Vers un imaginaire des origines de l'oeuvre: le portrait de l'homme de lettres dans les “ Vies ” du XVIIe siècle

Emmanuelle Mortgat-Longuet

► To cite this version:

Emmanuelle Mortgat-Longuet. Vers un imaginaire des origines de l'oeuvre: le portrait de l'homme de lettres dans les “ Vies ” du XVIIe siècle. Cahiers de l'Association internationale des études françaises (CAIEF), 2011, 63 (1), pp. 295-310. 10.3406/caief.2011.2646 . hal-03137659

HAL Id: hal-03137659

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03137659>

Submitted on 10 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0 International License

Vers un imaginaire des origines de l'oeuvre : le portrait de l'homme de lettres dans les « Vies » du XVII^e siècle

Emmanuelle Mortgat-Longuet

Citer ce document / Cite this document :

Mortgat-Longuet Emmanuelle. Vers un imaginaire des origines de l'oeuvre : le portrait de l'homme de lettres dans les « Vies » du XVII^e siècle. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2011, n°63. pp. 295-310;

doi : <https://doi.org/10.3406/caief.2011.2646>

https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2011_num_63_1_2646

Fichier pdf généré le 26/05/2018

VERS UN IMAGINAIRE DES ORIGINES DE L'ŒUVRE : LE PORTRAIT DE L'HOMME DE LETTRES DANS LES « VIES » DU XVII^E SIÈCLE

Communication de

Mme Emmanuelle MORTGAT-LONGUET

(Université de Paris Ouest - Nanterre)

au LXII^e Congrès de l'Association, le 7 juillet 2010

Au XVII^e siècle, le discours critique sur les lettres de langue française est en plein essor, notamment l'historiographie de ce *corpus* dont la valeur, par rapport à la production antique, italienne ou néo-latine reste encore à établir. Ce discours critique et historique est alors caractérisé par une très grande hétérogénéité formelle (préfaces, dissertations, bibliothèques, relations, songes, etc.), mais il est certain que la reprise d'une certaine tradition de la « vie » d'hommes de lettres participe de son essor. Ces « vies » d'écrivains français qui se développent à partir de la fin du XVI^e siècle s'inscrivent elles-mêmes dans des contextes très divers et s'octroient des missions contrastées. Aussi l'étude de la place, des modalités et des significations du portrait de l'écrivain dressé en leur sein est-elle particulièrement susceptible de nous instruire sur certaines des visées et des évolutions très différentes qui peuvent déterminer ce type de discours.

Au préalable, rappelons brièvement quelques faits (1). Remarquons tout d'abord qu'en ce qui concerne le domaine français, les vies qui ont véritablement pour objet des hommes de lettres sont relativement récentes – ce n'est pas sans raison, malgré la présence de quelques poètes dans les recueils d'illustres, que Claude Binet déclarait, à propos de sa *Vie de Ronsard* de 1586, avoir rétabli une coutume perdue (2). Précisons ensuite que même si les termes d'« éloge », de « vie » ou d'« oraison funèbre » sont, depuis longtemps, souvent associés dans un contexte funéraire et dans ses suites éditoriales (3), la tradition de l'« éloge » apparaît bien, aux hommes du XVII^e siècle, relativement distincte de celle de la « vie », notamment par sa brièveté et son dispositif rhétorique : le « portrait » de l'écrivain ne peut donc y avoir la même ambition. Ajoutons enfin que les vies d'hommes de lettres ne sont pas nécessairement des vies d'« écrivains » en tant que tels : c'est le cas par exemple, comme on l'a remarqué, d'une vie de Montaigne qui, en 1608, ne vise qu'à l'éloge de l'homme public (4). Et il est vrai que la catégorie de la « vie » reste encore, au XVII^e siècle, fortement ordonnée selon les principes des vies d'« illustre » ou de « saint » ; on a pu montrer notamment que la *Vie de Pascal*, composée en 1662 par Gilberte Périer, obéit à la poétique de la légende et n'est pas une vie d'écrivain (5).

(1) Sur tout ce qui concerne ces faits et Colletet (début 1^{re} partie), nous nous permettons de renvoyer à notre article, « L'emploi du mot "vie" chez G. Colletet : de l'éloge de l'illustre à la critique du poète français », *Le Lexique métalittéraire (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. M. Jourde et J.-Ch. Monferran, Genève, Droz, 2006, p. 89-106, ainsi qu'à notre *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire » française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2006.

(2) Cl. Binet, *Discours de la Vie de Pierre de Ronsard*, éd. P. Laumonier, Paris, Hachette, 1910, p. 3.

(3) Voir notamment D. Ménager, « Théodore de Bèze, biographe de Calvin », *B.H.R.*, 1983, n° 2, p. 231-255.

(4) Voir C. Magnien-Simonin, éd. du *Sommaire Discours sur la Vie de Michel, Seigneur de Montaigne*, Paris, Champion, 1992, p. 44.

(5) Voir Ph. Sellier, « Pour une poétique de la légende : "La Vie de Monsieur Pascal" », *Port-Royal et la littérature*, Paris, Champion, 1999, t. I, p. 29-48.

Bref, le champ de la vie d'auteur français reste, malgré Binet et Sainte-Marthe (6), assez vierge en ce début du XVII^e siècle ; on ne dispose guère, en la matière, que des traditions antique et italienne.

On observe alors au moins deux grandes tendances dans le traitement du portrait des écrivains. Certains « récits de vie », en effet, réduisent, voire négligent, le traditionnel portrait physique ou moral. Cette relative désaffection se fait manifestement au profit du commentaire de l'œuvre : la « vie », toujours nommée comme telle, reste le cadre de référence, mais permet alors le déploiement d'un discours critique. Pourtant, parallèlement à cette profonde réorientation, d'autres « vies », qui n'en sont pas moins de véritables vies d'écrivains, centrent leur propos sur le portrait de l'homme : l'œuvre peut être alors plus ou moins occultée, même si, « hors champ », elle garantit pour partie au moins l'intérêt que l'on porte à cet individu.

Nous pouvons prendre la mesure de ces contrastes en comparant les propos à peu près contemporains de deux auteurs de vies de dramaturges notoires. Fontenelle ouvre sa *Vie de Monsieur Corneille* en déclarant : « La Vie de Monsieur Corneille, comme particulier, n'a rien d'assez important pour mériter d'être écrite ; et à le regarder comme un Auteur illustre, sa Vie est proprement l'Histoire de ses Ouvrages (7) ». Pour sa part, Grimarest adopte – pacifiquement (8) – une démarche parfaitement inverse

(6) Sc. de Sainte-Marthe, *Virorum doctrina illustrium [...] elogia*, Augustoriti Pictonum, J. Blanceti, 1598.

(7) Fontenelle, *Vie de M. Corneille, avec l'Histoire du Théâtre françois [...]*, Œuvres complètes, éd. A. Niderst, Paris, Fayard, 1989, t. III, p. 29. Fontenelle complète dans la fin du siècle son succinct *Éloge de Corneille des Nouvelles de la république des lettres* (1685) : sa *Vie de Monsieur Corneille* est publiée dans *l'Histoire de l'Académie française* de d'Olivet (1729) et encore retouchée pour *l'Histoire du théâtre françois* (1742).

(8) Les deux hommes sont en bons termes. Voir *La Vie de M. de Molière*, éd. G. Mongrédien, Paris, 1955, p. 12, 16 et 90. Fontenelle a approuvé l'ouvrage.

dans sa *Vie de M. de Molière* de 1705, jugeant légitime de se dispenser de l'examen des pièces elles-mêmes et de l'accueil qu'elles ont reçu : « [...] n'eust-ce point été faire plustost l'histoire du théâtre de Molière, que composer sa vie ? » Ainsi seuls « l'esprit, le cœur, et la situation de Molière (9) » retiennent son attention. S'agit-il donc, au sein de ces « vies » d'écrivains, de faire l'histoire des lettres ou l'histoire d'un homme ?

Pour éclairer ces écarts majeurs dans la saisie des faits littéraires, nous allons tout d'abord analyser le cas des vies où la présentation de l'individu reste subordonnée à la promotion d'un patrimoine. Puis nous chercherons à cerner certains enjeux des textes où le portrait du « particulier » s'impose dans la reconstitution d'une destinée d'écrivain.

DES PORTRAITS AU SERVICE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le cadre sériel et la promotion d'un patrimoine

En effet, alors que se perpétuent éloges ou « vies » de divers « illustres », dont le traditionnel déroulement des matières fait bonne place au portrait physique et moral, apparaissent dans la première moitié du XVII^e siècle des « récits de vie » d'écrivains dans lesquels le portrait s'amointrit. L'exemplarité du grand homme, manifeste dans le contexte de l'humanisme héroïque du siècle précédent (10), semble désormais faire place à celle d'une œuvre, moins tant sans doute au nom d'une « valeur » du littéraire qui n'est pas nécessairement acquise à cette date,

(9) *Ibid.*, p. 125-127.

(10) Voir P. Eichel-Lojkine, *Le Siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, éd. Peeters, Virginia, 2001.

qu'au nom de la conquête dont cette œuvre semble résulter. À cet égard, le travail d'un Colletet est particulièrement éclairant. Dans sa monumentale entreprise des *Vies des poètes français*, composée entre 1635 et 1659, l'académicien fait la « vie » de plus de quatre cents poètes du Moyen Âge à son époque, rendant ainsi hommage à ceux qui ont vaillamment illustré les potentialités d'une langue française encore jeune au sein d'une vaste production, imparfaite sans doute, mais riche d'avenir. Ici, la relative subordination du portrait à la promotion de l'œuvre relève donc de la défense d'un ensemble patrimonial et elle s'accompagne du caractère sériel de ces vies d'écrivains : l'accumulation des notices fait sens et participe de cet effacement des portraits singuliers au profit d'une histoire collective. On ne retrouvera pas souvent, du moins avant quelques décennies, cette dimension sérielle dans les « vies » davantage centrées sur les portraits des auteurs.

Dans son entreprise, Colletet se fait bien moins l'héritier de la tradition des vies d'hommes de lettres antique et italienne que d'une tradition bio-bibliographique française qui inventoriait et jugeait l'œuvre plutôt qu'elle ne dressait le portrait des individus ; c'était le cas d'un Pasquier ou d'un Fauchet dans leur travail d'historien de la poésie. Et c'est encore après ces grands officiers érudits, pour promouvoir la production littéraire nationale, qu'André Du Chesne, en retraçant la vie d'Alain Chartier en tête de l'édition de ses œuvres en 1617, suit la chronologie de leur genèse et les commente sans chercher plus avant à cerner leur auteur (11). Pourtant Colletet maintient quant à lui l'intérêt pour ce qu'il nomme le « discours de la personne » et il ne fait aucune exception au plan tripartite de

(11) *Les Œuvres de Maistre Alain Chartier*, éd. A. Du Chesne, Paris S. Thiboust, 1617, « Préface ».

chaque « vie » dans laquelle il traite de l'homme, puis du « catalogue de l'œuvre » et enfin de la réception de celle-ci. On remarque cependant que dès sa première partie, l'historien met l'accent sur la formation intellectuelle, les circonstances de la production, la consécration, etc., bref sur ce qui, dans l'homme, concerne surtout l'auteur. Ainsi Colletet s'écarte-t-il en partie des éloges ou des biographies antérieures, notamment des *Elogia* de Sainte-Marthe qu'il traduit pourtant en 1644. En effet, le traditionnel déroulement des matières disparaît : le récit de la mort et des funérailles est le plus souvent abandonné, et la présentation morale et physique est presque inexistante, sauf lorsque Colletet dispose de portraits gravés figurant dans des recueils d'illustres. C'est le cas pour Marot dont il « paraphrase » le portrait donné dans le recueil de Bèze (12), ou pour Belleforest et Saint-Gelais dont il décrit les portraits du *Promptuaire des medalles* ou du recueil de Thevet (13). Mais sans doute s'agit-il en cela non seulement d'utiliser ce qui est disponible – et parfois somptueux –, mais surtout de souligner les signes de consécration dont certains poètes ont pu bénéficier et dont il peut tirer profit. Enfin, contrairement à nombre de ses contemporains, Colletet néglige les anecdotes. La structure tripartite de la vie d'écrivain (homme, œuvre, fortune de l'œuvre), mise au service du discours critique, donne lieu ici à des considérations générales et des bilans rétrospectifs qui font de cet ouvrage la première grande histoire littéraire française. On peut de ce point de vue rapprocher ce travail de l'entreprise de Vasari qui, quelques décennies plus tôt, avait fondé dans ses *Vies* l'histoire de l'art, même si

(12) Th. de Bèze, *Les vrais pourtraits des hommes illustres*, Paris, J. de Laon, 1581.

(13) *Promptuaire des medalles* [...] [1re éd. 1553], Lyon, Guillaume Roville, 1581 ; A. Thevet, *Pourtraits et vies des hommes illustres* [...], Paris, I. Keruert, 1584.

l'Italien conférait plus de place au portrait individuel, notamment par le biais d'anecdotes révélant les singularités individuelles des artistes (14).

Aussi le portrait de l'écrivain tend-il, dans une perspective de promotion d'un patrimoine, à s'effacer parfois presque totalement, et le cadre sériel y semble particulièrement propice. On le constate dans les notices du *Dictionnaire historique* de Moreri qui peuvent pourtant être présentées comme des « vies », comme c'est le cas pour Corneille (15). Car si sa notice comprend un commentaire général de son œuvre et la mention de ses apports principaux, on n'y trouve aucune trace de trait de caractère, ni de portrait physique ou moral.

Du portrait particulier à l'histoire de l'esprit

Pourtant, même dans le cadre d'un recensement ou d'une promotion de la littérature française, le portrait n'est pas toujours abandonné. Quels rapports entretient-il alors avec le discours historique et critique ?

Le portrait peut participer d'une esthétique. On a pu montrer par exemple comment le portrait dressé par Binet dans sa *Vie de Ronsard* sert des conceptions poétiques fondées sur « une éthique de l'effort et du travail » et est bien davantage topique qu'individuel – il disjoint le gentilhomme et le poète, et Ronsard est nécessairement mélancolique. La présentation de l'homme soutient une vision de l'histoire littéraire et les péripéties singulières du Vendômois permettent de défendre la valeur de la poésie (16).

(14) G. Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti pittori [...]*, 1res éd. 1550 et 1568 (éd. dir. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1989).

(15) Voir cette notice dans le *Théâtre de Pierre Corneille* de 1706 (Paris, G. Cavelier, t. I). Reprenant en partie l'*Eloge* de Fontenelle, elle ne traite que de l'« auteur » et non de l'homme. Elle est pourtant présentée comme un « extrait du *Dictionnaire historique*, contenant la vie de Pierre Corneille » (p. aij v°).

(16) Voir D. Ménager, « La première "biographie" de Ronsard », *Cahiers de sémiotique textuelle*, Paris X-Nanterre, 1985, n° 4, p. 47-58.

Le portrait individuel peut encore se muer en bilan littéraire, être l'occasion de signifier une étape majeure du progrès dans telle ou telle matière. L'exemple des *Hommes illustres*, un siècle plus tard, est d'autant plus intéressant qu'il constitue, par rapport à notre objet d'étude que sont les « vies », un cas-limite : Perrault, considérant ses notices comme des « éloges », n'y préconise en effet que stricte brièveté et « simple recit [des] actions » ; il estime en outre que l'existence des portraits le dispense de toute description physique. Du reste, la présence des individus s'impose dans ces magnifiques portraits qui précèdent chaque notice censée joindre, comme le dit Perrault, « l'image de leur esprit à celle de leur visage », de manière à les faire connaître « tout entiers (17) ». Pourtant derrière ces gravures, et même dans ce cadre de « simples » éloges, l'image donnée paraît bien être celle d'une histoire culturelle collective. La notice d'Honoré d'Urfé par exemple s'ouvre sur la rupture que marque *L'Astrée* dans le genre romanesque : « Quoy que les Romans soient d'une antiquité immémoriale [...], Monsieur d'Urfé peut néanmoins estre regardé comme original dans l'espece de Roman qu'il nous a laissé ». La présentation de l'homme s'efface alors rapidement devant celle du roman, de ses circonstances et de sa réception, quitte à ce que Perrault explique que d'Urfé doit principalement à « la beauté et la fecondité de son genie » de figurer au nombre des illustres (18). Le portrait gravé s'est fait accès à un bilan du roman.

Enfin, les notations individuelles peuvent atteindre une véritable signification historique, comme lorsque Fontenelle présente l'éclosion du « génie » de Corneille lors de la « légère occasion (19) » fournie par « un petit

(17) *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siecle [...]*, Paris, 1696-1700 [Slatkine Reprints, 1970], « Preface », p. aiiij, r^o et v^o.

(18) *Ibid.*, t. II, p. 39.

(19) *Vie de M. Corneille*, *op. cit.*, p. 83.

événement ». Ainsi narre-t-il la genèse de *Mélite* : « Un jeune homme mène un de ses amis chez une fille dont il étoit amoureux ; le nouveau s'établit chez la Demoiselle sur les ruines de son introducteur : le plaisir que lui fait cette aventure le rend Poète ; il en fait une Comédie ; et voilà le grand Corneille (20) ». Fontenelle n'a plus qu'à conclure par les réactions du public à la pièce : « On la trouva d'un caractère nouveau ; on y découvrit un esprit original : on conçut que la Comédie alloit se perfectionner (21) ». L'anecdotique éclosion d'un talent caché prend ici une signification symbolique dans l'histoire des progrès de l'esprit : elle correspond à la naissance du théâtre moderne. Et, du reste, s'il se résout à broser à grands traits, à la fin de cette vie, le portrait physique et moral du dramaturge, c'est, après avoir noté que Corneille parlait peu et mal, pour conclure que « pour trouver le grand Corneille, il le falloir lire (22) ».

Des portraits sélectifs

Restent cependant les cas où, dans ce premier type de texte, quelques traits de ce que nous pourrions nommer aujourd'hui une « psychologie » apparaissent. Ces quelques traits sont en fait souvent ceux de l'œuvre, reportés sur l'individu. Lorsque Colletet décrit Rabelais par les diverses mentions de son « humeur bouffonne », il trace bien moins les contours d'un caractère reposant sur des données précises qu'il ne pose d'emblée une conformité, conférant une certaine légitimité, entre un mode d'écriture qui a pu prêter à controverse et une disposition personnelle (23). Ici le portrait de l'écrivain s'esquisse au travers

(20) *Histoire du théâtre françois*, op. cit., p. 80.

(21) *Vie de M. Corneille*, op. cit., p. 83.

(22) *Ibid.*, p. 108.

(23) G. Colletet, *François Rabelais*, éd. P.-G. Brunet, Genève, Gay et fils, 1867, p. 1-22.

du prisme de l'œuvre. C'est encore le cas dans la préface de Vivot et La Grange pour l'édition des œuvres de Molière en 1682. Dans ce qui peut apparaître comme la première « vie » du dramaturge, part belle est faite à l'histoire du théâtre. On y trouve cependant un bref portrait de Molière, présenté d'abord comme un homme « civil et honnête », à l'humeur accommodante. Il apparaît cependant ensuite comme « agréable en conversation » mais peu disert « en compagnie », comme « rêveur et mélancolique » et comme un homme parlant « peu mais juste (24) » ; n'est-ce pas ici dans une certaine mesure une projection rétrospective du personnage d'Alceste qui, conférant implicitement une origine au *Misanthrope*, établit de fait un lien de cause à effet entre l'homme et son œuvre ? Ou encore, lorsque Fontenelle, dans son *Éloge* de Corneille, explique que celui-ci « avoit dans le cœur toute la probité et toute la droiture de sentimens *qu'il a peinte dans ses Ouvrages* (25) », n'est-ce pas donner l'impression que l'œuvre révèle l'homme ou du moins qu'elle en témoigne en profondeur ? Ces quelques traits semblent en effet orientés par l'œuvre, la peinture de l'individu se devant de correspondre téléologiquement à ce qu'il a produit dans ses ouvrages. Les accidents de la naissance ou de la fortune relèvent ainsi d'une nécessité profonde qui est celle de l'œuvre et qui ne s'éclaire qu'après coup.

On comprend dès lors mieux à quel point ce type de portrait est fondé sur une sélection ; point question ici de rendre la singularité d'un individu par une accumulation de bons mots ou d'anecdotes. En revanche, considéré essentiellement au travers de ce qu'il a pu produire, l'écrivain voit son portrait souvent resserré, uni et relativement épuré. Une certaine image de l'individu n'est donc pas

(24) Voir ce texte dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, « La Pléiade », Gallimard, 2010, t. I, p. 1102.

(25) *Op. cit.*, t. I, p. aV. Nous soulignons.

nécessairement absente, mais elle se fait médiation : elle participe de l'édification d'un devenir littéraire ou culturel qui la dépasse.

AU « CŒUR » DE L'ÉCRIVAIN

Témoignage direct et valeur des anecdotes

Pourtant d'aucuns préfèrent renouer avec certains aspects de la grande tradition biographique et le modèle de Plutarque, notamment, semble présent aux esprits – ne recherchait-il pas les « signes de l'âme (26) » ? Il s'agit alors de dépeindre un « particulier » – non pas nécessairement un homme exemplaire, mais un caractère unique à saisir en son « privé », fort des dispositions personnelles que son œuvre atteste et qui motivent, en l'occurrence, le travail biographique. Aussi le récit prend-il souvent valeur de témoignage, ce qui explique certaines précisions, consignées avant que mémoire ne s'en perde, et la mise en valeur d'un lien personnel. On le constate avec Racan dans la *Vie de Monsieur de Malherbe* (27) et Patru dans la *Vie de Monsieur d'Ablancourt* (28) qui considèrent manifestement leur proximité avec le défunt comme un accès privilégié pour le peindre. C'est encore le cas, dans une moindre mesure, de l'auteur de la *Vie* de Benserade qui reste officiellement anonyme, mais se présente comme un proche du poète (29). Il ne s'agit plus guère ici de faire

(26) Plutarque, « Alexandre le Grand », *Vies des Hommes illustres [...]*, trad. J. Amyot [1^{re} éd. 1559], Paris, J. Libert, 1615, t. II, p. 138.

(27) Racan, *Vie de Monsieur de Malherbe* [réd. 1649-1651], éd. M.-F. Quignard, Paris, Gallimard, 1991.

(28) Voir cette vie dans R. Zuber, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique* [1968], Paris, Albin Michel, 1995, p. 419-433. (Vie réd. selon R. Zuber, entre 1670 et 1674 [p. 423]).

(29) *Discours sommaire de Monsieur L.T. touchant la Vie de Monsieur de Benserade* [1^{re} éd. 1697], dans *Les Œuvres de Monsieur de Benserade*, Paris, Ch. De Sercey, 1698, p. 4. L'auteur est l'abbé Paul Tallemant.

montre d'érudition ou de promouvoir le recul critique. Bien au contraire, c'est la connaissance personnelle la plus proche qui est suggérée et, à défaut, on déclare s'appuyer sur des témoignages directs, comme le fait Grimarest dans sa *Vie de Molière*, se référant à des propos de Racine ou à ceux de la « famille » du dramaturge (30).

Le risque de cette proximité est évidemment celui d'une prise en otage du défunt, comme on a pu le constater – pour prendre un exemple bien plus tardif – à propos de la « vie » de Racine par son fils Louis (31). Quoi qu'il en soit, cette valeur conférée au témoignage éclaire l'inflation des anecdotes dans ce type de texte ; celle-ci ne relève pas uniquement, en effet, d'une esthétique mondaine de l'élégance et de l'enjouement, mais procède largement d'une volonté de donner à connaître. Si la plus grande partie du texte de Racan sur Malherbe est constituée d'une superposition d'anecdotes et de bons mots, cette superposition – présentée comme procédant d'un compagnonnage constant – participe d'un travail de dévoilement et de mémoire, et fait sens : elle ne rend pas seulement le texte plaisant à lire, mais permet de cerner la personne de Malherbe et de le peindre, par touches successives, dans son rôle d'auteur et de rénovateur de la langue (32). Autre exemple : Patru explique que d'Ablancourt, sur la fin de ses jours, évitait de faire revoir ses traductions par ses amis pour rentrer plus rapidement à la campagne. Et il ajoute : « à ce propos il est bon de rapporter une particularité assez notable », s'autorisant alors à donner des détails sur ses relectures amicales du *Lucien* après sa parution. L'anecdote entend éclairer ici la différence entre la pre-

(30) *Op. cit.*, p. 117-118 et 128. La source principale de Grimarest reste cependant Baron.

(31) Voir G. Forestier, « Le Vritable saint Racine, d'après les *Mémoires* de son fils », [in] *Jean Racine 1699-1999*, dir. G. Declercq et M. Rosellini, Paris, P.U.F., 2003, p. 749-766. Cette vie date de 1747.

(32) *Op. cit.*, p. 19-26, 39-45, 49-59.

mière et la deuxième édition de l'ouvrage (33). On a pu montrer comment, dans cette vie, certaines notations échappent au cadre apparent et provoquent un relatif désordre, et expliquer ce fait par l'amical désir qu'a Patru de faire connaître l'homme (34). Aussi, tant dans son portrait que dans ses remarques sur l'œuvre, Patru se prévaut-il non d'une distance de bon aloi, mais de son accès chaleureux à une intimité qui, sinon, resterait inconnue et qui, en l'occurrence, découvre bien un écrivain.

Éclairer l'origine de l'œuvre

Quelles conséquences cet intérêt pour le témoignage intime a-t-il dans l'écriture même du portrait, dans ses cadres et dans les missions qu'il se donne ?

L'écriture de ces vies et leur dispositif éditorial semblent en profondeur déterminés par une interrogation sur la genèse d'une œuvre, sur ce qui, dans l'homme, peut être à l'origine de l'œuvre. Car ce qui n'apparaissait qu'occasionnellement dans d'autres types de textes semble au fondement même de ces vies : leurs divers « lieux » réfléchissent en effet, d'une manière ou d'une autre, le lien entre le « caractère » de l'individu et le « caractère » de l'œuvre. Cette réflexion peut être clairement énoncée, comme le fait Grimarest lorsqu'il explique par le caractère de Molière sa satire des courtisans : « Molière, né avec des mœurs droites, et dont les manières étoient simples et naturelles, souffroit impatiemment le Courtisan empressé, flatteur, médisant, inquiet, incommode, faux ami. Il se déchaîne agréablement dans son *Impromptu* contre ces Messieurs-là (35) ». Derrière *L'Impromptu*, c'est évidemment aussi l'ensemble des satires du courtisan faites par

(33) *Vie de M. d'Ablancourt*, op. cit., p. 430.

(34) Voir R. Zuber, *ibid.*, p. 419-423.

(35) *La Vie de M. de Molière*, op. cit., p. 53.

Molière qui trouve ici causalité. De manière moins explicite mais non moins présente, l'auteur de la *Vie* de Benserade n'a de cesse de peindre le poète en homme enjoué et galant, comme pour conférer une origine à son œuvre : son prénom Isaac signifiait « rire » en hébreu et il a fait voir qu'il méritait de porter ce nom agréable (36). De même, on peut se demander si l'insistance mise par Patru à décrire la gaieté, la vivacité d'esprit et surtout la « justesse » des « railleries » de d'Ablancourt n'entend pas aussi expliquer son succès dans son *Lucien*, à propos duquel il souligne justement la difficulté qu'il y a à traduire en français des railleries grecques (37).

Cette recherche d'un caractère et des accidents d'une destinée singulière ne témoigne donc pas seulement d'une curiosité pour l'« entière humaine condition », mais aussi d'une interrogation sur la constitution d'une qualité d'écrivain. Et si l'on ne retrouve pas, dans ce type de texte, la sélection des faits et anecdotes ou la restriction du détail biographique que nous avons pu observer ailleurs, c'est que plus rien n'est à perdre, comme en témoignent les caractéristiques mêmes de la composition et de l'écriture des textes : absence apparente de structure comme dans les « vies » de Malherbe ou de Benserade, liaisons inexistantes, simples superpositions d'anecdotes, désordres dans la chronologie, etc. Tout, ici, est susceptible d'éclairer un génie qui, s'il n'est pas encore tout à fait perçu à cette date comme « original », l'est du moins comme « particulier ». À cet égard, l'importance prise par la mention des diverses aptitudes à la conversation de ces auteurs, si elle procède aussi du développement de la vie mondaine et de l'évaluation de dispositions attendues de tout « honnête homme », n'en est pas moins significative : c'est que de la

(36) *Op. cit.*, p. 2. Voir aussi p. 12 et 24.

(37) *Vie de M. d'Ablancourt, op. cit.*, p. 429, 431-432.

parole à l'écrit il n'y a qu'un pas et que l'écart ou la ressemblance entre celui-ci et celle-là, mentionnés ou non, font sens pour un lecteur qui a souvent au moins quelques souvenirs de l'œuvre présents à son esprit.

On comprend alors mieux le caractère fréquemment paratextuel de ces portraits d'écrivains. Souvent placés en tête d'œuvres, notamment d'œuvres complètes – ou du moins conçus dans cette perspective car les projets éditoriaux n'ont pas toujours abouti comme pour Malherbe ou d'Ablancourt –, ils sont bien des « seuils (38) », orientant la lecture de l'œuvre comme celle-ci, en retour, légitime leur présence. Un rapport s'installe entre la vie de l'écrivain et son œuvre ainsi jointes, invitant le lecteur, au moins implicitement, à relier les singularités d'une œuvre à celles de son auteur, comme si l'*ethos* de l'auteur prédisposait bel et bien à un *ethos* de l'œuvre.

S'ouvre alors, dans ces vies d'écrivains qui commencent à se dégager de l'emprise du modèle de l'illustre ou du saint, notamment dans la seconde moitié du XVII^e siècle, un nouvel espace pour la réflexion critique, sans doute d'une manière moins didactique que dans le cas des vies qui commentent directement l'œuvre, mais certainement pas moins pregnante. Car cet espace est celui d'un imaginaire, qui offre dorénavant au lecteur la possibilité de penser ou de fantasmer le lien entre l'auteur et son œuvre – bref, qui l'invite à chercher les secrets de la création littéraire.

*
* *

S'il est donc possible de différencier au moins deux types de portraits d'écrivains dans les « vies » du XVII^e siècle, il faut cependant se garder de tout schéma-

(38) Voir G. Genette, *Seuils*, Ed du Seuil, Paris, 1987.

tisme : ces deux tendances ne sont pas toujours si distinctes, leurs frontières restent flexibles et elles peuvent même parfois coexister à l'intérieur d'un même texte. Mais il est vrai que dans certains cas une relative subordination du portrait au discours critique se donne à voir au sein de récurrentes modalités de rédaction (cadre souvent sériel, réduction de l'anecdote, construction d'une figure d'auteur au filtre, sélectif et téléologique, de l'œuvre, etc.). Dans ces conditions, le portrait soutient une esthétique ou divers bilans, incarne des charnières ou revêt une signification symbolique au sein de l'édification d'une « histoire littéraire ». Parallèlement, participant d'un intérêt croissant pour le for privé et l'identité d'écrivain, d'autres vies se focalisent davantage sur la peinture du particulier, privilégient le témoignage sur le recul critique, et cultivent pour leur part l'art du détail, l'accumulation parfois apparemment désordonnée d'anecdotes ou de traits divers ; c'est aussi que cette logique *a priori* plus empirique, au sein de textes qui souvent encadrent l'œuvre, est susceptible de l'éclairer, confortant en cela un imaginaire de ses origines secrètes.

Ces deux usages du portrait d'écrivain ont alors quand même au moins une certaine unité : que l'on recherche dans le « particulier » les signes d'un progrès ou de dispositions plus générales, historiques ou nationales, ou que l'on recherche derrière une œuvre que l'on sait somme toute redevable à certains usages ou pratiques collectives le plus unique et le plus singulier, il est manifeste que, dorénavant, l'espace d'une pensée sur les rapports entre l'œuvre et l'homme est ouvert et que, pour les esprits de l'époque, ce nouvel imaginaire d'une fabrique des génies et de leur production est le signe de l'incontestable gloire du panthéon littéraire national.

Emmanuelle MORTGAT-LONGUET