



HAL
open science

Figures défigurées et cœurs formés : Prévost romancier face aux insuffisances du portrait

Audrey Faulot

► **To cite this version:**

Audrey Faulot. Figures défigurées et cœurs formés : Prévost romancier face aux insuffisances du portrait. Marc Hersant; Catherine Ramond. Les portraits dans les récits factuels et fictionnels de l'époque classique, Brill, 2018, 978-9004384590. hal-03109451

HAL Id: hal-03109451

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03109451>

Submitted on 29 Jan 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.

Figures défigurées et cœurs formés : Prévost romancier face aux insuffisances du portrait

Audrey Faulot, *Université Paris Nanterre*

Lorsqu'on essaie de caractériser l'œuvre romanesque de Prévost, il apparaît rapidement que, par rapport à ses contemporains, Prévost est relativement avare en portraits¹. Ce choix narratif contraste avec la production de son époque, notamment les romans-mémoires de ses contemporains : Marianne s'emploie à décrire ceux qu'elle a rencontrés² ; Meilcour ménage dans ses Mémoires une place pour le portrait de son ancien maître Versac... Cet aspect de l'œuvre n'a pas échappé aux critiques : Frédéric Deloffre, dans sa préface aux *Illustres Françaises*, célèbre le portrait challien en lui opposant la « pauvreté des portraits³ » prévostiens. En effet, tant dans ses romans-mémoires que dans ses romans historiques, Prévost n'a pas volontiers recours à des portraits en forme – entendons par là le portrait comme passage rhétoriquement codifié, plus ou moins isolé dans la narration par une pause descriptive et disposant d'une cohérence interne. On observe ce phénomène tant dans ses romans-mémoires que dans ses romans historiques, qui se distinguent pourtant par des organisations narratives profondément différentes : les premiers sont écrits par un personnage fictif qui compose le récit de sa propre vie en faisant appel à sa mémoire ; les seconds par un narrateur historien, parlant à la troisième personne de personnages dont il retrace la vie à partir de sources diverses. Les deux romans historiques de Prévost, les *Histoires* de Marguerite d'Anjou et Guillaume le Conquérant, ne présentent pas formellement les portraits de leurs héros respectifs et s'attardent peu sur ceux des acteurs secondaires. Dans les romans-mémoires, de la même façon, les mémorialistes composent rarement le portrait des autres personnages : on ne verra ainsi jamais passer le portrait de Bridge, le demi-frère de Cleveland que ce dernier laisse pourtant parler pendant près d'un Livre dans ses Mémoires.

Plus étonnant encore, on ne trouve pas dans ces romans-mémoires d'autoportraits en forme, alors que le genre, tout entier tourné vers l'exploration identitaire, en appellerait pourtant : au même moment, le Jacob de Marivaux se contemple dans le miroir à chaque bouleversement significatif de son parcours. Chez Prévost, les mémorialistes font des remarques sur leur caractère au milieu de la narration mémorielle. Quand le narrateur se représente formellement, c'est souvent au sein d'un discours adressé à un autre personnage. Les fragments d'autoportrait sont toujours pris dans des discours dont la finalité argumentative est apparente, ce qui contribue à les médiatiser, et, mis en abyme à l'intérieur de Mémoires qui doivent eux-mêmes être regardés comme un vaste autoportrait destiné à emporter l'adhésion du lecteur, à jeter le doute quant à leur fidélité. Plutôt que de pauvreté du portrait et l'autoportrait, il faudrait donc plutôt parler d'une certaine retenue, voire d'une défiance de Prévost pour le portrait. Par défiance, nous entendons que, si Prévost ne refuse pas de recourir aux portraits, il ne laisse pas, lorsqu'il y sacrifie, de questionner la capacité de ces portraits à délivrer une vérité intangible sur ceux qu'ils représentent. Notre étude vise à exhumer les causes anthropologiques de cette défiance et à envisager ses conséquences

¹ Excepté dans ses deux derniers romans, les *Mémoires d'un honnête homme* et *Le Monde moral*, qui marquent un changement d'inspiration romanesque plus ou moins imposé par le goût de l'époque.

² La quatrième partie s'ouvre ainsi sur le programme d'un double portrait : ceux de madame de Miran et madame Dorsin.

³ Robert Challe, *Les Illustres françaises*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. XXXIX.

narratives sur la constitution des portraits dans le corpus prévostien. Il s'agira de montrer comment la défiance dans la pratique romanesque des portraits accompagne une réflexion sur la personne et la capacité – ou l'incapacité – du portrait à représenter cette dernière, à un moment où la catégorie de « personne » est en plein débat.

Retour sur un accident de l'histoire

Pour retracer l'origine de ce choix littéraire, il convient de le resituer dans l'œuvre de Prévost. Ce dernier aurait commencé sa carrière par un roman antiquisant, *Les Aventures de Pomponius*, publié en 1724⁴. Il a ensuite écrit huit romans-mémoires, de 1728 à 1763 – période interrompue par la rédaction de deux romans historiques, *l'Histoire de Marguerite d'Anjou* et *l'Histoire de Guillaume le Conquérant*, respectivement en juillet 1740 et mai 1742⁵. Si l'on considère *Les Aventures de Pomponius*, récit raconté par un narrateur omniscient, on remarque que l'œuvre est riche en portraits : le roman s'ouvre sur les portraits des trois protagonistes, Amise, Pomponius et Octavie, et l'intitulé même du chapitre II promet ces portraits au lecteur. Le narrateur s'attarde longuement sur la description physique des personnages et sur les qualités de leurs « esprits », pour construire un triangle amoureux qui repose sur la différence entre leurs caractères. Présentés en début de roman, ces trois portraits, qui se suivent et précèdent les aventures, ont ainsi une forte valeur d'exposition⁶. Cependant, le recours à ce type de portrait disparaît dès le premier roman-mémoires de Prévost, les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, dont la première partie est publiée en 1728. Notre hypothèse sera donc que c'est le passage de Prévost au roman-mémoires, caractérisé par le basculement dans une narration égocentrée, qui conduit le relatif abandon ou du moins la transformation narrative des portraits. Même quand Prévost se met à écrire des romans historiques, racontés par un narrateur omniscient, il semble garder quelque chose de cette réflexion, puisque ni *l'Histoire de Marguerite* ni celle de Guillaume n'abondent en portraits.

Comparer l'économie des portraits dans les romans-mémoires et les romans historiques de Prévost pose un problème de méthode. Quand bien même on repérerait des différences notables, comment savoir si ces différences peuvent être attribuées à la seule variable du genre ? Un problème semblable se pose en épistémologie de l'enquête : lorsque l'on veut déterminer le rôle d'une variable en comparant des terrains, il est difficile de trouver des terrains qui présentent des situations suffisamment similaires pour pouvoir isoler l'effet de la variable en question. En économie expérimentale, il est possible, pour pallier ce problème, d'enquêter sur un accident de l'histoire – soit une anomalie, une situation qui présente une variante par rapport à la norme. Si l'on transpose la réflexion dans le champ littéraire, cet accident de l'histoire pourrait désigner une œuvre qui, en raison des aléas de sa rédaction ou de sa publication, n'a pas pu prendre la forme qu'elle aurait dû avoir. C'est le cas des *Campagnes philosophiques*, un roman-mémoires publié en 1741 qui peut par bien des aspects faire figure d'accident de l'histoire. Les *Campagnes philosophiques ou Histoire de M. de Montcal* se situent sur la ligne de faille qui conduit Prévost à s'interrompre dans la rédaction de romans-mémoires pour se mettre à écrire des romans historiques – transition assurée par le fait que Montcal est un personnage historique. L'œuvre présente les Mémoires fictifs de Montcal, aide de camp du maréchal de Schomberg pendant la guerre d'Irlande, de 1689 à

⁴ Sur l'attribution du texte, voir *Les Aventures de Pomponius, Œuvres de Prévost* (désormais OC), dir. Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1977-1986, t. VII, p. 11-14.

⁵ Pour toutes les dates, nous renvoyons à la chronologie des OC, t. VIII, p. 7-10.

⁶ *Les Aventures de Pomponius, op. cit.*, p. 22-23.

1692. Montcal, qui était protestant, avait dû passer en Angleterre et s'était mis au service du Maréchal de Schomberg pour combattre les troupes jacobites en Irlande. Le roman, écrit dans l'urgence au moment de la seconde fuite de Prévost, se caractérise par un décrochage narratif : pendant trois livres, Prévost livre les Mémoires de Montcal, du point de vue de ce dernier, mais à la fin du livre III, il poursuit le roman sous forme d'un « supplément aux Mémoires de la guerre d'Irlande », dans une narration à la troisième personne organisée par une instance historique. Certes, ce décrochage narratif est largement contingent : Prévost cherchait probablement à écouler sa documentation⁷ à une période de sa vie particulièrement chaotique. Mais elle offre un terrain idéal pour étudier quelles représentations sont faites du personnage de Montcal, d'une part sous forme d'autoportraits et de portraits dans la première partie de l'œuvre, et d'autre part sous forme de portraits dans le Supplément.

Les Mémoires de Montcal s'ouvrent sur une ébauche d'autoportrait : Montcal commence par s'y représenter en militaire frustré, aspirant à une vie d'études philosophiques incompatible avec le service. Il a choisi, en suivant l'exemple familial, la carrière militaire à laquelle il était destiné. Mais lorsqu'il s'examine, il croit percevoir en lui-même des aspirations étrangères à sa fonction :

J'avais servi ma patrie l'espace de dix ans, en qualité de capitaine de cavalerie dans un des plus anciens régiments du royaume. Sans avoir eu l'occasion de me distinguer par des actions extraordinaires, je m'étais fait à trente ans la réputation d'un officier de quelque mérite ; et quand je consultais mes propres idées, je croyais trouver dans moi-même des dispositions beaucoup plus étendues que les bornes où j'étais resserré par mon emploi⁸.

Montcal mémorialiste devient capable de décrire sa personnalité lorsqu'il prend conscience qu'il ne se limite pas à ce qu'il fait, ni à son statut ni même à ses actes. Il existerait donc des aspects du *moi* échappant totalement aux autres, uniquement accessibles par l'enquête introspective : l'ébauche d'autoportrait de Montcal prend pied sur ces considérations. Cet autoportrait, qui se fonde uniquement sur le sentiment du mémorialiste, dialogue dans tous les Mémoires avec des représentations de Montcal colportées par l'opinion, contre lesquels il s'indigne, dont il mentionne l'existence mais qu'il ne restitue jamais dans sa propre narration. En effet, quoi que fasse Montcal au cours de ses aventures, ses actions sont constamment mal interprétées par les autres personnages. Le départ pour l'Angleterre protestante alors en guerre contre la France est vu par ses contemporains comme une trahison : Montcal semble s'être rallié aux ennemis de la France⁹. Plus encore, à la fin du Supplément, Montcal se retrouve dans une assemblée avec un officier qui, ne l'ayant pas reconnu, raconte *via* des sources erronées une expédition à laquelle le héros avait participé : il peine à se reconnaître dans l'image qui est donnée de lui¹⁰. Les Mémoires de Montcal ne restituent que les réactions et commentaires du narrateur-mémorialiste, non les portraits jugés infidèles : l'existence de ces derniers n'est signalée dans le roman que sous forme de cicatrices narratives.

Les Mémoires de Montcal s'apparentent ainsi à un vaste autoportrait en lutte avec des représentations erronées qu'il leur faudrait contrer. L'opinion publique, qui juge les actes, produit des représentations qui ne correspondent pas à la façon dont le narrateur-mémorialiste se perçoit. Le décrochage narratif du Supplément, qui entérine la disparition du héros dans un récit quasi exclusivement factuel, apparaît alors comme une suite logique : Montcal a été tellement dépossédé de sa propre histoire qu'il a fini par ne devenir qu'un personnage historique, constitué au gré des portraits faits par ses contemporains. Dans les *Campagnes*

⁷ Voir les notes de Jean Oudart, OC, t. VIII, p. 373.

⁸ *Campagnes philosophiques ou Histoire de M. de Montcal*, OC, t. IV, p. 249.

⁹ *Id.*, p. 253.

¹⁰ *Id.*, p. 432.

philosophiques, la présence ou l'absence signalée d'un portrait nous toujours un conflit de perceptions entre la façon dont le mémorialiste se perçoit et la façon dont les autres le considèrent. Ce clivage reprend celui entre la narration personnelle, censée proposer un autoportrait fidèle du mémorialiste car composé *en personne*, et la narration historique, qui se fonde sur des portraits altérés par des sources diverses.

Figures défigurées

En étudiant cet « accident de l'histoire » que sont les Mémoires de Montcal, écrits à la charnière d'un changement d'inspiration générique entre roman-mémoires et roman historique, on a donc mis au jour une vaste crise du portrait comme outil de connaissance. Prévost historien sait que le portrait est aliéné, parce qu'il est construit à partir des discours des autres ; Prévost auteur de roman-mémoires sait que le portrait est aliénant, parce qu'il est hasardeux de manifester aux autres un *moi* auquel seul le sujet pensant peut accéder. Ceci détermine dans les romans-mémoires de Prévost un usage critique des portraits, au sens où chaque portrait fait systématiquement débat dans la narration où il prend place.

Ce phénomène touche même les portraits des personnages secondaires réalisés ou présentés par le narrateur-mémorialiste. Dans la première partie de ses Mémoires, Montcal reçoit une lettre d'une de ses amies, qui s'interroge sur une connaissance mutuelle, mademoiselle Fidert. Il a croisé pour la première fois la route de mademoiselle Fidert au cours d'une de ses campagnes irlandaises. Celle qui lui est d'abord apparue comme une pitoyable jeune femme s'est vite révélée une inquiétante créature : Montcal a appris avec horreur qu'elle avait tué son père dans un accès de folie. Alors qu'il a envoyé mademoiselle Fidert chez une amie, madame de Gien, il reçoit une lettre contenant un portrait de la jeune femme :

Jamais portrait ne fut plus bizarre. Elle me la représentait comme un assemblage monstrueux de tout ce qu'il y a d'aimable et d'affreux dans le monde. La figure, l'esprit, le caractère : des prodiges de la nature ; madame de Gien ne connaissait rien qui les égalât. Mais autant que mademoiselle Fidert avait de charmes quand elle se montrait du bon côté, autant inspirait-elle d'horreur de l'autre à tous ceux dont elle se laissait approcher. Souvent au milieu d'un entretien où elle ne s'était attiré que de l'admiration, il lui prenait des mouvements qui faisaient douter si sa raison n'était pas troublée¹¹.

Le portrait de mademoiselle Fidert se limite à la description de ses comportements : ceux-ci sont juxtaposés dans le court récit qu'en donne madame de Gien – récit restitué, à son tour, par un narrateur qui le résume. Incapable de pénétrer l'intériorité de mademoiselle Fidert, le portrait se réduit alors à un « assemblage », une marqueterie de remarques qui mettent en exergue les sentiments des spectateurs – « horreur » et « admiration ». Mais le personnage décrit disparaît derrière les discours dont l'enveloppent tous ceux qui cherchent à expliquer son comportement sans pouvoir accéder à leur cause profonde. Le portrait ne parvient pas à donner sens au personnage décrit, à lever le mystère de son individualité. La multiplication des interlocuteurs – Montcal lit le point de madame de Gien qui restitue elle-même le point de vue de ses invités sur mademoiselle Fidert – signe l'échec de ce portrait. Faute de pouvoir expliquer le caractère de mademoiselle Fidert, le mémorialiste la constitue en énigme inaccessible, recouverte par une carapace de discours et de points de vue qui lui font écran plus qu'ils ne l'éclairent. Le portrait du caractère est comme absorbé par la narration du mémorialiste, qui en recrache l'insuffisance.

¹¹ *Id.*, p. 273.

Quand on trouve dans le corpus prévozien des portraits en forme, clairement signalés par des pauses descriptives dans le texte et par une organisation topique, ces portraits ne permettent généralement pas de restituer la singularité de ceux qu'ils représentent. Les *Mémoires pour servir à l'histoire de Malte*, publiés en 1741, racontent la relation entre le narrateur, un Chevalier de Malte épris d'aventure, et Helena, une jeune fille qu'il a enlevée pour en faire sa maîtresse. Les *Mémoires de l'ancien Chevalier*, devenu Commandeur, ne présentent pas de portrait de la femme aimée pendant la majeure partie de l'ouvrage. Helena n'est décrite qu'à la toute fin du roman, quand elle a attrapé la petite vérole et que le narrateur la revoit sans la reconnaître :

Elle parut enfin, ou plutôt apprenant qu'elle montait l'escalier, je commençais à me précipiter vers la porte, lorsque Perés l'ouvrit, et me présenta une jeune personne qui fut absolument inconnue pour moi. Je demeurai interdit, en cherchant à quoi cette plaisanterie pouvait aboutir. Je voyais une fille de la taille et de l'âge d'Helena ; mais j'avais vu peu de visages qui m'eussent paru aussi désagréables. Une peau difforme ; les yeux louches, une blancheur fade et dégoûtante. En fixant néanmoins mes regards sur ce fantôme, je ne laissais pas d'y démêler quelque chose qui ne m'était point étranger¹².

Le Chevalier s'attarde ici sur les détails ce visage ravagé par la maladie, au fil de périphrases de plus en plus déshumanisantes : il la désigne d'abord comme « une jeune personne [...] absolument inconnue pour [lui] », puis comme « une fille », et enfin comme « ce fantôme ». Au lieu de se trouver de façon attendue au début du roman, au moment de la rencontre visuelle entre les personnages, le portrait intervient à la fin de l'œuvre et signe leur rupture, leur étrangeté absolue l'un à l'autre¹³. De la même façon que le regard est violemment arrêté par l'apparence physique, le portrait joue ici comme un écran tendu entre les deux personnages.

Ceci conduit Prévost à mettre en place des stratégies descriptives pour faire le portrait de ses personnages sans tomber dans ce qu'il voit comme le principal écueil du portrait, soit son incapacité à donner accès à la personne décrite. Dans les *Mémoires d'un honnête homme*, le narrateur a entendu parler d'une femme, madame de B., qu'on lui présente à travers un premier portrait, fait par une mondaine, comme une femme adultère – ce qui est faux. « Pour [cette] dame [...], je veux vous la faire connaître à fond », dit la mondaine, « parce que ne recevant personne chez elle, vous n'aurez occasion de la voir que chez moi, où je ne veux pas que vous soyez la dupe de ses airs composés¹⁴ ». Un jour, en allant à l'église, l'honnête homme voit une femme de dos et se sent particulièrement attiré par celle qu'il pressent remarquable. Puisqu'il ne voit pas son visage, il ne peut savoir qu'il s'agit de ladite madame de B. Cette dernière fait alors l'objet d'un portrait vu de dos :

Je pris une chaise derrière celle d'une femme que je fus surpris de voir aussi matineuse que moi. [...] Sans aucune suite, je ne l'aurais pas moins prise à son air pour une femme de condition. Je ne parle que de sa taille et de sa posture, qui étaient encore les seuls avantages par lesquels je pouvais la distinguer. [...] Étant passé de l'autre côté de l'église, je m'avançai un peu sur la même lignée ; de sorte qu'en tournant la tête, je crus découvrir aussitôt un visage connu. [...] J'y gagnais la vue de la plus belle main du monde, mais je ne découvrais que la moitié du visage. Enfin, pour me satisfaire entièrement, je fis deux pas de plus, qui me firent bientôt remettre, avec une extrême admiration, madame de B.¹⁵.

En réalité, le visage, médium de la connaissance en société, est trompeur : il donne accès à une réputation préconçue qui prévient la rencontre des deux personnages. La société

¹² *Mémoires pour servir à l'histoire de Malte ou Histoire de la jeunesse du Commandeur de ****, OC, t. IV, p. 216.

¹³ D'autant que cette scène dialogue avec une pensée de Pascal qui concluait à l'impossibilité de connaître le *moi* de quelqu'un d'autre. Pascal, *Pensées*, éd. Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, 201, n°567, p. 438.

¹⁴ *Mémoires d'un honnête homme*, OC, t. VI, p. 214.

¹⁵ *Id.*, p. 239-240.

mondaine a attribué à madame de B. un masque qui ne correspond pas à sa véritable *persona*. Le portrait vu de dos prend alors tout son sens : il s'agit de décrire l'autre à travers ce qui n'a pas encore été corrompu par les discours des autres. C'est parce que l'honnête homme ne reconnaît pas madame de B. qu'il acquiert paradoxalement la possibilité de la connaître. Le portrait à caractère, celui de la mondaine, devient le masque de l'identité personnelle. Au contraire, la rencontre de personne à personne, comme celle que l'honnête homme fait de madame de B. à l'église, est une rencontre d'essence à essence – preuve en est qu'elle éveille des sentiments naturels. Le portrait est dévalué s'il ne donne pas accès à l'essence, mais seulement au caractère spéculé à partir des actes et des discours des autres. L'identité personnelle transparaît au premier abord : il s'agit d'une connaissance qui précède toute forme de reconnaissance. La société, au contraire, corrompt cette impression spontanée, littéralement, la défigure en dégradant le visage, médium de la rencontre, en pur masque. Or c'est l'essence de madame de B. que l'honnête homme entend découvrir.

Cœurs formés

Pour pouvoir accéder à l'identité, il faut donc faire taire tous les portraits. Chez Prévost, les visages et les corps deviennent informes : ils sont flous, comme le visage de Manon dont les traits se dissolvent à mesure que la jeune femme se dérobe à la connaissance de Des Grieux¹⁶ ; ils se déforment, comme le visage d'Helena fondu par la petite vérole ; ils se morcellent, comme Mme de B., qui n'est plus qu'un dos. Le motif du visage informe est ici le signe d'une remise en cause du portrait comme forme de l'individu. En témoigne, dans le roman prévostien, la dissolution de nombreux portraits sur le plan formel. Les chevilles rhétoriques qui annonçaient le portrait disparaissent aisément : les pauses descriptives sont moins marquées, des remarques vagues et imprécises sont insérées à la narration mémorielle¹⁷. Formellement, certains portraits perdent leurs contours comme les visages les leurs, et se fondent dans la narration pour fusionner à sa mesure. Ceci correspond plus largement à la représentation du *moi* qu'ils mettent en place. Montcal disait « Je sentais que j'excédais les bornes de mon emploi » : de même, le portrait se dissout pour trouver un plus grand cadre qui puisse englober le *moi* dans sa totalité – et ce cadre sera celui du roman.

Voici comment Renoncour, le héros du premier roman-mémoires de Prévost, se présente à l'orée de ses Mémoires :

La naissance et les grands biens ne sont pas toujours des moyens d'être heureux. On peut mener, avec l'un et l'autre, une vie très malheureuse, quand on a le cœur formé d'une certaine façon. Je n'expliquerai point aisément ce que j'entends par cette certaine façon dont on peut avoir le cœur formé ; mais on le comprendra sans peine en lisant les tristes accidents de ma vie¹⁸.

Le mémorialiste commence par mentionner son statut (« la naissance et les grands biens »), mais ces deux éléments sont rapidement mis à distance. Le véritable critère de singularité est bien son cœur « formé d'une certaine façon ». Dans l'incipit d'un texte qui doit dire l'engendrement de soi par soi-même, ce terme polysémique évoque également une interrogation d'ordre poétique. La « façon », technique artistique, désigne d'abord la

¹⁶ Voir Jacques Proust, « Le corps de Manon », *Littérature*, 1971, vol. 4, p. 5-21.

¹⁷ Voir par exemple un des vagues et brefs portraits de Manon, *Histoire du Chevalier Des Grieux*, OC, t. I, p. 377.

¹⁸ *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, OC, t. I, p. 13.

« manière » ou « figure dont une forme est faite¹⁹ ». Dans les catégories de la philosophie aristotélicienne, la forme permet en effet l'individuation de la matière. La « certaine façon » signale ici la singularité du mémorialiste, singularité d'autant plus manifeste que le narrateur lui refuse toute caractérisation, préférant le recours à l'indétermination du terme « certain », redoublé par une périphrase tautologique : feindre d'échouer à se représenter est aussi un moyen de se poser comme solipsisme. Ainsi l'autoportrait de Renoncour s'ouvre-t-il sur un geste fondateur : celui qui consiste à refuser des procédés de représentation, en s'identifiant absolument aux « tristes accidents de [sa] vie », comme si ceux-ci étaient la manifestation, à travers la diégèse, de cette « façon » qui le caractérise. Renoncour construit son texte autour d'une consubstantialité entre la « forme » de l'individu et son histoire personnelle : c'est désormais le livre entier qui servira d'autoportrait, et c'est pour cela qu'il faut refuser de se décrire. Autrement dit, ce n'est plus la forme du portrait qui individue la personne, mais la forme de l'œuvre elle-même. La représentation du *moi* par les Mémoires entiers doit alors se substituer au portrait comme morceau rhétorique. D'où la déformation des figures chez Prévost : littéralement, le portrait n'informe pas.

Cette réflexion se déploie chez Prévost à travers l'écriture de roman-mémoires, et détermine sans doute le recours privilégié à ce genre. Mais on en retrouve également la trace dans la façon dont il conçoit ses romans historiques. Bien que racontés par un narrateur extérieur à l'histoire, ils sont eux aussi conduits par l'idée que seul le parcours des héros permet de dégager leur caractère, qui échappe ainsi à tout portrait en forme. *L'Histoire de Marguerite d'Anjou* raconte la métamorphose d'une Reine, que rien ne prédisposait à l'ambition, en une héroïne qui se révèle à mesure que les aléas de l'histoire la forcent à *faire preuve* de caractère. Tout se passe comme si les accidents du destin, notamment la difficile fuite avec son jeune fils, mettaient en évidence ce qui de sa personne demeurerait latent. Ironiquement, elle est mentionnée pour la première fois dans le roman par un portrait d'elle qu'on envoie au Roi Henri VI. Lorsque ce dernier rencontre sa femme, « il la [trouve] si supérieure à son portrait²⁰ » que sa passion se renforce aussitôt – présage de la révélation à venir. À ce portrait jamais décrit répond la double ekphrasis évitée sur laquelle se renferme le roman :

Le portrait de cette princesse se trouve dans un *vitral* de l'église des cordeliers d'Angers, distingué apparemment par son nom ou par ses armes, puisqu'on ne me marque point sur quel témoignage on croit que c'est elle qu'il représente. Dom Bernard de Montfaucon l'a fait graver dans ses *Monuments de la Monarchie française*, et l'on y reconnaît cette beauté qui fit l'admiration de son siècle. Mais tant de vertus héroïques, dont j'ai renouvelé la mémoire, doivent être, pour Marguerite d'Anjou, une recommandation bien plus glorieuse aux yeux de la postérité²¹.

Prévost nous dit qu'un vitrail de l'église des cordeliers d'Angers est censé représenter Marguerite, mais il évite de décrire ce vitrail, ainsi que la gravure qui le reproduit. L'accumulation des portraits picturaux reprend la chaîne des sources historiques : tel portrait est copié de tel autre, sans qu'on s'attarde sur leurs difficultés d'attribution, de telle sorte que la postérité propage une image de plus en plus altérée de Marguerite. Au contraire, Prévost avertit le lecteur que les « vertus » de la reine sont bien plus sensibles dans son roman que dans ces portraits à l'authenticité douteuse. La fin du roman historique coïncide avec la suspension de l'ekphrasis : il s'agit de dire que désormais le portrait en forme est insuffisant et que la véritable représentation apparaîtra à l'échelle du roman. Ne reste qu'un cadre vide qui fait signe vers l'œuvre-cadre elle-même : Prévost dresse un cadre – la forme même des portraits qu'il mentionne – et le laisse vide, comme pour signifier l'effacement de ce qu'il

¹⁹ *Dictionnaire de l'Académie*, édition de 1694.

²⁰ *Histoire de Marguerite d'Anjou*, OC, t. V, p. 19.

²¹ *Id.*, p. 185.

contenait. Malgré des organisations narratives différentes, on peut donc repérer, dans les romans-mémoires et dans les romans historiques de Prévost, un recours similaire aux portraits – depuis la défiance pour ces derniers jusqu’à la constitution de l’œuvre comme faisant portrait –, qu’on peut attribuer à une même cause anthropologique : si « caractère » il y a, ce dernier n’apparaît qu’à travers une histoire particulière.

Le succès du portrait, dans les Mémoires réels et fictifs de l’époque, s’explique notamment par la croyance en sa capacité à donner accès à l’individuel. Le portrait mettrait en évidence le caractère particulier d’un individu : ce succès narratif s’appuie sur le développement d’une caractériologie essentialiste. Au moment où Prévost écrit, principalement dans les années 1730 et 1740, les catégories mêmes d’individu et de personne sont en débat, suite notamment aux travaux de Locke qui faisaient dépendre l’« identité personnelle » de la façon dont un individu se souvient de ce qu’il a fait et pensé au cours de sa vie²². Les subjectivités deviennent tellement constituées, tellement « formées », que seul l’individu semble désormais capable de se représenter en racontant sa propre histoire. Prévost semble ainsi prendre ses distances avec l’idée selon laquelle le portrait pourrait donner accès, de façon totalement satisfaisante, à une individualité : il dénie à une certaine forme de portrait sa vertu identitaire pour la déporter sur la narration mémorielle, ou sur une narration historique attachée aux « vertus », soit ce que les actes révèlent d’un *moi*. Il y a toujours essence, celle-là même que le portrait du caractère entendait restituer, mais cette essence ne se manifeste qu’à travers un parcours : Renoncour dit avoir « le cœur formé », employant un participe passé qui suppose une histoire. La genèse de la subjectivité devient le véritable portrait : pour la plupart des mémorialistes de Prévost, ce sont leurs trajectoires qui révèlent ou incarnent leurs *moi*, assurant le tremblement entre une anthropologie du caractère²³ et une anthropologie de l’identité personnelle.

²² Le chapitre xxvii du Livre II de l’*Essai philosophique concernant l’entendement humain* définit la personne selon des critères entièrement subjectifs.

²³ Nous renvoyons par cette expression aux travaux de Louis Van Delft : le caractère est la « pierre angulaire de l’anthropologie classique ». Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l’âge classique*, Paris, PUF, 1993.