'avez toujours témoignée, si je ne vous laissois cette marque, de donner vostre

15. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 20.

16. C'est le cas, par exemple, de la princesse de Tarente qui écrit : « Je veux espérer au jugement favorable de mes amis ». Voir Sara Harvey, *Sociopoétique des Divers portraits de Mademoiselle de Montpensier (1659)*, ouvr. cité, p. 143 et suiv.

Portrait au public. Tous ceux qui vous connoissent ont toujours trouvé en vous beaucoup de bonnes qualitez : mais peut-estre n'y connoissent-ils pas comme moy tout le bien qu'on doit en dire. Pour mieux le faire paroistre et pour le mieux persuader, je diray mesmes jusques aux choses qui ne sont pas les meilleures en vous, de crainte que si je ne temperois un peu les louanges qui vous sont duës, je ne donnasse sujet à la posterité de douter que vous en eussiez autant mérité, qu'on vous en doit quand on vous veut faire justice¹⁷.

L'amitié est ici un miroir tendu au destinataire et c'est de ce sentiment dont le portrait se veut un témoignage, dans la mesure où il permet au modèle aussi bien de se connaître que d'offrir au public une image à la fois sincère et digne d'intéresser la postérité. Mais qu'elle ait la valeur d'un contrat de lecture pour les portraitistes qui font appel au jugement clément de leurs amis ou qu'elle soit un gage de bonne foi pour celles qui se posent en amies, la conception antique de l'amitié¹⁸, essentiellement masculine, se redéploie ici dans un univers mondain en se mettant au service de la constitution d'un *ethos* féminin.

La vitesse d'exécution et le style naturel

Le portrait, comme genre mondain, comporte ses règles, ses codes et ses lois. Il faut, nous disent plusieurs portraitistes des *Divers portraits*, répondre rapidement et spontanément à la demande du destinataire ou du public sans entrer dans des considérations trop sérieuses sur l'être. Aussi la vitesse d'exécution du portrait constitue-t-elle un *topos* auquel les auteurs recourent volontiers afin de se mettre en scène. La spontanéité de l'acte d'écriture devient, de ce point de vue, le gage d'un portrait qui s'emploie à exprimer la « vérité du modèle », puisque l'auteur a refusé de se soumettre à cette affectation stylistique qui viendrait altérer l'image véritable du modèle. Nombreux sont les auteurs qui insistent sur la vitesse d'exécution de leur portrait, mais la conclusion de l'autoportrait de l'abbesse de Caen constitue un exemple particulièrement éloquent :

Il me resteroit beaucoup de choses à dire, peut-estre plus essentielles, tant pour le bien, que pour le mal qui est en moy ;

17. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 107-108.

18. Voir, sur cette question, le numéro de la revue *XVII^e siècle* consacré à l'amitié (Paris, n° 205, octobre-décembre 1999).

mais depuis hier j'ay eu fort peu de temps, et beaucoup de desir d'obéir promptement à V. A. R. je dis celles qui se presentent les premieres¹⁹.

Soutenu par l'idée d'opposer le portrait à la confession, qui implique une longue introspection, le témoignage de l'abbesse met pleinement en perspective l'écart entre l'essentiel et ce qui se présente instinctivement au moment de l'acte d'écriture. Cette idée de la rapidité de la réponse renvoie ici à un geste d'écriture qui doit être à l'image d'un échange circonstanciel et, par conséquent, régi par le souci du naturel. De la même façon, l'autoportrait de la marquise de Mauny répond à cette exigence de la vitesse d'exécution et de la rapidité du trait en reprenant le *topos* du quart d'heure que l'on retrouve dans bon nombre de portraits. La marquise refuse de dire ce qu'elle considère comme essentiel dans la représentation d'elle-même et interrompt brusquement son portrait parce que, dit-elle,

[...] si je disois en quoy je l'establis [l'essentiel], ce seroit plustost faire icy une confession qu'un Portrait; et voilà ce que je veux mettre au mien, afin de luy donner que le quart-d'heure que je viens d'employer à le faire²⁰.

La spontanéité de l'acte d'écriture tend alors à occulter la dimension esthétique de l'échange conversationnel qui est au fondement même de la pratique du portrait mondain. En effet, le portrait, comme toute pratique liée à la mondanité littéraire, relève davantage des lois et des échanges de la conversation que des préceptes qui régissent la rhétorique classique, et cette dernière remarque est de la plus haute importance : liée à l'*otium* classique, la conversation est de l'ordre du loisir, de la douce familiarité entre pairs. Elle est une parole libre et spontanée ; elle fait, comme le relève Guez de Balzac, paraître les hommes en « un état où l'on peut dire qu'il [sont] véritablement eux-mêmes²¹ ». En plus d'une évidente dimension pragmatique, la conversation entre pairs est basée sur l'élaboration d'une esthétique qui est stratégiquement orientée pour mettre à l'avant-plan l'*ethos* de l'énonciateur. Recourir à la vitesse d'exécution, mettre en valeur le style naturel de la conversation viennent dès lors servir la mise en place d'un

19. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 62.

20. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 132.

21. Jean-Louis Guez de Balzac, « Discours 2 : suite d'un entretien de vive voix, ou de la conversation des Romains », *Œuvres diverses*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 83.

ethos de la sincérité, de la non-dissimulation, de la non-affectation. Le portrait de Lindamor, brossé par la duchesse d'Esche, est exemplaire à cet égard, puisqu'il oppose les artifices rhétoriques à l'expression de la vérité :

Au reste ne vous imaginez pas que j'employe en ce tableau toutes les vives couleurs dont l'éloquence embellit ses ouvrages ; je n'ay point de talent pour cela, et je suis encore persuadée qu'il est difficile de s'en servir, et de demeurer dans les justes bornes de la vérité²².

Ailleurs, la vitesse d'exécution du portrait témoigne du talent de l'auteur. La préface des *Divers portraits*, écrite par Jean de Segrais, souligne que Mademoiselle de Montpensier a fait son autoportrait en un quart d'heure :

Il fut pensé et écrit en un quart-d'heure, comme il est aisé de le voir, et plus aisé de le croire à ceux qui la connoîtront : car les personnes dont l'esprit va aussi vite que le sien, font rarement les choses à deux fois²³.

C'est ainsi que le portrait reprend les stratégies rhétoriques adaptées aux usages de la conversation dans les cercles mondains²⁴, afin de mettre en place un *ethos* fondé sur le naturel et la sincérité. Enfin, cet *ethos*, qui sera érigé en véritable norme esthétique²⁵, n'est pas étranger aux différents genres littéraires dans lesquels vont s'illustrer les femmes de lettres au XVII^e siècle, qu'il s'agisse de la conversation, du portrait, de la lettre, de la maxime ou encore des mémoires.

22. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 122-123.

23. *Divers portraits*, ouvr. cité, préface.

24. De nombreux ouvrages, ces dernières années, se sont intéressés à la question de la conversation mondaine. Citons ici celui de Christoph Strozetzki, *Rhétorique de la conversation. Sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVII^e siècle*, Paris, Seattle et Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984, et celui d'Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 1997. De manière générale, la recherche récente postule que la conversation au XVII^e siècle peut être considérée à la fois comme le premier genre littéraire mondain et la source de tous les autres.

25. Voir, à ce sujet, l'ouvrage de Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999, deuxième partie, chapitre III, « Les stratégies littéraires des précieuses ».

La naïveté et l'incompétence au service du naturel

Certains auteurs du recueil vont débiter leur portrait ou leur autoportrait en soulignant leur incompétence ou leur manque de savoir. Madame de Brégis, dans le portrait qu'elle fait de la reine de Suède, évoque sa « main si peu savante » qui ne fait que « commencer une ébauche ²⁶ ». Revendiquer la posture de l'amateur est recouper les exigences propres à l'*ethos* d'une aristocratie pour laquelle l'activité littéraire est d'abord un loisir (*otium*), et non pas un métier. Mais à cette première exigence s'en ajoute une autre : bien des auteurs se décrivent eux-mêmes comme des amateurs qui s'expriment, non pas au nom des règles ou d'une technique, mais bien au nom d'une morale ²⁷, soulignant ainsi que le portrait dessiné par le simple amateur est plus naturel et, par conséquent, plus ressemblant. L'exorde de l'autoportrait de Mademoiselle, par exemple, s'ouvre sur une forme de demande, voire un contrat de lecture dans lequel la princesse précise que le naturel de sa description est une conséquence de son statut d'amateur. Par cette justification, elle cherche l'approbation et la confiance de son lecteur :

Puisque l'on veut que je fasse mon Portrait, je tâcheray de m'en acquitter le mieux que je pourray. Je souhaiterois qu'en ma personne, la Nature prévalust sur l'art; car je sens bien que je n'en ay aucun pour corriger mes defauts; mais la vérité et la sincérité avec laquelle je va dire ce qu'il y a de bien et de mal en moy, attireront assurément la bonté de mes amis pour les excuser [...] ²⁸.

Que l'on invoque le statut d'amateur ou encore la naïveté, il s'agit, chaque fois, de se mettre en scène *dans* et *par* le discours. Dès lors, le portrait n'est pas tant la représentation ressemblante du modèle, mais bien celle du sujet qui se met à l'avant-scène comme portraitiste par une description qui devient une sorte de revendication de son attitude stylistique. L'autoportrait de la duchesse

26. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 50 et 67.

27. Bien qu'il s'agisse d'un portrait exécuté par un homme, il me semble intéressant de citer ici le portrait que Monsieur de Jussac fait de madame la marquise de Gouville et dans lequel il recourt également au *topos* de l'amateur, en rappelant toutefois que l'art du portrait mondain est essentiellement féminin : « Je suis ignorant, écrit-il, [...] je ne vais point à l'école de la peinture [...] Je ne lis point les romans de Mademoiselle de Scudéry [...] » (*Divers portraits*, ouvr. cité, p. 171-172).

28. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 30.

de Châtillon témoigne de ce rapprochement entre le naturel et le spontané, puisque celle-ci avoue craindre l'artifice et la technique du portraitiste :

Le peu de justice et de fidélité que je trouve dans le monde, fait que je ne puis me remettre à personne pour faire mon Portrait : de sorte que je veux moy mesme vous le donner le plus au naturel qu'il me sera possible, et dans la plus grande naïveté qui fut jamais²⁹.

Or, la duchesse nous livre une description saturée de formules convenues³⁰, de sorte que son portrait s'oppose aux intentions de simplicité et de ressemblance qu'elle évoque dans la bordure et devient, ironiquement, le comble de l'artifice. Mais là n'est sans doute pas l'essentiel : en faisant de la spontanéité le critère d'un bon portrait, les auteurs s'opposent non seulement à l'affectation stylistique, qui est nuisible au portrait ressemblant, mais ils révèlent aussi que tout soupçon d'artifice est susceptible d'entacher l'image qu'ils projettent d'eux-mêmes à travers le discours.

Le portrait mondain ou la façon sincère d'être insincère

L'examen de la bordure permet de comprendre à quel point la facture des textes est revendiquée par les portraitistes, cette claire conscience exprimant au mieux la manière dont se conçoit alors l'entreprise de description de soi. De ce point de vue, le recours au modèle participe d'une esthétique qui, elle-même, sert de socle à un travail d'élaboration stylistique permettant au sujet de construire son propre *ethos*. Toutefois, ces différentes stratégies sont bien plus que de simples artifices rhétoriques dépouillés de toute sincérité. Par la mise en scène du moi, les portraits qui figurent dans les *Divers portraits* se trouvent à la fois à remplir les conditions de la mode en respectant ses règles, ses formules banales et convenues qui sont le fondement même de ce divertissement de société, mais aussi, paradoxalement, à introduire une distance critique entre le jeu et la réalité sociale. En effet, le portrait mondain se veut plus qu'un simple divertissement ; il invite à interroger non seulement sa représentation ou celle de l'autre,

29. *Divers portraits*, ouvr. cité, p. 222.

30. « [...] Je puis dire que j'ay la taille des plus belles, et des mieux faites que l'on puisse voir. [...] Mon visage est une ovale des plus parfaites selon toutes les regles [...] J'ay le nez assez bien fait [...] J'ay beaucoup d'esprit [...] » (*Divers portraits*, ouvr. cité, p. 222-223).

mais aussi l'importance et la valeur qui sous-tendent la représentation individuelle dans une société qui refuse de reconnaître la singularité de l'être. En ce sens, il témoigne peut-être d'abord et avant tout de la volonté et de la conscience qu'avaient les portraitistes de présenter une image de soi digne d'être offerte à la postérité et d'assurer une permanence de soi sur la scène d'un théâtre du monde où le fugitif l'emporte sur le durable.

Enfin, ces différentes stratégies ne sont pas sans rappeler la posture d'un Montaigne décrivant le projet de se peindre dans l'avis au lecteur des *Essais* :

C'est ici un livre de bonne foi, lecteur [...]. Je l'ai voué à la commodité particulière de mes parents et amis [...]. Si c'eût été pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me présenterais en une marche étudiée. Je veux qu'on m'y voit en ma façon simple, naturelle, ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve autant que la révérence publique me l'a permis³¹.

À la suite de Montaigne et parallèlement aux recueils de portraits d'hommes illustres qui jalonnent le siècle, les recueils de portraits mondains évoquent à leur tour cette « bonne foi », la commodité de ces « parents et amis », ce refus d'une « marche étudiée », bref, cette simplicité, ce naturel et cette naïveté qui y deviennent autant de stratégies rhétoriques désormais destinées à servir la mise en scène des femmes portraitistes. Aussi serait-il hasardeux de prétendre que l'entreprise de représentation de soi à l'œuvre dans les *Divers portraits* est typiquement féminine. Les portraits mondains constituent cependant autant de lieux dans lesquels se retrouvent réunis un *ethos* mondain qui vient se mettre au service de la femme auteur, des *topoi* permettant d'insérer l'œuvre dans des conditions idéales de réception, mais aussi, voire surtout, une réflexion sur la pratique même de la représentation de soi et des autres. De ce point de vue, l'*ethos* que donne à lire le portrait mondain réfracte, en quelque sorte, tout le programme esthétique qui s'ordonne autour du rôle que la femme est appelée à jouer au sein de la République des Lettres de l'âge classique.

31. Montaigne, « Avis au lecteur », *Essais*, Paris, Librairie Générale française, coll. « Le livre de poche », 1965, p. 25.