

## Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

## Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

# De la « surface trompeuse » à l'agréable imposture. Le visage au XVII<sup>e</sup> siècle

Lucie Desjardins

Numéro 8, automne 2006

Envisager

Facing

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005539ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005539ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche sur l'intermédialité

ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desjardins, L. (2006). De la « surface trompeuse » à l'agréable imposture. Le visage au XVII<sup>e</sup> siècle. *Intermédialités / Intermediality*, (8), 53–66.  
<https://doi.org/10.7202/1005539ar>

Résumé de l'article

Longtemps considéré comme un genre inférieur, le portrait peint suscite, au XVII<sup>e</sup> siècle, un engouement de plus en plus marqué chez un public de clients et d'amateurs. Or la théorie du portrait ne cesse d'entrer en dialogue avec les textes scientifiques ou religieux, philosophiques ou littéraires. Cet article met en évidence les enjeux théoriques reliés à la représentation du visage pour ensuite examiner de quelle façon les romans, récits et pièces du XVII<sup>e</sup> siècle reprennent les principaux lieux communs du portrait peint, qu'il s'agisse du portrait comme substitut de la présence de l'autre, du problème de la comparaison entre le modèle et l'image peinte, l'original et la copie, l'être et le paraître, ou de celui de la mise en scène de soi et de la vanité. Pareil tableau permet de montrer en quoi le portrait est un lieu où s'incarnent à la fois les plus vives espérances sur les possibilités d'une représentation du visage susceptible de livrer l'intimité dans la plus parfaite transparence et les plus grandes inquiétudes théoriques au sujet d'un monde dominé par les apparences. Ce sont ces différentes tensions qui sont ensuite étudiées à partir de deux textes de Charles Sorel : *Le berger extravagant* (1627) et *La description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits* (1659).

# De la « surface trompeuse » à l'agréable imposture.

Le visage au XVII<sup>e</sup> siècle

LUCIE DESJARDINS

Ce sont l'amour et l'absence qui seraient à l'origine de la première représentation du visage. Deux passages tirés de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien<sup>1</sup> auraient fixé la naissance du portrait, confondue bien souvent avec celle de la peinture. Alors que le premier se contente de souligner qu'à l'origine le portrait « a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine », le deuxième développe le récit. Le portrait devrait son invention à une jeune fille amoureuse d'un jeune homme : celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'un trait l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne. Cette version du mythe fondateur, que l'on a souvent reprise et commentée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>2</sup>, renferme quelques-uns des principaux enjeux théoriques liés à la représentation du visage. Le portrait y apparaît d'abord comme un substitut de l'être aimé, créant ainsi un « effet de présence<sup>3</sup> », mais il est aussi un moyen

53

1. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1985, livre XXXV, chapitre XV et CLI.

2. Voir Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des idées », 1998, p. 18-28.

3. L'expression est de Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 9. Voir aussi l'article, déjà ancien, de Robert Rosenblum, « The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism », *Art Bulletin*, vol. 39, n° 4, décembre 1957, p. 279-290, qui distingue la reprise du mythe dans les textes de sa représentation iconographique : « *In seventeenth century, allusions to this primitive beginning of the art of painting occur even more frequently. In particular, the prominent historians and theorists of the time perpetuated the legend of the outlined shadow when summarizing, in the early pages of their treatises, the ancient history of the imitative arts. [...] The same situation prevails in the earlier eighteenth century, for printed accounts of the legend are not uncommon, including even an epistolary poem by the centenarian Fontenelle, whereas illustrations are scarce. [...] Furthermore, the encyclopedic curiosity of the eighteenth century provided another vehicle for the continual verbal tradition of the legend, as well as in more specialized dictionaries of the period.* ».

de reconnaissance, puisqu'il offre du modèle une image ressemblante. Mais le portrait est aussi défini comme un moyen de connaissance de la vie intérieure. Caractère et tempérament, vices et vertus, désirs les plus secrets et condition sociale devront, en effet, être révélés par le portrait qui cherche à atteindre l'invisible par le visible. C'est du moins ce que l'on retrouve dans les traités sur la peinture qui font l'objet d'une littérature abondante depuis le xvi<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. D'un côté, on exalte la valeur mémoriale ou mimétique du portrait, de l'autre, on en critique les finalités, qu'elles soient d'ordre social, philosophique, moral ou religieux. Quant à la théorie du portrait qui s'élabore en France au xvii<sup>e</sup> siècle, elle est, comme on le sait, d'abord tributaire des traités italiens (Alberti, Paleotti, Lomazzo) dont elle prolonge les idées. Du reste, Daniel Roche a bien montré comment le succès croissant du portrait peint au xvii<sup>e</sup> siècle est intimement lié à ce qu'il appelle une « accentuation des sensibilités individuelles<sup>5</sup> », où la mise en scène de soi devient de plus en plus légitime sinon valorisée. De ce point de vue, et parce qu'il suscite de nombreuses questions qui concernent aussi bien la conception du sujet et la philosophie morale, l'histoire des idées et des pratiques de la sociabilité, la littérature et l'anthropologie que l'histoire des théories et des pratiques artistiques, le portrait est bien davantage qu'un genre pictural parmi tant d'autres.

Le portrait peint du xvii<sup>e</sup> siècle entre aussi sans cesse en dialogue avec les nombreux textes qui s'appuient sur la médecine et la physiognomonie pour mieux fonder une entreprise de codification dont le but consiste à déceler les mouvements les plus intimes à partir d'une lecture attentive des signes venant se peindre à la surface du visage, qu'il s'agisse de signes stables et constants (le caractère) ou encore de signes éphémères et inconstants (les passions). C'est ce dont témoignent, à eux seuls, les titres de plusieurs ouvrages dont l'influence a été considérable, que l'on songe, par exemple, à *La Physionomie raisonnée ou secret curieux pour connoître les inclinations naturelles de chacun par les regles naturelles*<sup>6</sup>

4. Voir, en particulier, les textes d'Alberti, de Lomazzo et de Paleotti. Pour une recension et une analyse des théories italiennes du portrait, on consultera, entre autres, Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, et François Lecercle, *La chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, Gunter Narr, 1987.

5. Pierre Goubert et Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 275.

6. Claude de La Bellière de la Niolle, *La Physionomie raisonnée ou secret curieux pour connoître les inclinations naturelles de chacun par les regles naturelles*, Conseiller & Aumônier du Roy, Paris, E. Couterot, 1664.

de Claude de La Bellière ou encore aux *Characteres des Passions*<sup>7</sup> et à *L'art de connoistre les hommes d'après la physionomie*<sup>8</sup> de Marin Cureau de La Chambre. Ces discours « savants » cultivent l'ambition de rendre le visage transparent à qui sait bien l'observer et cette prétention roule sur une série de formules convenues comme « les passions se doivent mieue connoistre dans les yeux que dans l'ame mesme<sup>9</sup> ».

Ces enjeux liés à la représentation du visage s'affirment également avec force dans les romans, les récits et les pièces du xvii<sup>e</sup> siècle, qui reprennent volontiers ce motif du portrait au point de constituer une topique. Au fil des ans, nous avons constitué un corpus<sup>10</sup> de plus de deux cents textes qui appartiennent à différentes formes de discours et dans lesquels le portrait est bien davantage qu'un simple motif ornemental, dans la mesure où il propose une réflexion théorique sur le visage, la représentation de soi, l'intériorité. Il ne s'agit pas ici d'envisager une histoire de l'art du portrait ni de recenser toutes les occurrences du motif du portrait peint dans le récit, mais de revenir sur quelques textes essentiels de manière à effectuer une synthèse des questions et des enjeux associés à la représentation du visage tels qu'ils se présentent dans les textes littéraires du xvii<sup>e</sup> siècle. On verra d'abord que ces textes reprennent volontiers les principaux lieux communs du portrait peint, qu'il s'agisse du portrait comme substitut de la présence de l'autre, du problème de la comparaison entre le modèle et l'image peinte, entre l'original et la copie, mais aussi celui de la mise en scène de soi, de la vanité ou encore

7. Marin Cureau de La Chambre, *Les caracteres des passions*, Paris, Jacques d'Allin, 1640-1662, 5 volumes. Sur ces traités, on consultera Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions xvi<sup>e</sup>-début xix<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rivages, 1988. Je me permets ici de renvoyer à mon ouvrage *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au xvii<sup>e</sup> siècle*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval / L'Harmattan, 2001.

8. Marin Cureau de La Chambre, *L'art de connoistre les hommes d'après la physionomie*, Paris, Jacques d'Allin, 1663 [1659].

9. Marin Cureau de La Chambre, *Les caracteres des passions*, Paris, Jacques d'Allin, 1642, vol. I, p. 2. Or, la longue tradition de ces traités de lecture du visage a toujours été doublée d'une réflexion sur la façon d'en représenter les traits qu'exprime la constitution de plusieurs guides de représentation à l'usage des peintres et sculpteurs. C'est ainsi qu'en 1668, le peintre Charles Le Brun prononce, devant l'Académie royale de peinture et de sculpture, une conférence sur l'expression des passions. Voir Charles Le Brun, « Conférence sur l'expression générale et particulière », *Nouvelle revue de psychanalyse*, printemps 1980, n° 21, p. 106. On trouvera aussi ce texte dans Charles Le Brun, *L'expression des passions & autres conférences*, Paris, Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

10. Ce texte est issu des travaux du groupe de recherches *Les métaphores de l'intériorité. Portrait, miroir et représentation de soi*.

de l'illusion crée par l'image du corps. Pareil tableau devrait surtout permettre de montrer en quoi le portrait est un lieu où s'incarnent à la fois les plus vives espérances sur les possibilités d'une représentation du visage susceptible de livrer l'intimité dans la plus parfaite transparence et les plus grandes inquiétudes théoriques au sujet d'un monde dominé par les apparences.

Le premier *topos* sur lequel je voudrais m'attarder est celui, repris d'Alberti<sup>11</sup>, du gage de la présence dans l'absence. On rappellera à cet égard la célèbre scène du portrait dérobé dans la *Princesse de Clèves*. Dans cette scène, le portrait de Madame de Clèves fait partie, nous dit le texte, d'une série de portraits des dames de la cour de France, commandés par la reine dauphine, et qui seront envoyés à la cour d'Angleterre afin d'y faire connaître les modèles. Mais pour le duc de Nemours, qui dérobe le portrait de la princesse en laissant de côté la boîte, il ne s'agit ni d'une simple pièce d'identité, ni d'une œuvre d'art ayant une quelconque valeur, c'est une image qui se *substitue* à la princesse aimée en secret. C'est bien ainsi, du reste, que Monsieur de Clèves comprend fortuitement la disparition mystérieuse du portrait de sa femme :

M. de Clèves était affligé de cette perte et, après qu'on eut encore cherché inutilement, il dit à sa femme, mais d'une manière qui faisait voir qu'il ne le pensait pas, qu'elle avait sans doute quelque amant caché à qui elle avait donné ce portrait ou qui l'avait dérobé, et qu'un autre qu'un amant ne se serait pas contenté de la peinture sans la boîte<sup>12</sup>.

Mais le *topos* que l'on retrouve le plus fréquemment dans les romans du XVII<sup>e</sup> siècle est sans doute celui de la contemplation d'un portrait, contemplation qui suscite l'amour pour un ou une inconnue. Le Francion de Charles Sorel s'éprend d'un tableau où il « voit la beauté la plus parfaite et la plus charmante du monde<sup>13</sup> », tableau qui l'engage non seulement à rechercher le modèle de ce visage parfait, mais aussi à ne plus quitter le portrait. On pourrait multiplier les exemples de ces quêtes amoureuses qui cherchent à convertir l'absence en présence et où le héros finit par trouver le modèle qu'il compare à son portrait, vérifiant ainsi si le désir engendré par la représentation du corps convient aussi à l'original.

11. Voir Leon Battista Alberti, *De la peinture/De pictura*, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, coll. « La littérature artistique », 1992 [1435], p. 131. Alberti identifie la force « tout à fait divine » de la peinture à celle du portrait, image de l'homme : « Elle [la peinture] a en elle une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre présent, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants de façon à les faire reconnaître pour le plus grand plaisir de ceux qui les regardent [...] ».

12. Madame de Lafayette, *La princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1966 [1678], p. 93.

13. Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1979 [1623], p. 180.

Alors que pour certains personnages, la confrontation entre le modèle et la toile est heureuse<sup>14</sup>, puisque les véritables traits du modèle surpassent ceux qu'avait tracés le peintre, pour d'autres, il en résulte une déception. On citera le cas du personnage d'Osman de la tragédie de Tristan L'Hermite qui est déçu par ce qu'il découvre : « en ce pinceau trompeur, j'eus trop de confiance », dit-il, pour ajouter quelques vers plus loin, que « le portrait qu'on en fist est un portrait flaté / ce ne sont pas ses yeux, ce n'est pas son visage / et cette gorge peinte éclate davantage<sup>15</sup> ».

Pourtant, cette capacité du portrait à révéler le sujet et ce qui est de l'ordre de l'intime est constamment remise en cause. Que l'on croie à la plus parfaite transparence des signes du corps ou encore à leur opacité, la représentation du visage inquiète et dérange. Cette question occupe une place centrale dans deux textes de Charles Sorel : *Le berger extravagant* (1627) et *La description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits* (1659) qui soulignent tous deux l'importance que l'on accorde à la question du portrait au XVII<sup>e</sup> siècle, tout en proposant une critique qui met en jeu des perspectives différentes sur la possibilité même d'une représentation du visage.

*Le berger extravagant* comporte deux épisodes importants qui mettent en jeu les différents problèmes que soulèvent le portrait et la représentation du visage. Dans le premier, Lysis prie Anselme de graver le portrait de Charité et lui fait la description de cette dernière.

Fay luy moy ces beaux filets d'or qui parent sa teste, ces inevitables rets, ces hameçons, ces apas, et ces chaisnes qui surprennent les cœurs; apres cela dépeint moy ce front uny où l'amour est assis comme en son tribunal: au bas mets ces deux arcs d'ebeine, et au dessous ces deux soleils qui jettent incessamment des traits et des flames; et puis du milieu s'eslevra ce beau nez qui comme une petite montagne divise les jouës, non pas sans sujet, puis que se debattans continuellement à qui sera la plus belle, elles auroient querelle bien souvent si elles n'estoient separees<sup>16</sup>.

14. Les exemples sont nombreux, mais on peut ici songer au Polexandre du roman Marin Le Roy de Gomberville [1619-1637] ou encore au personnage d'Agésilan dans le *Agésilan de Colchos* [1635] de Jean de Rotrou.

15. Tristan L'Hermite, « Osman » [1646-1647], *Le théâtre complet de Tristan L'Hermite*, Alabama, The University of Alabama Press, 1975, acte II, scène 3, vers 430, p. 436-438. On soulignera, par ailleurs, que l'une des anecdotes que l'on retrouve le plus fréquemment dans la comédie, par exemple, est celle du valet qui préfère se faire représenter sous les traits de son maître pour faire parvenir un portrait plus avantageux de lui-même à sa bien-aimée. Derrière le quiproquo qu'engendre la situation dramatique, il y a en arrière-plan l'idée selon laquelle la condition sociale se lit sur le visage. Du reste, la plupart du temps, l'amoureuse préfère les véritables traits du valet à ceux qu'il a choisis d'emprunter.

16. Charles Sorel, *Le berger extravagant* [1627], Genève, Slatkine Reprints, 1973, livre I, p. 37-38.

Ainsi que l'on peut le voir dans la gravure qui accompagne le texte (fig. 1), Anselme prend cette description à la lettre, de sorte que le portrait qui représente Charité nous fait voir dans les cheveux des hameçons à pendre les cœurs, des chaînes et des rets, sur le front le trône de l'amour, des soleils à la place de l'iris de l'œil, deux branches de corail en guise de lèvres, de sorte que les métaphores se trouvent délexicalisées pour être reproduites, vivantes, sur la toile<sup>17</sup>.

[...] il avoit dépeint un visage qui au lieu d'estre couleur de chair, avoit un teint blanc comme neige [...] En la place où devoient estre les yeux on n'y voyoit ny blanc ny prune. Il y avoit deux Soleils qui jettoient des rayons parmy lesquels on remarquoit quelques flames & quelques dards [...] Quelques-uns [des cheveux] estoient faits comme des lignes, avecques l'hameçon au bout fourny pour attirer la proye. Il y avoit quantité de cœurs qui estoient pris à l'amorce, & entres autres un plus gros que ses compagnons, qui alloit justement au dessous de la jouë gauche, tellement qu'il sembloit qu'il servist de pendant d'oreille à cette rare beauté<sup>18</sup>.

58

Mais de quoi ce portrait est-il, au juste, la métaphore ? De quoi est-il la figure ? À première vue, ces lys dénotent la blancheur et ce corail, les lèvres, dans un effet qui semble être de l'ordre de la plus parfaite transparence. Pourtant, à y regarder de plus près, ce portrait est moins représentation de l'objet représenté, la gravure le montre à l'évidence, que représentation d'une topique littéraire. De ce point de vue, on pourrait même envisager le portrait métaphorique comme une sorte d'emblème d'une littérature qui s'invente à partir d'un répertoire de *loci communes*. Du reste, la première fois que Lysis voit le portrait de sa maîtresse, il s'avère incapable de reconnaître le modèle. Puis, il comprend l'idée du peintre Anselme et entre alors dans le jeu tout en étant le seul à la reconnaître :

Que je vous embrasse, mon doux amy, dit Lysis, apres avoir un peu medité à par soy, il faut que j'avouë que vous avez donné une preuve incomparable de vostre esprit. Il ne se pouvoit peindre que par metaphore, ce beau visage de Charite. Nous avions desja bien dit que ces traits ne pouvoient pas estre representez au naturel<sup>19</sup> !

17. Martine Debaisieux a déjà montré de quelle façon l'attaque de Sorel porte ici sur les métaphores poétiques critiquées avec virulence dans *De la connoissance des bons livres* (1671). Voir Martine Debaisieux, *Le procès du roman : écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, Saratoga, Anma Libri, 1974. « L'épisode, écrit-elle, met en abyme le procédé de toute l'œuvre, celui du portrait métaphorique de Charité, [...] Sorel illustre ainsi de la manière la plus convaincante ce qu'il essaie de prouver à l'intérieur de son volumineux ouvrage ; l'écart entre le langage métaphorique et ce qu'il est censé traduire, le ridicule qui en résulte » (p. 39). Voir aussi, du même auteur, « "Du pinceau à la plume" : le mensonge des figures et la contrefaçon dans la *Description de l'Isle de Portraiture* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 111, p. 285-293.

18. Charles Sorel, *Le berger extravagant*, livre II, p. 55-56.

19. Charles Sorel, *Le berger extravagant*, p. 148.



Fig. 1. Van Lochem, « La belle Charité » : Allégorie de la Charité, dans *Le Berger extravagant. Ou parmi des fantasies amoureuses l'on voit les impertinences des romans et de la poésie*, Rouen, Jean Osmont, 1639. Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France.



Quand il présente le portrait à un véritable peintre pour qu'il ajoute un corps à la représentation du visage, l'artiste n'y voit qu'une énigme ou une série d'emblèmes: « Je n'entends rien à cecy, monsieur, dit le peintre, c'est quelque énigme ou quelque emblème, si je mettois cela sur un corps on le prendroit pour un monstre<sup>20</sup>. » La métaphore qui devait embellir le visage de la jeune femme ne fait, au contraire, que l'enlaidir en cachant ses véritables traits<sup>21</sup>, si bien que l'effet qu'a le portrait sur les autres personnages est contraire à celui souhaité par Lysis. Le portrait que l'on retrouve dans *Le berger extravagant* entre ainsi en dialogue non seulement avec les romans pastoraux du début du siècle, mais aussi avec les textes d'inspiration poétique néopétrarquais dont la tradition s'est figée en réservoir topique et dont les images les plus banales rapprochent bouche et corail, dents et perles, épaule et marbre, sein et albâtre, cheveux noirs et ébène, blonde chevelure et soleil. Sous un mode bien souvent satirique, les textes du XVII<sup>e</sup> siècle dénoncent cette topique en la renversant, comme le fait l'épisode du « portrait métaphorique », mais aussi le portrait de la femme imaginaire que brosse le personnage d'Amidor dans *Les visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin.

[...] une beauté céleste  
 À mes yeux étonnés soudain se manifeste ;  
 Tant de rares trésors en un corps assemblés  
 Me rendirent sans voix, mes sens furent troublés,  
 De mille traits perçants je ressentis la touche.  
 Le corail de ses yeux, et l'azur de sa bouche,  
 L'or bruni de son teint, l'argent de ses cheveux,  
 L'ébène de ses dents digne de mille vœux,  
 Ses regards sans arrêt, sans nulles étincelles,  
 Ses beaux tétins languets cachés sous ses aisselles,  
 Ses bras grands et menus ainsi que des fuseaux,  
 Ses deux cuisses sans chair, ou plutôt deux roseaux,  
 La grandeur de ses pieds, et sa petite taille,  
 Livrèrent à mon cœur une horrible bataille<sup>22</sup>.

Emblème d'une topique, le portrait l'est, à vrai dire, à double titre. En effet, on sait à quel point tout l'argument du *Berger extravagant* consiste à critiquer le roman, dont les lieux communs et les motifs font vaciller le sens commun du héros au point de rendre incertaine la frontière entre illusion et réalité. De ce point de vue, le « portrait métaphorique » est davantage un portrait illustrant une métaphore qu'une métaphore elle-même, si bien que l'épisode permet non

20. Charles Sorel, *Le berger extravagant*, p. 56.

21. Charles Sorel, *Le berger extravagant*, « Remarques », p. 566. « Nostre Charité est si belle qu'elle en est laide ».

22. Desmarets de Saint-Sorlin, « Les Visionnaires » [1637], *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1986, acte I, scène 4.

seulement de penser la question du visage, mais aussi les rapports qu'entretient, au XVII<sup>e</sup> siècle, la catégorie de la représentation et l'écriture romanesque. Le portrait devient alors emblème et mise en abyme de la littérature elle-même ou, du moins, d'une littérature comprise comme remémoration d'une topique. En étant formé d'une constellation de *loci communes*, le visage représenté donne à voir un sujet qui représente moins son objet que les lieux à partir desquels s'invente sa fiction.

Derrière ces anecdotes, il y a l'idée selon laquelle le visage représenté n'est qu'un leurre qui s'éloignerait de ce que serait le modèle. *La description de l'isle de portraiture* énumère, sur un mode plaisant, les requêtes des innombrables candidats au portrait : « ils vouloient tous que leur portrait fust fait sur ce qu'ils paroissent estre, non pas sur ce qu'ils estoient effectivement<sup>23</sup> ». Le portrait est alors investi d'un pouvoir d'illusion et d'évocation : il ne donne pas seulement à voir une personne, mais aussi les aspirations qui l'animent, voire les rêves et les prétentions d'une existence sollicitant l'approbation des regards qui la scrutent, désireuse de s'offrir à eux en modèle digne d'être imité.

La représentation du visage fait alors écho au thème, cher à l'âge classique, du *theatrum mundi*, du théâtre du monde où chacun se compose un air et une figure à partir de la projection imaginaire de modèles social et esthétique participant l'un et l'autre de la production des apparences. C'est pourquoi le portrait pose la question de la vanité et de l'amour-propre, problème développé au XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier par la pensée néo-augustinienne et l'écriture moraliste qui dénonçaient l'illusion sous toutes ses formes : illusion d'une introspection obscurcie par l'amour-propre, illusion d'un moi qui n'est que fiction, illusion de la représentation du visage et de la peinture en général dénoncées comme flatterie. Si le portrait offre à la représentation du visage un lieu d'expression privilégié, il peut aussi se comprendre comme la « surface trompeuse<sup>24</sup> » par excellence, comme l'affirme Pierre Nicole, pour qui le moi intime s'efface devant l'apparence que la vanité projette sur le théâtre du monde. À ce titre, il est susceptible d'entraîner toute une série de condamnations morales qui témoignent d'une profonde inquiétude sur la possibilité même d'une représentation du sujet ou,

23. Charles Sorel, *La description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits*, Paris, Charles de Sercy, 1659, p. 23. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « DIP », suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

24. Pierre Nicole, *Essais de morale*, vol. III, Paris, G. Desprez, 1701 [1675], p. 20 : « Il est vrai qu'il leur seroit aisé de s'empêcher d'y être trompés, et de se convaincre eux-mêmes, qu'il n'y a rien de si faux et de si vain que tous ces témoignages d'estime, d'affection, et d'attachement qu'on leur rend. Ils savent ce qu'ils pensent souvent eux-mêmes de ceux à qui ils en rendent de semblables, et ils n'ont pas sujet de juger les autres plus sinceres qu'eux. Mais ils sont bien-aises de n'approfondir pas les choses si avant. Ils se contentent donc de cette surface trompeuse ».

pour mieux dire, d'un désespoir à l'égard de toute authenticité. Au reste, les textes qui condamnent une telle pratique recourent généralement à des références qui forment une véritable topique et dont la plus récurrente reste évidemment la leçon de Narcisse contemplant son image<sup>25</sup>. 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 fragile<sup>26</sup>, 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'aime<sup>27</sup> ».

Les textes ne manqueront pas de faire entendre cette critique où se trouve interrogée la capacité de la peinture à être une référence essentielle dans la représentation du visage, mais aussi du sujet. En effet, la vogue extraordinaire du

62

25. Ovide, *Métamorphoses*, III, p. 416 sq.

26. 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 ! »

27. Saint Paulin de Nole, *Sancti pontii meropii paulini nolani epistolae*, (éd. de Guillaume de Hartel), dans *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, Prague-Vienne-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, quae amoris veri solatia de inanibus formis petis? qualem cupis ut mittamus imaginem tibi? terreni hominis an caelestis? Scio quia tu illam incorruptibilem speciem concupiscis, quam in te rex caelestis adamavit. [...] sed pauper ego et dolens, quia ahuc terrenae imaginis squalore concretus sum et plus de primo quam de secundo Adam carnis sensibus et terris actibus refero, quomodo tibi audebo me pingere, cum caelestis imaginem infitari prober corruptione terrena? Utrumque me concludit pudor: erubescio 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<sup>e</sup> 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*, 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*, n° 66, été 2001, p. 84-100.

portrait littéraire en France allait contribuer à diffuser une pratique de la représentation de soi dans le discours qui tisse des liens avec l'art pictural auquel elle emprunte ses termes (peindre, dessiner, peindre). 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 devient un véritable divertissement de société dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Diffusé d'abord dans deux recueils de 1659<sup>28</sup>, le portrait mondain 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. Or, comme l'ont montré Jacqueline Plantié et Sara Harvey, les textes qui rendent compte de cette mode du portrait sont contemporains d'une critique de cette représentation de soi, critique dont je ne citerai ici qu'un exemple tiré de la cinquième partie de la *Clélie* de Madeleine de Scudéry, qui témoigne non seulement de l'importance de la mode du portrait, mais aussi des enjeux moraux liés à cette pratique :

63

[...] en peu de jours tous les hommes de la Cour devinrent Peintres, & toutes les femmes firent leur portrait, sans considerer qu'il est tres difficile de parler bien à propos de soy-me [*sic*], car si on se loué, on se rend insupportable, si l'on se blasme equitablement, on feroit mieux de corriger ses deffauts que de les publier; & 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 peignit<sup>29</sup>.

Ces portraits littéraires mis à la mode par M<sup>lle</sup> de Scudéry, Segrais et M<sup>lle</sup> de Montpensier connurent, on le sait, un immense succès dans les milieux aristocratiques. Derrière le badinage conventionnel qu'on retrouve dans ces portraits se profilent d'autres enjeux : celui de la nature contre l'artifice, du corps contre le visage, de l'intimité contre le théâtre social, de l'être contre le paraître. C'est, au demeurant, cette même critique qui inspire *La description de l'isle de*

28. Madeleine de Scudéry, *Divers portraits*, s. l., 1659 et *La Galeries 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 du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Honoré Champion, 1994. Je tiens également à souligner le remarquable mémoire de maîtrise de Sara Harvey qui comporte des analyses de plusieurs portraits du premier recueil. Sara Harvey, *Sociopoétique des Divers portraits de Mademoiselle de Montpensier (1659)*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2001; à paraître aux Presses de l'Université Laval, coll. « Les Cahiers du CIERL ».

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

*portraiture et de la ville des portraits*, écrit par Charles Sorel et publié en 1659. Accompagné de deux amis, le narrateur se rend sur l'île de portraiture, située au centre du monde et dont les habitants n'ont qu'une seule occupation : faire des portraits. Quant aux étrangers qui visitent l'île, ils font faire leur portrait, achètent des portraits, ou apprennent à en faire.

Le texte s'inscrit d'emblée au cœur même de la mode : « Comme on ne parloit plus à Paris que de Portraits, & que tous les bons Esprits estoient curieux d'en avoir ou de sçavoir faire, nous estions ravis d'aller au lieu où habitoient les meilleurs Maistres de cet Art, & d'où l'on croyoit qu'en venoit l'origine » (DIP, p. 3). L'île se divise en six rues et les peintres s'y répartissent en fonction de leur spécialité. Nous y retrouvons la rue des peintres héroïques, la plus longue rue de l'île, qui accueille les Grands et tous ceux que la fortune favorise ; la rue des peintres amoureux, habitée par des peintres flatteurs qui, aveuglés par l'amour, font toujours de leur modèle la plus belle représentation ; la rue des peintres burlesques et comiques, qui présentent leurs amis et eux-mêmes en faisant rire, mais sans jamais offenser ni offusquer ; la rue des peintres satiriques qui pratiquent le portrait à charge et la caricature ; la rue des peintres censeurs qui lèvent les masques et dénoncent les vices et les défauts des modèles ; et, enfin, la rue des « peintres indifférents et de toutes les sortes » qui n'ont pas de parti pris à l'égard de leurs modèles.

De cette topographie, retenons surtout la rue des peintres héroïques. C'est en effet sur cette rue que la forme allégorique choisie par Sorel prend tout son sens, puisqu'elle est peuplée de peintres flatteurs. La plupart des gens, nous dit le texte, avaient fait le voyage par vanité et ambition, si bien que les peintres en profitèrent pour réclamer un salaire exorbitant en exploitant l'amour-propre de modèles remplis de

[...] la croyance qu'ils avoient de meriter que leur Memoire fust conservée eternellement aussi bien que celle des plus grands Héros de l'Antiquité : Mais ces Messieurs les Peintres Héroïques faisoient fort les rencheris ; Ils demandoient tant d'argent d'un Portrait qu'à peine l'original valoit-il autant. (DIP, p. 14)

C'est là, du reste, un problème réel que dénoncent par ailleurs tous les traités sur la peinture qui reprennent la pensée néo-augustinienne en rappelant, d'une part, que Dieu seul est éternel et, d'autre part, qu'il est difficile de représenter le sujet dans sa vérité. Quoi qu'il en soit, en avançant plus avant sur la rue des peintres héroïques, le narrateur se dit surpris de « trouver encore quantité de personnes masquées » (DIP, p. 20). L'aveugle a de faux yeux, alors qu'un autre modèle cache sa jambe de bois en portant de superbes bas de soie. Or, poursuit le texte, tout leur soin était de faire croire qu'ils n'étaient pas masqués : il y en avait même dont « les masques estoient si bien faits, & si adroitement attachez ou collez, qu'on les prenoient pour leur vrai visage » (DIP, p. 21). La rue des peintres héroïques est donc celle de la tromperie, puisque ses habitants ne font que reproduire fidèlement sur la toile l'aveuglement du modèle, allant jusqu'à le représenter à

partir d'un simple récit, et sans même l'avoir vu. Déçu, le narrateur ne peut que constater les écueils auxquels se heurte l'ambition de représenter le visage :

Je vis chez eux des Portraits merveilleux; mais en ayant confronté quelques-uns au visage de ceux pour qui ils estoient faits, lesquels se reconterent là fortuitement, je connus que c'estoit des Portraits flatteurs & menteurs qui faisoient les personnes beaucoup plus belles, & de meilleure mine qu'elles n'estoient, tellement qu'il n'y avoient que ceux qui ne voyoient point l'original qui y püssent estre trompez. (DIP, p. 19)

Sorel montre ici que le portrait n'est qu'un masque, parce que tout visage se dissimule sous un voile. Dans ces conditions, même l'autoportrait ne saurait être le lieu de la représentation juste. Les femmes qui pratiquent cet art empruntent parfois le visage d'une autre, ou se composent une beauté d'emprunt à partir de visages différents, selon la méthode d'un Zeuxis ou d'un Apelle.

Toutefois si elles se connoissoient, elles se déguisoient donc beaucoup & pour se peindre elles prenoient une autre forme que la leur. Il y en avoit aussi qui pour faire leur Portrait prenoient des Masques des plus fins, & ceux qui imitoient le mieux le naturel, ou bien elles se fardoient de sorte, que c'estoient elles-mesmes, & ce n'estoit plus elles-mesmes. A les voir, on les eust prises pour des Poupées de cire, ou pour ces figures d'Horloges qui sont de bois ou d'ivoire, dont les yeux ont du mouvement par le moyen de ressorts. (DIP, p. 56-57)

Le portrait n'est plus le lieu de la transparence, mais d'un univers qui repose sur la convention et sur l'effet que la représentation peut susciter. Si les femmes décrites par Sorel ne sont pas jolies, parce que trop dissimulées, elles s'en consolent, car «Elles ne se soucioient pas d'estre laides en effet, pourveu que dans le Monde elles eussent le bruit d'estres belles». (DIP, p. 59-60)

Le portrait devient, tout au long de *La description de l'isle de portraiture*, le lieu d'ancrage d'une poétique singulière dont le fondement réside moins dans une représentation topique du visage que dans une instance fluctuante : *le moi*. En effet, les différents portraits dont parle Sorel impliquent une multiplicité de points de vue portés sur un même modèle. C'est, du reste, ce que montre également la deuxième scène tirée du *Berger extravagant*, celle du portrait anamorphique qui présente deux images d'un même sujet, l'image que le portrait offre au regard de l'autre et celle que le modèle aimerait bien qu'on puisse reconnaître. Ici, Carmelin, le serviteur de Lysis, relate la métamorphose du portrait dont il a été témoin<sup>30</sup>. L'épisode met en scène un bourgeois présomptueux qui décide de montrer son nouveau tableau à ses invités. Voulant lui donner plus de lustre, il frotte le portrait avec un linge mouillé ainsi que le lui avait conseillé le peintre. La première peinture se dissout et une image antithétique apparaît, qui représente le portrait du bourgeois en paysan cocu. Au chapeau à panache

30. Charles Sorel, *Le berger extravagant*, livre VIII, p. 260-269.

s'est substitué une paire de cornes, aux bottes, des guêtres, à l'épée un compas. À l'insu du modèle, le peintre qui, dit-on, était furieux de voir « qu'un menuisier se vouloit faire peindre en gentil'homme » avait fait son portrait en deux couches, la première à l'huile et la seconde à la détrempe, « si bien que l'eau avoit effacé en moins de rien cette dernière couche ». De cet épisode, Carmelin conclura que le peintre « avoit mis peinture sur peinture en s'imaginant qu'il s'agissait de punir un coquin qui vouloit paraître ce qu'il n'étoit pas. »

À la suite de ce parcours à partir duquel se laisse envisager dans sa généralité la question du portrait au xvii<sup>e</sup> siècle, quelques dernières remarques s'imposent. Comme en témoignent les nombreux textes que nous avons sollicités, la représentation du visage ne peut bien se saisir que si on la place dans un ensemble de savoirs et de pratiques qui permet d'en comprendre les enjeux théoriques. En effet, le portrait combine pratiques artistiques, histoire et théorie des arts et des lettres, philosophie du sujet. Médiateur de la sensibilité, il dévoile d'abord et avant tout les rapports conflictuels qu'entretient l'individu face à son propre visage, auquel on attribue le pouvoir de révéler caractère, passions, désirs les plus secrets et, à ce titre, de porter un regard sur soi ou sur l'autre, de se mettre en scène ou de se dissimuler. De ce point de vue, le visage devient un lieu de médiations, de « fabrications de présence », d'« effets d'immédiateté » et de « modes de résistance<sup>31</sup> ». Mais ces médiations ont une histoire : au xvii<sup>e</sup> siècle, au moment même où l'expression du visage devient une question centrale qui intéresse plusieurs disciplines, on en vient à se méfier des pouvoirs expressifs du visage : parce que transparent, le visage n'est-il pas susceptible de révéler ce que l'on souhaiterait voir caché ? En effet, les signes qui affleurent à la surface du visage fondent un lexique de la reconnaissance et constituent les éléments essentiels d'une caractérisation psychologique et d'une taxinomie sociale qui semblent impossibles à contourner. Il s'agit alors pour l'individu de se dérober à tous ces regards qui cherchent à repérer une passion ou un caractère sous cette surface offerte par le visage. C'est là la leçon des manuels de civilité qui prônent une véritable politique du visage. Le portrait, comme outil de dissimulation, fabrique alors des masques, une « surface trompeuse<sup>32</sup> » ou une « agréable imposture » (DIP, p. 27) qui génère un être fictif qui se contente de signes. Avec cette distorsion, voire cette opposition, entre *regard sur soi* et *connaissance de soi*, et dans le sillage de cette première multiplication des images de soi, on assiste dès lors à l'émergence d'une nouvelle topique, constitutive de la modernité : d'un côté, le visage *public*, conçu comme régulateur des échanges, de l'autre, le visage *privé*, le seul qui soit encore sincère et susceptible de livrer le moi dans la plus parfaite transparence.

31. Voir Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Inter-médialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27.

32. L'expression est de Pierre Nicole, *Essais de morale*, p. 20.