

Trinity University

Digital Commons @ Trinity

Modern Languages and Literatures Faculty
Research

Modern Languages and Literatures Department

1995

Les Contextes du Portrait Chez Bussy-Rabutin: Fiction et Réalité

Nina Ekstein

Trinity University, nekstein@trinity.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.trinity.edu/mlf_faculty



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Repository Citation

Ekstein, N. (1995). Les contextes du portrait chez Bussy-Rabutin: fiction et réalité. In *Bussy Rabutin, l'homme et l'oeuvre* (pp. 35-42). Société des amis de Bussy-Rabutin.

This Contribution to Book is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures Department at Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Literatures Faculty Research by an authorized administrator of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact jcostanz@trinity.edu.

Les contextes du portrait chez Bussy-Rabutin : fiction et réalité

par Nina EKSTEIN

(Professeur, Trinity University, San Antonio, États-Unis)

L'*Histoire amoureuse des Gaules* est un de ces romans curieux qui résistent aux catégories conventionnelles. Il trouve difficilement une place dans les courants narratifs du dix-septième siècle. Très court, il a délaissé les normes du roman héroïque, mais sa brièveté n'a rien de classique. L'*Histoire amoureuse des Gaules* est aussi éloignée que possible de la clarté et de la netteté de *La Princesse de Clèves*. Quoiqu'on puisse attribuer au roman de Bussy une source d'inspiration (*le Satiricon* de Pétrone), on n'arrive pas à lui trouver de parenté solide chez ses contemporains ni de suite dans la tradition littéraire française. Un trait pourtant, ou plutôt un élément, lie ce roman à la production littéraire de son époque : le portrait. Le portrait littéraire a connu un énorme succès de 1656 à 1666 environ. Il a ses sources dans les salons mondains, univers que Bussy fréquentait. Christian Garaud et César Rouben insistent tous deux sur le talent de Bussy dans tous les genres de salon (la maxime, le portrait, la géographie galante, la question d'amour, etc.) et Daniel Plaisance remarque que Bussy a savamment intégré des portraits, aussi bien que des lettres et des vers galants, dans l'*Histoire amoureuse des Gaules*¹. Les portraits sont assez nombreux dans ce roman ; on en trouve 21, dont 16 d'hommes et 5 de femmes.

À l'origine, dans les salons, le portrait était une forme de devinette, un jeu de société. Chaque portrait représentait un individu vivant connu de tous. Le même lien entre texte et être vivant se reproduit dans le cas du portrait littéraire. À l'époque on attribuait presque toujours au portrait un modèle histo-

¹ Garaud, « *Qu'est-ce que le rabutinage ?* » XVIIe siècle 93 (1971), 46 ; Rouben, « *Histoire et géographie galantes au grand siècle* », XVIIe siècle 93 (1971), 57 ; Plaisance, « *Bussy-Rabutin et les Maximes* », Littératures 24 (1991), 7.

rique, une clef². Ainsi les 21 portraits que nous trouvons dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* représentent tous des personnes particulières contemporaines de Bussy. Le portrait lie donc le roman à la réalité historique.

Bussy n'était pas le seul à s'essayer dans ce domaine ; pour mieux comprendre la spécificité des portraits de Bussy, il faut examiner la pratique du portrait littéraire au milieu du dix-septième siècle. Le type du portrait « mondain » dans le roman c'est *Le Grand Cyrus* (1649-1653), puis le *Clélie* (1654-1661) de Madeleine de Scudéry. Presque chaque personnage y est l'objet d'une description physique et morale. C'était au lecteur avisé de deviner de qui il s'agissait (les Frondeurs dans *Le Grand Cyrus* et les membres du salon de Scudéry dans *Clélie*). Ces portraits avaient pourtant une indépendance particulière vis-à-vis de la réalité : il fallait identifier le modèle à partir du portrait seul, car les actions des personnages du roman étaient presque toujours différentes de celles des individus dépeints. Cette identification s'avérait d'autant plus difficile que Scudéry flattait tout le monde dans ses portraits. Or, dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* les portraits sont plus faciles à identifier d'abord parce que Bussy donne une part plus grande à la satire qu'à la flatterie, et les traits satiriques sont souvent bien plus particularisants que les descriptions mièvres. De plus l'identification des portraits chez Bussy est secondée (et non contrariée) par les actions des personnages qui chez lui ont quelque rapport avec la réalité.

Les portraits de Bussy s'inspirent aussi des célèbres recueils de portraits littéraires publiés en 1659. Bussy a même contribué au *Recueil de portraits et d'éloges* en fournissant deux portraits non signés que Jacqueline Plantié a savamment identifiés comme étant de sa main et qu'on retrouve remaniés dans les portraits de Mme de Fiesque et de Mme de Montglas dans l'*Histoire amoureuse des Gaules*³. Tous les portraits de ces recueils ont des modèles historiques. De plus ils ne sont pas inévitablement élogieux ; il y en a plusieurs qui sont satiriques (pas ceux de Bussy pourtant), lui fournissant des exemples aussi bien faits que les portraits flatteurs.

Il est évident que le portrait dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* n'est pas le seul lien entre le roman et la réalité. Il est difficile de faire la part de la fiction et de la réalité avec certitude dans l'œuvre de Bussy, mais le texte a toujours été lu comme un roman à clefs, c'est-à-dire perçu comme la transposition d'événements réels. C'est là en grande partie la source de sa popularité à l'époque : le scandale de la vérité, la vérité sur la vie privée des personnes en vue.

Chez Scudéry, le portrait était le lieu privilégié de l'identification de personnes vivantes cachées dans le texte, un pont si l'on veut entre le texte et la réalité. Dans les recueils de 1659, le portrait était le seul moyen pour arriver à

² Dans « *Reference and Resemblance in the Seventeenth-Century Literary Portrait* » (Studi francesi 106 [1992], 9-20), j'examine la question des clefs dans les portraits littéraires du dix-septième siècle.

³ Plantié, « *La Mode du portrait littéraire en France dans la société mondaine (1641-1681)* », diss., Université de Paris IV, 1975, 207-209, 218-224.

l'identité du modèle comme il n'y avait pas de contexte du tout. Par contre Bussy privilégie beaucoup moins le portrait dans son roman car il nous fournit d'autres moyens de lier le texte et la réalité. L'identification des personnages se fait beaucoup plus facilement par les actes et les circonstances que par les portraits. Et bien que Bussy ait caché l'identité des personnages sous des noms fictifs, il ne fallait pas beaucoup de perspicacité pour deviner de qui on parlait, d'autant plus que la première édition s'accompagnait d'une clef⁴.

Par conséquent, chez Bussy, les portraits sont en quelque sorte superflus pour assurer le lien entre le texte et la réalité historique. Mais ayant choisi de les inclure dans son roman, Bussy ne peut pas non plus se dispenser de rendre ses portraits ressemblants. Il faut que le lecteur puisse trouver un accord entre le portrait et l'identification qui a été établie sur d'autres bases⁵. Sinon, il mettra en question les pouvoirs descriptifs de l'auteur ou même la cohérence du texte.

Toutefois, il me semble que l'intérêt du portrait dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* ne réside pas dans les questions d'identification ni dans les rapports entre le texte et la réalité, mais plutôt dans le rôle du portrait dans l'économie romanesque, et surtout dans les ressemblances entre la structure du portrait et celle du roman entier.

Considérons d'abord de façon assez rudimentaire les portraits que nous trouvons dans l'*Histoire amoureuse des Gaules*. Bussy est presque ennuyeux dans la régularité de leur présentation : d'abord une description physique, souvent assez détaillée, suivie de traits de caractère. Les yeux, le nez, la taille et les cheveux sont les traits physiques qui retiennent le plus fréquemment Bussy (ces éléments se retrouvent chacun dans 17 des portraits), suivis de la bouche (14), et du visage (13). Dans la deuxième partie du portrait, qui présente le côté non-physique de la personne décrite, Bussy est moins régulier dans son choix de traits, mais dans chaque cas il y a une référence à l'absence ou à la présence d'esprit. La description physique n'est généralement qu'une liste sans ordre de parties du corps et manque souvent totalement d'ironie ou de mordant. Plantié souligne l'échec du portrait littéraire tel qu'on le trouve chez Bussy ; selon elle, il s'agit d'une mosaïque d'éléments juxtaposés qui ne parviennent pas à se fondre. On a souvent l'impression de lire une fiche signalétique, non de découvrir un être vivant⁶. Le plus souvent chez Bussy ces accumulations de détails sont entourées d'éléments narratifs provenant de la généalogie du personnage (généralement limitée à l'identité du père) et de son histoire sentimentale (il a déjà aimé une telle, etc.). La classe sociale est également prise en compte : un portrait suppose une certaine importance sociale aussi bien que narrative. Les bourgeois, tel Paget, sont peu ou pas du tout décrits.

⁴ Maurice Lever, *Le Roman français au XVIIe siècle* (Paris : PUF, 1981), 188.

⁵ Plantié remarque que même dans la satire, le visage humain ne peut être défiguré par n'importe quelle description fantaisiste. Une certaine vraisemblance s'impose (44).

⁶ Plantié, 292.

Malgré le conventionnel de ses portraits, Bussy y a apporté plusieurs innovations. Tout d'abord, 8 des 21 portraits sont arrangés plus ou moins étroitement par paires. Le personnage n'est plus décrit de façon isolée, mais par contraste avec un autre (de son sexe ou non, on trouve deux exemples de chaque cas). Cette juxtaposition est bien adaptée à un roman qui a pour objet plutôt l'accouplement que la personne isolée. Ces regroupements favorisent la satire par les contrastes qu'ils suggèrent nécessairement. Ainsi, Bussy commence un deuxième portrait par : « La Feuillade n'est pas tout à fait en homme ce que Mme de Montglas est en femme » (159). De Guiche et Manicamp sont cependant les seuls à recevoir un double portrait totalement intégré, où la description de l'un ne peut pas être séparée de la description de l'autre, une forme qui annonce le portrait de Giton et Phédon par La Bruyère. De surcroît leur portrait se termine par la suggestion de leur homosexualité, redoublant ainsi le choix de l'auteur de les réunir en un seul portrait. La présentation de portraits doubles donne donc un nouveau rythme au portrait conventionnel.

Bussy nous suggère que la fonction principale, et banale, des portraits est la présentation des personnages. Il nous le dit parfois directement : à propos de Gramont, « comme c'est une personne fort extraordinaire, il est donc à propos d'en faire la description » (54) ; à propos de Foucquet : « étant un des principaux personnages de cette histoire il est à propos de faire voir comme il était fait » (91) ; et « De Guiche et Manicamp ont trop de part à cette histoire pour ne parler d'eux qu'en passant. Il faut les connaître à fond, et pour cet effet, il faut commencer par la description du premier. » (59) Plus intéressant est le fait que ce sont surtout des personnages qui font rebondir l'action qui ont droit à un portrait. Étant donné la fréquence des changements dans l'intrigue, le rôle de jalon accordé aux portraits n'est pas insignifiant.

Un des rôles des portraits de Bussy est la médisance. Comme dans son roman entier, l'auteur cherche à concilier la médisance et un effort de rapporter ou de recréer fidèlement la réalité historique. Ses portraits ne sont donc jamais de simples caricatures. On a comparé Bussy portraitiste à Célimène⁷, mais les portraits de celle-ci ne sont que médisance, tandis que ceux de Bussy mêlent traits positifs, neutres et négatifs. Il est relativement rare qu'il décoche un trait proprement satirique. Le lecteur se rappelle sans doute ces quelques moments de médisance mieux que le reste : le teint de Mme de Châtillon qui est comme il lui plaît, la vanité de Sévigné, les larmes à volonté du comte du Lude, etc. C'est le piment de ces portraits que pour le reste nous trouvons aujourd'hui presque illisibles à cause de leur sérieux même, et de leur foi en la capacité du portrait à représenter fidèlement et complètement une personne. Plusieurs portraits ne contiennent ni traits satiriques, ni même élément négatif : ceux de Janin de Castille, de Nemours, de Charles d'Angleterre, de Mme de Montglas, et surtout celui que Bussy fait de lui-même. Contrairement aux autoportraits de Voiture et de Scarron écrits bien des années plus tôt⁸,

⁷ Plantié, 223.

⁸ Margot Kruse, « Das Selbstporträt von Paul Scarron in der Nachfolge des Selbstporträts », *Romanisches Jahrbuch* 27 (1976), 116.

Bussy ne se satirise ni ne se critique. Il présente une longue description de sa beauté physique, de son esprit supérieur, de son courage à la guerre, et de ses dons pour l'amitié.

Ainsi le portrait chez Bussy fonctionne comme figure de présentation du personnage, certes, mais figure bien lourde et peu efficace, car on a rarement l'impression que l'accumulation de traits forme un être vivant. Le portrait est véhicule de satire, mais comme dans le cas de la présentation du personnage, la forme presque fixe des portraits et la récurrence de ses composantes créent l'attente des traits caustiques, ôtant donc toute surprise et minant leur puissance satirique.

C'est plutôt dans les ressemblances de structure entre les portraits et le roman entier que nous trouvons l'originalité de Bussy. Avant de commencer ce travail j'avais déjà lu l'*Histoire amoureuse des Gaules* plusieurs fois. Après chaque lecture, j'oubliais presque immédiatement l'intrigue, les personnages, presque tout. Il ne me restait qu'une vague impression d'intrigues amoureuses en chaîne et le long portrait de Sévigné. Cette fois-ci je me suis interrogée en lisant sur des raisons possibles de mon oubli, et j'en ai découvert dans la structure narrative qui est souvent illogique et fragmentaire. La structure narrative doit en principe organiser les événements ; ici le désordre règne. En partie, bien sûr, cette structure ressemble à celle de beaucoup de romans du dix-septième siècle, où tout progresse par récits à tiroirs et par épisodes intercalés, où le texte reste infiniment ouvert. Mais tandis que le roman avant l'*Histoire amoureuse des Gaules* était généralement très long, passant sans se presser d'une aventure à l'autre, Bussy avance à une vitesse forcenée, changeant de personnages et d'épisodes d'une page à la prochaine. Le désordre de la structure narrative n'est pourtant pas seulement un effet de la rapidité du rythme ; il vient également des liens entre les événements, qui révèlent une logique parfois défectueuse. Par exemple, le discours de Mme Cornuel sur les différentes sortes de maîtresses ne se rattache à rien qui suit dans le roman : Mme d'Olonne, à qui elle s'adresse, montre par son comportement subséquent qu'elle ne l'avait nullement écoutée. Par ailleurs, le chapitre qui s'appelle « Fin de l'histoire de Mme d'Olonne » n'est pas encore terminé que Mme d'Olonne est déjà expédiée pour toujours, exilée par son mari à la campagne⁹. La fin de son histoire et la fin de son chapitre ne coïncident pas. Ce qui suit immédiatement souligne les problèmes d'enchaînement logique qu'on trouve souvent dans le texte : un nouveau paragraphe annonce : « Il arriva même une affaire qui, sans être de la nature de celles de Mme d'Olonne, ne laissa pas de les étouffer pour un temps¹⁰ ». L'ampleur du bruit qu'une affaire fait dans le monde devient ici le principe organisateur du roman. Parfois le fil narratif devient tellement décousu qu'il fait penser à un coq-à-l'âne. De Guiche va

⁹ Cet exil est ironique si l'on considère l'avenir qui attend Bussy lui-même. « [E]n effet, sitôt qu'elle fut partie, on ne se souvint plus d'elle ; et mille autres copies de Mme d'Olonne, dont Paris est tout plein, firent en peu de temps oublier ce grand original » (140). C'est de plus une drôle de façon de congédier l'héroïne du roman.

¹⁰ 140, c'est moi qui souligne.

chez Fiesque qui lui demande de remercier Foucquet de sa part pour quelque service. Bussy nous fournit ensuite le portrait de Foucquet, suivi d'une petite généalogie sentimentale. La deuxième de la liste des amantes de Foucquet est Mme de Châtillon. Bussy enchaîne : « comme c'était la plus extraordinaire femme de la France, il faut voir la suite de sa vie » (92). Ainsi se termine le chapitre intitulé « L'Histoire d'Ardélise » (Olonne), et l'on passe à « L'Histoire d'Angélie et de Ginolic » (M. et Mme de Châtillon). On a complètement perdu de vue de Guiche, Fiesque, et même Foucquet. Ce ne sont que quelques exemples parmi de nombreux, mais qui suffisent pour donner une idée de l'organisation narrative particulière du roman.

Quoiqu'en général on n'ait guère parlé de l'organisation narrative de *l'Histoire amoureuse des Gaules* ni de ses aberrations, les seules mentions que j'ai trouvées étaient relatives au portrait. Sainte-Beuve dit : « il n'y a aucun art de composition dans le roman ; rien ne se tient, tout est successif et à l'aventure. On rencontre un nom de femme ou d'homme, vite un portrait. Le portrait commence par une description qui rappelle celle de nos passeports : visage rond, nez bien fait, etc. Patience ! Les traits fins arriveront : ils arrivent en effet, mais tout cela sent un art bien neuf et bien élémentaire¹¹ ». Rouben parle des « portraits, lettres, pièces rimées, intrigues à tiroir » que Bussy a intégrés dans son texte. « Toutes ces composantes de la peinture des mœurs galantes à la façon de Bussy sont livrées en vrac et sans unité¹² ». Pour Rouben l'intégration d'éléments disparates (y compris le portrait) contribue à une impression de désorganisation narrative, tandis que pour Sainte-Beuve le portrait est emblématique de cette désorganisation.

Le portrait littéraire chez Bussy a, en effet, plusieurs points communs avec l'organisation narrative du roman. Le portrait est par définition une description. Philippe Hamon a remarqué que c'est l'essence du descriptif de résister à la linéarité (la chronologie) et à la causalité¹³. Ce qui est curieux, c'est que la structure du roman montre la même résistance à la linéarité et à la causalité.

Le portrait et le récit partagent chez Bussy une liberté inattendue. Cette liberté est caractéristique du descriptif : on peut toujours ajouter à un portrait, jusqu'à l'infini, et cela dans n'importe quelle partie du portrait¹⁴. On pense à l'exemple du portrait de Sévigné, où la prolifération du descriptif menace d'accaparer tout le texte, d'anéantir le narratif¹⁵. Par contre, le narratif est normalement contraint, sinon à la fin du moins au milieu, par la chronologie et par la causalité. Mais chez Bussy le portrait et le narratif partagent une liberté d'engendrement exubérante. En fait, s'il existe un principe organisateur de

¹¹ Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, v. 13 (Paris : Garnier, 1924), 174.

¹² Rouben, 57.

¹³ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris : Hachette, 1981), 5.

¹⁴ Hamon, 15.

¹⁵ Le portrait de Sévigné, long de plus de 144 lignes, prend plus de quatre pages dans l'édition d'Antoine Adam. Par contre le portrait médian de Bussy n'a que 15 lignes, presque le dixième.

l'*Histoire amoureuse des Gaules*, c'est précisément cette prolifération foisonnante. Bussy l'exprime très bien en parlant d'un de ses personnages : « avec cette maîtresse [Mme de Châtillon] les amants étaient comme une hydre dont on ne coupait point la tête qu'on n'en fît renaître une autre » (122). Les amants, amantes et aventures galantes se multiplient, tout comme les traits physiques et autres dans les portraits. Sur ce point, cette organisation rappelle celle du roman héroïque de la première moitié du dix-septième siècle.

Le portrait littéraire et le roman de Bussy partagent aussi une certaine nature fragmentaire. Il est naturel que le portrait soit fragmentaire étant donné l'effort de présenter toutes les composantes de l'individu. Le narratif au contraire résiste normalement à la fragmentation grâce aux principes organisateurs de la chronologie et surtout de la causalité. Mais, comme le montrent les exemples d'enchaînement fautif que nous avons signalés, la fragmentation est caractéristique aussi de l'économie narrative générale du roman.

En un certain sens pourtant, le portrait s'oppose au narratif dans l'*Histoire amoureuse des Gaules*. Le roman de Bussy progresse à toute vitesse, avec des heurts et des revirements, mais pratiquement sans temps mort dans l'action. Le portrait, en revanche, est par définition le lieu où rien ne se passe¹⁶. Le mouvement presque frénétique du narratif s'oppose au statique du descriptif (du portrait). Et, signe supplémentaire du ralentissement et même de l'arrêt total de l'action, les alentours du portrait dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* sont un lieu privilégié des signes du narrateur. De plus, en parlant explicitement de la nécessité d'un portrait, le narrateur nous rappelle sa présence et son pouvoir d'organiser (ou non) le roman.

Ainsi l'on peut dire que les portraits littéraires de Bussy restent vivants surtout dans leur rapport inattendu avec la structure générale du récit : d'un côté l'opposition traditionnelle entre la vitesse du narratif et le ralentissement presque total du descriptif se trouve respectée ; de l'autre côté une harmonie apparaît entre les portraits et le fonctionnement du récit en ce qui concerne leur structure libre et ouverte. Ainsi le contexte le plus éclairant des portraits de Bussy, c'est l'exubérance et la liberté du roman entier.

Mais pour finir notre discussion du portrait, il faut revenir au contexte de la réalité historique. L'importance des portraits pour Bussy est soulignée par le fait qu'il y revient, mais sous une autre forme, pendant son exil en Bourgogne. Il a fait peindre de nombreux portraits des gens de la cour pour les mettre dans son château de Bussy. Les liens entre ces portraits et ceux de l'*Histoire amoureuse des Gaules* sont multiples. Il s'agit souvent des mêmes personnes. On y trouve aussi des éléments de satire par-ci par-là, soit dans des symboles ou des allégories, soit dans les inscriptions qui les accompagnent. De plus les portraits peints rejoignent les portraits écrits de l'*Histoire amou-*

¹⁶ Rebecca Tingle Keating parle métaphoriquement de la nature théâtrale du portrait dans le contexte d'un roman. Le train du narratif s'arrête pour laisser la scène vide pour que le lecteur puisse contempler l'objet du portrait. « The Literary Portraits in the Novels of Mlle de Scudéry », diss., Yale University, 1970, 80.

reuse des Gaules par l'admiration que Bussy reçoit à leur sujet¹⁷. Les portraits peints semblent cependant bien moins dangereux que ses portraits écrits : ils ne circulent pas, eux. Bussy réunit jusqu'à 300 portraits peints, chiffre beaucoup plus considérable que les 21 portraits qu'on trouve dans son roman. Tout comme les portraits écrits sont en harmonie, mais de façon inattendue, avec le texte dans lequel ils se trouvent, les portraits peints s'harmonisent avec l'exil de Bussy en créant la fiction originale d'une cour. Jacqueline Duchêne le dit très bien : « Bussy recrée ainsi, au fin fond de la Bourgogne, l'environnement dont il est privé. Aussi puissant que le roi, son maître sévère et bien-aimé, il règne en monarque absolu sur une cour muette et colorée¹⁸ ». Les portraits peints ont ainsi créé une fiction au sein de la réalité.

Les rapports qu'entretiennent les portraits avec la réalité d'un côté et avec la fiction de l'autre sont complexes, et différent selon qu'il s'agit des portraits écrits ou des portraits peints. Tout portrait est à la fois création et représentation. On sent un effort chez Bussy d'établir à travers le portrait l'être de la personne, aussi bien que la ressemblance. Mais la ressemblance totale est impossible. Bussy a pourtant fait quelque chose de profondément original par rapport à la fiction avec ses portraits. Il a créé de nouveaux liens entre portrait et récit, soulignant chez les deux l'exubérance de son style artistique.

¹⁷ Jacqueline Duchêne dit : « À Paris, on est vite au courant du projet. Il plaît, car on aime les jeux d'esprit, les énigmes, les devises, tout ce qui décrit spirituellement la réalité. » *Bussy-Rabutin* (Paris : Fayard, 1990), 208.

¹⁸ Duchêne, 209.