

7-18-2008

Regards sur l'Être et le Paraitre dans Trois Portraits du XVIIe Siècle

Martine J. Landis
University of South Florida

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/etd>



Part of the [American Studies Commons](#)

Scholar Commons Citation

Landis, Martine J., "Regards sur l'Être et le Paraitre dans Trois Portraits du XVIIe Siècle" (2008). *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations*.
<https://digitalcommons.usf.edu/etd/354>

This Thesis is brought to you for free and open access by the USF Graduate Theses and Dissertations at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in USF Tampa Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

Regards sur l'Être et le Paraitre
dans Trois Portraits du XVIIe Siècle

by

Martine J. Landis

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
Department of World Languages
College of Arts and Sciences
University of South Florida

Major Professor: Christine McCall-Probes, Ph.D.
Roberta Tucker, Ph.D.
Anne Latowsky, Ph.D.

Date of Approval:
July 18, 2008

Keywords: French Literature, 17th Century, Portraits, Mademoiselle de Montpensier,
Duc de La Rochefoucauld, Cardinal de Retz

© Copyright 2008, Martine J. Landis

Gazes in Relation to Inner Being and Appearances in

Three portraits of Seventeenth Century France

by

Martine J. Landis

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
Department of World Languages
College of Arts and Sciences
University of South Florida

Major Professor: Christine McCall-Probes, Ph.D.
Roberta Tucker, Ph.D.
Anne Latowsky, Ph.D.

Date of Approval:
July 18, 2008

Keywords: French Literature, 17th Century portraits, Mademoiselle de Montpensier, duc de La Rochefoucauld, Cardinal de Retz

© Copyright 2008, Martine J Landis

Dédicace

À ma mère qui aurait sans doute souri
et à mon père qui a toujours été là.

Remerciements

Il m'aurait été impossible de faire ce travail sans la gentillesse, la patience infinie, les suggestions et les corrections de Dr. Christine McCall-Probes. Son érudition, son aide, ses encouragements, ainsi que son professionnalisme, ont été le balisage de mon excursion dans le monde des portraits du dix-septième siècle. Je tiens également à remercier Dr. Roberta Tucker et Dr. Anne Latowsky pour leur soutien et leur confiance inébranlable.

Table des Matières

Liste des illustrations	ii
Abstract (English)	iii
Abstract (French)	v
Chapitre I Introduction	1
Chapitre II: Le regard et l'image	5
Chapitre III: La Grande Mademoiselle	15
Chapitre IV: Le Duc de la Rochefoucauld	34
Chapitre V: Le Cardinal de Retz	45
Chapitre VI: Conclusion: Derniers regards	53
Bibliographie	59
Appendices	
Appendice A: Portrait du duc de La Rochefoucauld	64
Appendice B: Portrait du cardinal de Retz (Version I)	66
Appendice C: Portrait du Cardinal de Retz (Version II)	68

Liste des Illustrations

Figure 1. Claude Deruet. Portrait de Mademoiselle de Montpensier	34
Figure 2. Gilbert de Sève Portrait de Mademoiselle de Montpensier	35
Figure 3. Théodore Chassériau. Portrait de François VI duc de La Rochefoucauld	47
Figure 4. Armoiries de la Maison de La Rochefoucauld	48
Figure 5. Jakob Ferdinand Voët. Portrait du Cardinal de Retz	57
Figure 6. Portrait du Cardinal de Retz d'après une gravure par Nanteuil	58

Gazes in Relations to Inner Being and Appearances
in Three Portraits of Seventeenth-Century France

Martine J. Landis

ABSTRACT

Introduced in French Salons as a parlor game, the literary portrait appears in mid-Seventeenth-Century. It is similar to the literary portraits inserted in *Roman à clé* but it does not hide the identity of the subject behind a pseudonym, it depicts the individual as is. In a self-portrait subjects look at, observe, evaluate then describe themselves. They offer themselves to the gaze of others and propose a true reading of what they are. The self-portrait attempts to harmonize the appearance and the inner being, to render visible the essence of the person. However, in the Seventeenth Century, people reinvent themselves, and the answer to the question “who am I?” changes under the gaze of a sophisticated society where everyone must play the role assigned by their class and their gender. The nobility and the cultured elite want to be a work of art; the art of pleasing, the art of conversation, the art of story telling, and also the art of knowing others. Everything is hyperbole: nobles are gods and goddesses—when they are not fairies—and life is a vast performance where self-image and representation are tirelessly adjusted because the observer is looking to catch what is behind the façade. At court or in Salons, gazes interpret more than what is on display because they observe signs: body language

and facial expressions convey feelings visibly and communicate them better than words. Charles Le Brun, painter of the Court of Louis XIV, stated that the face is not the mirror of the soul but the readable expression of passions. This study examines literary and artistic representations of three representative individuals: Mademoiselle de Montpensier, the Duc de La Rochefoucauld, and the Cardinal de Retz, with the intention of demonstrating that, for the Seventeenth-Century, the portrait is the place where the conflict between “the inner being” and “appearances”, the discomfort of the visible and the veiled, and also the uneasy co-existence of *honnêteté* and *amour-propre*, converged.

Regards sur l'Être et le Paraître
dans Trois Portraits du XVIIe Siècle

Martine J. Landis

RÉSUMÉ

Introduit dans les salons le portrait mondain apparaît au milieu du XVIIe siècle. Il ressemble aux portraits littéraires insérés dans les romans à clés, mais il ne cache pas le sujet derrière un pseudonyme, il le peint tel qu'il le conçoit. Dans l'autoportrait l'individu se regarde, s'observe, s'évalue, et se décrit; il se présente aux regards des autres et leur propose une lecture honnête. L'autoportrait s'efforce de concilier le paraître et l'être, de rendre visible l'essence de la personne. Cependant, on se réinvente au dix-septième et la question «qui suis-je?» change sous le regard d'une société cultivée où chacun doit jouer le rôle que son rang social ou son sexe lui impose. On se veut une œuvre d'art; on parle de l'art de plaire, de l'art de la conversation, de l'art de conter, mais aussi de l'art de connaître les autres. Tout est hyperbole: les nobles sont des dieux et des déesses—quand elles ne sont pas des fées—et la vie est une vaste performance où l'idée que l'on se fait de soi-même et l'image que l'on en offre sont inlassablement ajustées parce que le regard cherche à appréhender ce qui est derrière l'artifice. À la cour ou dans les salons, le regard interprète plus que ce qui lui est offert car il observe les signes: le langage du corps et les mouvements du visage expriment visiblement les sentiments et les communiquent mieux

que l'intention verbalisée. Charles Le Brun, peintre de Louis XIV, a énoncé que le visage n'est pas le miroir de l'âme mais l'expression lisible des passions. Cette étude examine les représentations littéraires et artistiques de trois personnages: Mademoiselle de Montpensier, le Duc de La Rochefoucauld, et le Cardinal de Retz en espérant démontrer que le portrait du XVIIe siècle est un lieu où le conflit de l'être et du paraître, et le malaise du visible et du voilé, de l'honnêteté et de l'amour-propre se résument.

Chapitre I

Introduction

La mode du portrait littéraire mondain apparaît au milieu du XVII^e siècle. Jeu introduit dans les salons il ressemble aux portraits littéraires insérés dans les romans à clés, mais au lieu de cacher le sujet derrière un pseudonyme il a l'intention de le peindre sans déguisements. Dans l'autoportrait l'individu se regarde, s'observe, s'évalue, et se décrit; il s'offre également aux regards des autres et leur propose un extérieur qui se veut être l'image de son être intérieur. L'autoportrait est un effort de concilier le paraître et l'être, de révéler l'essence de la personne, c'est à dire son mérite, ses vertus, même son âme telle qu'elle les conçoit, avec suffisamment de ressemblance pour être reconnue.

Cependant, on se réinvente au dix-septième siècle dans la foulée d'un humanisme déçu par les guerres de religion, dans l'émergence, puis dans la consolidation de l'absolutisme, et dans l'affirmation de l'ascendance de la noblesse de robe et de la bourgeoisie. La question «qui suis-je?» de l'aristocrate s'efforce de trouver une réponse dans le regard d'une société mondaine où chacun doit jouer le rôle que son rang social ou son sexe lui impose tout en aspirant à la perfection; car l'âge classique c'est aussi l'âge de la perfection et des superlatifs. On se veut une œuvre d'art; on parle de l'art de plaire, de l'art de la conversation, de l'art de conter, de l'art d'aimer, mais aussi de *l'Art de*

connaître les hommes.¹ Au Grand Siècle tout est hyperbole: les nobles sont des dieux et des déesses—quand elles ne sont pas des fées—et leurs vies deviennent de vastes performances où l'idée et l'image que l'on se fait de soi-même et que l'on offre au regard de l'autre sont inlassablement ajustées parce que le regard de l'observateur cherche à appréhender ce qui se cache derrière le figuré. À la cour ou dans les salons, le regard interprète plus que ce qui lui est offert car il répond aux indices laissés par le comportement, la voix, l'esquisse d'un sourire peut être. Le langage du corps, surtout dans les mouvements du visage, manifeste visiblement les sentiments et les communique aussi bien, voire mieux, que la parole. Racine l'a montré au théâtre et Charles Le Brun, peintre de Louis XIV, l'a énoncé dans ses conférences à l'Académie Royale de la Peinture et de la Sculpture. Pour ce dernier, le visage n'est pas le miroir de l'âme mais l'expression lisible des passions de l'individu.

Partant d'une intention identique, c'est à dire offrir au regard l'individu tel qu'il est, soit communiquer la vérité, les portraits mondains et artistiques sont-ils convaincants? Cette étude se propose d'examiner et de juxtaposer les deux types de portraits de trois personnages: Mademoiselle de Montpensier, le duc de La Rochefoucauld, et le Cardinal de Retz.

Des considérations pratiques ont conduit à ce choix: D'une part, il existe au moins un portrait artistique de chaque individu aussi bien qu'un portrait littéraire, de sorte que les deux représentations pourront correspondre. D'autre part ces personnes sont contemporaines et fréquentaient les mêmes salons; le contexte social et historique de la

¹ Marin Cureau de la Chambre, *L'Art de connaître les hommes* (Paris, 1659) 1. Cité par Jean-Jacques Courtine in *Histoire du visage: exprimer et taire ses émotions, XVIe- début XVIIIe siècle* (Paris: Rivages, 1988) 13.

production des portraits est donc similaire. De plus, La Grande Mademoiselle et La Rochefoucauld ont fait leur autoportrait à l'apogée de l'engouement pour le portrait et nous proposent un miroir de ce qu'ils sont; Le Cardinal de Retz a dressé un portrait critique de La Rochefoucauld qui le lui a bien rendu. Les deux portraits plus ou moins railleurs permettent une comparaison d'intentions vers la fin de la mode du portrait. Enfin, un autre point que ces quatre personnes partagent est un désir de raconter leurs vies. Mademoiselle de Montpensier, La Rochefoucauld et le Cardinal de Retz ont tous écrit des mémoires dont les narrations s'entrecroisent et nous permettent ainsi d'évaluer la justesse de leurs portraits.

Il est regrettable que des milliers de tableaux et portraits du dix-septième siècle et des siècles antérieurs aient été détruits par les grands séismes historiques qui ont secoué la France, et qu'il nous en soit parvenus une si petite quantité,² si bien que les portraits sélectionnés pour cette étude ne sont peut-être pas les meilleurs, mais ceux qui sont trouvables. Les contributions de Claude Deruet, de Gilbert de Sève, de Voët, et d'un artiste anonyme copié par Théodore Chassériau fournissent les portraits des personnages considérés. L'examen de ces diverses représentations espère révéler que le problème de l'être et du paraître qui a tourmenté le dix-septième siècle se résume dans le portrait de l'individu qui se montre tout en se cachant.

Une lecture attentionnée des portraits littéraires met au jour les détails qui informent le dessein de l'auteur. Pour cette raison, la structure, le style, et les éléments du

² Alan Wintermute, *The French Portrait 1550-1850* (New York: Colnaghi, 1996). «It is important to remember that only a fraction of the portraits produced in the *Ancien Régime* have survived, and that we are left to judge a glorious banquet by the crumbs that remain. [...] in the seventeenth century alone between four and five million paintings were produced in France, it would be no exaggeration to claim that over half a million were portraits. Today, fewer than 20,000 of these survive and are of little artistic merit» 9.

portrait seront examinés. La voix du narrateur, le ton employé, la subjectivité ou l'objectivité du point de vue seront notés afin de bien saisir l'image que nous donne l'auteur d'une part, mais aussi pour y trouver ce qui n'est pas dit. De même, on tiendra compte du contexte de la production et des destinataires du portrait. Les transitions employées dans le discours seront également remarquées car elles nous amènent aux divers niveaux du *moi* de l'auteur qui se dépeint «sans affectation».

En observant la composition, les lignes, les couleurs, enfin les éléments techniques du tableau, le dessein du peintre ressortira; en revanche, la pose du modèle, les objets qui l'entourent, les allégories et leurs symbolismes expriment l'idée que le sujet se fait de lui-même, et comment il veut être regardé, non seulement par ses contemporains, mais aussi par les générations à venir.

Le portrait littéraire s'est approprié le langage de la peinture pour décrire l'objet de son regard, en rappeler la présence, puis la personnalité et le caractère. Il a voulu en créer une image. Parallèlement, la plupart des tableaux du dix-septième siècle avaient pour point de départ un récit, donc un discours. La représentation évoque le narratif après l'expérience sensorielle qui absorbe l'ensemble de l'image dans une première impression sans l'interprétation du langage. Il semble donc que si l'on peint un portrait littéraire, on peut aussi lire un portrait artistique pour y trouver l'individu, le *moi* derrière le visage.

«La nature n'a pas seulement donné à l'homme la voix et la langue, pour être interprète de ses pensées [...] Elle a fait encore parler son front et ses yeux.» Marin Cureau de la Chambre

Chapitre II

Le regard et l'image

Placer la production des portraits dans leur cadre historique et social afin de tracer l'évolution de la pensée et du regard de l'individu sur sa société et sur lui-même est utile pour comprendre l'enthousiasme pour ce genre littéraire. L'humanisme voulait remonter aux sources de la sagesse en étudiant les ouvrages des philosophes de l'antiquité dans leur langue originale. En côtoyant ces textes, en puisant dans leur sagesse, l'homme (car la femme était moins concernée) s'améliorerait, deviendrait plus civilisé, poli, et plus épanoui. L'esprit critique remet en cause les idées reçues et parallèlement à l'ouverture des connaissances, la terre s'élargit avec l'exploration du Nouveau Monde. En conséquence, la vision du monde change, le rôle de l'être humain et sa place dans la hiérarchie du cosmos est bouleversée. Les classes sociales mises en place depuis des siècles, changent avec l'essor du commerce; l'Église est ébranlée quand elle n'est plus la seule interprète de la Bible; les conflits religieux explosent à travers l'Europe.

Mais en France parce que les guerres de religions durent plus de trente ans, la noblesse est fractionnée, la monarchie menacée et le pays titube au bord de la ruine. Quand Henri IV devint roi en 1588 il entreprit de restaurer le pouvoir royal en

rassemblant les factions dissidentes. Rallier les grands à la monarchie fut acheté à grand prix, mais en 1601, avec la soumission du duc de Savoie, la révolte des nobles prit fin.³ Le roi et son ministre Sully n'oublièrent pas la puissance des grandes familles nobles et entamèrent leur neutralisation politique. Henri IV remania le conseil royal, élimina la position de Connétable, et réduisit le pouvoir du Chancelier. Le titre de Conseiller d'État qui revenait souvent à la vieille noblesse, devint une position honorifique, tandis que les maîtres des requêtes étaient des juristes, de hauts fonctionnaires professionnels qui pouvaient accéder au titre de Conseiller d'État. Ainsi la noblesse d'épée perdit son rôle politique au profit de la noblesse de robe qui possédait d'importants postes administratifs et gouvernementaux. De plus, la création de La Paulette⁴ permettait aux officiers du roi qui avaient acheté leur office de les transmettre à leurs héritiers moyennant un versement annuel ; elle facilitait ainsi l'ascendance de la noblesse de robe sortie des rangs de la bourgeoisie et dont la vieille noblesse d'épée entretenait un certain dédain.

Contrôler le pouvoir politique des grands ne signifiait pas les éloigner du roi, mais au contraire de les garder dans son entourage, car les rapports entre le souverain et ses serviteurs, d'après les codes établis de longue date, étaient personnels et étroitement liés à leur proximité.⁵ Être sous les yeux du roi définissait en quelque sorte le mérite du noble puisque servir le roi signifiait à la fois être récompensé pour son service et être honoré en

³ François Bayrou, *Henri IV: Le roi libre* (Paris: Flammarion, 1994). «L'ensemble des subsides promis aux grands se montait à environ 30 millions de livres, soit plus que le budget annuel de l'État à l'époque » 292.

⁴ Bayrou, 349. Ainsi nommée après Charles Paulet qui acheta la perception de cette taxe et qui s'était déclaré prêt à verser la somme de 900 000 livres par an pour garder l'office dans son patrimoine.

⁵ Jay M. Smith, « 'Our Sovereign's Gaze': Kings, Nobles, and State Formation in Seventeenth Century France », *French Historical Studies* 18 (1993):396-415. Here, 399.

reconnaissance de son mérite. Les paroles de la noblesse bourguignonne au roi Louis XIII à la réunion des États Généraux en 1614 expriment ces sentiments: « [...] rien ne nous plait mieux, Sire, que le regard de notre Souverain—et nous estimons le temps passé hors de sa présence ou de son service, du temps perdu.[...] La gloire d’être reconnu dans la présence de votre majesté nous est plus chère que tout autre avantage que nous pourrions obtenir ailleurs». ⁶

Les qualités de la noblesse venaient de leur naissance et de leur lignée généalogique. D’après l’édition de 1694 du *Dictionnaire de l’Académie Française*, le mérite possédait également une dimension morale car il pouvait signifier «vertu, qualité, excellence». Le mérite des «gens de qualité» s’exprimait dans leur générosité, leur loyauté et leur dévouement au roi.

Au début du dix-septième siècle la Marquise de Rambouillet commença des petites réunions dans sa *chambre bleue* comme antidote à la grossièreté de la Cour qui reflétait d’avantage les habitudes d’une noblesse habituée à des années passées à cheval à faire la guerre plutôt que le palais idéal du Courtisan de Castiglione. La «ruelle» de la marquise était un «rendez-vous de ce qu’il y avait de plus galant à la cour et de plus poli parmi les beaux esprits de ce siècle», écrit Tallemant de Réaux.⁷ Pour le courtisan, être inclus dans le cercle des familiers de l’Hôtel de Rambouillet, était nécessaire à son existence sociale. Madeleine de Scudéry écrira: « On ne croit point être du monde [avant] qu’on ait été connu de [la marquise de Rambouillet]». ⁸

⁶ Smith, 399.

⁷ Donna Stanton, *The Aristocrat as Art* (New York: Columbia U P, 1980) 25.

⁸ Stanton, 228, n 24.

En même temps les livres d'étiquette et de bonnes manières prolifèrent car le comportement de l'individu, comme ses propos, sont les facteurs qui attirent le regard favorable du roi et donc les privilèges. *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour* (1630) de Nicolas Faret, imprimé onze fois avant 1681, est le premier traité qui crée un glissement du courtisan à l'honnête homme.⁹ Dans cet ouvrage, il reprend les idées de Castiglione sur l'art de se faire valoir au yeux du Prince, cependant son honnête homme est un arriviste qui se concentre sur son apparence, tandis que l'honnête homme de Montaigne était un homme dont le comportement et la conversation reflétaient l'éducation, la naissance et l'esprit, et pour qui la principale occupation était de «composer son caractère».¹⁰ Les salonniers et salonniers adoptent la phrase du philosophe «Mon métier et mon art, c'est vivre», et se transforment en une société de personnes *civiles*. Le salon est le lieu où se définit une nouvelle élite, une aristocratie intellectuelle héritière de l'honnêteté de Montaigne, qu'elle ajuste à son dessein, et où elle travaille à son mode d'expression, hors du périmètre de la Cour.

Le salon de Madeleine de Scudéry, successeur du salon de Rambouillet, continuera à se pencher sur la question de l'honnêteté, c'est à dire comment elle transparait dans la conversation, dans l'écriture et en société. Dans son roman *Clélie Histoire romaine*, basé dans les grandes lignes sur des faits historiques—afin de légitimer son effort—elle élabore de nouveaux concepts de *vertu*, d'héroïsme et de *gloire* en

⁹ Stanton, 20. Selon le *Dictionnaire* de Furetière, un *honnête homme* est obligeant et civil, raisonnable et sans reproche qui mérite d'être loué et estimé; il se «conforme à la vertu et à l'équité. L'honnêteté est une bienséance due à la pureté des mœurs ou des paroles. C'est une «régularité des actions extérieures et des sentiments intérieurs.» L'honnête homme du 17^e siècle se redéfinit par rapport aux siècles précédents.

¹⁰ Stanton, 22.

utilisant les conversations et les débats des personnages du narratif. Sous sa plume, la *gloire*, auparavant associée aux prouesses militaires de la noblesse d'épée, marque d'honneur inaccessible aux nobles plus récents, devient désormais une vertu attribuable au comportement et au caractère de l'individu, soit une qualité d'esprit. Parmi les personnages empruntés à l'histoire, ce long roman à clé dresse les portraits de quelques membres de l'élite parisienne, et ce faisant, l'auteur associe ses contemporains aux héros de l'antiquité,¹¹ leur octroyant une noblesse de longue date dans un glissement de lieu et d'espace. Sous l'influence de Scudéry, les membres de la haute bourgeoisie et de la noblesse de robe qui formaient la plus grande partie de son salon, se redéfinissent; ils s'identifient à une vieille noblesse idéalisée, ils deviennent une aristocratie de mérite par le biais de la conversation et du comportement, la représentation de leur for intérieur.

Le lien entre la conversation et le comportement est à la fois communication et expression. De nécessité, la perception du comportement de l'individu est une synthèse des sens. L'anthropologue David Le Breton nous rappelle que :

[L]e corps est le filtre par lequel l'homme s'approprie la substance du monde et la fait sienne par l'intermédiaire des systèmes symboliques qu'il partage avec les membres de sa communauté. [...] L'homme participe au lien social non seulement par sa sagacité et ses paroles, ses entreprises, mais aussi par une série de gestes, de mimiques qui concourent à la communication, par l'immersion au sein des innombrables rituels qui scandent l'écoulement du quotidien.¹²

¹¹ Anne E. Duggan, *Salonnières, Furies and Fairies: The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France* (Newark: U of Delaware P, 2005) 54.

¹² David Le Breton, *La Saveur du monde, une anthropologie des sens* (Paris: Métailié, 2006) 15.

Pour détecter le véritable *honnête homme* il faut lire son visage; inversement, pour maintenir l'apparence de *civilité* et d'*honnêteté*, il faut maîtriser son comportement et ses expressions, qu'elles soient verbales ou faciales. L'enjeu du paraître, et donc du contrôle de soi, pouvait aller de la conservation de la bonne opinion d'un individu, à la perte de pouvoir politique et de privilèges. L'historien Oreste Ranum a relevé de la correspondance entre Richelieu et les intendants d'état le pouvoir du regard royal, par procuration, à discerner un manque de «*civilitez*» et «*d'honnetetes*» qui pouvait conduire à l'humiliation des notables.¹³ Pour pallier à l'apparence d'incivilité, l'ouvrage de Theodore Godefroy, *Grand Ceremonial de France* (1618), cataloguait et justifiait les rites à suivre, les gestes à faire, et les expressions à prendre lors des cérémonies officielles et des rencontres où chaque marque d'honneur était rendue en fonction du rang des participants.¹⁴ Parce que l'enjeu est si important, il devient nécessaire de traduire, c'est à dire de rendre intelligible, les contenance et on remarque un retour vers les préceptes de la physiognomonie transmis depuis l'antiquité tout au long du dix-septième siècle.¹⁵ Dans le traité précité, Cureau de la Chambre écrit:

Car la nature n'a pas seulement donné à l'homme la voix et la langue pour être les interprètes de ses pensées, mais dans la défiance qu'elle a eu qu'il pouvait

¹³ Oreste Ranum, «Courtesy, Absolutism, and the Rise of the French State, 1630-1660.» *Journal of Modern History* 52.3 (1980):426-451. «Courtesy codes, sustained by absolutist ideology, provided the state's first line of offense against French society after about 1630. Individuals and corporations of various ranks and wealth suddenly found themselves charged with being insolent, impolite, and slanderous by royal officials. Still worse, royal officials humiliated them by declining to perform the established courtesies toward them. Nobles, judges and town councilors in particular found themselves slighted by representatives of the king on all matters of political power and ceremonial» 427.

¹⁴ Ranum, 428.

¹⁵ Courtine, 41-57.

en abuser, elle a encore fait parler son front et ses yeux pour les démentir, quand elles ne seraient pas fidèles. En un mot, elle a répandu toute son âme au dehors, et il n'est point besoin de fenêtre pour voir ses mouvements, ses inclinations et ses habitudes, parce qu'elles paraissent sur le visage et qu'elles y sont écrites en caractères si visibles et si manifestes.¹⁶

L'utilité de ce guide n'est pas en doute, on pourra désormais choisir ses amis, connaître les travers de ses ennemis et agir en conséquence car le corps inscrit, pour l'œil et son regard averti, la plus profonde pensée et intention! Étant donné que les vertus et les vices ainsi que le caractère et les émotions de l'individu sont visibles sur le visage, on peut donc en déduire que l'intériorité, le vrai *moi* est reconnaissable pour qui sait le lire; il en découle que le visage est l'image de l'âme, et si on en fait un portrait, ce sera aussi l'image de l'âme; ce qui apparaît est forcément ce qui est. L'essence de la personne rendue visible et lisible est capturée dans le portrait artistique. Toutefois, vers la fin du siècle la physiognomonie perdra sa crédibilité avec l'application de plus en plus fréquente du rationalisme et La Bruyère en rejettera l'utilité.¹⁷

«Le souci de ressemblance»¹⁸ repose dans les capacités de celui qui peint le sujet; l'individualité attachée aux caractéristiques du visage et du nom est primordiale. Le regard qui s'attarde sur l'image doit reconnaître l'identité du modèle et, on ne saurait le répéter, l'essence de l'être parce que le but du portrait reste avant tout de rendre présent l'individu absent, ou d'en être son miroir. C'est pourquoi, un portrait sans identification

¹⁶ Cité dans Courtine 36.

¹⁷ Courtine citant *Les Caractères*: « La physiognomonie n'est pas une règle qui nous est donnée pour juger les hommes; elle nous peut servir de conjoncture »109.

¹⁸ Le Breton, 45.

est, pour nous, d'un intérêt amoindri; entouré de mystère il reste dans le domaine du vague, du problématique, voire du l'insignifiant.¹⁹ Sa valeur ne réside plus dans la ressemblance au sujet, mais dans la technique et le talent du peintre; il n'est plus un miroir, il devient un tableau. L'élément essentiel de *vrai-semblance* est perdu.

Le projet du portraitiste classique est de dupliquer aussi fidèlement que possible ce qui est sous ses yeux—tout en embellissant pour plaire—de reproduire en deux dimensions ce qui existe en trois; ainsi, le souci de réalisme est le sujet des conférences à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Entre 1668 et 1670 on se dispute sur les meilleurs moyens d'y accéder: est-ce par le dessin ou la couleur? Héritiers de la tradition italienne, la plupart des peintres français importants firent leur apprentissage à Rome et à Florence. André Fontaine, dans la préface des *Conférences* déclare: «les Académiciens, jaloux de leur gloire, crurent qu'ils devaient s'unir pour assurer le triomphe de l'idéal italien, adapté tant bien que mal au génie français, et s'enfoncèrent dans un exclusivisme intransigent ».²⁰ Afin d'achever leur conception du réalisme, les académiciens se sont penchés sur des questions spécifiques nous dit Testelin, secrétaire de l'Académie:

Léonard d'Avincit (sic), auteur célèbre, fut le premier qui se rencontra sous la main où les matières sont mêlées confusément, sur quoi fut agité diverses questions: la première sur l'usage du raccourci, une autre tomba sur l'universalité du contraste. On parla ensuite de l'étude des airs de tête des figures antiques;

¹⁹ Lada Nikolenko, *Pierre Mignard, The Portrait Painter of the Grand Siècle* (München: Nitz Verlag, 1982). « Living with an unnamed portrait is like being with someone who refuses to introduce himself. The name means little if it is unknown» 1.

²⁰ André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture d'après les manuscrits des archives de l'école des Beaux-Arts*, (Paris: Albert Fontemoing, 1903) xxv. <http://gallica.bnf.fr>.

enfin on dit quelque chose de la manière de draper les figures et les différentes étoffes.²¹

C'est donc à l'aide de subterfuges et de techniques introduits par Léonard de Vinci: le *sfumato*, la perspective qu'il utilisait, et le *chiaroscuro* que la représentation apparaît réelle. Si Le Brun parle de mouvements des passions qui animent le visage, ces expressions, par le détour de l'anatomie, ne sont employées que dans le contexte d'une histoire. Les portraits français du dix-septième siècle ne s'animent pas d'émotions comme les visages de Rembrandt ou d'espièglerie comme ceux de Hals ou de Judith Leyster. La portraiture sous l'influence de l'Académie, peint un visage impassible et figé, sérieux. Le sujet contrôle ce qu'il veut bien dévoiler en participant à la «fiction de la pose».²² Le décor, les accoutrements, les étoffes et les objets qui sont autour du modèle contribuent à identifier ses intérêts et ses triomphes, et à symboliser son caractère. Dans un curieux effet de superposition de signes—les objets et l'image des objets—et leurs rapports à l'individu qui pose, une articulation a lieu qui n'est cohérente que dans le contexte de la production du portrait. Le réalisme de l'image, dans le sens de ressemblance et vraisemblance, ne peut être évalué qu'en considérant l'ensemble de ce que la société de son temps—ici le dix-septième siècle—considérerait être réel, et en tenant compte des règles qui la gouvernaient, autrement dit, le contexte historique, littéraire et social.²³ Il est évident qu'un dialogue existait entre les différentes écoles de peinture;

²¹ Fontaine, xxx.

²² J'emprunte l'expression de l'ouvrage de Harry Burger *Fictions of the Pose: Rembrandt against the Italian Renaissance* (Stanford: Stanford U P, 2000).

²³ Norman Bryson, *Vision and Painting: The logic of the Gaze* (New Haven: Yale U P, 1983). «[...]in connection with the image, realism may be defined as the expression of the idea of the *vraisemblable* which any society chooses as the vehicle through which to express itself in visual form»¹⁴.

l'influence des flamands et les différentes écoles italiennes poussaient à approfondir la question de réalisme, cependant toute œuvre artistique en France était légitimée par le goût du roi et de son Académie. Il faudra donc faire l'effort de garder l'optique de l'âge classique en lisant le portrait, qu'il soit littéraire ou artistique, pour décider si l'objet de son regard répond à son attente.

Notre toile de fond établie, nous allons considérer la représentation de Mademoiselle de Montpensier telle qu'elle s'est représentée à ses contemporains pour analyser dans quelle mesure son *paraître* reflète son *être*.

«...l'on peut dire que j'ai moins manqué de conduite
que la fortune de jugement ; puisque si elle
en avait eu, elle m'aurait sans doute mieux traitée.»
Mademoiselle de Montpensier

Chapitre III

La Grande Mademoiselle

En 1659 un recueil intitulé *Divers Portraits* fut publié à Caen. Pierre Daniel Huet, un salonnier érudit qui deviendra académicien, évêque d'Avranches, et familier de Mademoiselle, raconte dans ses *Mémoires*: «La princesse s'y [les portraits] était fort exercée; elle en choisit quelques- uns faits par elle et par d'autres, et m'ordonna de les faire imprimer en secret. [...] Elle montrait un vrai talent d'écrivain. Mais par modestie, elle ne les communiquait qu'à fort peu de monde.»²⁴ Cet ouvrage en question contient son autoportrait.

D'après la préface du livre, Mademoiselle était à Champigny quand ses parentes la princesse de Tarente et Mademoiselle de la Trémouille, qui lui rendaient visite, lui ont montré des portraits qu'il était à la mode d'écrire en Hollande. Jusqu'à présent, les portraits littéraires étaient insérés dans un roman tel *Le Grand Cyrus* de Mademoiselle de Scudéry. Le jeu était de découvrir la personne cachée derrière le pseudonyme. Tels ces derniers, les portraits présentés à Mademoiselle, n'avaient de but que de divertir,

²⁴ Denise Mayer, *Mademoiselle de Montpensier: Trois études d'après ses Mémoires*, Biblio 17 45 (Paris: PFSCCL, 1989) 123.

cependant l'innovation résidait dans la création hors du contexte romanesque, d'en faire un genre à part, dans lequel le talent du peintre est apprécié autant que les traits du modèle, de la sorte que le sujet du portrait en faisait l'objet. Dans le cas de l'autportrait, la voix est donnée au sujet qui s'objectifie dans le regard; le narrateur nous offre le reflet de ce qu'il voit dans son miroir où, dans le geste narcissique, l'image est plus ou moins claire.

Après avoir lu les portraits, Mademoiselle décida qu'elle pouvait en faire autant et, en un quart d'heure, elle fit le sien. La vitesse d'exécution devrait en excuser les imperfections dit-elle, car «Les personnes dont l'esprit va aussi vite que le sien, font rarement les choses à deux fois; et bien qu'elles soient mal dès la première, il vaut mieux les laisser de la sorte que d'y rien changer, les grâces naturelles se découvrant d'autant mieux qu'elles sont dégagées de tout artifice».²⁵ Elle prit goût à ce jeu et, entre novembre 1657 et novembre 1658, elle rédigea seize portraits qui font partie des cinquante-neuf réunis dans le recueil des *Divers Portraits*. Le contexte historique et politique de la situation de la Grande Mademoiselle à la cour va nous aider à comprendre les éléments et les intentions des portraits examinés dans ce chapitre.

Anne Marie-Louise d'Orléans duchesse de Montpensier, née en 1627, était la fille de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, et l'héritière de la plus grosse fortune du royaume. L'année du portrait, 1657, marquait la fin de l'exil auquel sa participation à la «Fronde des Princes» l'avait condamnée.²⁶ Son rôle dans cette révolte n'était pas capital,

²⁵ Mayer, 14.

²⁶ La Fronde des Princes, 1650-1653, commence avec l'emprisonnement des Princes de Condé, de Conti et du duc de Longueville sur l'ordre de Mazarin. Prolongement de la Fronde Parlementaire, elle reprend la révolte contre la régence, Mazarin en particulier.

cependant il fut rempli de péripéties dont la plus conséquente, voire cruciale, fut le combat à la porte du Faubourg Saint-Antoine. En effet, les troupes royales commandées par Turenne attaquèrent l'armée de Condé, bien inférieure en nombre; au bord de la défaite, la retraite du Prince et de ses troupes fut assurée par Mademoiselle qui fit tirer les canons de la Bastille sur l'armée du roi. Les troubles de La Fronde prirent fin en octobre 1652; Louis XIV, alors âgé de 14 ans, fit une entrée triomphale dans Paris et Mademoiselle reçut l'ordre de «déloger des Tuileries dans le lendemain midi.»²⁷ Bannie de la capitale et de la Cour, elle se retira dans ses terres et prit résidence à Saint Fargeau, le seul château à peu près habitable qu'elle possédait.

Pendant son exil, elle s'embarque dans la reconstruction et l'aménagement de son nouveau logis, «le château des six tours». Puis à partir de 1653 elle commence à écrire ses mémoires. C'est aussi l'occasion de parfaire son éducation, de s'occuper de ses biens, et de continuer les poursuites judiciaires pour regagner les terres de Champigny, site du domaine familial des Montpensier, escroquées à son père par le cardinal de Richelieu. Elles adjoignaient son comté qu'il désirait élargir. À cette fin, le cardinal avait rasé le château familial des Montpensier et en avait utilisé les matériaux pour construire le château de Richelieu;²⁸ Mademoiselle avait l'intention de restaurer le domaine où ses ancêtres étaient enterrés.²⁹ Au temps de la rédaction de son portrait, en cette année 1657, Mademoiselle avait trente ans, elle avait regagné sa liberté, repris possession de l'héritage que son père avait usurpé, de plus, le domaine de Champigny lui était restitué avec

²⁷ Mayer, 96. L'auteur cite les *Mémoires* de Mademoiselle de Montpensier.

²⁸ Mayer, 100.

²⁹ Mayer, 15.

indemnités, et elle pouvait désormais retourner à la cour, bien qu'elle n'y fut pas reçue chaleureusement.³⁰ Elle se trouvait donc dans une période de contentement et d'optimisme qui résonne dans son style.

Le portrait est structuré selon les exigences de la forme: une courte introduction, suivie d'une description physique d'ensemble d'abord, puis viennent les détails; ensuite le comportement envers les autres, les aptitudes, les qualités et les défauts sont élaborés. Finalement on passe aux penchants de la personne, pour terminer sur une phrase piquante, l'équivalent d'une révérence, ou plutôt d'une petite courbette.

Mademoiselle commence avec un ton de modestie: «Puisque l'on veut que je fasse mon portrait, je tacherai de m'en acquitter le mieux que je pourrais.»³¹ Elle ajoute qu'elle sera sincère dans l'évaluation de ses bons et mauvais traits de caractère, ce qui lui vaudra l'indulgence de ses amis. Elle brode sur le proverbe «Il faut mieux faire envie que pitié» pour signaler qu'elle ne veut pas de compassion pour cet ouvrage, car elle en donne rarement, et préférerait encore la raillerie. Mademoiselle est, dans l'ensemble, satisfaite de son apparence («Je suis grande, ni grasse ni maigre, d'une taille fort belle et fort aisée. J'ai bonne mine»). Elle donne à chaque défaut un contrepoint positif: «Les bras et les mains pas beaux, mais la peau belle, ainsi que la gorge»; «mes yeux sont bleus, ni grands ni petits, mais brillants, doux et fiers comme ma mine.» Elle est bien parée même lorsqu'elle est négligée; sans se flatter dit-elle, «je dépare moins ce que je mets, que ce que je mets ne me dépare.»

³⁰ Mayer, 20. «La reine Anne, après l'avoir reçue aimablement mais sans chaleur, l'avait, trois jours plus tard, présentée au Roi, qui arrivait du siège de Montmédy, en ces termes: 'Voici une demoiselle que je vous présente, et qui est bien fâchée d'avoir été méchante, elle sera très sage à l'avenir.'»

³¹ Mayer, 16-20. Le «Portrait de Mademoiselle par elle-même» est entièrement reproduit dans ces pages. Toutes les citations du portrait dans le texte s'y rapportent.

Elle parle beaucoup, mais seulement de ce qu'elle sait, toutefois il lui arrive de «donner dans le panneau» dans certains sujets; elle préfère recevoir des louanges que d'en donner, ce qui la rend «moquable». Ici, Mademoiselle utilise un néologisme qui révèle sa familiarité avec les salons, notamment celui de Rambouillet qu'elle a fréquenté après 1645;³² sa façon de répéter certaines expressions pour arriver à des oppositions plaisantes et légères, dévoile aussi une conversation cultivée parmi les bons mots, «une technique d'expression uniquement formée à l'école du monde».³³ Nous avons déjà remarqué le rapport inversé dans la phrase : «je dépare moins ce que je mets, que ce que je mets ne me dépare». Voici une autre juxtaposition binaire amusante qui change le sens de la phrase d'adverbes opposés: «je suis toute propre à me piquer de beaucoup de choses; et je ne me pique de rien que d'être bonne amie.»³⁴

Elle avoue être «fort méchante ennemie, étant fort colère et fort emportée, et cela joint à ce que je suis née, peut bien faire trembler mes ennemis»; néanmoins elle offre immédiatement le contrepoint suivant: «mais aussi j'ai l'âme noble et bonne.» Mademoiselle est très consciente de sa supériorité de rang qui lui confère un mérite inné, c'est pourquoi elle est «incapable de toute action basse et noire». Elle aime le monde et la conversation des honnêtes gens, mais elle supporte celle des gens qui ne le sont pas «parce qu'il faut que les gens de ma qualité se contraignent, étant plutôt nés pour les

³² Jean Garapon, *La Grande Mademoiselle mémorialiste: Une autobiographie dans le temps* (Genève: Droz, 1989) 22.

³³ Garapon, 22.

³⁴ La Rochefoucauld dira plus tard dans la maxime 209: «Le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien.» De temps en temps Mme de Sévigné, rendait visite à Mademoiselle en exil. En auraient-elles alors parlé si cette sentence particulière circulait déjà?

autres que pour eux-mêmes», réflexion qui suggère une certaine conscience de ses responsabilités d'Altesse Sérénissime.

Elle est curieuse, et intéressée par tous ceux qui ont un talent dans leur profession et, bien qu'elle ne s'y connaisse pas beaucoup, signale-t-elle, elle préfère la compagnie des «gens de guerre et les ouïr parler de leur métier» dont elle parle volontiers. Elle se sent brave et courageuse, avec beaucoup d'ambition limitée par sa condition féminine. Elle prend des décisions rapidement et les maintient fermement. Elle fait peut-être référence à la Fronde, et au soutien qu'elle a donné à Condé qui lui a encouru l'exil, quand elle écrit: «Rien ne me paraît difficile pour servir mes amis [...] j'ai une telle indifférence pour toutes les choses du monde, par le mépris que j'ai des autres, et par la bonne opinion que j'ai de moi, que je passerais ma vie dans la solitude, plutôt que de contraindre mon humeur fière en rien, y allât-il de ma fortune.» Mademoiselle aime faire plaisir; elle aime aussi agacer et déplaire. Quant aux divertissements, elle aime la musique, le violon surtout, et elle danse fort bien. Tandis qu'elle hait les jeux de cartes, elle aime la chasse et faire du cheval; elle peint mal, mais écrit bien «naturellement». «Bien écrire» était un talent essentiellement féminin qui détournait l'éducation, venant de l'intuition, et donnait à la femme un avantage dans l'écriture, particulièrement pour les lettres. La Bruyère en dit «Elles trouvent sous leur plume des tours et des expressions qui souvent en nous ne sont l'effet que d'un long travail et d'une pénible recherche.»³⁵ Mademoiselle possédait ce «je-ne-sais-quoi» d'une écriture agréable.

Il est probable que cinq ans d'exil à Saint Fargeau, écrire ses mémoires, et les longues journées solitaires ont conduit la duchesse à un degré d'introspection, et à la

³⁵La Bruyère, «Des ouvrages de l'esprit» *Les Caractères* (Paris: Garnier-Flammarion, 1965) 90.

réflexion. Elle affirme qu'elle est «plus sensible à la douleur qu'à la joie, connaissant mieux l'une que l'autre», mais aux apparences il n'en est rien, car elle a appris à dissimuler les sentiments éprouvés. Ici, elle s'efforce de dégager les limites de la sincérité et de la feinte: «Quoique je ne sois ni comédienne, ni façonnrière, et qu'on me voie d'ordinaire jusques au fond du cœur, j'en suis toutefois si maitresse, quand je veux, que je le tourne comme il me plait, et n'en fait voir que le coté que je veux montrer.»

Mademoiselle laisse entrevoir son intériorité dans l'acte de dissimulation qu'elle considère ne pas être un faux-semblant. Cache-t-elle ce qu'elle pense par bienséance? Par intérêt? L'intention avouée est de cacher sa peine. Dans tous les coups de pinceaux, elle reste noble. La maîtrise de ses émotions est due, non seulement à sa bonne santé, mais aussi à sa force de caractère. Elle surmonte l'adversité et sait ne pas laisser voir qu'elle en souffre —il faut noter la distinction qu'elle fait entre «laisser voir» et «montrer». «Les grands chagrins que j'ai eus auraient tué une autre que moi», écrit-elle, et elle rend grâce à Dieu pour cette force. «Rien ne m'abat, rien ne me fatigue: et il est difficile de connaître les événements de ma fortune, et les déplaisirs que j'ai par mon visage, car il est rarement altéré», puis comme pour souligner le contraste entre ce qui est pensé et ce qui se voit, et aussi pour enlever au regard le pouvoir de résumer et de transcender toute donnée physique «en un acte simplificateur»³⁶ de compréhension, l'auteur soustrait son intériorité et remet le lecteur à sa place, à l'extérieur, dans le domaine des apparences, avec la remarque: «J'ai oublié que j'ai un teint de santé qui répond à ce que je viens de dire: il n'est pas délicat, mais il est blanc et vif.» Les penchants de son âme et de son caractère, concernent le reste du portrait.

³⁶ Jean Paris, *L'Espace et le regard* (Paris: Éditions Seuil, 1965) 91.

Elle n'est pas dévote car elle a beaucoup d'amour-propre—incompatible à la dévotion—et elle est attachée aux choses de ce monde: ses affaires et «toutes les choses de faste et d'éclat.» Elle est généreuse envers ceux qui le méritent, toutefois elle ne pense pas être libérale; elle reconnaît rarement ses fautes; elle se dit «point médisante, ni railleuse», bien qu'elle sache infliger des railleries à ceux qui les méritent; elle est parcimonieuse avec les louanges, impatiente avec les «galanteries.» Elle n'a pas «l'âme tendre» et on lui reproche d'être sensible ni à l'amitié, ni à l'amour, mais elle s'en défend, car elle aime «tout à fait ceux qui le méritent.» Elle termine sur le jugement, le bon sens, dont elle ne manque pas, et souhaiterait ne pas être jugée par «les événements de sa fortune», car s'il était vrai que l'on s'attire son destin, on la jugerait mal. Pour être juste «l'on peut dire que j'ai moins manqué de conduite, que la fortune de jugement; puisque si elle en avait eu, elle m'aurait sans doute mieux traitée.» Elle termine sur une boutade qui rappelle la symétrie des arguments pascaliens.³⁷

Le portrait peint par Mademoiselle est celui d'une jeune femme de sang royal, fière, altière, imbue de sa personne, d'un tempérament impulsif et parfois coléreux, têtue, capable de grands gestes d'amitiés et de correspondantes expressions d'hostilité. Tout ce qu'elle donne, fait ou dit aux autres est mérité. C'est un esprit guerrier d'amazone qui peut dissimuler ses émotions et les maîtriser quand elle veut; une femme qui estime que, par sa naissance, elle aurait dû avoir un destin glorieux, mais sur qui la providence—la fortune—ne sourit pas. L'amour-propre, qu'elle admet posséder en abondance, l'empêche de reconnaître ses fautes ou de contraindre son esprit. Il est de la nature humaine de se

³⁷ Je pense aux *Lettres à un Provincial* de Blaise Pascal, en particulier la lettre onze dans laquelle il justifie l'emploi de l'ironie comme outil de correction. Les *Provinciales* furent publiées entre 1656 et 1657; il est donc probable que Mademoiselle en ait lues au moins quelques unes, puisqu'on en parlait partout, même en province.

peindre sous un beau jour, d'omettre les traits moins attrayants et de broder ses qualités jusqu'aux limites de la modestie. Dans la mesure où Mademoiselle admet une partie de ses défauts aussi bien que ses vertus, on peut dire qu'elle se peint telle qu'elle se conçoit, et crée le souvenir qu'elle aimerait laisser.

L'image dans le fond, est fabriquée pour engendrer un souvenir. Les albums de photos que tout le monde actuel possède témoignent de la volonté de capturer le temps, de fixer le regard sur un moment que l'on veut inoubliable, ou sur un visage qui ne peut que disparaître. Debray résume la nécessité du memento: «Sans l'angoisse du précaire, pas besoin de mémorial».³⁸ L'absence du réel est remplacée par la présence de l'image, mais en regardant l'image, la mémoire est stimulée; la présence est revécue dans la réalité de la pensée du moment. Pline l'Ancien relate que «le principe de la peinture a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre lointaine.»³⁹ Aujourd'hui nous envoyons des photos pour «comblé un manque»,⁴⁰ au XVIIe siècle (et avant) on envoyait des portraits en miniature aux personnes qui étaient chères, (on se rappellera du portrait de la Princesse de Clèves volé par le duc de Nemours dans le roman éponyme de Madame de La Fayette) et on commandait des portraits pour être commémoré, et prendre sa place dans la galerie des ancêtres.⁴¹

³⁸ Régis Debray, *Vie et mort de l'image: Une Histoire du regard en occident* (Paris: Gallimard, 1992) 24.

³⁹ Debray, 36. Citant Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV.15 (Paris: Budé, 1985) 42.

⁴⁰ Debray, 35.

⁴¹ Quinze ans plus tard, Boileau, dans *L'Art Poétique* a repris la phrase d'Horace «ut picture poesis»; l'art imite pour le plaisir des yeux et pour toucher le cœur. Chant III. *Œuvres Complètes* (Paris : Gallimard, 1966) Bibliothèque de la Pléiade.

La noblesse et la haute bourgeoisie, formaient une société de loisirs et de plaisirs dont les divertissements étaient empreints de références antiques et mythologiques (théâtre, opéra, et ballet par exemple); les mondains avaient l'habitude d'être qualifiés de «divins», d'«incomparables», et de «merveilleux»; leurs lectures puisaient couramment dans les allégories profanes et religieuses. Mademoiselle de Montpensier, qui avait grandi à la cour, était accoutumée à voir l'éloge de femmes fortes dans les galeries de portraits devenus à la mode depuis que sa grand-mère, Marie de Médicis, en avait commandé à Rubens pour le palais du Luxembourg: il y avait les trois tableaux figurant des femmes célèbres commandés à Simon Vouet et Philippe de Champaigne pour l'appartement d'Anne d'Autriche au Palais Royal;⁴² le sujet mythologique du plafond de la Galerie Mazarine, peint entre 1646 et 1647, comprend les Muses dont les visages appartiennent à de célèbres salonnières.⁴³ La cour n'avait point le goût du réalisme dans la représentation picturale.

Il faut ajouter que dans la prolongation de la *Querelle des femmes* et de l'acceptation de la dualité cartésienne corps/esprit, (bien avant la déclaration de Poulain de la Barre «L'esprit n'a point de sexe»), la revendication d'égalité s'est exprimée par l'allégorie de Minerve. Comme Ian Maclean le remarque: «It seems to have been fashionable among ladies of the *grande noblesse* in the 1640s to be painted as *fortitudo* or *Pallas armata*.»⁴⁴ Quoi de plus naturel pour la Grande Mademoiselle que de se faire peindre en déesse ? Il y a un autre élément pour justifier la popularité d'un style idéalisé:

⁴² Ian Maclean, *Woman Triumphant: Feminism in French Literature, 1610-1652* (Oxford: Clarendon P, 1977) 211.

⁴³ Maclean, 211. Les notes en bas de pages abondent en références et en exemples.

⁴⁴ Maclean, 214.

D'Alberti à Le Brun, les tableaux étaient hiérarchisés. Les plus nobles étaient les représentations historiques, fussent-elles mythologiques, puis les portraits et enfin les paysages et les natures mortes.⁴⁵ Le portrait allégorique ou historié avait été créé pour la cour⁴⁶ afin d'en élever le genre car, pour l'Académie de Peinture, un portrait n'était «digne d'estime que s'il témoigne de la situation sociale du modèle par le truchement d'éléments allégoriques et mythologiques.»⁴⁷ Pierre Mignard (1612-1695), célèbre portraitiste du dix-septième siècle, a réintroduit le style de Vouet et de l'école de Fontainebleau caractérisés par la plasticité des visages, les allégories et les riches étoffes, particulièrement dans les portraits de femmes. La différence entre les portraits artistiques français du XVIIe siècle et ceux des pays voisins a déjà été signalée; il est bon de se rappeler qu'un portraitiste n'est jamais en mauvais rapport avec son temps ni ses modèles car son succès dépend de la manière dont il les rend; la satisfaction de l'acheteur était nécessaire et primait sur l'inclination du peintre.⁴⁸ Cette discussion nous amène aux portraits de Mademoiselle, l'un par Claude Deruet (1588-1660), l'autre par Gilbert de Sève (1615-1698).

Le Portrait de Mademoiselle de Montpensier de Deruet (fig.1) se trouve dans une collection privée, cependant le tableau fut inclus dans l'exposition «The Age of Louis

⁴⁵B. R. Tilghman, «A Conceptual Dimension of Art History.» *Gombrich on Art Psychology*, éd. Richard Woodfield (Manchester: Manchester U P, 1996) 116.

⁴⁶ Voir par exemple *Louis XIII couronné par la Victoire* de Philippe de Champaigne (1635) Musée du Louvre et *Le Portrait allégorique du roi Louis XIII en armure couronné de laurier entre La Navarre et la France* de Simon Vouet à Versailles.

⁴⁷ Myra Nan Rosenfeld, *Largillière portraitiste du dix-huitième siècle* (Musée des beaux-arts de Montréal, 1981) 2.

⁴⁸ Nikolenko, 2.

XIII», organisée par the Cummer Gallery of Art of Jacksonville, Florida et le Museum of Fine Arts of St Petersburg, Florida. Le catalogue de cette exposition de 1970, contient une gravure de ce portrait. Deruet, peintre lorrain, est sans doute plus connu pour son *portrait de Julie d'Angennes déguisée en Astrée* et le diptyque des *Amazones*, mais de son vivant, il était le peintre préféré de Louis XIII, et celui des Précieuses. C'est sans doute à la cour ou à Paris que la Duchesse de Montpensier l'a rencontré. La date de ce portrait en Minerve n'est pas précisée, mais Elise Goodman présume que c'était après l'exil, soit une ou deux années suivant l'écriture du portrait.⁴⁹ Pour nous, la conjoncture étant que la perception de soi de Mademoiselle n'ayant pas beaucoup changé entre les deux portraits, une comparaison entre les deux types de représentations est justifiable.

Le tableau historié et idéalisé présente une jeune femme svelte, grande et d'un port altier, assise entourée d'objets symboliques et d'étoffes—dont les plis négligés témoignent du talent du peintre—qui font écho aux descriptions d'elle-même que Mademoiselle a fait antérieurement. Les mains et les bras qu'elle admet «pas beaux» sont fins; la gorge et les épaules découvertes révèlent un teint clair, une peau fine et «belle»; le visage est long et le nez fin, mais point aquilin, comme elle avait précisé; les yeux sont vifs et nous toisent, car elle nous regarde d'un peu plus haut que notre ligne d'horizon; la bouche «vermeille» est petite, la lèvre inférieure charnue, comme il se doit. La jupe écarlate est un peu relevée sur le genou et laisse voir «le pied bien fait» chaussé d'une sandale lacée autour d'une «jambe droite». D'un geste maniéré, elle tient un compas dans la main gauche et semble mesurer une section d'un large globe terrestre placé devant elle. Elle porte le plastron d'une cuirasse à la romaine ornée d'un lion en relief sur la poitrine («Je

⁴⁹ Elise Goodman, *The Cultivated Woman: Portraiture in Seventeenth Century France* Biblio 17 176 (Tübingen: PFSCCL, 2008) 100.

me sens fort brave; j'ai beaucoup de courage et d'ambition»). Le casque empanaché de Minerve est assis un peu en arrière sur sa tête et laisse voir les cheveux «d'un beau cendré» bouclés. Une longue écharpe bleue, diaphane et légère, l'enrobe d'une façon négligée, flottant dans la brise en une grande boucle derrière elle. À ses pieds, dans le bas gauche du tableau, un bouclier orné de la tête de Méduse et une lance, les armes de Minerve, semblent abandonnés. À côté du bouclier, gisent la sculpture d'une tête de femme ainsi qu'une palette de peintre qui, selon Goodman, indiquent ses activités de mécène, bien que son soutien de la peinture et de la sculpture aient été restreints aux nombreux portraits commandés pour les différentes galeries de ses demeures.⁵⁰

Devant elle, empilés en désordre au sol, reposent une variété de livres richement reliés dont certains titres sont lisibles, tels *L'Histoire*, *Métaphysique*, *La Physique*, entre autres, ce qui est consistant avec «j'aime lire les livres bons et solides; les bagatelles m'ennuient» de son portrait. Sur la banquette à sa droite, reposent un luth et un livre de musique ouvert, symboles de son amour pour la musique et pour la danse.

Elle est assise sur une terrasse qui fait figure de cabinet d'étude et d'où elle a la vue sur une rivière, ou un lac, et des collines lointaines. Le paysage nous est partialement caché par la base d'une colonne flûtée. Goodman offre l'hypothèse qu'il s'agit des terres près de Trévoux, dans le domaine des Dombes, que Mademoiselle avait acheté vers 1658-1659. Toutefois l'intervalle de temps entre l'achat et la mort de Deruet semble un peu juste pour justifier cette hypothèse.⁵¹ Une horloge de taille considérable, posée sur

⁵⁰ Goodman, 105. Toutefois, dans l'impression des *Divers portraits* de 1659, le portrait en vers de Mademoiselle par Segrais fait l'éloge de ses goûts en peinture et en sculpture. <http://gallica.bnf.fr/>

⁵¹ Goodman, 103.

une table marque six heures.⁵² Le compas que tient Mademoiselle d'une façon maniérée et délicate représente l'architecture pour laquelle elle avait un goût prononcé, mais qu'elle ne mentionne pas dans son autoportrait. Le grand globe terrestre est à la fois le symbole du pouvoir royal et donc de sa généalogie, et le reflet de son intérêt en géographie et en politique.

Les portraits de Mademoiselle, décrits ou peints, reflètent l'idéal précieux de la beauté et de la femme forte: la femme est gracieuse, et sa peau belle; le grands décolleté et les bras nus ont un teint de porcelaine, les lèvres sont vermeilles, et les yeux vifs et clairs. Elle est brave et fière, érudite et savante. En employant Athéna-Minerve, déesse olympienne, sortie entière du front de Zeus (de sa force intellectuelle), dont la féminité est mitigée par la virilité (la sagesse et la force sont des attributs masculin dans notre culture), Deruet illustre la femme forte, l'idéal de l'esprit mondain et de la revendication d'égalité. Comme allégorie, elle personnifie la nature asexuée de l'esprit. Grâce à l'application de fines couches de couleurs transparentes, il traduit la qualité éthérée du portrait de cour et fait penser à la remarque de Pierre Mignard: «La plupart des femmes ne savent ce que c'est que se faire peindre telles qu'elles sont, elles ont une idée de la beauté à laquelle elles veulent ressembler; c'est leur idée qu'elles veulent qu'on copie et non pas leur visage.»⁵³

⁵² Roland Racevskis, *Time and Ways of Knowing under Louis XIV, Moliere, Sévigné, Lafayette* (London: Associated U P, 2003) 68. Le tableau de *Louis XIV à l'Académie des Sciences* de Testelin, montre le roi entouré de livres, compas, cartes, globe et une horloge représentant les outils de la science au service du pouvoir royal. Il est possible que l'horloge soit un des codes de la femme cultivée et savante. Ajoutons que la vie de la cour était strictement réglée par l'horloge, comme le décrit La Bruyère dans la satire «De la Cour» des *Caractères*.

⁵³ Mazière de Monville, *La Vie de Pierre Mignard premier peintre du roi* (Paris: Sn, 1730) 153. <http://gallica.bnf.fr/>

Le portrait de Gilbert de Sève (fig. 2), de l'école de Mignard,⁵⁴ est une toute autre mise en scène. La pose de Mademoiselle est essentiellement féminine. En un portrait de trois quart, la duchesse se tient sur le côté droit d'une fenêtre à travers laquelle apparaît un jardin verdoyant entouré d'une balustrade ornementée de statues classiques. En haut du tableau, au-dessus du jardin, un amour paré d'une couronne de fleurs nous regarde le sourire aux lèvres; il tient une guirlande de roses blanches et roses semblable à celle qu'il porte sur la tête d'une main, et de l'autre il attire notre attention sur le modèle.

Nous retrouvons dans ce portrait allégorique, la brise qui fait onduler les soies légères des manches, et les boucles de cheveux «d'un beau cendré» de Mademoiselle. D'un geste gracieux et naturel, sa main gauche retient un pan du manteau qui risque de s'envoler pendant que sa main droite caresse les pétales d'un lys blanc au milieu de pivoines rouges. Les tissus diaphanes bleus et écrus de la robe contrastent avec le riche brocard du plastron en forme de cuirasse qui rappelle l'amazone, la femme forte. On reconnaît le long visage de Mademoiselle, le regard direct et un peu hautain, la petite bouche vermeille et le nez aquilin. Les traits sont finement dessinés; les épaules, la gorge, les bras et les mains ont une délicatesse de porcelaine; la luminosité de la peau concurrence celle du collier de perles. Enfin tous les lieux communs de l'idéal féminin y trouvent leur compte.

Le tableau est composé de trois triangles: le peintre a placé la lumière diffuse sur le modèle dont le bras étendu touchant le lys d'un côté, et le pan de la manche droite de l'autre, forment le triangle central qui attire le regard. Sur la droite, de lourdes draperies forment une masse sombre qui empêche le regard de dévier du sujet et en délimitent le

⁵⁴ La base de données *Joconde* du Ministère de la Culture de France attribue le portrait à l'école de Pierre Mignard, exécuté par Troyes (1612-1695) après 1662.

second. Le troisième contient le chérubin et le jardin, si bien que l'œil du spectateur passe naturellement de Mademoiselle au jardin distant, puis revient vers la silhouette lumineuse. Le symbolisme est réduit car il y a peu d'objets allégoriques, néanmoins, l'observateur aura déjà relevé les emblèmes botaniques: le lys, pureté et virginité; les roses, l'amour; les pivoines, la passion, et bien sûr le jardin verdoyant qui évoque la fécondité.

Ce portrait s'accorde au principe de *semblance*, de l'académie qui encourageait la correction de la nature: «Il faut que le peintre en prenne ce qui est le plus beau comme l'Arbitre souverain de son Art, et que par les progrès qu'il y aura fait, il en sache réparer les défauts et n'en laisse point échapper les beautés fuyantes et passagères.»⁵⁵ Le tableau ressemble aux traits physiques de Mademoiselle, et même de sa prestance, mais ne correspond pas tout à fait à l'autportrait dans lequel elle souligne ses qualités et ses penchants. La mise en scène tranche avec la déclaration: «Quant à la galanterie je n'y ai nulle pente, et même l'on me fait la guerre que les vers que j'aime le moins, sont ceux qui sont passionnés, car je n'ai point l'âme tendre.» La formule de Gilbert de Sève évoque les portraits des candidats aux mariages politiques, qui étaient envoyés aux différentes cours d'Europe et peut être en est-ce le dessein. Si la date du portrait est correcte (1662), elle coïncide avec l'incident que Mademoiselle raconte dans ses *Mémoires* concernant une proposition de mariage avec le roi du Portugal que lui aurait fait Turenne, en tant que conseiller du roi. Elle relate le dialogue suivant:

[Turenne]: «Je veux vous marier»--Ce n'est pas facile, je suis contente de ma condition—Je veux vous faire reine [...] Je veux vous faire reine du Portugal.

⁵⁵ Nikolenko, 10. Citant C.A. Dufresnoy, *l'Art de la peinture* (1668).

—Fi! me récriai-je, je n'en veux point.» Il reprit: «Les filles de votre qualité n'ont point de volonté; elle doit être celle du roi.»

Malgré les arguments de Turenne elle refuse le projet de mariage, en remarquant:«il fait bon être Mademoiselle en France avec cinq cent mille livres de rente.» Cependant plusieurs jours après, par lettre, elle prie le roi de lui dire si l'idée vient de lui, ce qu'il refuse de confirmer ou de nier.⁵⁶

Le portrait de Sève, dont le but est de séduire, est inconsistant avec le tempérament et les idées de Mademoiselle qui, comme beaucoup de précieuses, refusait le mariage,⁵⁷ et telle qu'elle se présente dans son autoportrait. Les qualités de son Altesse Royale, petite fille de France, capable de produire un héritier semble être le thème du portrait. Il ne nous laisse rien voir de son intériorité, en fait il obscurcit ce que nous savions. De plus les objets codés du langage amoureux sont annihilés par le regard sans douceur du modèle. L'appel direct à une candidature potentielle au mariage de Mademoiselle demande un second regard sur le portrait de Deruet, car si le portrait du dix-septième siècle avait une valeur purement iconographique,⁵⁸ une deuxième lecture pourrait nous éclairer d'avantage. Professeur d'histoire de l'art, Liana De Girolami Cheney, cite l'emblème 23 d'André Alciat pour signaler que Pallas Athéna représentait «the prudent intellect» ainsi que la protection des vierges «the shield with the head of

⁵⁶ Anne Marie Louise d'Orléans duchesse de Montpensier, *Mémoires de Mlle de Montpensier*, éd. Chéruel (Paris: Charpentier, 1859) 3: 534-39. <http://gallica.bnf.fr/>

⁵⁷ Garapon dénombre vingt-cinq prétendants sérieux 74.

⁵⁸ Nikolenko, 15.

Medusa and the dragon allude to défense and protection.»⁵⁹ Vasari, que tous les peintres classiques connaissaient, mentionne l'allégorie de la Sagesse portant un bouclier orné d'une Méduse et d'une lance.⁶⁰ Giotto rend l'allégorie de la Force, une des vertus cardinales, en Pallas armée de lance et bouclier, portant une peau de lion sur ses épaules.⁶¹ Dans le tableau de Deruet, à la Prudence et à la Fortitude se joignent les symboles de la Tempérance et de la Justice: l'horloge à six heures marque l'équilibre parfait du tempérament du modèle, et le compas instrument de mesure, à un angle de 45 degrés, évoque la balance équilibrée de la justice.⁶² (On se souviendra des affections et des railleries «méritées» que Mademoiselle accorde à son entourage).

Sous ce biais, les deux portraits peints semblent répondre au même objectif: de montrer Mademoiselle en jeune femme virginale et vertueuse méritant de hautes considérations d'alliance par le mariage. En répondant aux exigences culturelles de leur contexte social, Deruet et Sève livrent une apparence de ressemblance, où l'utilisation des formules iconographiques, loin d'individualiser le modèle, le réduit en portrait générique. Dans la pose théâtrale, elle devient le personnage qu'il a été convenu de mettre en scène; et dans l'acte de la pose, l'individu en chair et en os, le *moi* du sujet disparaît derrière l'acteur. Le regard de l'observateur se détourne alors du sujet du portrait qui lui échappe pour s'arrêter sur le talent du peintre, la maîtrise de sa technique à rendre forme et

⁵⁹ Liana De Girolami Cheney, «Virtue», *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, Ed. Helene E. Roberts (Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998) 911.

⁶⁰ Cheney, 912.

⁶¹ Giotto Chapelle Scrovigni de Padoue.

⁶² James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art* (New York: Harper Collins, 1994) 67.

couleur, la composition, et la justesse de la ligne dans le tableau. L'apparence donc, prime dans les portraits artistiques de la Grande Mademoiselle.

Le recours à la physionomie et à l'expression du visage pour discerner l'âme de la personne a été rejeté, remplacé par les conventions artistiques conformes aux contraintes de la société à laquelle la représentation est destinée. En cela, le portrait mondain et le portrait artistique convergent dans l'éloge du peintre plus que dans le sujet de la peinture. La sublimité de l'image renvoie à la noblesse de l'expression verbale. Par consentement mutuel, dans la conversation «des gens de mérite» qui se veulent «honnêtes», on complimente et on flatte; mais comme «tout le monde est complice, personne n'est dupe,»⁶³ du moins, tel est le sous-entendu. Au départ, les politesses étaient basées sur une reconnaissance réciproque de qualités réelles, mais comme nous l'avons vu, les hyperboles transforment l'échange qui « devient une transaction où des perfections fictives s'autorisent mutuellement, en vue de maintenir pour chacun un niveau égal de satisfaction narcissique.»⁶⁴ La dissimulation devient alors monnaie courante, l'esthétique verbale devient une «anesthésie morale»⁶⁵ à laquelle se rebiffent les moralistes. L'un d'entre eux, François de La Rochefoucauld, fit son autoportrait avec beaucoup de défiance. Son but était de peindre un honnête homme, sans se flatter.

⁶³ Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal; Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des lumières* (Paris: Gallimard, 1989) 68.

⁶⁴ Starobinski, 69.

⁶⁵ A. J. Krailsheimer, *Studies in Self-Interest from Descartes to La Bruyère* (Oxford: Clarendon Press, 1962) 84.



Figure 1 : Claude Deruet, *Portrait de Mademoiselle de Montpensier en Minerve*. Collection de David E. Rust, Washington, D C



Figure 2: Gilbert de Sève (École de Mignard) après 1662. *Portrait de Mademoiselle de Montpensier* Musée national du Château de Versailles et de Trianon, Versailles.

*Pour moi, je suis content qu'on me croie ni plus beau que
je me fais, ni de meilleure humeur que je me dépeins, ni plus
spirituel et plus raisonnable que je dirai que je le suis.*
La Rochefoucauld

Chapitre IV

Le duc de La Rochefoucauld

L'autoportrait que le duc de La Rochefoucauld contribua au *Divers Portraits* fut le premier de ses ouvrages à être publié. Né à Paris en 1613, il descendait d'une famille de grande noblesse. La tradition dit que la maison de La Rochefoucauld est issue de la maison de Lusignan, dont plusieurs membres furent rois de Chypre et de Jérusalem. Les Lusignan revendiquaient la fée Mélusine comme aïeule, c'est pourquoi, depuis le dix-septième siècle les armoiries des La Rochefoucauld (Fig. 4) portent une Mélusine sur la couronne ducale.⁶⁶ Grand seigneur, il s'efforça de servir la couronne et l'état loyalement, jusqu'à ce que les abus fiscaux et légaux de Mazarin poussent le Parlement de Paris à la révolte de la première Fronde en 1649. Cette année-là, il écrit dans l'*Apologie de M. Le Prince Marcillac*,⁶⁷ publiée plus tard: « [...] c'est la douleur publique qui a tiré de ma bouche les premières plaintes, et qu'enfin il a fallu que le Cardinal [Mazarin] ait été

⁶⁶ La Rochefoucauld, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1964) xxvii. Les citations de La Rochefoucauld qui suivent sont tirées de cette édition ainsi que les deux portraits du Cardinal de Retz au chapitre suivant.

⁶⁷ Le titre de Duc de La Rochefoucauld revient au fils à la mort du père. Ainsi notre auteur s'appelait « Prince de Marcillac » jusqu'en 1650. À la mort de son père il hérita du titre, et devint François VI de La Rochefoucauld, et son fils aîné, François VII, reçut le titre de Prince de Marcillac.

déclaré ennemi de l'État, avant que je ne sois déclaré le sien.»⁶⁸ Lors de La Fronde des Princes, il se rangea du côté de Condé et de la duchesse de Longueville—sœur de Condé—et fut blessé dans la bataille de la porte Saint-Antoine en juillet 1652. La Grande Mademoiselle a ainsi décrit la scène dans ses Mémoires:

Je trouvais [...] le plus affreux spectacle qui se puisse regarder: c'était M. le duc de La Rochefoucauld qui avait un coup de mousquet qui lui prenait au coin de l'œil d'un côté et lui sortait par l'autre entre l'œil et le nez [...tout son visage en était plein [de sang]. Son fils le tenait par une main et Gourville par l'autre : car il ne voyait goutte.

Après La Fronde La Rochefoucauld se retira de la politique et s'attacha à l'observation de la société mondaine dont les valeurs étaient bien différentes des vertus cornéliennes et des sentiments romanesques de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé qui avaient nourri les esprits de l'aristocratie dans la première moitié du siècle. Après sa convalescence, La Rochefoucauld revint à Paris où il fréquenta les salons de Mme Duplessis-Guénégaud, de Mme de Sablé, et de Madeleine de Scudéry et où il rencontrait les plus grands esprits du siècle. C'est dans ce contexte mondain et de loisir qu'il exécuta son portrait. Nous avons déjà noté la structure de l'autoportrait, l'ordre des descriptions, la forme et les conventions.

Dans le cadre imposé, La Rochefoucauld se peint à sa manière. Dès la première phrase il refuse le réflexe de fausse modestie, le *captatio benevolentiae* qui appelle à

⁶⁸ *Œuvres. L'Apologie du Prince de Marcillac* 37.

l'indulgence du lecteur pour les lacunes du portraitiste,⁶⁹ et se lance directement dans la vue d'ensemble, les grandes lignes et les proportions du portrait physique:

«Je suis d'une taille médiocre, libre et bien proportionnée. J'ai le teint brun mais assez uni, le front élevé et d'une raisonnable grandeur, les yeux noirs, petits et renforcés, et les sourcils noirs et épais mais bien tournés.» Il verse dans l'ordinaire. Scrupuleux d'être juste, il ne sait comment décrire son nez «ni camus, ni aquilin, ni gros ni pointu, au moins à ce que je crois.» Dans cette expression, on voit l'auteur des *Maximes* se méfier de son jugement. Sans être explicite, la méfiance de l'amour-propre qui induit en erreur le force à énoncer la subjectivité de son regard, et explique l'emploi répété des compensations dans le portrait. Il continue dans la description: son nez «descend un peu trop en bas,» les dents «passablement bien rangées,» les lèvres normalement «assez rouges,» et «ni bien ni mal taillées.» Dans un miroir, il vérifie s'il a «un peu trop de menton» et ne peut conclure. Il n'en sait pas d'avantage sur la forme de son visage. Le souci d'observation pour arriver à la vérité se heurte continuellement au filtre imposé par l'amour propre, cause interne, et par la modestie, cause externe; il doit néanmoins préserver la ressemblance. Ses cheveux sont assez longs, épais et naturellement frisés «pour prétendre en belle tête.» Ainsi la liste des traits, sans distinction par leur moyenne, se termine par un demi-aveu (ou est-ce un vœu?) d'une chevelure attrayante. Par la subtilité et l'ambiguïté de l'expression, le style de la description, autant de coups de pinceau du portraitiste, La Rochefoucauld est reconnaissable. Dans la tournure de phrase, le modèle est flou, indéterminé, le sujet perd ses contours spécifiques et c'est l'artiste qui est devant nous et que nous reconnaissons.

⁶⁹ Lucie Desjardins, «Entre sincérité et artifice. La mise en scène de soi dans le portrait mondain» *Tangence* 77(2005) 143-155. Ici page 146.

Il a «l'air chagrin et fier» qui passe souvent pour un air méprisant quoiqu'il ne le soit «pas du tout», corrige-t-il. La même «naïveté» employée pour décrire le dehors sera utilisée pour le reste du portrait, le côté invisible, assure-t-il. Il se connaît bien parce qu'il s'est étudié et il possède assez d'assurance pour mentionner ses bonnes qualités et assez de «sincérité pour avouer» ses défauts. Grace au parallèle entre la description peu flatteuse qu'il vient de donner et celle qui est à venir, l'une se porte garant de l'autre, le lien de confiance entre lecteur et auteur est renforcé. «L'humeur» de La Rochefoucauld est la transition entre le dehors et l'intériorité.

Il est d'une nature mélancolique que les soucis aggravent au point que «la plupart du temps ou je rêve sans dire mot ou je n'ai presque point d'attache à ce que je dis.» Timide, il est renfermé avec ceux qu'il ne connaît pas et «pas même extrêmement ouvert» avec ceux qu'il connaît. «C'est un défaut, je le sais bien,» dit-il, et qu'il aimerait corriger, mais il craint que l'ayant corrigé, («l'air sombre» de son visage qui lui vient de naissance et qu'il ne peut changer) il ne restera pas moins «de mauvaises marques au dehors.» D'une main très légère il balaie les théories de la physiognomonie de ses contemporains qui voulaient que l'humeur, la disposition d'un individu, soit marquée dans ses traits. Puisqu'il vient de noter un défaut, en contrepoint il signale une qualité: «J'ai de l'esprit et je ne fais point de difficulté de le dire; car à quoi bon façonner là-dessus?» Il fait une petite digression sur la vanité cachée derrière l'apparence de modestie—thème souvent réitéré dans les maximes—puis reprend, comme dans une conversation: «J'ai donc de l'esprit, encore une fois, mais un esprit que la mélancolie gâte,» et parfois les pensées qui l'occupent l'empêchent de bien s'exprimer. Il prend

beaucoup de plaisirs à la conversation des honnêtes gens, préférant les propos sérieux qui touchent à la morale, toutefois il apprécie les «bagatelles bien dites», et les mots d'esprit.

La Rochefoucauld n'hésite pas à commenter la qualité de son style ainsi que l'appréciation de son public: «J'écris bien la prose, je fais bien les vers, et si j'étais sensible à la gloire qui vient de ce côté-là, je pense qu'avec un peu de travail je pourrais m'acquérir assez de réputation.» Un clin d'œil au lecteur qui sait qu'il travaille à ses réflexions et maximes, car il entretient une correspondance à ce sujet, surtout avec Mme de Sablé.⁷⁰ Il est vrai que rien n'était alors publié, et il est aussi vrai que dans le contexte social et historique de l'époque, «il n'était pas d'usage, chez les gens de sa caste, de porter aux belles-lettres un intérêt suivi.»⁷¹ Un de ses grands plaisirs est la lecture partagée «avec une personne d'esprit» car la discussion en rehausse l'intérêt. Il se considère bon critique littéraire bien qu'il ait tendance à s'exprimer trop librement. Les débats échauffés ne lui déplaisent pas et il s'en mêle volontiers; il va jusqu'à soutenir son point de vue avec emportement: «quelques fois, à force de me passionner pour celui de la raison, je deviens moi-même fort peu raisonnable.» Intéressante juxtaposition de la raison et de la passion qui implique que la défense passionnée de la raison est déraisonnable.

Son désir d'être «tout à fait honnête homme» le motive à améliorer sa personnalité et il apprécie les corrections de ses amis. L'honnêteté est un travail de construction qui commence avec de bonnes intentions suivies de persévérance. D'un caractère assez égal, il est rarement en colère et dit ne jamais avoir haï personne. Cependant, «si l'on m'avait offensé et qu'il y allât de mon honneur à me ressentir de

⁷⁰ *Œuvres*. Voir les nombreuses lettres dans *Correspondance*.

⁷¹ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle* (Paris: del Duca, 1958) 4: 84.

l'injure qu'on m'aurait faite [...] je suis assuré que le devoir ferait si bien en moi l'office de la haine que je poursuivrais ma vengeance avec encore plus de vigueur qu'un autre.» L'aspect cornélien du devoir n'échappe pas: l'injure à l'honneur demande la vengeance; c'est un devoir qui, une fois accompli, répare l'honneur. Non seulement le devoir remplace la haine comme motif d'action, il lui est supérieur; le résultat est le même, mais l'impulsion est différente. Vengeance par devoir est raisonnée et honorable; vengeance par passion, dont le feu peut refroidir, montre un manque de maîtrise de soi et manque d'honneur.

La Rochefoucauld conclut le portrait en traitant de l'amitié et de l'amour. En tant qu'ami, il est loyal, patient et compatissant mais n'est pas démonstratif. Il a peu de curiosité pour «la plus grande partie de tout ce qui en donne aux autres gens,» c'est à dire les potins et les dernières nouvelles; il tient sa parole: « je n'y manque jamais», quelques soient les conséquences; il s'en est fait «une loi indispensable.» Quant aux femmes, il les traite avec beaucoup de respect et de politesse; il apprécie leur compagnie et leurs conversations qui lui semblent avoir «un tour plus agréable». «Pour galant, je l'ai été un peu autrefois; présentement je ne le suis plus, quelque jeune que je sois.» Il jette un regard en arrière sur un passé rempli de jolies femmes et d'aventures—on pense à Mlle de Hautefort, dame d'honneur d'Anne d'Autriche, «d'une beauté surprenante»,⁷² et de Mme de Chevreuse, peut-être—mais maintenant, au temps de cet écrit, il est entouré de l'amitié de femmes dont il apprécie l'esprit: Mme de Longueville qui fut sa maîtresse, Mme de Sablé et Mme de La Fayette, pour en nommer quelques-unes. «J'ai renoncé aux fleurettes» écrit-il. Par contre il approuve «les belles passions» qui «marquent la grandeur

⁷² *Oeuvres, Mémoires*, [1624-1642] 46.

de l'âme» et bien qu'elles puissent troubler le repos de la sagesse, elles sont aussi «capables de la plus grande vertu.»

Contrairement à la forme convenue du portrait qui se termine sur une sorte de confessions sur la piété du portraitiste, La Rochefoucauld termine sur l'amour: «Moi qui connaît tout ce qu'il y a de délicat et fort dans les grands sentiments de l'amour, si jamais je viens à aimer, ce sera assurément de cette sorte; mais de la façon dont je suis, je ne crois pas que cette connaissance que j'ai me passe jamais de l'esprit au cœur.» Dans la société mondaine qu'il fréquentait, les conversations étaient à la fois galantes et sérieuses, «on subtilisait sur l'amour et l'amitié», on parlait de sciences, de morale et de théologie. On le faisait «avec application, avec la volonté, non pas seulement de se divertir, mais de voir clair et d'aller au fond des sujets traités.»⁷³ C'est dans le contexte des débats sur l'amour pur, vrai, et constant qu'il faut comprendre cette remarque. Le regard se concentrait sur soi dans les discussions poussées sur les ressorts de l'être humain, l'étude des passions et des «humeurs». L'observation attentive de ce qui émeut et conduit à l'action appartenait à l'enquête continuelle et déconcertante de la nature humaine.⁷⁴ Les longues conversations sur l'amour des romans de Mlle de Scudéry et *La Carte du Tendre*, que le milieu précieux disséquait, en faisaient aussi partie; les salonniers cherchaient à isoler une essence pure de l'amour, de la séparer de tout ce qui n'était pas lui, par exemple l'ambition, la sensualité, le sentiment du devoir, et surtout le mariage. Antoine Adam propose la simplification suivante: la préciosité «oppose le mariage et l'amour

⁷³ A. Adam, 4: 88.

⁷⁴ « Le caprice de notre humeur est encore plus bizarre que celui de la fortune.» *Œuvres*, Maxime 45 (éd. 1678) 409.

pour ne connaître que celui-ci.»⁷⁵ Voilà donc ce qui explique non seulement la dernière remarque de son portrait, mais aussi la maxime suivante: «Il est du véritable amour comme de l'apparition des esprits: Tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu.»⁷⁶

L'homme qui ressort de ce portrait est moins reconnaissable par son aspect physique que par ce qu'il nous dit de son intériorité: C'était un homme préoccupé et mélancolique, un esprit vif, observateur. Un homme qui, dans une société de langage, pratiquait «le silence éloquent» et l'art de se taire;⁷⁷ un homme honorable pour qui la parole primait, qui aimait foncièrement et qui, vivant dans un monde où les apparences garantissaient le succès social, s'efforçait de rester vrai, un honnête homme.

Le seul portrait artistique de La Rochefoucauld qui est facilement accessible au public est un portrait exécuté par Théodore Chassériau, d'après un portrait de famille, commandé par Louis-Philippe en 1836 (fig.3). Nous sommes bien loin de 1659! C'est un portrait de tête et de trois-quarts sur fond sombre sans distinction. La source de lumière vient de la droite et illumine un visage qui nous regarde d'un peu haut, encadré par un grand col blanc bordé de dentelle et de cheveux noirs et frisés. Les yeux noirs qui nous fixent ne sont pas vraiment petits ni enfoncés. Le visage est ovale et un peu gras, le nez sans marques de distinctions; les lèvres bien définies et plutôt charnues, ornées d'une moustache fine, sont figées dans l'esquisse d'un sourire.

⁷⁵ A. Adam, 4: 229.

⁷⁶ *Œuvres, Maximes*. 76 (éd.1678) 413.

⁷⁷ *Œuvres, Réflexions diverses* «De la Conversation» 510.

En haut du tableau, à droite, se trouvent les armoiries de l'Ordre du Saint-Esprit et le blason de la famille de La Rochefoucauld. Le moraliste fut promu à cet ordre le 1^{er} janvier 1662, par le roi, en témoignage officiel de son retour en grâce,⁷⁸ ce qui permet de situer la datation du portrait postérieurement à cet événement. Malheureusement, n'ayant pas accès à l'original il est impossible de savoir si les armoiries avaient été appliquées à un portrait qui existait préalablement. Toutefois, il semble que ce soit le cas car La Rochefoucauld avait quarante neuf ans en 1662, et le portrait de Chassériau est celui d'un jeune homme. De plus, si le tableau était une commémoration de l'occasion, il porterait certainement la croix de l'ordre sur l'écharpe bleue que l'on note sur les portraits de ce genre.⁷⁹

On ne saurait distinguer les traits du moraliste par le peu de descriptions qu'il nous a laissées. L'absence de descriptions définitives, d'ailleurs, sèment le doute. Est-ce vraiment lui? Le portrait de Chassériau établit une distance entre le modèle et l'observateur. Ya-t-il de la mélancolie dans le regard, de la timidité? Ou y plaçons nous ces traits parce que nous savons qu'il était mélancolique et d'un «air chagrin»? Dans l'absence de certitude, on projette et on façonne l'identité de La Rochefoucauld d'après ce que l'on sait. On ne peut rien dire sur le peintre non plus, parce que c'est une copie, une reproduction, une ressemblance d'une ressemblance. L'image ne parle pas.

Denis Diderot, grand admirateur de la peinture, a critiqué les difficultés de la ressemblance dans le portrait. Il raconte que pour les peintres, la qualité est dans le dessin et dans la peinture. Le mérite de ressembler est passager; c'est celui du pinceau qui

⁷⁸ *Oeuvres*, xxxix.

⁷⁹ Par exemple le portrait du Cardinal de Richelieu par Philippe de Champaigne.

émerveille dans le moment et qui éternise l'ouvrage, disent-ils, et Diderot répond: «C'est une chose bien douce pour nous [...] que de retrouver sur la toile l'image vraie de nos pères, de nos mères, de nos enfants [...] et que nous regrettons.» Il invoque ici le but premier de l'image, celui du memento qui satisfait le désir de revoir un être disparu. Toutefois, la ressemblance perd son importance selon la réputation du modèle et le temps écoulé entre l'exécution du portrait et celui qui le regarde. L'intérêt du portrait d'un sujet anonyme réside dans la dextérité du peintre; celui d'un homme ou femme célèbre se trouve dans la ressemblance, indépendamment de la virtuosité de l'artiste. Ainsi Diderot explique: «Entre un Henri IV mal peint mais ressemblant, et l'autre d'un faquin de concussionnaire [...] peint à miracle, quel est celui que vous choisirez? Qui est-ce qui attache vos regards? Est-ce le mérite de l'artiste ou l'admiration de l'homme? D'où je conclus avec vous qu'il faut qu'un portrait soit ressemblant pour moi, et bien peint pour la postérité.»⁸⁰ Regrettablement, le portrait de La Rochefoucauld par Chassériau ne donne rien d'autre que le nom de son modèle et nous ressentons l'observation de Louis Marin: «[...] dans la peinture, c'est l'objet qui s'aliène absolument dans le signe pictural qui se substitue à lui, en en présentant l'image illusoire.»⁸¹

Longtemps après la parution des *Divers Portraits* de la duchesse de Montpensier, les portraits ont continué à être peints dans les salons, dans les lettres, dans les œuvres littéraires, et même au théâtre (*Le Misanthrope*, *Tartuffe*). Cependant ils sont devenus les récapitulations du caractère d'un individu: le regard pèse sur un nombre d'années ou de circonstances et en fait le bilan dans la description de la personnalité. Le portrait n'est

⁸⁰ Diderot, *Sur l'art et les artistes*. Éd. Jean Seznec Collection: Miroir de l'art (Paris: Herman, 1967) 186-87.

⁸¹ Louis Marin, *Études sémiologiques. Écritures et peinture* (Paris: Klincksiek, 1971) 128.

plus l'acte de saisir l'individu dans la pose, mais le résultat d'un regard pénétrant qui dévoile. C'est le style des *Caractères* de La Bruyère. Dans cette veine, le Cardinal de Retz dressa un portrait de La Rochefoucauld qu'il inséra dans ses *Mémoires*, rédigées entre 1675 et 1677, qu'il confia à la marquise de Sévigné. Sans doute après l'avoir lu, La Rochefoucauld lui rendit un hommage égal.



Figure 3: Theodore Chassériau *Portrait de François VI de La Rochefoucauld*, 1836. Musée national du Château de Versailles et des Trianons, Versailles.



Figure 4 Armoiries de la maison de La Rochefoucauld

La plus grande imperfection des hommes est la complaisance qu'ils trouvent à se persuader que les autres ne sont pas exempts des défauts qu'ils se reconnaissent à eux-mêmes.
Cardinal de Retz

Chapitre V

Le Cardinal de Retz

Les portraits croisés du cardinal de Retz et de La Rochefoucauld sont des exemples typiques du portrait vers la fin du siècle,⁸² car entre les portraits littéraires des chapitres précédents et ceux-ci, près de vingt ans se sont écoulés. Pendant ces années, le règne absolu de Louis XIV s'était affermi, envahissant les structures sociales et la vie privée. L'atmosphère de la cour et des salons avait changé en grande mesure, ce qui mena l'ambassadeur vénitien à la cour, Primi Visconti, d'écrire en 1680: «Tous ceux qui viennent en France à présent et qui y ont été il y a vingt ans sont stupéfaits; il semble que ce ne soit plus la même nation. Alors c'étaient partout bals, festins, banquets, concerts [...]. A présent, [...] le royaume paraît un séminaire.»⁸³

Le deuxième élément qui avait changé est le genre, car le portrait s'éloigne de ses origines, de sa forme, et de son but. Les contraintes établies au début de la mode des portraits sont modifiées. Il n'a plus les mêmes restrictions, par exemple il n'est plus

⁸² Voir Appendices qui contiennent le portrait de La Rochefoucauld par le Cardinal de Retz et les deux versions du portrait du Cardinal de Retz par La Rochefoucauld comme ils apparaissent dans les *Œuvres complètes*.

⁸³ Jean Rohou, «Douze années d'ordre entre deux principes de subversion» *Ordre et contestation au temps des classiques*, Biblio 17 (Paris : PFSCS, 1992) 127-139. Ici 129.

obligatoirement rédigé au présent et se dispense du *captatio benevolentiae*. Ils demeurent ressemblants dans les défauts et les travers qu'ils mettent au grand jour, et les quelques qualités qui s'y faufilent, mais le but n'est plus de saisir l'être dans sa complexité, mais de repérer en aussi peu de mots que possible, l'essentiel d'une personne pour en dériver une généralité.⁸⁴ Ils restent divertissants mais tendent vers la raillerie. On ne fait plus le portrait d'un individu unique, on cherche à le classer et surtout à signaler ce qu'il cache derrière son apparence. Les traits du comédien (ou son caractère) sont capturés dans les actes répétés de sa façon de vivre et de son comportement; ils sont relevés puis couchés d'une façon spirituelle, amusante et mordante, dans le style que La Bruyère a si bien développé. Le portrait est devenu caractère. Ce genre de portrait en dit plus sur le peintre que sur le modèle. Le sujet n'est nécessaire que pour faire ressortir la perspicacité de l'artiste, sa clairvoyance, et la dextérité de sa plume. En fait, c'est le regard de l'auteur qui s'affiche dans l'écriture et donne de l'intérêt au sujet.

Malgré ces différences il a semblé naturel d'examiner ces portraits croisés parce que le duc de La Rochefoucauld et le cardinal de Retz se connaissaient de longue date. Tous deux nés en 1613, ils ont participé aux troubles politiques de La Fronde—quoique de différents côtés—et ils fréquentaient les mêmes cercles mondains. De plus, ils avaient plusieurs amis en commun dont la Marquise de Sévigné.

François Paul de Gondi était coadjuteur de Paris avant de devenir cardinal de Retz, un titre qui restait dans sa famille depuis 1581 et qui se passait d'oncle à neveu. Il avoue dans ses *Mémoires* ne pas avoir eu d'inclination à la vie religieuse et essaya d'y échapper en s'aventurant, avec éclat, dans plusieurs duels et autres aventures, mais n'y

⁸⁴ Voir le court portrait de «Narcisse» dans les *Caractères* de La Bruyère.

parvint pas.⁸⁵ L'éducation poussée qu'il reçut des jésuites en fit un bon théologien et lui permit d'exercer ses devoirs religieux avec compétence quand l'occasion le demandait.⁸⁶

Dans ses *Mémoires*, d'une plume lucide et acerbe, il décrit avec une nonchalance égale ses aventures politiques et amoureuses. Pour lui, le monde est une vaste comédie dans laquelle il se met continuellement en scène, et sépare nettement l'homme public des apparences, de l'homme privé ambitieux et indulgent.⁸⁷ Pendant la Fronde, où tout était cabales et renversements, sa loyauté passait de tous les côtés. Une altercation violente au Parlement de Paris le trouva, littéralement, face à face avec La Rochefoucauld qui, lui bloqua le passage en lui coinçant la tête entre deux battants de porte. Il lui aurait ôté la vie sans l'intervention du fils du Président Molé.⁸⁸ La Fronde, tout ce qui advint autour, et les séquelles, sont la toile de fond des deux portraits. Les deux anciens antagonistes ont tiré de l'expérience de cette «triste farce» leur conception de la société et des individus qui la composent. Le duc en conclut que tout commençait et finissait avec l'amour-propre et se retira des affaires politiques; le cardinal décida que, tout étant aléatoire, il satisferait ses penchants pour la gloire qui, pour lui, se mesurait par l'appréciation des autres pour un bon mot, une performance, ou un beau geste. Pour La Rochefoucauld, «la parfaite valeur est de faire sans témoins ce qu'on serait capable de faire devant tout le monde.»⁸⁹

⁸⁵ Paul de Gondi, Cardinal de Retz, *Mémoires*, éd. Alphonse Feillet. (Paris: Hachette, 1870) 1: 91. <http://www.gallica.bnf.fr>

⁸⁶ A. Adam, 4: 125.

⁸⁷ «Les seules vertus étaient la noblesse du rôle assumé, c'était l'aisance avec laquelle il le jouait, l'habileté qui lui fait sauver les apparences. Il a presque dit dans ses *Mémoires* qu'il n'y a de sérieux que la comédie jouée et de réel que le masque et les poses.» A. Adam 4: 126.

⁸⁸ *Œuvres, Mémoires* 151-152.

⁸⁹ *Œuvres, Maximes* 216 (éd.1678).

Ainsi la faiblesse de l'un est la réussite de l'autre; les portraits vont refléter l'optique et le jugement de leurs auteurs.

Pour dresser le portrait de La Rochefoucauld, le Cardinal de Retz adopte un ton détaché et emploie les oppositions, toujours piquantes, pour créer un rythme qui balance entre le compliment et la critique, une des formules qu'il avait affinée dans son écriture. «Il y a toujours eu un je-ne-sais-quoi en tout M. de La Rochefoucauld»,⁹⁰ dit-il en amorçant l'examen hésitant d'un homme insaisissable. Voici un exemple du jeu d'opposition et de balance: «Il n'a jamais été guerrier quoiqu'il fût très soldat. Il n'a jamais été par lui-même, bon courtisan, quoique toute sa vie il y ait été engagé.» La complexité du sujet émerge dans les contradictions relevées par l'auteur qui tourne autour de l'impénétrable et de l'incompréhensible. La Rochefoucauld échappe à l'analyse du cardinal qui avoue «je ne sais pourquoi», «je ne sais même à quoi», «je ne le puis donner», «nous n'en connaissons pas la cause.» Ce «je-ne-sais-quoi» n'est pas de la fausseté ou un rôle mal joué (Retz n'en fait pas du tout l'allusion) mais un restreint inexplicable. Il se tient perplexe devant un homme qui aurait dû, par son intelligence et ses aptitudes, arriver à de grands éclats, malgré ses défauts. Le regard du Cardinal, perçant au-delà des apparences, se heurte aux «humeurs» qui font agir l'individu, mais enveloppe le *moi*—sujet de son regard—d'obscurité. Dans ce mouvement d'incompréhension, le regard du lecteur se repose sur l'auteur qui a orchestré la pièce, et applaudit l'artiste. L'homme assoiffé de gloire est récompensé.

⁹⁰ Voir Appendice A.

Il y a deux versions du portrait du cardinal de Retz par La Rochefoucauld;⁹¹ la première est cuisante, d'une brutalité étonnante pour la politesse et la finesse d'esprit de l'auteur des *Maximes*. Par exemple, l'écrivain philosophe déclare en parlant du cardinal «il n'a point de goût ni de délicatesse ». C'était faux, et il le savait; ou encore «il évite avec adresse de laisser pénétrer qu'il n'a qu'une légère connaissance de toutes choses» alors qu'au contraire, son éducation était des plus solides.⁹² De plus il questionne la retraite de Retz, alors que même le grand Arnauld, janséniste d'une intégrité incontestable, en reconnaissait la sincérité.⁹³ Les écarts de vérité de la part d'un honnête homme donnent le doute sur la signature du portrait, cependant c'est le portrait le plus souvent cité.⁹⁴ La deuxième version s'accorde d'avantage avec le commentaire de Mme de Sévigné sur la réception du portrait et tente de penser que c'est l'original: « [Le cardinal] trouva le même plaisir que moi à voir que c'était ainsi que la vérité forçait à parler de lui, quand on ne l'aimait guère.»⁹⁵

Dans les deux versions la première moitié se rapporte aux événements de La Fronde. Tandis que le premier portrait présente un homme exécration par sa fausseté, sa vanité, son ambition et son égoïsme, le second peint un homme d'esprit, d'humeur facile, opportuniste à l'occasion, vain dans sa jeunesse, mais dont la conduite professionnelle a

⁹¹ Voir Appendice B et C

⁹² A. Adam, 4: 125.

⁹³ A. Gazier, *Les Dernières années du cardinal de Retz (1655-1679) ; Études Historique et Littéraire* (Paris : Ernest Thorin, 1875) 170. Citant une lettre d'Arnauld adressée à la duchesse de Lesdiguières : « [Retz] par un sentiment rare d'humilité et de pénitence, s'était dépouillé volontairement de la dignité qu'il possédait pour s'ensevelir dans une retraite où, étant mort à toutes choses, il ne vécut que pour Dieu.» <http://books.google.com>

⁹⁴ Ce portrait fut publié pour la première fois par le chevalier Perrin en 1754 dans *Lettres de Mme de Sévigné* (lettre du 19 Juin 1675) selon les notes des *Œuvres*, p.764.

⁹⁵ Mme de Sévigné, lettre du 19 juin 1675.

rehaussé la réputation. Il se termine d'une manière conventionnelle sur la piété du sujet qui se retirait du monde au moment de la rédaction du portrait.⁹⁶ Nous avons deux regards très différents sur un personnage controversé de son vivant—et bien après—qui nous laisse dans la confusion car on se demande si le portrait poli n'est, justement, qu'une politesse. L'un est trop uniforme dans l'éloge, l'autre a le ton univoque d'un règlement de comptes. Les deux portraits exemplifient l'importance que le regard de l'auteur a pris dans l'exécution; la rhétorique qu'ils contiennent appelle à juger et invite à classer le cardinal dans une catégorie morale.

Deux portraits artistiques du Cardinal se rapprochent des portraits littéraires. L'un exécuté par Jakob Ferdinand Voët⁹⁷ (1639-1689) (Fig.5), l'autre une gravure d'après un ouvrage de Nanteuil (Fig. 6). La datation de l'œuvre de Voët est probablement entre 1676 et 1678, date qui coïncide avec la participation du Cardinal de Retz au conclave de 1676 à Rome lors de l'élection du Pape Innocent XI. Ce dernier expulsa le peintre de Rome en 1678,⁹⁸ et le peintre flamand ne s'est établi à Paris qu'en 1686, après la mort du cardinal. Portrait à l'huile, le buste de trois quarts forme le triangle central de la composition; sur un fond sombre sans décor, ressort un visage encadré de cheveux blancs avec au cou, un simple col carré blanc sur la cape de cardinal, rouge et chatoyante. C'est un portrait réaliste qui montre les effets de l'âge sur le visage; marqué d'une lassitude bienveillante,

⁹⁶ Madame de Sévigné écrit à Mme de Grignan concernant la retraite du Cardinal: « Quand on a pour règle de faire toujours ce qu'il y a de plus grand et de plus héroïque, on place sa retraite en son temps, et l'on laisse pleurer ses amis.» (Lettre du 5 juin 1675)

⁹⁷ Parfois appelé Jacob Ferdinand Voet.

⁹⁸ Cristina Geddo, «New Light on the Career of Jacob-Ferdinand Voët» *Burlington Magazine* 143.1176 (2001)138-144. Ici 144.

le cardinal nous regarde avec la compassion qui sied au clergé sans la hauteur à laquelle on s'attend en lisant le premier portrait ou même ses *Mémoires*.

La gravure d'après Robert Nanteuil (1623-1678) est aussi un buste de trois quarts, en médaillon.⁹⁹ Nanteuil se concentrait sur les visages. Ses portraits sont, en général, dénudés d'objets et d'artifice. Tout l'intérêt se porte sur le modèle. Celui-ci, en habit de cardinal, apparaît bien plus jeune que le précédent. La pose est hautaine; il y a une certaine vanité dans la fine moustache et les quelques poils sous la lèvre inférieure. Les yeux noirs nous arrêtent; le regard est direct et sévère. Il toise, il pèse, il juge. Quelque chose dans le maintien fait allusion à une grande suffisance accompagnée d'autorité. Il y a peu de doute sur la puissance de cet homme, seulement sur sa charité.

Les deux images du cardinal de Retz faites à différents moments de sa vie dénotent les changements de l'apparence physique et aussi—soit parce que nous projetons l'histoire sur le sujet, soit parce que les yeux expriment les émotions—l'évolution du caractère de l'individu. D'une manière inattendue, le portrait de Nanteuil correspond au portrait venimeux attribué à la Rochefoucauld et celui de Voët au portrait élogieux. Dans le dernier quart du siècle, alors que les tableaux deviennent plus fidèles au modèle, jusqu'à l'effacement de l'artiste, les portraits littéraires, au contraire, en disent plus sur leurs auteurs que sur leur modèle.

Retz se met en scène dans l'écriture du portrait de La Rochefoucauld. Il devient la cible du regard du lecteur parce que son style inonde le sujet; sa performance est le centre d'intérêt plutôt que l'homme qu'il dépeint. Le portrait se termine par l'éloge, teintée de

⁹⁹ Portraitiste de renom, il utilisait principalement des pastels, jusqu'à ce qu'il élabore sa propre technique de gravure. Il fut le premier graveur portraitiste de son temps; dû en partie à ses efforts, en 1660 la gravure se sépare des arts mécaniques pour se joindre aux beaux-arts.

condescendance, du «courtisan le plus poli qui eût paru dans son siècle», piètre compliment pour l'auteur des *Maximes*.

Les deux versions du portrait du cardinal de Retz, l'une pratiquement un panégyrique et l'autre une censure totale, présentent d'une façon identique, le problème du portrait qui est passé au-delà des conventions et des hyperboles adoptées lors de la composition du recueil des *Divers portraits*. Le dessein n'est plus de s'approcher de la ressemblance, mais de broser des traits élémentaires et d'en façonner ce que l'on veut, tout dépend de l'optique de l'auteur. En partant des mêmes ébauches lexicales, les deux portraits du Cardinal de Retz divergent en deux sens opposés.



Figure 5. Jakob Ferdinand Voët. *Portrait du Cardinal de Retz* (1676).
National Gallery, London



Figure 6. *Portrait du Cardinal de Retz* d'après une gravure par Nanteuil.

*J'avoue qu'il est malaisé de juger de la disposition
où sont les personnes qui composent une assemblée.
La plupart du monde se fait une espèce de mérite
d'être toujours sur ses gardes et de cacher ses intentions.*
O. de Vaumorière.¹⁰⁰

Chapitre VI

Conclusion: Dernier regards

Le regard sur un portrait cherche à connaître l'individu dépeint. C'est le propre du regard d'en construire une synthèse instantanée sur laquelle on passe un jugement souvent définitif. Jean Paris exprime ainsi l'action du regard: «il foudroie l'objet dans l'acte de le connaître»; il sublime «en une essence ces apparences».¹⁰¹

Le portrait littéraire change d'envergure, il essaie d'aller au-delà des apparences, du physique, pour atteindre l'esprit et le cœur. Toutefois, dans une société de loisir, il faut avant tout plaire. Pour plaire, il faut s'aligner aux règles énoncées par la culture mondaine du moment. Jean Rohou parle de l'adhérence de l'individu «à sa propre soumission» qui est «l'excellence dans la conformité, l'assujettissement culturel devenu un art et un idéal.»¹⁰² Il continue en citant le Chevalier Méré, une autorité en matière de civilités: «Pour être honnête homme, le plus important consiste à connaître en toutes choses les

¹⁰⁰ O. de Vaumorière, *L'Art de plaire dans la conversation*. Entretien X (Paris, 1688) 203-204.
<http://books.google.com>

¹⁰¹ Jean Paris, 91

¹⁰² Jean Rohou, 132.

meilleurs moyens de plaire. Car c'est seulement pour être agréable qu'il faut souhaiter d'être honnête homme.»¹⁰³ Ainsi il faut plaire, il faut savoir se comporter à la cour, et se conformer à une société civile. Les salons sont les ateliers d'apprentissage où la transformation des manières, du langage et de la conversation ont lieu. L'individu se reconstruit. La noblesse qui, aux siècles précédents trouvait la gloire et le mérite sur le champ de bataille, la trouve maintenant dans la qualité de l'esprit et dans le comportement du courtisan. Il faut s'examiner pour pouvoir se refaire, et le regard de l'aristocrate devient profondément narcissique.

Le dix-septième siècle rapporte tout à l'esthétique, à l'apparence. Apparaître poli et civil à tous moments et en tous lieux demande une constante vigilance sur le comportement et la conversation qui «trahissent» les vices et révèlent la vertu. La conversation raisonnable exprime les idées, mais les gestes et les visages dévoilent l'être intérieur. D'où la nécessité d'être maître de soi, de cacher ce qui ne mérite pas l'éloge, et en même temps, de laisser voir ce qui le mérite. Il faut surtout savoir lire les visages des autres à la cour où tout était cabales et intérêt.

Dans les milieux mondains, on s'amuse à lire les portraits des romans à clé de Mlle de Scudéry et à deviner les modèles, puis on se met à en faire. On peint avec la plume un portrait qui veut ressembler au modèle choisi dans tous les aspects (corps, esprit, âme). Le portrait littéraire est lié au portrait artistique par le langage qu'il emprunte, et par le «souci de ressemblance.» L'enjeu du portrait, quel qu'il soit, tourne autour du désir de plaire, en se rapprochant d'un idéal de perfection tout en restant vraisemblable.

¹⁰³ Méré, *Discours de la vraie honnêteté*, Œuvres, éd. Bouhours (Paris, 1682) 3. 89.

Le portrait mondain que Mademoiselle de Montpensier fait d'elle-même est typique de ce genre littéraire et montre la difficulté de concilier l'être et le paraître. Il révèle une jeune femme fière et imbue de sa personne, un esprit guerrier et parfois belliqueux qui se vante de pouvoir dissimuler ses émotions, et qui mérite, d'après elle, plus que la providence lui a accordé. Divertissant, l'autoportrait se conforme aux exigences du genre. Il reflète ce qui semble être. Le miroir dont se sert la duchesse de Montpensier pour s'examiner jusqu'aux replis du cœur est déformé par l'amour-propre comme dit La Rochefoucauld, mais son autoportrait essaie d'être juste; elle cherche à montrer l'invisible tout en améliorant la nature.

Les deux portraits artistiques de Mademoiselle, l'un de Deruet, l'autre de Sève (du moins de l'école de Mignard), montrent un autre côté de la Princesse. Devant un tableau, le regard se passe de langage, à première vue, parce qu'il construit de l'objet une synthèse instantanée sur laquelle il passe un jugement. Dans ce moment de reconnaissance le regard accepte ce qui lui est donné comme étant vrai. Cependant dans un portrait allégorique comme ceux-ci, le regard est obligé d'avoir recours au langage pour interpréter l'image. Pour comprendre le sens de l'intention, il faut sans cesse se rapporter aux conditions sociales et historiques de la production. La pose adoptée par le modèle crée la représentation d'une réalité en deux temps: dans le premier l'individu se crée, il façonne ce qu'il veut paraître; dans le second temps, le regard du spectateur absorbe la vérité de la pose. L'artifice se fait outil de la vérité. Ces images de la Grande Mademoiselle représentent la figuration de sa *persona* achevée par la mise en scène du tableau, le talent du peintre, et les exigences du modèle. C'est l'image d'une volonté de

paraître. La portraiture renvoie à sa propre description littéraire et elles ne s'accordent pas tout à fait.

L'autoportrait de la Rochefoucauld fait hommage à son individualité. Il refuse de s'aligner aux règles énoncées du portrait littéraire en évitant la *captatio benevolentiae*, la fausse modestie, pour cet exercice littéraire d'analyse. Il passe très vite au niveau de l'esprit, et exprime les doutes qu'il ressent sur la véracité de sa propre représentation car il reconnaît la présence du voile de l'amour-propre. Nous sommes amenés à regarder le peintre au travail: l'artiste qui se chosifie n'est pas sûr de ce qu'il voit et, étant honnête homme, il ne voudrait pas induire le lecteur en erreur. De grande noblesse, il s'attache aux notions cornéliennes d'honneur et de devoir mais par contre, il adopte la position précieuse sur l'amour dans laquelle le scepticisme domine.¹⁰⁴ Le tableau du duc de La Rochefoucauld exécuté au XIXe siècle étant la reproduction d'une représentation, reste muet sous notre regard; à peine vérifie-t-il son apparence physique ainsi que l'importance de l'honneur pour cet homme qui représente «sa maison» en existence depuis des siècles.

Enfin, nous avons montré comment les portraits, à l'apogée de la mode, sont différents de ce que l'on faisait vingt ans plus tard. Les portraits croisés de La Rochefoucauld et du Cardinal de Retz révèlent la personnalité du peintre plus que celle du sujet. Le but du peintre n'est plus de saisir un individu dans sa totalité, mais de le démasquer, voire de s'en moquer en démontrant l'acuité du regard de l'auteur, sa perspicacité et son talent littéraire. La société Louis-quatorzienne récompensait

¹⁰⁴ *Œuvres*, Maxime 262 (éd. 1678) 438. «Dans l'amour, on est toujours plus disposé à sacrifier le repos de ce qu'on aime qu'à perdre le sien.» On peut comparer la maxime aux pensées de la Princesse de Clèves: «Les raisons qu'elle avait de ne point épouser M. de Nemours lui paraissaient fortes du côté de son devoir et insurmontable du côté de son repos.» Mme De La Fayette. *La Princesse de Clèves*. Ed. Jean-Claude Laborie (Paris: Larousse, 1995) 222.

«l'excellence dans la conformité, un assujettissement culturel devenu un art et idéal»,¹⁰⁵ et avait fini par réduire la valeur de l'honnête homme à son amabilité.

La société de «trompe-l'œil» ne pouvait qu'engendrer un malaise entre l'effort de paraître, de se conformer à un idéal dicté par le désir de plaire, et la volonté d'être reconnu pour son individualité. Les autoportraits expriment l'intention d'élaborer une exacte représentation de soi rendue possible par la connaissance de soi, or la connaissance parfaite de soi est impossible; rendre l'intériorité visible comme un miroir qui réfléchit l'image exacte de l'extérieur, est également impossible. L'amour-propre qui anticipe le regard de l'autre, projette l'optique d'autrui sur le *moi* et le brouille par le désir de plaire en un effort de camouflage. De plus, les restrictions esthétiques et rhétoriques exigées par le portrait mondain entravent la description candide.

Les portraits exécutés à la manière des caractères exemplifiés par les portraits de La Rochefoucauld et de Retz abandonnent le désir de représenter l'individu entièrement et se contentent d'en relever les saillances de la personnalité et de les arranger à la façon de l'auteur. Le portrait n'est plus une vanité du modèle, mais celle du peintre.

Si les portraits artistiques et mondains échouent dans la représentation fidèle de l'individu, ils dénotent toutefois la préoccupation de l'époque à se conformer aux codes de la société. Avant la mort de Mazarin celle-ci était corsetée par les exigences du désir de plaire et de paraître honnête; après, les portraits attestent à la frustration des individus qui ne peuvent y arriver, et qui sont témoins de la réussite de l'apparence à la cour. Cet idéal de façade devait forcément produire un malaise entre l'idéologie sociale et le moteur de la conduite qui est, comme l'a signalé La Rochefoucauld, l'amour-propre.

¹⁰⁵ Jean Rohou, 132.

Enfin de compte le dernier mot sur l'être et le paraître, et leurs irréconciliables différences lui appartient:

Comme on doit garder ses distances pour voir les objets, il en faut garder aussi pour la société: chacun a son point de vue, d'où il veut être regardé; on a raison, le plus souvent, de ne pas vouloir être éclairé de trop près, et il n'y a presque point d'homme qui veuille, en toutes choses, se laisser voir tel qu'il est.¹⁰⁶

¹⁰⁶ *Œuvres*. Réflexions diverses, «De la société» 507.

Bibliographie

- Adam, Antoine. *L'Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Vol. 4. Paris: del Duca, 1956. 5 vols.
- Bayrou, François, *Henri IV: Le roi libre*. Paris: Flammarion, 1994.
- Bryson, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale UP, 1983.
- Burger, Harry. *Fictions of the Pose: Rembrandt Against the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford UP, 2000.
- Courtine, Jean-Jacques et Claudine Haroche. *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions, XVe-début XVIIIe siècle*. Paris : Rivages, 1988.
- Cureau de la Chambre, Marin. *L'Art de connoistre les hommes*. Paris, 1659.
<http://gallica.bnf.fr>.
- Debray, Régis. *Vie et mort de l'image: Une Histoire du regard en occident*. Paris: Gallimard, 1992.
- De Girolami-Cheney, Liana. «Virtue.» *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Ed. Helen E. Roberts. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.
- Desjardins, Lucie. « Entre sincérité et artifice. La mise en scène de soi dans le portrait mondain.» *Tangence 77* (2005) 143-155.

- Diderot, Denis. *Sur l'art et les artistes*. Ed. Jean Seznec Miroir de l'art. Paris: Herman, 1967.
- Duggan, Anne E. *Salonnières, Furies and Fairies: The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*. Newark: U of Delaware P, 2005.
- Fontaine, André. *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture d'après les manuscrits des archives de l'école des Beaux-Arts*. Paris: Albert Fontemoing, 1903. <http://gallica.bnf.fr>.
- Garapon, Jean. *La Grande Mademoiselle Mémorialiste: Une autobiographie dans le temps*. Genève : Droz, 1989.
- Goodman, Elise. *The Cultivated Woman; Portraiture in Seventeenth-Century France*. Biblio 17 176. Tübingen: PFSCCL, 2008.
- Hall, James. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. New York: Harper Collins, 1994.
- Krailsheimer, A. J. *Studies in Self-Interest from Descartes to La Bruyère*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- La Bruyère, Jean de. *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*. 1668. Ed. Paris: Garnier, 1962.
- La Rochefoucauld, François duc de. *Œuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1964.
- Le Breton, David. *La Saveur du monde: une anthropologie des sens*. Paris : Métailié, 2006.
- Maclean, Ian. *Woman Triumphant: Feminism in French literature, 1610-1652*. Oxford : Clarendon P, 1977.

- Marin, Louis. *Études sémiologiques: Écritures et peintures*. Paris: Klincksiek, 1977.
- Mayer, Denise. *Mademoiselle de Montpensier: Trois études d'après ses mémoires*. Biblio 17 45. Paris: PFSCCL, 1989.
- Mazière de Monville, Simon-Philippe. *La vie de Pierre Mignard premier peintre du roy*. Paris, 1730. <http://gallica.bnf.fr>
- Méré, Chevalier de. *Discours sur la vraie honnêteté. Œuvres*. Ed. Bouhours. Paris, 1682. Vol.3.
- Montpensier, Anne Marie-Louise d'Orléans, duchesse de. *Mémoires de Mlle de Montpensier*. Ed. Chérueil. Paris: Charpentier, 1859. <http://gallica.bnf.fr>.
- Nikolenko, Lada. *Pierre Mignard: The Portrait Painter of the Grand Siècle*. München: Nitz Verlag, 1982.
- Paris, Jean. *L'Espace et le regard*. Paris: Seuil, 1965.
- Racevskis, Roland. *Time and Ways of Knowing under Louis XIV, Moliere, Sévigné, Lafayette*. London: Associated UP, 2003.
- Ranum, Oreste. « Courtesy, Absolutism, and the Rise of the French State, 1630-1660. » *Journal of Modern History* 52 (1980): 426-451.
- Rohou, Jean. « 1667-1678: douze années d'ordre entre deux principes de subversion. » *Ordre et Contestation au temps des classiques*. Biblio 17 73 Paris: PFSCCL, 1992. Vol.2.
- Rosenfeld, Myra Nan. *Largillière portraitiste du dix-huitième siècle*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 1981.
- Smith, Jay M. « 'Our Sovereign's Gaze': Kings, Nobles, and State Formation in Seventeenth-Century France. » *French Historical Studies* 18 (1993): 396-415.

- Starobinski, Jean. *Le Remède dans le mal: Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Paris: Gallimard, 1982.
- Stanton, Donna. *The Aristocrat as Art: A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature*. New York: Columbia U P, 1980.
- Tilghman, B. R. «A Conceptual Dimension of Art History.» *Gombrich on Art Psychology*. Ed. Richard Woodfield. Manchester: Manchester U P, 1996.
- Vaumorière, Pierre Ortigue de. *L'Art de plaire dans la conversation*. Entretien X. Paris, 1688. <http://books.google.com>
- Wintermute, Alan. *The French Portrait 1550-1850*. New York: Colnaghi, 1996.

Appendices

Appendice A

Portrait de La Rochefoucauld par le Cardinal de Retz

Il y a toujours eu du je-ne-sais-quoi en tout M. de La Rochefoucauld. Il a voulu se mêler d'intrigue, dès son enfance, et dans un temps où il ne sentait pas les petits intérêts, qui n'ont jamais été son faible; et où il ne connaissait pas les grands, qui, d'un autre sens, n'ont pas été son fort. Il n'a jamais été capable d'aucune affaire, et je ne sais pourquoi ; car il avait des qualités qui eussent suppléé, en tout autre, celles qu'il n'avait pas. Sa vue n'était pas assez étendue, et il ne voyait pas même tout ensemble ce qui était à sa portée ; mais son bon sens, et très bon dans la spéculation, joint à sa douceur, à son insinuation et à sa facilité de mœurs, qui est admirable, devait récompenser plus qu'il n'a fait le défaut de sa pénétration. Il a toujours eu une irrésolution habituelle; mais je ne sais même à quoi attribuer cette irrésolution. Elle n'a pu venir en lui de la fécondité de son imagination, qui n'est rien moins que vive. Je ne la puis donner à la stérilité de son jugement; car, quoiqu'il ne l'ait pas exquis dans l'action, il a un bon fonds de raison. Nous voyons les effets de cette irrésolution, quoique nous n'en connaissions pas la cause. Il n'a jamais été guerrier, quoiqu'il fût très soldat. Il n'a jamais été, par lui-même, bon courtisan, quoiqu'il ait eu toujours bonne intention de l'être. Il n'a jamais été bon homme de parti, quoique toute sa vie il y ait été engagé. Cet air de honte et de timidité que vous lui voyez dans la

Appendice A (suite)

vie civile, s'était tourné, dans les affaires, en air d'apologie. Il croyait toujours en avoir besoin, ce qui joint à ses *Maximes*, qui ne marquent pas assez de foi en la vertu, et à sa pratique, qui a toujours été de chercher à sortir des affaires avec autant d'impatience qu'il y était entré, me fait conclure qu'il eût beaucoup mieux fait de se connaître et de se réduire à passer, comme il l'eût pu, pour le courtisan le plus poli qui eût paru dans son siècle.

Appendice B

Portrait du cardinal de Retz par La Rochefoucauld (Version 1)

Paul de Gondi, cardinal de Retz, a beaucoup d'élévation, d'étendue d'esprit, et plus d'ostentation que de vraie grandeur de courage. Il a une mémoire extraordinaire, plus de force que de politesse dans ses paroles, l'humeur facile, de la docilité et de la faiblesse à souffrir les plaintes et les reproches de ses amis, peu de piété, quelques apparences de religion. Il paraît ambitieux sans l'être ; la vanité, et ceux qui l'ont conduit, lui ont fait entreprendre de grandes choses, presque toutes opposées à sa profession; il a suscité les plus grands désordres de l'Etat, sans avoir un dessein formé de s'en prévaloir, et bien loin de se déclarer ennemi du cardinal Mazarin pour occuper sa place, il n'a pensé qu'à lui paraître redoutable, et à se flatter de la fausse vanité de lui être opposé. Il a su néanmoins profiter avec habilité des malheurs publics pour se faire cardinal ; il a souffert la prison avec fermeté, et n'a dû sa liberté qu'à sa hardiesse. La paresse l'a soutenu avec gloire, durant plusieurs années, dans l'obscurité d'une vie errante et cachée. Il a conservé l'archevêché de Paris contre la puissance du cardinal Mazarin; mais après la mort de ce ministre, il s'en est démis sans connaître ce qu'il faisait, et sans prendre cette conjoncture pour ménager les intérêts de ses amis et les siens propres. Il est entré dans divers conclaves, et sa conduite a toujours augmenté sa réputation. Sa pente naturelle est

Appendice B (suite)

l'oisiveté; il travaille néanmoins avec activité dans les affaires qui le pressent, et il se repose avec nonchalance quand elles sont finies. Il a une présence d'esprit, et il sait tellement tourner à son avantage les occasions que la fortune lui offre, qu'il semble qu'il les ait prévues et désirées. Il aime à raconter; il veut éblouir indifféremment tous ceux qui l'écoutent par des aventures extraordinaires, et souvent son imagination lui fournit plus que sa mémoire. Il est faux dans la plupart de ses qualités, et ce qui a le plus contribué à sa réputation c'est de savoir donner un beau jour à ses défauts. Il est insensible à la haine et à l'amitié, quelque soin qu'il ait pris de paraître occupé de l'une ou de l'autre; il est incapable d'envie ni d'avarice, soit par vertu, ou par inapplication. Il a plus emprunté de ses amis qu'un particulier ne pouvait espérer de leur pouvoir rendre; il a senti de la vanité à trouver tant de crédit, et à entreprendre de s'acquitter. Il n'a point de goût ni de délicatesse; il s'amuse à tout et ne se plaît à rien; il évite avec adresse de laisser pénétrer qu'il n'a qu'une légère connaissance de toutes choses. La retraite qu'il vient de faire est la plus éclatante et la plus fausse action de sa vie; c'est un sacrifice qu'il fait à son orgueil, sous prétexte de dévotion: il quitte la cour, où il ne peut s'attacher, et il s'éloigne du monde, qui s'éloigne de lui.

Appendice C

Portrait du Cardinal de Retz par La Rochefoucauld (Version 2)

Paul de Gondi, cardinal de Retz, naquit avec beaucoup d'élévation, et d'étendue d'esprit, et de grandeur de courage. Il a une mémoire extraordinaire, plus de force que de politesse dans ses paroles, l'humeur facile, une docilité admirable à souffrir les plaintes et les reproches de ses amis, peu de piété, beaucoup de religion. Il parut plus ambitieux qu'il ne l'était en effet; la vanité seule lui a fait entreprendre de grandes choses, presque toutes opposées à sa profession; il a suscité les plus grands désordres de l'État, mais il songeait moins à occuper la place du cardinal Mazarin, qu'à lui paraître redoutable, et à le faire repentir du mépris qu'il avait fait de son entremise dans le temps des barricades. Il se servit ensuite, avec beaucoup d'habileté, des malheurs publics pour se faire cardinal; il a souffert la prison avec fermeté, et n'a dû sa liberté qu'à sa hardiesse. Sa paresse autant que sa force l'ont soutenu avec gloire, dans l'obscurité d'une vie errante pendant six années. Il ne s'est jamais démis de l'archevêché de Paris qu'après la mort du cardinal Mazarin et n'a point fait de condition avec le Roi. Il est entré dans divers conclaves, et sa conduite a toujours augmenté sa réputation. Sa pente naturelle est l'oisiveté; il travaillait néanmoins dans les grandes affaires comme s'il ne pouvait souffrir de repos, et il se reposait quand elles étaient finies, comme s'il ne pouvait souffrir le travail. Il avait une grande présence d'esprit, et il savait tellement tourner à son avantage les occasions que la

Appendice C (suite)

fortune lui offrait, qu'il semblait qu'il les eût prévues et désirées. Il était incapable d'envie et d'avarice; il a plus emprunté de ses amis qu'un particulier ne pouvait espérer de leur pouvoir rendre. Néanmoins il s'est acquitté envers eux avec toute la justice et la fidélité qu'il leur devait. Sa retraite est la plus éclatante action de sa vie, elle prouva sa foi et sa religion. Il se démit de sa dignité de cardinal; il partagea ce qui lui restait de bien avec ses amis, ses domestiques et les pauvres; mais en renonçant à tout, il demeura encore exposé à la malignité des jugements du monde, et il laissa en doute si la piété seule ou la faiblesse humaine lui a fait entreprendre un si grand dessein.