

Jacqueline PLANTIÉ

LA MODE DU
PORTRAIT LITTÉRAIRE
EN FRANCE
1641-1681



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2016

www.honorechampion.com

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE, par Jean MESNARD	9
AVANT-PROPOS	13
I. LA MODE DU PORTRAIT LITTÉRAIRE VUE PAR SES DÉTRACTEURS ET SES HISTORIENS	13
II. MISÈRE ET RICHESSE DE L'ÉTUDE DU PORTRAIT MON- DAIN. Fondements de la censure généralisée dont le portrait mondain est l'objet, 16. Monotonie des portraits, 16. Responsabilité de l'édition Barthélemy, 17. Nécessité de faire table rase des certitudes du XIX ^e siècle, 17. Les séductions des portraits: exploration de terres inconnues, 19; recherche des clefs, 20; rencontre, parmi les portraitistes ou leurs modèles, de personnages originaux et de grands écrivains, 20; confron- tations variées que les portraits permettent, 21.	
III. REGARD SUR LA TÂCHE ENTREPRISE. Définition du portrait écrit du XVII ^e siècle, 21. Le portrait à la mode et ses "franges", 23. Orientation des recherches dans le massif du portrait mondain: le centre de la mode – l'année 1659 –, 24; justification des limites chronolo- giques choisies: 1641-1681, 24. Les trois moments de l'exposé: les ori- gines du portrait littéraire, 25; l'apogée de la mode, 25; la crise du por- trait, 26. Complémentarité de la mode et du regard critique porté sur elle au XVII ^e siècle, 27. Stérilité ou fécondité du portrait mondain? 27.	

PREMIÈRE PARTIE

LA TOILE DE FOND DU PORTRAIT MONDAIN

CHAPITRE PREMIER

PRÉHISTOIRE	31
I. "LA MODE DES PORTRAITS EST PLUS ANCIENNE QU'ON NE PENSE", 31. Les deux tendances permanentes des portraitistes: être les "historiens" ou les "romanciers" de l'homme, 32.	

II. À LA RECHERCHE DE CEUX QUI ONT VOULU “RÉCITER” L’HOMME. – Historiens et auteurs de vies d’hommes illustres de jadis et de naguère: Salluste, Tacite, Suétone, 34; Plutarque, 35; Guichardin, 36, Mézeray, 37, l’auteur de la *Conjuration de Walstein*, 39; l’auteur anonyme d’une mazarinade, 40; les successeurs modernes de Plutarque, 42; le “droit aux images” d’après Thévet, 43; la *Paule-graphie*, 44; les diplomates vénitiens, 45 – La montée de l’autoportrait et la démocratisation du portrait: Jérôme Cardan et Michel de Montaigne, 46; Mlle de Gournay, 50; Voiture, 51; Sarasin et Méré, 52.

III. À LA RECHERCHE DE CEUX QUI “FAÇONNENT” L’HOMME, 54. Un rhéteur qui confond portrait et éloge: Lucien de Samosate, 55; les émules de Lucien: Ronsard et son “*Élégie à Janet*”, 58; Charles Sorel et la peinture par métaphores, 60; Desmarets de Saint-Sorlin, 61. La déformation burlesque: l’autoportrait de Scarron, 62. Les portraitistes “édifiants”: les auteurs de caractères – Théophraste et Sidoine Apollinaire – 65; les portraitistes moralisants d’Anne Boullain, 68; les portraitistes apologistes de Jésus-Christ, 69.

IV. CONCLUSIONS DE L’ENQUÊTE. Existence incertaine du portrait jusqu’en 1656, 73. Importance du blâme et de l’éloge, puissance de la rhétorique, 74. Le portrait mondain, héritier de toute une tradition, niée par certains portraitistes du temps, reconnue par quelques autres, 75. L’héritage est transmis par les romanciers, notamment par les auteurs du *Grand Cyrus*, 76.

CHAPITRE II

PRÉLUDES 81

I. LES EXERCICES PRÉPARATOIRES DE GEORGES ET MADELEINE DE SCUDÉRY. Un frère et une sœur, 81. Portrait romanesque et portrait d’histoire dans *Ibrahim*, 82. Peintures d’un cardinal, 85. Le *Cabinet* de M. de Scudéry, 86. Hésitation devant l’autoportrait dans *Les femmes illustres*, 88. Quelques croquis pris sur le vif, 89.

II. MÉTAMORPHOSES ET ANAMORPHOSES DANS “*LE GRAND CYRUS*”. Le dessein de Georges et Madeleine, 90. Interférence entre *Le Grand Cyrus* et la Fronde, 92. La “manière” de Georges et celle de Madeleine, 93. Une épître liminaire indépassable en son genre, 94.

Variété des portraits dans le *Cyrus*, 96. A la recherche d'un art du portrait, 98. Les métamorphoses dans le *Cyrus*; métamorphose des conditions: les portraits atténuent les différences sociales sans les faire disparaître complètement, 102; métamorphose des biographies, 104; la "défiguration" des visages par Georges, 106. Les anamorphoses, 107. *Cyrus-Condé* et *Sapho-Madeleine* de Scudéry, 108. Influence du *Grand Cyrus* sur la mode du portrait mondain, 113. Les portraits composés par Mlle de Scudéry n'ont pas semblé inimitables, 113.

CHAPITRE III

LES IDÉES DU TEMPS

I. LE PINCEAU ET LA PLUME 115

I. PEINTURE ET LITTÉRATURE. La référence à la peinture caractérise le portrait littéraire au XVII^e siècle, 115. Deux arts rivaux et complémentaires, 115. La vogue des portraits au crayon, gravés, peints sur toile ou sur émail, précède la mode des portraits écrits, 118. Risques semblables courus par les portraits peints et les portraits écrits: oubli, disparition, attributions fantaisistes, fausses identifications, 119.

II. PEINTRE ET ÉCRIVAIN. Formation voisine du peintre et de l'écrivain portraitistes, 123. Relations amicales entre le peintre et l'écrivain portraitistes, 125. Présence du peintre et du portrait peint dans les œuvres littéraires du temps, 125. Les portraitistes écrivains vivent entourés de portraits peints, 127. Idéal commun du peintre et de l'écrivain portraitistes: la ressemblance et l'embellissement, 127. L'embellissement est plus indispensable quand on peint un modèle féminin, 129. Embellissement par suppression des défauts, 131. Embellissement par le déguisement, 132. Le déguisement est un ajustement, un jeu, un raccourci de parallèle, 133. Les emprunts de l'écrivain au peintre, 135. Le vocabulaire, 135. Imitation de la technique analytique plutôt que du "tout ensemble", 139. Divers genres de portraits pratiqués: portrait en pièces de rapport, portrait collectif, d'apparat, *post mortem*, de dévotion, portrait historique, anamorphose, 140. Référence à des peintres connus, 142. Les "Remontrances des peintres de portraits aux précieuses de ce temps", 142.

CHAPITRE IV

LES IDÉES DU TEMPS

II. LE CARRÉ ET LE CERCLE

Des règles de la physiognomie au canon de la beauté 145

Certains écrivains portraitistes se disent compétents en physiognomie, 146.

I. LA PHYSIOGNOMIE. – La “science” physiognomique au XVII^e siècle, 146. Les lois physiognomiques, 147. Le physiognomiste professe des “opinions probables”, 150. Il s’appuie aussi sur de nombreuses observations, 152; observation des espèces animales, 152; observation des grands hommes, 154. La théorie des tempéraments, 154. Le génie des mélancoliques, 155. Possibilité d’écrire des portraits physiognomiques, 157. – Dépendance et indépendance des écrivains portraitistes par rapport à la physiognomie. Le scepticisme de La Chétardie et de Madame de Montbel, 158. Les convictions physiognomiques du marquis de Sourdis et de Rosset, 159. Quelques applications de la physiognomie dans le portrait mondain, 160; la décoloration des roux, 161; la multiplication des mélancoliques, 162. Abandon de la physiognomie, là où l’idéal d’honnêteté ou de beauté l’exige, 164.

II. LA BEAUTÉ ET LA LAIDEUR. La beauté et les formes circulaires, 166. Beauté et proportion, 166. La beauté et le nombre, 167. La beauté et les beautés, 168. Les “sis” de la beauté féminine, 168. Mise en question de la beauté, 172. Rôle du “je ne sais quoi”, 173. La beauté passagère, 174. Divorce possible de la beauté du corps et de la beauté de l’âme, 175. La vraie beauté: réaliser pleinement son essence, 179. La hiérarchie des beautés, 180.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE 181

Le portrait mondain est lié aux façons de vivre et de penser d’une époque (goût de la peinture, réflexion sur la physiognomie et sur la beauté), 181. Le portrait mondain se réfère aux modèles antiques, 181.

DEUXIÈME PARTIE

LE PORTRAIT MONDAIN À L'APOGÉE DE LA MODE

CHAPITRE PREMIER

UN JEU DE PRINCESSE: "DIVERS PORTRAITS" 185

I. LA NAISSANCE DE LA MODE. L'“inscription” de la mode dans deux ouvrages parus en 1659: *Divers portraits*, le *Recueil des portraits et éloges*, 185. Les témoignages sur la naissance de la mode, 185. Origine hollandaise du portrait? 189. Eclaircissement de quelques points de chronologie: il n'est pas impossible que l'autoportrait de la princesse de Tarente soit le premier portrait détaché, 191. Discussion de l'histoire romancée des recueils qu'avait présentée Victor Cousin, 193. Relations entre *Divers portraits* et le *Recueil des portraits et éloges*, 197. Opportunité d'aborder en premier lieu *Divers portraits*, 199.

II. SEGRAIS: *ATHYS ET LES NOUVELLES FRANÇOISES*. *Athys* et sa “galerie” de nymphes, 200. Portrait d'Aurélie et de ses amies dans *Les nouvelles françaises*, 201.

III. “DIVERS PORTRAITS”. Les circonstances de la publication, 203. Rôle de Segrais et de Huet, 203. La genèse de l'œuvre, 206. Coordonnées temporelles et spatiales des portraits, 207. Les *Divers portraits* et les *Mémoires* de Mademoiselle, 208. Les portraits les plus remarquables: celui d'une enfant, 210; celui du marquis de la Roche-Posay, 212. Autres bons portraitistes, 215.

IV. MADEMOISELLE VUE À TRAVERS “DIVERS PORTRAITS”. Ses portraits en vers, par la comtesse de la Suze et par Segrais, 217. L'autoportrait de Mademoiselle, 220. Mademoiselle dans sa création littéraire: l'heure de la réconciliation, 222. Les “essais” de Mademoiselle, 224. L'autoportrait fictif, 225. Le double portrait d'une même personne, 227. Le portrait collectif et la peinture de personnes que l'on n'aime pas, 229. Le portrait “à talques”, 231. Le portrait qui permet de rectifier celui qu'un autre peintre a tracé, 232. Le portrait de dévotion, 233. Le portrait historique à grand spectacle, 234. Universalité de Mademoiselle portraitiste, 235. Ses réflexions sur l'art du portrait, 235.

La “manière” de Mademoiselle, 236. Mademoiselle est-elle l’auteur des portraits non signés publiés dans *Divers portraits*? 241.

V. LA RELATION DE L’ISLE IMAGINAIRE. L’HISTOIRE DE LA PRINCESSE DE PAPHLAGONIE. Le portrait ironique du chevalier de Bussillet, 245. Première manifestation de la rivalité entre Mademoiselle et Mlle de Scudéry, 246.

CHAPITRE II

DANS LE LABYRINTHE. Du “*RECUEIL DES PORTRAITS ET ÉLOGES*”

à l’“*HISTOIRE AMOUREUSE DES GAULES*” 249

I. LES MYSTÈRES DU *RECUEIL*. La double édition de 1659, 249. Le frontispice de l’édition b, 249. Analyse des pièces liminaires du *Recueil*, où l’on oppose la compétence du préfacier inconnu aux contrevérités énoncées par les libraires, 250. Peut-on percer l’anonymat du préfacier? 251. Il faut renoncer à Segrais, 252. On pourrait penser à Saint-Evremond, 254. Le *Recueil*, œuvre de beaux esprits: Bouillon, Verderonne, Cotin, Mlle Desjardins, 255. Lignièrès et ses amies: Mme Deshoulières et Mme de Montbel, 258. Trois participants discrets dont la signature n’apparaît pas ou n’apparaît guère dans le *Recueil*: Saint-Evremond, La Rochefoucauld, et Bussy-Rabutin (?), 260. La participation de Saint-Evremond, 261. La participation de La Rochefoucauld, 262. L’autoportrait de M.R.D. (La Rochefoucauld) et les problèmes que pose cette peinture, 262. Le portrait de Climène par M.R.D., 264. Qui est Climène? 265. La participation de Bussy, 266. Une phrase clef: “L’air qu’elle souffle est plus pur que celui qu’elle respire”, 267. Bussy plagiaire de Bussy, 268. Les portraits d’Aminte et d’Amarillis, échappant au triple anonymat de l’auteur, du modèle et du destinataire, prennent une valeur nouvelle, 269. Le portrait d’Aminte pour Amarillis, 270. Bussy en compétition avec la Grande Mademoiselle, 270. Bussy, peintre aveuglé et “enrhumé” par l’amour, 272. Le portrait d’Amarillis pour Aminte, 274. Le conformisme, dans le *Recueil*, de Saint-Evremond, La Rochefoucauld et Bussy, 275. Notule sur la *Galerie des peintures*, 277.

II. LA DERNIÈRE GRANDE GALERIE DU TEMPS: L’*HISTOIRE AMOUREUSE DES GAULES*. Bussy portraitiste dans l’*H.A.D.G.*, 278.

Le goût des stéréotypes, 278. Régularité mécanique d'une présentation des personnages deux par deux, 280. L'originalité de Bussy, 281. Une jolie satire: le portrait de Vivonne, 282. Bussy admirateur et censeur de ceux qu'il peint, 283. Bussy peintre de sa cousine, 284. Les vrais mérites de Bussy portraitiste: la mise en valeur – ou en accusation – des portraits par l'"histoire amoureuse" qui leur sert de cadre, 284. Encore un mot sur l'auteur des portraits d'Aminte et d'Amarillis, et sur l'auteur de l'*H.A.D.G.*, 287. Le *Recueil des portraits* comme recueil d'énigmes, 290.

CHAPITRE III

LE RECUEIL FACTICE DES PORTRAITS ÉGARÉS, ISOLÉS ET OUBLIÉS 291

Nécessité de constituer et de feuilleter ce recueil factice, 291.

I. PORTRAITS IMPRIMÉS QUI N'ONT PAS ÉTÉ INSÉRÉS DANS UNE "GALERIE". – Portraits écrits par des auteurs étrangers aux recueils de 1659 et 1663: le duc de Guise et autres portraitistes de Christine de Suède, 292; Martin de Pinchesne, peintre de Lignières, 294; Costar, peintre de la marquise de Lavardin, 294; Colletet, et *La Muse coquette*, 295; Mlle Certain et le "Portrait d'imagination de mademoiselle de la V.", Thomas de Lorme et son "Portrait de moy-mesme", Henri Le Noble, 296. – Œuvres oubliées ou tardives d'auteurs qui par ailleurs ont publié des portraits dans le *Recueil* de 1659: Cotin, 297; Mme de Brégis, 298; Bouillon, 298; Marie-Catherine Desjardins, 299. – Portraits imprimés dans les recueils de Charles de Sercy, 300; le "Portrait parlant" de Benserade, 300; la princesse de l'Etat incarnadin, 301; le mystérieux "Portrait d'un inconnu", qui est et qui n'est pas Montaigne, 302; autres portraits anonymes, 304; "Le Portrait naïf de soy-mesme", 306.

II. DEUX PARISIENS, DEUX PROVINCIAUX: D'AUBIGNAC ET SOMAIZE, LE PAYS ET ROSSET. D'Aubignac et *Les portraits égarés*, 307. Somaize et *Le grand dictionnaire des Pretieuses*, 308. Le portrait de Félixérie, 313. Le Pays peintre d'autrui, 315. Le Pays peintre de lui-même, 316. Jean de Rosset et les belles dames de Montpellier, 320.

Mme de Castries vue par Rosset et par de Troy, 322. Rosset, imitateur des portraitistes parisiens et représentant de la préciosité en province, 322.

III. PORTRAITS MANUSCRITS DE PARIS ET DE PROVINCE. Portraits conservés dans les recueils Conrart, 324. Un manuscrit provençal, 327.

IV. EN MARGE DU PORTRAIT MONDAIN. Les portraits des membres du Parlement, 328. *Les Pourtraicts de la Cour pour le present*, 331.

CHAPITRE IV

LA VIE ET L'ART DU PORTRAIT À

L'APOGÉE DE LA MODE 335

Les portraits furent d'abord des œuvres vivantes, 335.

I. LA VIE DES PORTRAITS. – Circonstances de leur composition: le jeu des portraits impromptus, évoqué d'après Mme de la Guette, 335, d'après Somaize, 336, d'après Colletet, 337; les portraits faits à loisir à la demande d'un collectionneur, d'un correspondant, de la Grande Mademoiselle, 338; portraits insérés dans une lettre, 339, ou dans un dialogue amical, 342. – La circulation des portraits: un bon moyen de faire sa cour, 342. – Preuves de la vitalité des portraits: l'intérêt qu'ils suscitent, 344; l'attention critique portée aux portraits par les mondains eux-mêmes, 345; la révision de certains portraits par leurs éditeurs, 349, leurs auteurs, 352, ou leurs lecteurs, 354; les portraits copiés et plagiés, 354. Succès remporté par quelques portraits, comme celui d'Iris par Perrault, qui ne sont pas toujours les plus admirables, 355.

II. L'ART DU PORTRAIT. – Etat de la question, 357. – Le “dehors” du portrait. Sa longueur, 358. Sa composition: la “bordure”, 359; divers types de développement, 360; composition du portrait et “décomposition” de l'homme, ordre et désordre, 363. Inconvénient de la méthode analytique, 364. Le style, 364. Vers et prose, 365. – Le “dedans” du portrait, décomposé, par analogie avec les modèles peints en 1659, en humeur, esprit et âme, 369. L'*humeur* du portrait: burlesque, satirique,

sérieux, enjoué, amoureux, 369. *L'esprit* du portrait, 371; l'art de plaire par les mots, 371, par les images, 372; comparaisons avec des dieux et des déesses, avec les grands hommes de l'histoire, avec les contemporains, 373. Peu de comparaisons avec des œuvres d'art, 374. *L'âme* du portrait: le désir de saisir l'être humain au plus haut point de sa perfection. On rajeunit le vieillard, on vieillit l'enfant, 375. Galerie de portraits mondains et Jérusalem de parfaits, 377. Divers moyens de donner de l'unité à un portrait, 378.

III. LE PORTRAIT DU PORTRAITISTE. Dans un portrait, il y a toujours deux portraits, 379. Les limites de l'autoportrait à l'apogée de la mode, 382. Un portrait n'est pas une confession, 383.

Le portrait mondain demande à être dépassé, 384.

CHAPITRE V

LE PORTRAIT MONDAIN,

MIROIR D'UNE SOCIÉTÉ? 385

Le portrait mondain tient plus de la contrevérité que de la vérité, 385. Il donne une image déformée de la société qui s'y reflète, 385.

I. LES DIVERSES CONDITIONS. Des rois magnifiés, 386. Chefs militaires et ministres, 387. Ceux dont la profession apparaît rarement dans les portraits mondains: hommes d'Eglise, magistrats, hommes de lettres, artistes, 388. Le privilège des servantes, 389. La femme mariée, la mère de famille, la veuve, la religieuse ne sont guère représentées selon leur état, 390.

II. LES TYPES CARACTÉRISTIQUES (DANS LE CONFORMISME OU L'ANTICONFORMISME). – Du côté des dames: la femme savante, 391; la prude, la femme galante, 393; la précieuse, 394. Une personnalité exceptionnelle: une "contestataire" de dix-sept ans, 395. – Du côté des hommes: Lignièrès ou le libertin-Dom Juan, 399; son libertinage amoureux, 399; son libertinage en matière de foi, 402; Bénigne-Isaac de Saumaise, adepte de la vie philosophique, 403; un épicurisme exigeant, 404; une critique impitoyable, 405; M. de Mériquat, ou la passion d'être honnête homme, 406. Un portraitiste anonyme, cynique et anticonformiste, 409.

III. LE PORTRAITISTE MOYEN. – Son idéal moral, 411. La grande âme, 411. L'absence de passions, ou du moins d'indignes passions, 413. L'empire de la raison sur les passions, 414. La gloire, 415. Autres valeurs reconnues, 415. – Sa religion, 417. L'expression du libertinage et du doute, 417. Conciliation entre dévotion et raison, 418. Le chrétien au cœur partagé, 419. La "mesure" de la dévotion, 419. Les chrétiens zélés, 420. Plusieurs conceptions du christianisme apparaissent, 420. Il est bon de persévérer dans la religion où l'on est né, 420. Vie dans le monde ou retrait hors du monde, 421. Christianisme éclairé, 421. Le portraitiste mondain n'essaie pas de passer pour un vrai dévot, 423. – Son attitude devant la mort est rarement évoquée, 424. – Son attitude devant la vie: ses goûts, 424; ses activités, 424. – Ce qu'il nous cache ordinairement: ses sentiments profonds, 426; son attitude politique, 427; ses soucis d'argent, 427.

IV. LES IDÉES REÇUES ENREGISTRÉES DANS LE PORTRAIT MONDAIN, 427. Un lieu commun dénoncé par Lignières, 428. Du Montaigne dégradé en idées reçues, 429. Supériorité de la nature sur l'art, 430. Infériorité du sexe féminin, 430. Appréciation de l'ignorance et du savoir à partir d'idées reçues, 432.

La mascarade universelle du portrait mondain, 433. Le mondain porte des masques, mais il sait qu'il les porte, 434.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE 435

La mode du portrait suspend provisoirement les privilèges de la capitale et de la cour, du sexe fort et des doctes, 435. Elle invite les hommes à regarder en eux-mêmes et à se définir, 435. Elle enrichit la littérature des techniques des peintres, 436. Elle suscite une critique qui reprend pour s'exprimer la forme même du portrait, 436.

TROISIÈME PARTIE

“ITUS ET REDITUS”

CHAPITRE PREMIER

DU PORTRAIT AU CARACTÈRE

La cinquième partie de *CLÉLIE*L'auteur du *MISANTHROPE*..... 441

Fragile est la frontière entre l'apogée de la mode et la crise qui la menace, 441.

I. LA CINQUIÈME PARTIE DE *CLÉLIE*. – Son originalité: dans les quatre premières parties, la technique du portrait est celle du *Grand Cyrus*, 442; il est difficile, sans clef, d'y reconnaître qui que ce soit, 443; dans la cinquième, Mlle de Scudéry succède à Mlle de Montpensier, au lieu de la précéder, 444. Multiplication des portraits, 445. Caractérisation plus précise des personnages, et identification plus aisée, 446. Un homme peut être reconnaissable à sa maison: Adimante-Nicolas Rambouillet, 448; Cléonime-Foucquet, 449; à un coup de flèche reçu au-dessous de l'œil: Cléandre-La Rochefoucauld, 450; à son nom et à sa maladie: Scaurus-Scarron, 451; à ses goûts et à son genre de vie: Théandre-Alexandre d'Elbène, 451; à un portrait peint, légué par testament: Lysimante-Montrésor, 454; à ses fonctions officielles: Cléanthe-La Mothe le Vayer, 455; à son nom et à son art: Méléandre-Le Brun, Nélante-Nanteuil, 455; à sa parenté avec des personnages déjà identifiés, 455; à son mariage, 456; à sa carrière, 457; à son portrait intellectuel et moral: Anacréon-La Fontaine (?), 457. L'adaptation de la peinture à chaque cas particulier, 462. Peinture des puissants, 462. Peinture de la laideur, 463. Recherche du point de vue qui permet de comprendre une personne en son unité, 464. Création d'un personnage à demi symbolique, 465. Permanence des défauts de Mlle de Scudéry portraitiste, 466. Renouveau pourtant évident de son art, 467. – Deux expériences décisives inscrites dans la cinquième partie de *Clélie*: la lecture de *Divers portraits*, l'observation de Nanteuil, 468. Ressemblance de Lysimène et de Mlle de Montpensier, 468. Lysimène, responsable de la mode des portraits, 469. La critique de la mode par Mlle de Scudéry: elle dénonce les “portraits partagés”, 471.

Aboutissement logique de cette critique: la séparation radicale du portrait et du caractère, 474. La réponse du cœur de Sapho à l'esprit de Mademoiselle, 475. Mlle de Scudéry et Nanteuil se sont peints mutuellement, 475. La vérité du portrait de Nélante, 478. Mlle de Scudéry a bien compris les leçons de Nanteuil, 480. – Mlle de Scudéry auteur de caractères dans *Célinde* et dans *Mathilde*, 481. C'est avec Molière que Mlle de Scudéry partage l'honneur d'ouvrir la voie à la Bruyère, 482.

II. L'AUTEUR DU "MISANTHROPE". – Le portrait dans le théâtre de Molière. 1659, la grande année de publication des portraits, est aussi l'année des *Précieuses ridicules*, 483. Un certain nombre de personnages de Molière sont de bons portraitistes, 484. C'est l'occasion qui fait le peintre, 484. Point de peinture objective, 485. Le portrait de Thomas Diafoirus par son père, 486. Molière censeur des portraits mondains, 487. Le portrait de l'ours par Moron, 488. Celui de Thomas Diafoirus par Argan, 490. Réminiscences possibles de portraits mondains dans l'œuvre de Molière, 490. Le portrait de Lucile par Covielle et Cléonte, 491. Rareté de l'autoportrait dans l'œuvre de Molière, 492. L'autoportrait d'Acaste comme "caractère" de l'autoportraitiste à la mode, 492. – Le caractère dans le théâtre de Molière. Distinction introduite par Molière entre portrait et caractère, 493. Le caractère est l'âme du portrait, le portrait est le corps d'un caractère, 493. Portrait collectif abstrait et caractère, 495. Rôles et caractères, 495. – L'originalité de Molière dans un genre intermédiaire: le portrait-caractère. Le portrait-caractère dans *La critique de L'école des femmes*; dans *Tartuffe*, 497; dans *Le misanthrope*, 498. La scène dite "des portraits" est une scène de portraits-caractères, 500. Il faut choisir "un bon caractère", 501; on ne peint que les absents, 501; on compose rarement un portrait-caractère isolé, 502; retour fréquent des mêmes types dans le portrait-caractère, 502. Un portrait-caractère original: celui de Bélise, 504. – Molière entre Mlle de Scudéry et La Bruyère. Peut-on se faire une idée de la manière dont Molière a lu l'œuvre de la romancière? Un recueil d'*excerpta* de *Clélie* fournit, par analogie, des éléments de réponse, 505. Pour Molière, l'homme ne peut se modifier, 506. Un caractère, chez lui, n'est jamais abstrait, 508.

La situation du caractère est en France avant La Bruyère ce qu'était la situation du portrait avant la Grande Mademoiselle, 508.

CHAPITRE II	
CRITIQUE ROSE, CRITIQUE GRINÇANTE,	
CRITIQUE PROFONDE	509

Trois attitudes: curiosité, agressivité, réflexion de moraliste, 509.

I. CRITIQUE ROSE, 509 – Les deux Scarron. Celui qui refuse d'écrire un portrait, 510; celui qui écrit des portraits, 510. "Un bon portrait est plus difficile à faire qu'on ne pense", 511. Nouveaux autoportraits de Scarron, 512. Le portrait d'Iris à Sylvie, 513. Le portrait d'un homme de qualité, le maréchal d'Albret, grand conquérant en guerre comme en amour, 514. La critique des vastes canons à la mode et le mépris de l'enflure, 516. – Un "curieux" de portraits, un "curieux" d'hommes, Tallemant des Réaux. Une anthologie de six portraits constituée par Tallemant, 516. Quelques secrets trahis par Tallemant, 517. L'identité d'Amarante, 517; de l'auteur du portrait des Précieuses, 518; de M. de M., 518. Identification, par ricochet, de Lindamor, 519. Une anthologie révèle un homme: Tallemant a recueilli le portrait de personnes qui mentent aux autres ou qui se mentent à elles-mêmes, 520. Mme de Maulny a oublié la jeunesse de Charlotte Brûlard de Sillery, 520. Tallemant, spectateur de la mode, d'après les *Historiettes*, 521. Les dossiers de Tallemant, 522. Tallemant iconoclaste, 522. La complémentarité des *Historiettes* de Tallemant et des galeries de portraits mondains, 526. – Charles Sorel, historien et peintre de la mode. *La description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits*, 526. Situation de la mode dans l'espace et dans le temps, 527. L'histoire de la peinture de portraits d'après Sorel, 528. Sorel, peintre allégorique, 529. L'imposition du portrait héroïque, 530.

II. CRITIQUE GRINÇANTE, 532. – L'abbé d'Aubignac. D'Aubignac Précieux et antiprécieux, 533. *Macarise*, et le portrait des vices et des vertus, 534. Peinture allégorique de la mode des portraits: le ballet imaginé par Mimelithe, 535. – Cette "peste" de Furetière. Le "Portrait de Mademoiselle B sous le nom de Phylis", 538. Furetière, portraitiste satirique dans l'historiette de "l'Amour esgaré", 539. – Boileau ou les scrupules d'un renégat. Ménagements de Boileau à l'égard de Mlle de Scudéry, 541. Le *Dialogue des héros de roman* et le portrait de Tisiphone, pastiche ingénieux du portrait d'Arricidie (Mme Pilou), 544; mais aussi pastiche injuste, 545.

Critique rose et critique grinçante refusent également de confondre portrait et panégyrique, 547.

III. CRITIQUE PROFONDE, 547 – La Rochefoucauld, Surin, Pascal, juges et médecins des esprits et des âmes, 547.

– La Rochefoucauld. La “Peinture de l’Amour propre” envoyée à Mlle d’Epernon, 548. Un brillant exercice de style en marge des portraits de 1659, 549. La technique de la peinture dans cette analyse morale, 551. Les *Maximes*, “portrait du cœur de l’homme”, 553. Les *Maximes* permettent de mieux comprendre le portrait à la mode, 554. La paresse d’après les portraits et d’après les *Maximes*, 557. Dans le livre des *Maximes*, l’homme des portraits prend conscience de lui-même, 559. – Jean-Joseph Surin et la condamnation de l’autoportrait, 560. Mlle d’Epernon et Mme de Pontac, 560. La Grande Mademoiselle et Mme de Pontac, 561. L’autoportrait de l’épouse d’un premier président, 562. La lettre du 12 mai 1660 sur le “faux amour de nous-mêmes”, 562. “C’est l’image de Jésus-Christ qu’il faut envisager”, 564. Le triomphe du “méchant goût du siècle”, 565. – Pascal et la tactique du silence. “Le sot projet qu’il a de se peindre”, 566. Naissance des trois ordres dans la pensée de Pascal, 567. Les trois beautés de l’homme selon les mondains, 568. Les beautés de Jésus-Christ selon quelques pères jésuites, 569. Pascal paraît récuser les portraits mondains du Christ, 570. Liberté totale de Pascal par rapport aux lieux communs de son époque, 574.

Relation entre les *minores* (les portraitistes à la mode) et les *majores* (les grands moralistes), 575.

CHAPITRE III

LA SURVIE DU GENRE 577

La mode du portrait littéraire survit à la critique de la mode, mais le portrait recommence à se cacher, 577.

I. PORTRAITS ÉCRITS À PARIS. Donneau de Visé et *L’Amour échapé*, 578. Charpentier et *Le voyage du valon tranquille*, 579. Un portrait de Charpentier par Boursault, 581. Mme de Lauvergne, 582. Le portrait du père Rapin envoyé par Mme de Scudéry à Bussy-Rabutin, 583. Rubens vu par Roger de Piles, 586. Perrot d’Ablancourt vu par

son ami Patru, 587. L'autoportrait de Fléchier, 588. La troisième personne du singulier n'exclut pas la première, 590. Fléchier, honnête homme, 591. La présence-absence de l'ecclésiastique et du prédicateur, 592. Le langage théologique "diverti", 592. Le décès du portrait mondain est encore plus difficile à dater que sa naissance, 593.

II. PORTRAITS ÉCRITS HORS DE PARIS. – Portraits écrits à Dives, près de Noyon. *Les Lettres d'Emilie*, 594. Identification d'Emilie avec Mlle de Liembrune, 594. Sa vie et son caractère, 595. Doctrine d'Emilie en matière de portraits, 598. Le portrait d'Emilie sous le nom de Brulimène, 599. Son portrait à la première personne, 600. Portrait de sa sœur, 600. Portrait d'un évêque, 601. Mgr de Noyon vu par Emilie et par Saint-Simon, 602. Mlle de Liembrune et la mode des portraits comme pur jeu littéraire, 603. Jeu précieux et fuite devant l'angoisse, 604. – Un portrait publié en 1679 à Lyon: le "Portrait de Climène", un simple centon, 605. – Portraits écrits à Chambéry, à La Haye, ou à Londres. L'"Idée de la femme qui ne se trouve point [...]", par Saint-Evremond, 607. Le portrait de la duchesse Mazarin par le même auteur, 608. Madame Mazarin vue par Saint-Réal, 609. "La conversation avec le duc de Candale", 610. Le portrait de Candale, 612. Saint-Evremond est plus habile à analyser les différences qui existent entre tous les êtres qu'à présenter un être unique, 614.

Il est peu de portraits exquis en cet automne de la mode, 615.

CHAPITRE IV

LE PORTRAIT DANS LES MÉMOIRES 617

Développement à peu près simultané du portrait à la mode et du portrait dans les mémoires, 617.

I. LES MÉMORIALISTES AUTEURS DE PORTRAITS NON GROUPÉS. – Bussy-Rabutin, 618. Le portrait de Turenne, 618. – La spontanéité de Mademoiselle, 620. La caractérisation la plus rapide est la meilleure, 621. Le refus de l'idéalisation, 622. – Les convictions de Mme de Motteville, 625. La recherche de l'objectivité, 626. La peinture de la comédie humaine, 628. – La lucidité amère de Mme de Nemours, 628. – La Rochefoucauld, sous des noms propres divers, ne cesse de peindre l'homme des *Maximes*, 630.

II. GALERIES DE PORTRAITS. – Place et justification des galeries de portraits dans l'*Histoire de Madame Henriette d'Angleterre*, dans les *Mémoires* de Goulas, les *Mémoires* de Retz, 632. – La galerie composée par Retz, où les portraits paraissent disposés deux par deux, 634. L'absence du dix-huitième portrait: celui de Retz, 637. La "manière" de Retz: correspondances entre des portraits voisins, correspondances entre des portraits plus éloignés, 638. Les balances de Retz, 638. Retz perçoit les secrets des hommes à travers leur langage, 639. Il est sensible à leur esprit, à leur courage, 640. La notion de "suppléance", 640. Le rôle de l'occasion, 641. Un art dépouillé et brillant, 641. Influence possible de La Rochefoucauld sur Retz, 642.

III. UN BEAU DUEL LITTÉRAIRE ENTRE RETZ ET LA ROCHEFOUCAULD.

Le témoignage de Mme de Sévigné sur le portrait du cardinal par La Rochefoucauld et l'antériorité possible de ce portrait sur celui du duc par le cardinal, 642. L'inimitié inspire La Rochefoucauld et Retz, 644. Chacun, en peignant l'autre, se trahit et se peint lui-même, 645. Retz a bien vu ce qu'il y a de mystérieux en La Rochefoucauld, La Rochefoucauld a bien vu les "mirages" de Retz, 646.

IV. PARALLÈLE ENTRE LE PORTRAIT DANS LES MÉMOIRES ET LE PORTRAIT MONDAIN. Le portrait jeu mondain et le portrait dans les mémoires paraissent deux genres distincts, 647. Le portraitiste mondain flatte, le mémorialiste critique, 647. Une série d'expériences, 648. Uniformité des portraits mondains, diversité du portrait dans les mémoires, 649. Différence entre des œuvres de commande, et des mémoires, plus personnels, 650. Le mémorialiste laisse quelque chose à deviner, 650. Le *mais* des portraitistes mondains et celui des mémorialistes, 651. Le présent et l'imparfait, 652. Pièces détachées et organisme vivant, 653. Déguisement et dépouillement, 654. Les limites et les dangers du parallèle entre le portrait mondain et le portrait dans les mémoires, 654. Réhabilitation du portrait mondain, 655. Excellence d'un genre intermédiaire qu'illustrent le portrait de Retz par La Rochefoucauld, et la galerie de portraits composée par Retz, 655. Un thème mondain repris par Retz: le "je ne sais quoi", 656. Retz exploite mieux que les portraitistes mondains la notion de "galerie", 657. Dette des portraitistes mémorialistes à l'égard des portraitistes

mondains dans le domaine de l'analyse des sentiments, 657. Il est possible de rapprocher la plus grande des portraitistes de 1659 et le plus illustre des mémorialistes, 658.

CONCLUSION GÉNÉRALE 659

I. PERMANENCE DU PORTRAIT: au XVIII^e siècle, 659; au XX^e siècle, d'après *Ma classe de sixième* de Marcel Jouhandeau, 661.

II. ORIGINALITÉ DE LA MODE DU PORTRAIT LITTÉRAIRE AU XVII^e SIÈCLE, 664. Le portrait mondain est un éloge camouflé, qui usurpe le label de portrait, 664. Le portrait mondain comme embellissement de l'“être imaginaire”, 664. Le portrait mondain, imposture ou divertissement momentané? 665. Contrevérité et poésie, 666.

III. “VANITÉ” OU VALEUR DE LA MODE DU PORTRAIT. Echec apparent de la mode, 667. Les œuvres les plus intéressantes ont été les plus mal diffusées, 668. Succès évident de la “contremode”, 669. Fécondité réelle de la mode du portrait mondain: son influence sur les auteurs de mémoires, de caractères, de maximes, 670. Le portrait mondain, étroite ruelle ou carrefour bien hanté?, 671.

IV. À PROPOS DES ZONES D'OMBRE, 671. Attributions et identifications rendues difficiles par la pratique de l'imitation et l'usage des lieux communs, 671. Invitation à de nouvelles recherches, 672.

APPENDICES

APPENDICE I

LA GALERIE DES PORTRAITS DE MADEMOISELLE DE MONTPENSIER, éditée en 1860 par E. de Barthélemy 677

Un titre tout nouveau, 677. Une trop grande confiance accordée à Victor Cousin, 678. Un ordre contestable, 678. Un texte peu sûr, 679. Une

oscillation, dans la recherche des clefs, entre la timidité et la témérité, 680. Barthélemy, intermédiaire habituel entre le portrait mondain du XVII^e siècle et le lecteur d'aujourd'hui, 681.

APPENDICE II

LE PRÉFACIER DU "RECUEIL DES PORTRAITS" DE 1659 ET SAINT-ÉVREMOND

Essai de recherche en paternité littéraire 683

Une entreprise de la dernière imprudence, 683.

DEUX AUTEURS JUMEAUX.

I. LEUR CULTURE, 684. Jugements semblables portés sur les mêmes auteurs: Plutarque, Suétone, César, 684; Sénèque, 686; Aristote, 687; Montaigne, 687; Voiture, 687; Ronsard, 688; Théophraste et Lucien, 689; Horace et Théophile, 689; lecture des portraits eux-mêmes, 689.

II. LEUR GOÛT LITTÉRAIRE, 691. Leur hostilité à l'égard des austères censeurs, 691. Leur attitude de critiques littéraires, 692. Leur sens de la succession des modes littéraires, 692. Leur conception de l'histoire, 693.

III. L'ART DE PEINDRE LES HOMMES, 694. La distinction des qualités et des défauts, 694. Le particulier et le général, 694. La différence qui existe entre tous les êtres, 695. L'extérieur et l'intérieur, 695.

IV. LEUR MANIÈRE D'ÉCRIRE, 696. Vocabulaire et syntaxe, 696. Les adjectifs, 696. Le "je ne sais quoi", 697. "Conformité", 697. "Ne pas laisser de", 697. "Être obligé à", 697. "Autorité, exemple", 697. Une formule remarquable: "la condition humaine", 698. Les formules introductives des phrases, 700. Le goût des digressions, 700. L'ironie, expression privilégiée de l'indépendance de jugement, 701.

OBJECTIONS ET RÉPONSE AUX OBJECTIONS, 702.

Saint-Evremond, critique et auteur? 702. La préface de la *Comédie des Académistes*, 703. Les milieux fréquentés par Saint-Evremond vers 1658, 703.

SI LE PRÉFACIER ÉTAIT SAINT-ÉVREMOND, 704.

L'unité, dans la diversité, est particulièrement sensible dans l'œuvre de Saint-Evremond, 704. Le *Recueil* de 1659 paraît accueillir des auteurs plus "libertins" que ceux des *Divers portraits*, 705. Un symbole de l'opposition entre les deux livres: la différence entre Segrais, qui a préfacé *Divers portraits*, et Saint-Evremond, auteur possible de la Préface du *Recueil*, 706.

APPENDICE III

CHEVREAU, ÉMILIE DE HESSE, SAINT-ÉVREMOND, TANAQUIL FABER 709

I. LE "REGISTRE DE CORRESPONDANCE" DU DUC DE LA TRÉMOUILLE, 709. Une lettre d'Urbain Chevreau, du 7 janvier 1659, à Mme de Tarente, où il critique un portrait (de la princesse?) écrit par Saint-Evremond, 709. Une seconde lettre de Chevreau, du 31 janvier 1659, au comte de Caravas, 710. Importance de ces deux lettres, 711. Interprétation de la première lettre. Concerne-t-elle le "caractère" de la comtesse d'Olonne? 711. Saint-Evremond aurait-il écrit un portrait de la princesse de Tarente? 712. En rédigeant la deuxième lettre, Chevreau a sous les yeux l'autoportrait de la princesse de Tarente, 714. Les doctes s'intéressent au portrait mondain, 716.

II. EN MARGE DES LETTRES DE CHEVREAU: un portrait envoyé par Tanneguy Le Fèvre à Chevreau: "*Indoles et forma Bellatulae*", 717.

APPENDICE IV

"L'HOMME EST COMPOSÉ DE TROIS PARTIES" 719 L'homme, corps et âme, ou corps esprit et âme, 719. Les formules

binaires et ternaires employées au XVII^e siècle sont moins opposées qu'il ne paraît, 721. Trompeuse ressemblance entre deux formules ternaires, de saint Augustin et de Roger de Piles, 721. L'importance du cœur pour saint Augustin et pour Pascal, 722. Rapprochement entre la vision mondaine de l'homme et celle de Pascal, 723.

APPENDICE V

LA RECHERCHE DES CLEFS

(avec la table des clefs proposées) 725

I. LES VOIES QUI MÈNENT À LA DÉCOUVERTE DES CLEFS, 726. Témoignages du XVII^e siècle, 726. Editions contemporaines des portraits, 726. La clef glissée parfois dans le portrait lui-même, 726. Des pseudonymes parlants, 727. Des confrontations probantes, 728. La place exacte des portraits dans les recueils, 729. Les renseignements d'ordre biographique, 729. La "manière" du peintre, 730.

II. TABLES DES CLEFS NOUVELLES PRÉSENTÉES DANS CETTE ÉTUDE, ET DES CLEFS NAGUÈRE REÇUES QUI NOUS ONT PARU DE NUL USAGE. Les mauvaises clefs que nous suggérons de mettre au rebut, 731. Les clefs proposées, 731. Modèles pour lesquels une identification est possible, ou évidente, 732. Portraits non signés ou imparfaitement signés dont il ne paraît pas trop malaisé de désigner l'auteur, 734.

APPENDICE VI

LES INCIPIIT DES PORTRAITS

imprimés dans les recueils de 1659 et 1663

et dans l'édition Barthélemy de 1860

Table alphabétique 737

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	773
I SOURCES MANUSCRITES.....	774
II SOURCES IMPRIMÉES	778
III OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS	814
– Ecrits sur l’art en général et sur la peinture de portraits en particulier (recueils d’estampes, livres de portraiture, catalogues d’exposition, ouvrages d’histoire et de critique), 814. – Ouvrages concernant la phy- siognomie et la notion de beauté, 823. – Divers ouvrages et articles, 825.	
IV. COMPLÉMENT BIBLIOGRAPHIQUE (1993).....	840
– Ecrits sur l’art en général, la peinture de portrait en particulier, la relation entre peinture et littérature, 840. – Ecrits sur la physiognomie, la beauté ou la laideur, 842. – Etudes critiques et bibliographiques, 843.	
TABLE DES ILLUSTRATIONS ET DOCUMENTS	849
INDEX	855
TABLE DES MATIÈRES	875