

COLLOQUES DE CERISY – LITTÉRATURE  
sous la direction de Pierre Glaudes

3

---

## Portraits dans la littérature

Ouvrage publié avec le soutien de l'équipe de recherche  
« Littérature et herméneutique » (PLH, université Toulouse – Jean-Jaurès)  
et de l'équipe LASLAR (université Caen – Normandie).

Ce volume réunit les actes du colloque  
« Portraits dans la littérature : de Gustave Flaubert à Marcel Proust »  
organisé du 11 au 18 août 2016 au Centre culturel international  
de Cerisy dans le cadre et avec le soutien  
du festival Normandie Impressionniste 2016.



Colloque de Cerisy

---

# Portraits dans la littérature

De Gustave Flaubert à Marcel Proust

Sous la direction de Julie Anselmini et Fabienne Bercegol

PARIS  
CLASSIQUES GARNIER  
2018

Julie Anselmini, ancienne élève de l'ENS de Paris, est maître de conférences à l'université Caen – Normandie. Spécialiste de Dumas père, ses travaux portent aussi sur la critique des écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle a publié *Dumas critique* (Limoges, 2013), *L'Anti-critique des écrivains* (Caen, 2013) et a travaillé sur l'émerveillement littéraire : *De l'émerveillement dans les littératures poétiques et narratives* (Grenoble, 2017).

Fabienne Bercegol, ancienne élève de l'ENS de Paris, est professeur à l'université Toulouse – Jean-Jaurès. Ses travaux actuels portent sur les usages du portrait dans la littérature (direction du n° 176 de la revue *Romantisme*) ainsi que sur les romancières du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle publie également régulièrement sur Chateaubriand, Senancour, Stendhal, George Sand, Barbey d'Aurevilly.

© 2018. Classiques Garnier, Paris.

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-406-07924-8 (livre broché)

ISBN 978-2-406-07925-5 (livre relié)

ISSN 2494-8470

## CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY

Le Centre Culturel International de Cerisy propose, chaque année, de fin mai à début octobre, dans le cadre accueillant d'un château construit au début du XVII<sup>e</sup> siècle, monument historique, des rencontres réunissant artistes, chercheurs, enseignants, étudiants, acteurs économiques et sociaux, mais aussi un vaste public intéressé par les échanges culturels et scientifiques.

### UNE LONGUE TRADITION CULTURELLE

Entre 1910 et 1939, Paul Desjardins organise à l'abbaye de Pontigny les célèbres décades, qui réunissent d'éminentes personnalités pour débattre de thèmes littéraires, sociaux, politiques.

En 1952, Anne Heurgon-Desjardins, remettant le château en état, crée le Centre Culturel et poursuit, en lui donnant sa marque personnelle, l'œuvre de son père.

De 1977 à 2006, ses filles, Catherine Peyrou et Edith Heurgon, reprennent le flambeau et donnent une nouvelle ampleur aux activités.

Aujourd'hui, après la disparition de Catherine, puis celle de Jacques Peyrou, Cerisy continue sous la direction d'Edith Heurgon et de Dominique Peyrou, avec le concours d'Anne Peyrou-Bas et de Christian Peyrou, également groupés dans la Société civile du château de Cerisy, ainsi que d'une équipe efficace et dévouée, animée par Philippe Kister.

### UN MÊME PROJET ORIGINAL

Accueillir dans un cadre prestigieux, éloigné des agitations urbaines, pendant une période assez longue, des personnes qu'anime un même attrait pour les échanges, afin que, dans la réflexion commune, s'inventent des idées neuves et se tissent des liens durables.

La Société civile met gracieusement les lieux à la disposition de l'Association des Amis de Pontigny-Cerisy, sans but lucratif et reconnue d'utilité publique, présidée actuellement par Jean-Baptiste de Foucauld, inspecteur général des finances honoraire.

### UNE RÉGULIÈRE ACTION SOUTENUE

Le Centre Culturel, principal moyen d'action de l'Association, a organisé près de 750 colloques abordant, en toute indépendance d'esprit, les thèmes les plus divers. Ces colloques ont donné lieu, chez divers éditeurs, à la publication de près de 550 ouvrages.

Le Centre National du Livre assure une aide continue pour l'organisation et l'édition des colloques. Les collectivités territoriales (Région Normandie, Conseil départemental de la Manche, Coutances Mer et Bocage) et la Direction régionale des Affaires culturelles apportent leur soutien au Centre, qui organise, en outre, avec les Universités de Caen et de Rennes 2, des rencontres sur des thèmes concernant la Normandie et le Grand Ouest.

Un Cercle des Partenaires, formé d'entreprises, de collectivités locales et d'organismes publics, soutient, voire initie, des rencontres de prospective sur les principaux enjeux contemporains.

Depuis 2012, une nouvelle salle de conférences, moderne et accessible, propose une formule nouvelle : les Entretiens de la Laiterie, journées d'échanges et de débats, à l'initiative des partenaires de l'Association.

Renseignements : CCIC, Le Château, 50210 Cerisy-la-Salle, France

Tél. 02 33 46 91 66, Fax. 02 33 46 11 39

Internet : [www.ccic-cerisy.asso.fr](http://www.ccic-cerisy.asso.fr) – Courriel : [info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr](mailto:info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr)

## CHOIX DE PUBLICATIONS

- L'Ailleurs depuis le romantisme*, Hermann, 2010  
*Penser avec Balzac*, Christian Pirot, 2003  
*Barbey d'Aurevilly, bilan critique*, Classiques Garnier, 2016  
*Henry Bauchau, les constellations impérieuses*, AML/Labor, 2003  
*Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, Hermann, 2007  
*Présence d'André du Bouchet*, Hermann, 2012  
*L'or du temps : André Breton cinquante ans après*, *Revue Mélusine*, 2017  
*Camus l'artiste*, PU de Rennes, 2015  
*Les pluriels de Barbara Cassin*, Le Bord de l'eau, 2012  
*Les chemins actuels de la Critique*, 10/18, rééd. Hermann, 2011  
*Alphonse Daudet, pluriel et singulier*, Lettres modernes, Minard, 2003  
*Michel Deguy, l'allégresse pensive*, Belin, 2007  
*Interpréter Diderot aujourd'hui*, Le Sycomore, 1984, rééd. Hermann, 2013  
*L'Écrivain vu par la photographie*, PU de Rennes, 2017  
*La Fabrique des mots français*, Lambert Lucas, 2016  
*La production du sens chez Flaubert*, 10/18, rééd. Hermann, 2017  
*L'écriture d'André Gide, Tomes 1 et 2*, Lettres modernes Minard, 1998 et 1999  
*L'Atelier de Louis Guilloux*, PU de Rennes, 2012  
*Renouveau des jardins, clés pour un monde durable ?*, Hermann, 2014  
*Kafka*, Cahiers de l'Herne, 2014  
*Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Hermann, 1999, rééd. 2014  
*Prosper Mérimée*, Lettres modernes, Minard, 2010  
*1913, cent ans après : enchantements et désenchantements*, Hermann, 2013  
*Pierre Michon. La lettre et son ombre*, Gallimard, 2013  
*Le Naturalisme*, 10/18, rééd. Hermann, 2014  
*Gérard de Nerval et l'esthétique de la modernité*, Hermann, 2010  
*Relire Perec, La Licorne*, PU de Rennes, 2017  
*De Pontigny à Cerisy : des lieux pour « penser avec ensemble »*, Hermann, 2011  
*Entretiens autour de Marcel Proust*, Mouton, rééd. Hermann, 2013  
*Pascal Quignard, translations et métamorphoses*, Hermann, 2015  
*Les projets de l'abbé Castel de Saint-Pierre*, PU de Caen, 2011  
*George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture*, PU de Caen, 2004  
*W. G. Sebald, littérature et éthique documentaire*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017  
*Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, PU de Rennes, 2016  
*Swann, le centenaire*, Hermann, 2013  
*Texte/Image*, PU de Rennes, 2005

- Jules Verne, cent ans après*, Terre de Brume, 2005  
*Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Classiques Garnier, 2010  
*Le Western et les mythes de l'Ouest*, PU de Rennes, 2015  
*Virginia Woolf, le pur et l'impur*, PU de Rennes, 2002  
*Les diagonales du temps. Yourcenar à Cerisy*, PU de Rennes, 2007  
*Lire Zola au XXI<sup>e</sup> siècle*, Classiques Garnier, 2018



## INTRODUCTION

Les articles rassemblés dans ce volume sont issus de communications présentées lors d'un colloque international qui s'est tenu au château de Cerisy du 11 au 18 août 2016. Ce colloque sur les « Portraits dans la littérature de Gustave Flaubert à Marcel Proust » faisait partie de la programmation du « Festival Normandie Impressionniste » qui entendait cette année-là faire redécouvrir l'importance de la pratique portraitiste dans ce courant artistique. Pour les organisateurs, il s'agissait de montrer que les peintres impressionnistes, surtout connus comme des paysagistes exceptionnels, s'étaient également distingués dans l'art du portrait embrassant les différentes couches sociales, des aristocrates aux ouvriers, mais aussi les artistes, peintres, musiciens, écrivains, et enfin des familles ou des groupes d'amis, ce qui leur avait permis de devenir des « rois de la figure » et de livrer un témoignage d'importance sur la « grande » comme sur « la petite histoire<sup>1</sup> ». On peut voir dans le choix de cette thématique le signe d'un intérêt légitime pour le genre du portrait à une époque où nous sommes entourés d'images, où les portraits saturent l'univers médiatique, montrant l'individu sous toutes ses formes comme l'atteste la vogue des selfies immédiatement diffusés et reproduits à l'infini sur la toile. Le portrait que l'on avait pu regarder comme un genre en voie de disparition avec l'essor de l'art abstrait démontre ainsi une remarquable capacité d'adaptation au renouvellement des technologies de la communication et ne cesse à ce titre de requérir notre attention. Or, c'est bien à partir des années 1860, au moment où l'impressionnisme prend son essor et où se développe la photographie que les portraits se multiplient au point de devenir omniprésents dans la presse comme dans la littérature, ce qui a valu au XIX<sup>e</sup> siècle d'être fréquemment désigné comme « le siècle des portraits ».

---

1 <http://www.normandie-impressionniste.fr/une-thématique-audacieuse>.

## GALERIES DE PORTRAITS D'ÉCRIVAINS ET D'ARTISTES

La littérature critique n'a en effet pas ignoré ce phénomène : de nombreuses publications sont venues ces derniers temps rappeler l'abondance et la diversité de la production des portraitistes, qu'il s'agisse d'écrivains, de peintres, de sculpteurs ou de photographes. Citons, à titre d'exemple, le livre d'Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook* (Hermann, 2012) qui propose une réflexion à la fois esthétique et historique sur le devenir du portrait en régime médiatique et qui interroge son rôle social ; notons que la revue *Romantisme* a choisi de constituer tout un dossier sur le portrait dans l'un de ses numéros (n° 176) de l'année 2017 afin d'en ressaisir, dans une perspective intermédiaire, les enjeux poétiques et idéologiques. N'oublions pas, enfin, l'apport majeur que fut l'étude d'Hélène Dufour sur *Les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle* (PUF, 1997), ces *Portraits, en phrases* dont elle illustre la fortune dans le discours critique contemporain à l'heure où se développent le journal, les revues, avec présentation des hommes du jour, chroniques mondaines, nécrologies et bustes divers. Même si cette approche, qui a depuis fait l'objet d'autres travaux<sup>2</sup>, n'est pas au centre de notre enquête, il convient de se souvenir que le portrait s'est imposé au XIX<sup>e</sup> siècle comme un moyen privilégié pour rendre compte de la vie et de l'œuvre d'un artiste ou d'une personnalité, particulièrement d'un homme de lettres : c'est le portrait littéraire dont Sainte-Beuve met au point la formule à partir des années 1830<sup>3</sup>, avec un succès qui lui vaut de nombreux épigones, jusqu'à la fin du siècle, mais qui alimente aussi durablement le débat sur la pertinence de l'explication de l'œuvre par la vie de son auteur, comme le montre un ouvrage collectif récent coordonné par Michel Brix, *Archéologie du Contre Sainte-Beuve* (Garnier, 2015). Baudelaire affirme ainsi qu'« un

---

2 Voir par exemple *Le Portrait dans la critique littéraire*, sous la dir. de F. Bercegol, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 63, 2011.

3 Voir Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Critiques et portraits littéraires* (5 tomes, Renduel, 1832-1839); *Portraits littéraires*, 1844; *Portraits de femmes*, 1844; *Portraits contemporains*, 1846; *Derniers Portraits littéraires*, 1852.

bon portait [lui] apparaît toujours comme une biographie dramatisée<sup>4</sup> », Théophile Gautier lui fait écho en faisant l'éloge d'un art qui revient à faire lire sur les détails d'un visage les « passions, [l]es pensées, [l]a vie » du modèle<sup>5</sup>, et Barbey d'Aurevilly pourfend dans le même geste, comme symptômes d'une société pourrie par l'individualisme, la prolifération des portraits et celle des biographies :

Conséquence forcée de la nature des choses de ce temps, le mouvement d'idées qui tend à multiplier les biographies est le même que celui qui multiplie, dans nos expositions, ce nombre fatigant de portraits qui vont chaque jour les envahissant davantage. Portraits ou biographies, en effet, ce sont là les gouttes d'eau de cette mer de l'individualité qui monte et qui doit bientôt tout couvrir<sup>6</sup> !

C'est cette perméabilité du portrait aux genres de la vie, du témoignage et au commentaire de l'œuvre que nous retrouvons ici dans les séries de portraits d'écrivains et d'artistes romantiques rédigés par Théophile Gautier qu'examine Julie Anselmini. De telles galeries de portraits sont symptomatiques de cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui, en doublant les monuments de pierre de panthéons de papier, cultive son goût du recensement et de l'encensement, dresse volontiers des inventaires qui tendent d'autant plus facilement à l'hommage qu'il s'agit de célébrer le talent de créateurs disparus dont on a souvent été l'ami et de faire revivre à travers eux une époque dont on garde la nostalgie. Relevant d'un « idéal spiritualiste, voire spirite de résurrection<sup>7</sup> », le portrait tel que l'utilise Théophile Gautier affiche d'emblée sa vocation mémorielle, son ambition d'arracher à l'oubli et de faire entrer dans le patrimoine national le nom de tous ceux qui ont fait la grandeur de leur temps. Il en va de même du genre du tombeau poétique repris par Mallarmé. Refaisant elle aussi le lien avec le développement de la biographie mais pour faire ressortir l'appétit démocratique pour l'art dont il est aussi la manifestation, Marie Blaise revient sur les diverses représentations de

4 Baudelaire, Charles, « Salon de 1859 », dans *Curiosités esthétiques*, éd. H. Lemaître, Paris, Garnier, 1962, p. 366.

5 Citation donnée par Julie Anselmini dans son article, p. 322.

6 Barbey d'Aurevilly, « Le cardinal Maury », *Portraits politiques et littéraires*, éd. F. Bercegol, dans *Œuvre critique*, sous la dir. de C. Mayaux et de P. Glaudes, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 845.

7 Anselmini, Julie, p. 338.

l'artiste à une époque qui conjoint volontiers génie et mélancolie : elle nous montre comment les tombeaux poétiques que l'on doit à Mallarmé recomposent « la fiction d'autorité du poète maudit<sup>8</sup> » et tâchent de faire résonner son nom pour susciter l'émergence d'une communauté autour de lui. C'est la version ludique de cette mission de célébration du portrait qu'explore pour sa part Marie-Catherine Huet-Brichard en analysant les *Odes funambulesques* de Banville : point de vastes rétrospections émues ici, mais des petites pièces poétiques qui montrent cette fois-ci le goût de l'époque pour les formes brèves, ciselées, incisives, qui se prêtent à la fantaisie verbale et qui contribuent à la vogue de la caricature. C'est du reste ce type de portrait, « tout en surface et en fantaisie », qui nourrit le mépris de Barbey d'Aurevilly pour un genre menacé d'insignifiance, lorsqu'il ne se donne pas les moyens de cerner une personnalité jusque dans ce qu'elle recèle de plus secret<sup>9</sup>. Avant tout destinés à divertir, les portraits bouffons laissés par Banville empruntent eux aussi au dispositif pictural de la galerie, de la guirlande de médaillons pour alimenter le discours satirique contemporain sur le ridicule des gloires éphémères et sur la mise à mort de l'art dans un monde embourgeoisé. Conçus comme de véritables exercices de style, ils nous rappellent que le portrait est volontiers regardé au XIX<sup>e</sup> siècle comme le faire-valoir du talent d'un écrivain, notamment dans les manuels de rhétorique, mais ils attirent aussi l'attention sur les risques d'une écriture de l'actualité qui requiert la connivence culturelle du lecteur pour que sa portée ironique soit perçue et que son contenu reste compréhensible.

En tout état de cause, tel qu'il se répand au XIX<sup>e</sup> siècle et est cultivé, après Sainte-Beuve, par Gautier, par les Goncourt, par Zola, ou encore par Verlaine<sup>10</sup>, le portrait littéraire tend à subvertir la distinction entre littérature et discours critique, et il semble l'un des modes (et l'une des modes) de l'essor sans précédent d'une véritable critique créatrice. La polymorphie du portrait en littérature que nous commenterons plus loin a sans nul doute partie liée avec cette polygraphie des écrivains. Le

8 *Ibid.*, p. 343.

9 Comme l'explique ici même Pierre Glaudes, p. 205-234. Pour la citation de Barbey, voir p. 206.

10 Voir Gautier, Théophile, *Les Grotesques*, Desessart, 1844, 2 t. ; Jules et Edmond de Goncourt, *Portraits intimes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Dentu, 1857-1858, 2 séries ; Zola, *Documents littéraires, études et portraits*, Paris, Charpentier, 1881 ; Verlaine, *Les Poètes maudits*, Paris, Vanier, 1884 et 1888...

portrait devient ainsi un lieu stratégique de la réflexion sur les frontières entre les genres littéraires et sur celles de la littérature elle-même – sans parler d’une autre frontière éminemment problématique, voire tout à fait impossible à fixer, qui est celle entre presse et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle, époque où les portraits se multiplient dans l’espace du périodique, qu’il s’agisse de portraits écrits, dessinés, ou gravés, et que ce soient des portraits « sérieux » ou des caricatures.

### LE PORTRAIT RÉALISTE ET SON DÉPASSEMENT

Par ailleurs, la présence de Banville et de Mallarmé dans notre corpus rend compte de notre désir de ne pas circonscrire notre enquête au domaine du roman. Certes, nous lui faisons une large place, comme y invitait l’empan chronologique retenu, cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui confirme la domination du genre et qui trouve dans l’écriture des portraits un bon moyen pour préciser la position des romanciers par rapport à la poétique réaliste et naturaliste dont l’hégémonie est de plus en plus critiquée. Ainsi, les articles recueillis ici sur *Sapho* de Daudet (Guy Larroux) et sur *Nana* de Zola (Cornelia Klettke) permettent de cerner les spécificités du portrait réaliste et naturaliste : l’attention prioritaire portée aux mœurs des personnages, l’accent mis sur l’influence du milieu sur la constitution évolutive d’une personnalité, la visée épistémologique de descriptions où se déploie le paradigme indiciaire pour faire parler des corps dont l’écrivain, du haut de sa perspicacité et de son savoir, décrypte le moindre détail, le souci d’articuler la saisie individuelle et l’élaboration de types pour parvenir à une cartographie de la société aussi complète que possible. Au fil de ces études, auxquelles il faut ajouter l’article de Mourad Khelil sur la trilogie de Jules Vallès, on assiste à l’émergence du roman démocratique qui permet au peuple d’accéder à la représentation littéraire et qui le fait entrer dans la grande Histoire. S’inspirant des travaux majeurs de Jacques Rancière, Sylvie Triaire dégage les conséquences tant esthétiques que politiques de ce nouveau « partage du sensible » en s’arrêtant sur le cas exemplaire du portrait magistral consacré à Catherine Leroux dans *Madame Bovary* : elle insiste

sur « la puissance d'égalisation » à l'œuvre dans de tels morceaux qui mettent fin à la hiérarchie des personnages et qui renouvellent aussi le statut du lecteur, pris dans le même espace du « commun<sup>11</sup> ». Mais pour d'autres écrivains, l'écriture du portrait est l'occasion de manifester la distance qu'ils prennent par rapport aux principes du réalisme et du naturalisme, qu'ils entendent dépasser. C'est le cas de George Sand qui fait du portrait de la bohémienne la pierre de touche de sa réflexion critique sur les notions d'idéalisme et de réalisme, comme nous l'explique Pascale Auraix-Jonchière, mais aussi d'Octave Mirbeau qui, à en croire Marie-Bernard Bat, fuit la myopie et la rationalité naturalistes en s'en remettant dans ses premiers romans à des narrateurs défectueux et donc peu fiables, et en projetant sur le paysage les tourments intérieurs de ses personnages. On se doute qu'il en va de même pour Barbey d'Aurevilly : à partir des portraits de Calixte dans *Un prêtre marié* et de l'abbé de la Croix-Jugan dans *L'Ensorcelée*, Maud Schmitt montre comment il se plaît à subvertir le fonctionnement indiciaire des descriptions réalistes et naturalistes, pour subordonner le déchiffrement des visages à une visée apologétique qui a pour but de rendre sensible la présence de plus en plus obscurcie du divin dans le monde d'après la Révolution. Pierre Glaudes confirme l'importance du portrait dans la poétique de Barbey, en examinant l'« opérateur de lisibilité du récit<sup>12</sup> » que devient l'imposant portrait de Mesnilgrand au début d'« À un dîner d'athées » : il montre que, non content d'éclairer le comportement à venir de ce personnage singulier, construit selon une logique oxymorique qui met à mal le déterminisme du milieu cher aux naturalistes, le portrait a un rôle métatextuel dans la mesure où il permet de comprendre quel profil de lecteurs cible Barbey et comment fonctionne le récit exemplaire, cette « apologétique de l'effroi<sup>13</sup> », qu'il leur adresse.

---

11 Ici même, p. 121.

12 *Ibid.*, p. 211.

13 *Ibid.*, p. 233.

## RENCONTRES

Légitime, cette importance donnée au roman ne nous empêche pas de nous demander ce que devient le portrait dans des genres *a priori* moins propices au développement descriptif et par conséquent moins convoqués dans les études critiques sur ce domaine. Nous avons ainsi tenu à joindre aux investigations sur la poésie un article sur le théâtre, celui de Villiers de l'Isle-Adam, en l'occurrence, que Lydie Parisse choisit pour questionner la possibilité même du portrait dans l'écriture dramatique, *a fortiori* dans une esthétique théâtrale qui déconstruit le personnage et qui affaiblit sa présence physique. La littérature du voyage si florissante au XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas oubliée : Marine Le Bail analyse la place stratégique du portrait dans les romans exotiques de Pierre Loti qui posent la question cruciale du recours au stéréotype dans la description de l'Autre. Entre « désir de singularisation et tentation du stéréotype<sup>14</sup> » pour rendre accessible l'inconnu, elle montre combien le risque est grand de revenir aux grilles herméneutiques de l'univers de référence de l'auteur et de son lecteur, et de manquer du même coup la saisie de la différence. La même ambition ethnographique se retrouve sous la plume de George Sand lorsqu'elle met en scène le personnage de la bohémienne dans ses romans nomades, mais Pascale Auraix-Jonchière note ici le « fort pouvoir critique<sup>15</sup> » du stéréotype convoqué pour mieux exhiber l'illégitimité des préjugés dans des fictions à forte portée politique et sociale qui érigent la bohémienne en allégorie de la liberté, de l'humanité, et de la création artistique. C'est encore la confrontation à l'Autre, et donc la dimension profondément relationnelle du portrait qu'illustre Nathalie Solomon en scrutant les scènes de rencontre qui ponctuent les récits de voyage de Flaubert et qui donnent lieu à autant d'esquisses ouvrant sur la fiction. À travers ces ébauches qui se proposent surtout de restituer une impression sensible à partir de silhouettes saisies au vol, elle montre comment se met au point une technique descriptive qui fait du texte viatique le laboratoire de l'écriture romanesque à venir. Elle rend compte surtout de l'extraordinaire embrayeur de fictions qu'est

---

14 *Ibid.*, p. 432.

15 *Ibid.*, p. 160.

le portrait, « lieu d'histoires à raconter et de livres à faire<sup>16</sup> », pour autant qu'à l'instar de Flaubert, l'écrivain se plaît à imaginer des vies, à prêter des aventures aux passants souvent seulement entr'aperçus. Utile rappel à coup sûr de la dimension intensément humaine et émotionnelle du portrait, qui est toujours « l'histoire d'une rencontre<sup>17</sup> », la réaction au pouvoir captivant d'un visage qui invite au prolongement imaginaire et à la création : c'est aussi dans cette direction-là que nous avons voulu orienter nos recherches, pour sortir le portrait de l'ornière du formalisme qui a négligé le substrat humain garant de sa richesse émotionnelle, et qui a eu tendance à le dissoudre dans la catégorie du descriptif.

### UN VECTEUR D'ÉMOTIONS

Connaître l'humain, observer des cas, peindre, écrire et lire des visages et des comportements : on aura reconnu ce qu'on nommera globalement le projet réaliste qui vise, de Gustave Flaubert à Marcel Proust, en passant par Guy de Maupassant, à la représentation du réel dans les arts et dans la littérature, projet marqué par la prééminence de la description qui a fait l'objet de nombreuses approches sémiologiques au sein desquelles la spécificité du portrait n'a pas été suffisamment circonscrite. Une autre de nos ambitions a donc été d'isoler et de caractériser le portrait dans l'analyse du descriptif. En tant que révélation expressive d'une personne ou d'un personnage, le portrait implique une relation du regard à la conscience qui interpelle particulièrement le lecteur et le spectateur. Il ne s'agit pas en l'occurrence d'un simple « effet de réel », mais d'une révélation. Le visage totalise en effet une multiplicité d'expressions et d'impressions, rassemble une somme d'expériences qui constituent la vie : c'est à cette richesse expressive que les auteurs que nous avons déjà cités, Baudelaire, Théophile Gautier, Flaubert, etc. sont particulièrement sensibles lorsqu'ils s'émerveillent de l'éloquence d'une figure qui se fait miroir d'une intériorité. Voilà pourquoi sans doute le portraitiste ne peint pas un visage comme il peint

16 *Ibid.*, p. 419.

17 Dubus, Pascale, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, Éditions l'Insolite, 2006, p. 75.



un boulevard ou une locomotive, et sans doute peut-on en dire autant du photographe, lui aussi retenu par l'intensité expressive d'un visage dont il cherche à rendre, à l'instar de Nadar face à Baudelaire, « la *vérité* physique et sensible<sup>18</sup> ». Le « sens du réel » que Zola considère comme la qualité première de l'artiste moderne contient le sens de la vie. Or, la théorie du descriptif, en vidant le signe, ne peut suffire à rendre compte du rapport de la littérature et de l'art en général avec le réel et la vie. Le discours formaliste sur la littérature a longtemps laissé de côté la force référentielle que le portrait nous invite à retrouver. S'il est acquis que le texte fonctionne en circuit autonome et surimpose son système propre à celui de la langue, il introduit néanmoins, ne serait-ce que si on envisage l'importance de la réception, une relation obligée avec les référents extérieurs existant dans une réalité socio-historique dont il est difficile de faire abstraction. C'est particulièrement évident dans le cas du portrait, qui touche aussi bien à des personnes ayant réellement existé qu'à des personnages inventés.

Nous avons donc fait nôtre l'injonction mise en avant par les organisateurs du « Festival Normandie Impressionniste » de mettre « l'humain » au cœur de leur projet artistique. C'était au demeurant revenir à une spécialisation du portrait depuis longtemps entérinée par les dictionnaires, enregistrée par exemple par Félibien dans son lexique spécialisé des termes de peinture, sculpture et architecture (*Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun des arts*, 1676) :

Portraire. Le mot de portraire est un mot général qui s'étend à tout ce qu'on fait lorsqu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose ; néanmoins on ne l'emploie pas indifféremment à toutes sortes de sujets. On dit le portrait d'un homme, ou d'une femme, mais on ne dit pas le portrait d'un cheval, d'une maison ou d'un arbre. On dit la figure d'un cheval, la représentation d'une maison, la figure d'un arbre.

Ce souci de prendre en compte la spécificité de la composante humaine du portrait ainsi que l'interaction entre deux subjectivités, entre deux sensibilités qu'il met en jeu a conduit plusieurs des contributeurs de ce volume à mettre l'accent sur la puissance du surgissement des personnages que ménagent les écrivains et sur le saisissement provoqué par de telles

18 Comme le note ici même Dominique de Font-Réaulx, p. 268.

scènes. Dans le prolongement des remarques de Nathalie Solomon sur le rôle structurant de l'apparition dans le récit de voyage chez Flaubert, Sylvie Triaire analyse à son tour « le principe *appaissant*<sup>19</sup> » qui fait la force de l'effet produit par les personnages faisant irruption, même brièvement, dans le roman flaubertien. Stéphane Chaudier constate pour sa part que, si le « portrait proustien est souvent théâtral », c'est parce que « quelqu'un paraît : et c'est tout un spectacle, et c'est tout un événement<sup>20</sup> ». C'est nous faire comprendre que le portrait littéraire n'est pas seulement la présentation d'une personne, aussi détaillée et ressemblante que possible, dont il convient d'analyser froidement la technique descriptive, mais bien plutôt la mise en scène d'une apparition dont la charge sensible, le potentiel dramatique doivent être évalués à leur juste mesure.

C'est pourquoi nous avons souhaité inscrire notre enquête dans le sillage des recherches actuelles sur le rôle de l'empathie dans le champ des études littéraires et sur les moyens de le théoriser. Dans la genèse comme dans la réception du portrait, les émotions jouent un rôle capital. Elles assurent le lien entre l'œuvre littéraire et son ancrage biographique, socio-historique, anthropologique voire biologique. Il est indispensable de penser les valeurs engagées dans le portrait en s'intéressant au pouvoir de la sensibilité et de l'imagination, aux rapports entre l'auteur et le portrait, le portrait et le lecteur, l'auteur et le lecteur à travers le portrait. Le *movere* de l'ancienne rhétorique, le discours des passions trouvent un écho fécond dans la philosophie morale, l'anthropologie, les sciences cognitives, d'où la nécessité de prendre en compte le corps dans la représentation et dans la réception, le corps réel du lecteur et du spectateur dans les effets multiples du regard porté sur le portrait, rire ou larmes, admiration ou indignation, désir ou dégoût. La rhétorique des affects est au cœur du portrait, comme l'a montré une récente et terrible actualité. C'est aussi ce qu'illustrent à leur façon les multiples récits qui, depuis l'Antiquité, jouent de la fascination provoquée par le portrait peint et de sa dimension performative pour raconter des histoires qui rendent compte de son extraordinaire potentiel fictionnel et de sa forte emprise émotionnelle. Prolongeant les travaux de Maurizio Bettini qui a trouvé dans les schémas narratifs variés construits à partir du « portrait

---

19 *Ibid.*, p. 119.

20 *Ibid.*, p. 55.

de l'amant(e)<sup>21</sup> » une structure profonde de la pensée mytho-poétique grecque et latine, Fabienne Bercegol suit à son tour les déclinaisons au cours des siècles de cette « histoire fondamentale » qui confronte un(e) amant(e) au portrait de celui ou de celle qui s'est éloigné(e), parfois pour toujours, parfois dans la mort. C'est rappeler d'une autre manière la vocation mémorielle du portrait, inventé, selon ses origines mythiques, pour pallier l'absence de l'être cher, mais c'est aussi afficher son ambivalence intrinsèque, pour autant qu'il est « témoignage simultané de son absence et de sa présence<sup>22</sup> ». Cela suppose également de se pencher sur l'extraordinaire effet de présence procuré par l'image qui, quoique n'étant pas elle-même animée, agit, produit l'illusion du vivant et ce faisant, est riche de virtualités fictionnelles, comme le prouvent une nouvelle fois les récits qui, sous la plume de Barbey d'Aureville par exemple, ont pour mission de satisfaire la curiosité suscitée par la découverte d'un portrait en médaillon<sup>23</sup>. Car c'est bien ce pouvoir envoûtant de l'image qui parvient à être confondue avec son modèle, jusqu'à parfois le supplanter tout à fait, qui est à l'origine de la fortune romanesque du motif, tout particulièrement dans les intrigues sentimentales et dans la littérature fantastique, et qui explique son investissement affectif. Gageons qu'il y a là un nouveau champ théorique à explorer, plus attentif à la réception du portrait, à ce qu'il suscite chez le lecteur (ou le spectateur) qu'au savoir, finalement toujours limité, toujours susceptible d'être remis en cause, qu'il véhicule sur la nature humaine. Stéphane Chaudier nous invite à ce changement de perspective lorsque, constatant les apories de l'entreprise intellectuelle qu'est le portrait à visée élucidatrice, il propose de s'intéresser au « romanesque de l'émotion pensive et pensante à la source duquel s'abreuve le portrait », donc aussi au plaisir qu'il procure au lecteur, entraîné par l'écrivain dans une « complaisance herméneutique sans limite<sup>24</sup> » dont il lui appartient de jouir avec lucidité.

---

21 C'est le titre de son essai passionnant publié chez Belin en 2011 (trad. fr.).

22 *Ibid.*, p. 12.

23 Voir ici même les analyses de l'incipit d'*Un prêtre marié* et du rôle du médaillon dans « La Vengeance d'une femme » (*Les Diaboliques*) par Fabienne Bercegol, p. 398.

24 *Ibid.*, p. 72 et p. 79.

## FRONTIÈRES INDÉCISES DU PORTRAIT LITTÉRAIRE

À la croisée de divers champs artistiques et de différents arts de la représentation, le portrait soulève encore d'autres questions de délimitation et de frontière qui traversent la plupart des articles de ce volume. D'abord, le statut même du portrait littéraire se révèle très délicat à cerner : est-ce une technique, une forme, une catégorie, un genre à part entière ? Le portrait en tant que thème du discours littéraire et le portrait comme mode d'écriture sont-ils toujours comparables ? Les acceptions mais aussi les dimensions du portrait en littérature sont en tout cas extrêmement diverses. Il peut s'agir d'une esquisse de quelques lignes ou d'un texte de plusieurs pages, texte qui peut constituer tout un chapitre, plusieurs chapitres, voire une œuvre entière, certaines d'entre elles s'intitulant « Portraits », comme par exemple le *Portrait de femme* d'Henry James (1881) ou le *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute (1948). Et ne peut-on pas encore assimiler à des portraits telles œuvres qui portent le nom de leur personnage central : Madame Bovary, Thérèse Raquin ou Boule-de-Suif ? Rien ne les distingue du moins formellement d'autres récits intitulés « Portraits », si ce n'est justement leur titre.

Le portrait s'avère donc très polymorphe et sa frontière, difficile à établir. Les études rassemblées ici ne cessent de montrer que les limites entre le descriptif et le narratif sont souvent mises à mal par le portrait, qui a été défini comme l'expansion prédicative d'une forme vide qu'est initialement le personnage, ou comme un facteur décisif de l'« effet-personnage » (Vincent Jouve). Stéphane Chaudier relève ainsi la « mosaïque textuelle<sup>25</sup> » que devient le portrait proustien, mixte d'analyse et de récit mis au service du décryptage d'une stratégie sociale. On sait par ailleurs combien les romanciers de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle envisagèrent la description du personnage de manière extensive : dès lors, comme le pense Zola, que « l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province », et du moment que « le personnage est devenu un produit de l'air et du

---

25 *Ibid.*, p. 57.

sol<sup>26</sup> », les descriptions du décor, des lieux, des milieux, deviennent autant de moyens de saisir les déterminations morales mais aussi physiologiques et physionomiques d'un personnage, ou d'y renvoyer de manière métonymique et symbolique. En cela, et sans perdre de vue la nécessité de caractériser spécifiquement notre objet au sein du descriptif, l'acception du portrait, dans le roman réaliste et naturaliste, pourrait presque s'étendre à l'ensemble des descriptions ayant trait aux personnages, mais aussi au cadre dans lequel ils évoluent. Guy Larroux met à l'essai cette hypothèse dans son analyse de *Sapho*, le roman d'Alphonse Daudet<sup>27</sup> : il note en effet qu'il est de plus en plus difficile de localiser le portrait à partir du moment où les romanciers abandonnent le grand portrait détaché à fonction explicative pour le portrait fragmenté, disséminé au fil de la narration, plus à même de rendre la complexité de l'être humain, les variations d'une personnalité en fonction de son environnement, et de s'adapter à la technique du point de vue. Il revient alors au lecteur de rassembler toutes ces occurrences pour obtenir une perception globale du personnage, éventuellement le juger, faire la part de l'empreinte du discours social dans la présentation de sa personnalité, dégager sa portée emblématique, voire deviner ce qui n'a été que suggéré, car le portrait est aussi dans les silences du texte. Que le portrait « coïncide avec le tout du texte<sup>28</sup> » est également une possibilité qu'envisage Stéphane Chaudier, pour répondre à l'inachèvement propre à toute description, qui ne peut jamais prétendre à elle seule avoir fait le tour d'un personnage.

Remarquons aussi que les portraits en littérature sont mis en parallèle et confrontés avec les portraits peints, alors que les premiers sont souvent les fragments d'un plus vaste ensemble, tandis que les seconds se définissent par l'isolement d'une figure à l'intérieur d'un cadre (la constitution du portrait comme genre autonome, à partir du xv<sup>e</sup> siècle, a en effet correspondu à une certaine neutralisation du fond, sur lequel a ainsi émergé la seule figure). Or il ne serait pas absurde de comparer les portraits à la plume aux figures peintes issues d'un tableau d'histoire ou d'une scène de genre. On le sait, au cours du xix<sup>e</sup> siècle, le portrait peint et même le portrait photographique se distinguent de moins en moins de la scène de genre, dont le propre est d'introduire du narratif

26 Zola, Émile, *Le Roman expérimental* [1880], Paris, Charpentier, 5<sup>e</sup> éd., 1881, p. 227-228.

27 Larroux, Guy, p. 37-52.

28 *Ibid.*, p. 68.

dans l'image, et qui peut tout aussi bien se prêter au travail des attitudes et de l'expression<sup>29</sup>. L'exposition sur les « Figures de fantaisie du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle » qu'a organisée le Musée des Augustins à Toulouse du 21 novembre 2015 au 28 février 2016 attestait elle aussi la fragilité de telles classifications, en montrant le peu de différence entre le portrait peint et ces tableaux donnant à voir en gros plan des têtes qui pouvaient être celles de modèles clairement identifiés, mais où le travail sur la pose et sur l'expression du visage l'emportait sur l'objectif de la ressemblance. Tout en admettant la proximité de ces images, il faut maintenir que le portrait s'en détache en visant la représentation d'individus dans leur singularité, dans leur identité propre, avec cette dimension psychologique, cet effet de présence et ce retentissement émotionnel qui nous intéressent particulièrement. Sans doute convient-il donc de résister à l'envie d'étendre le portrait à la totalité d'une œuvre en gardant en tête, à défaut de critères stricts de délimitation et de composition, sa capacité à cerner une identité propre, à donner à voir le personnage par les yeux de l'imagination, à offrir de lui une image suffisamment saisissante pour vivre dans la mémoire du lecteur.

## LITTÉRATURE, PEINTURE ET PHOTOGRAPHIE

### Rencontres et rivalités

On le voit, la tentation est grande de parler peinture, de partir d'elle, dès que l'on cherche à repérer les caractéristiques d'un portrait. Du reste, s'il est un point commun aux articles ici regroupés, c'est bien le besoin qu'ils éprouvent de convoquer, aux côtés de la littérature, les arts de la représentation, dans une relation de concurrence mais surtout de connivence avec elle qui est particulièrement prégnante au XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, le portrait est un lieu essentiel où se jouent la frontière et la vieille et féconde rivalité mimétique entre la littérature et la peinture, à laquelle il faut désormais

---

29 Sur le recours massif à la scène de genre dans la peinture et la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012, p. 195-215.

adjoindre la photographie, mais les études ici réunies montrent plutôt tout l'intérêt qu'il y a à substituer la « considération non conflictuelle des supports » à leur mise « en tension<sup>30</sup> », leur « rencontre<sup>31</sup> » plutôt que leur lutte. C'est que jamais peut-être les peintres et les écrivains n'ont été aussi liés qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. D'abord parce que nos écrivains (Théophile Gautier, Pierre Loti, par exemple) sont souvent eux-mêmes des artistes qui peuvent passer d'un mode de représentation à l'autre et réfléchir à la spécificité de chacun. Ensuite, parce que les mouvements d'avant-garde qui se défendent, attaquent, polémiquent et tâchent de conquérir leur place sur la scène artistique, fédèrent les écrivains et les peintres en de véritables « groupes d'intérêt » : Dumas, Gautier ou Baudelaire sacrent Delacroix ; Zola impose son ami Cézanne et défend Manet ou Courbet bec et ongles ; Mirbeau mène campagne en faveur des impressionnistes et de Van Gogh ; Huysmans célèbre Gustave Moreau ou Odilon Redon. Ce faisant, à travers des combats et des réflexions menés par leur critique d'art comme dans leurs œuvres fictionnelles, les écrivains opèrent plus ou moins explicitement leur autopromotion. Réciproquement, les peintres rendent hommage aux écrivains et s'accaparent une part de leur prestige ; les nombreux portraits peints ou photographiques d'écrivains que mentionne ici Martine Lavaud témoignent de ce lien fraternel et intime, mais aussi de ce qui relève d'une véritable stratégie publicitaire, servant autant l'artiste que le modèle<sup>32</sup> : on pense au célèbre portrait de Zola peint par Manet (1868), aux portraits de Stéphane Mallarmé par ce même peintre (1876), par François Nardi (1887) ou par Renoir (1892), aux nombreux portraits de Nadar, des années 1850 aux années 1880, ou encore à de fameux tableaux de groupes de Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles* (1870) ou *Un coin de table* (1872). Quelles que soient leurs relations aux artistes de leur temps, les écrivains sont de toute façon confrontés à la saturation de l'espace privé et public par l'image, qu'enregistre à sa façon Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire Universel*, en renvoyant d'abord, dans l'article « portrait » du tome XII (1874), à l'image, à la ressemblance de quelqu'un, exécutée par un procédé artistique ou industriel, peinture

30 Lavaud, Martine, p. 274.

31 Pour reprendre le sous-titre du livre de Dominique de Font-Réaulx déjà cité.

32 Voir le colloque organisé à l'Université de Caen en février 2016 dans le cadre du programme ANR « LittéPub », sur les stratégies publicitaires de l'auteur au XIX<sup>e</sup> siècle. Les actes sont à paraître en 2018 aux Presses universitaires de Caen (sous la dir. de B. Diaz).

ou photographie. Le sens littéraire vient ensuite, qui définit le portrait comme la description de l'extérieur ou du caractère d'une personne et quelquefois de l'un et de l'autre réunis.

Ouverte qui plus est dans le cadre du « Festival Normandie Impressionniste », notre enquête ne pouvait être menée que dans cette perspective résolument intermédiaire qui confronte la littérature à divers supports iconographiques, tableau, dessin, gravure, photographie et qui la replace dans la culture visuelle au sein de laquelle elle s'est développée. Ainsi, Cornelia Klettke revient sur le riche dialogue entre littérature et peinture que constitue le portrait de Nana, tandis que Marine Le Bail compare la pratique portraitiste de Pierre Loti dessinateur et romancier. Dans le sillage des travaux de Bernard Vouilloux, Fabienne Bercegol s'intéresse aux usages du portrait peint dans le roman de l'artiste, qui le montre désormais au travail dans des scènes d'atelier permettant d'insérer dans la fiction un discours sur l'art, sur les courants esthétiques contemporains, sur le rapport au modèle<sup>33</sup>, ainsi que, le plus souvent, une réflexion critique sur la compatibilité de la vie de couple et de la création. Elle montre également combien l'essor de la photographie achève de donner une vision dégradante du peintre de portraits, fréquemment campé dans ces fictions en artiste déchu, soumis à sa clientèle et aux règles du marché. Ainsi, les articles insérés dans ce volume reviennent sur la crise esthétique et sociale qu'a déclenchée la photographie, surtout à partir du moment où les progrès techniques permettent sa diffusion massive : Dominique de Font-Réaulx note qu'elle fut longtemps placée « du côté de la boutique et du profit<sup>34</sup> » et méprisée pour la facilité supposée de son exécution ainsi que pour sa connivence avec les valeurs bourgeoises. Mais les études que nous présentons invitent aussi à rouvrir le dossier, à nuancer les condamnations véhémentes des écrivains les plus photophobes qui ne sont pas les derniers à poser devant l'objectif, ce qui permet de comprendre comment cet « objet concurrentiel et vulgaire », de repoussoir qu'il était est devenu peu à peu un modèle, voire un « matériau poétique<sup>35</sup> » avec

33 Lors du colloque, une soirée a été consacrée à Misia Sert, qui fut l'un des modèles les plus recherchés par les peintres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le milieu culturel qui vit son règne fut évoqué à travers un très beau récital de piano donné au château de Cerisy par Frédéric Vaysse-Knitter et intitulé : « Misia Sert, modèle et Muse : portrait musical d'une époque ».

34 Font-Réaulx, Dominique de, p. 261.

35 *Ibid.*, p. 292.



lequel pouvait s'inventer un nouveau rapport au monde et aux êtres. Après avoir rappelé les grandes étapes du développement de la photographie, du daguerréotype inventé dans les années 1830 à la photo d'identité de Bertillon dans les années 1880, en passant par la photographie sur tirage papier ou par le portrait-carte de Disdéri (1854), ce sont sur les bouleversements esthétiques, idéologiques, politiques provoqués par ces inventions que s'arrêtent nos contributrices : Martine Lavaud dévoile les ressorts politiques et sociaux des codes photographiques qui oscillent entre représentation essentialiste, sacralisante et dispositif dynamique. L'analyse qu'elle propose des nombreux clichés pris par le comte Joseph Primoli montre comment l'instantanéité photographique confère pour la première fois une valeur artistique à la rapidité et promeut une esthétique de la surprise, de la spontanéité, de la vie, dont on retrouve l'équivalent dans la pratique diariste, celle, par exemple, des Goncourt, souvent photographiés par Primoli. Dominique Massonnaud poursuit dans la même voie, en se penchant sur les romans de Flaubert, des Goncourt et d'Anatole France, dans lesquels elle démontre que, si elle n'est pas forcément mentionnée, la photographie pénètre le processus de création littéraire, impose de nouveaux paradigmes narratifs et stylistiques, ce qui corrobore le constat établi par Philippe Ortel d'une « révolution invisible<sup>36</sup> » à l'œuvre dans la rencontre de la littérature et de la photographie.

## REPRÉSENTER LES FIGURES DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE Sortir du romantisme

Revenons à présent sur une autre frontière du portrait, cette fois-ci temporelle, et sur les bornes chronologiques que nous avons assignées à notre propos.

Le fait de se concentrer sur la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à partir de 1860, offre un sens qui semble évident. Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et avant même qu'il ne s'impose en littérature, le réalisme en peinture

---

<sup>36</sup> Sous-titre de son ouvrage de référence sur la photographie : *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

prend son essor, avec des portraits qui désormais peuvent s'attacher à des anonymes (Corot, Courbet) ou à des marginaux comme des prostituées (Manet, Toulouse-Lautrec); dans les années 1870, l'impressionnisme s'impose, avec là aussi, nous l'avons dit, contrairement au préjugé qui voit essentiellement dans ces artistes des paysagistes de génie, un véritable art impressionniste du portrait<sup>37</sup>, qui embrasse désormais toutes les couches sociales. Dans la seconde moitié du siècle se développent également la photographie, puis, plus tard, le cinéma, arts qui à leur tour ne laissent pas d'influencer la littérature et l'ensemble du champ esthétique. Pour autant, on est loin de sauter brutalement d'un paradigme à l'autre, et il importe d'insister sur l'importance que garde le romantisme dans la seconde moitié du siècle et sur la valeur essentielle qui lui reste attachée – valeur ou réévaluation, pour reprendre la notion clef d'un vaste chantier de recherche mené ces dernières années sur les réévaluations du romantisme au cours de l'histoire littéraire<sup>38</sup>, dans le cadre d'un programme ANR « Histoire des idées de littérature ». Ainsi, et sans revenir sur la question complexe des frontières temporelles du romantisme lui-même, quelle dette reconnaît la seconde moitié du siècle envers le romantisme, et quel statut acquiert ce mouvement, évalué à l'aune des nouveaux codes de représentation mais aussi des nouvelles conditions qui sont celles de la création et de la réception artistiques ?

Le romantisme a scellé, à la fois dans les pratiques et dans l'imaginaire, l'émulation fraternelle entre les écrivains et les peintres, et cette période, à ce titre, est érigée par l'époque suivante en un véritable mythe. Dans son *Histoire du romantisme*, parue au début des années 1870, Gautier insiste beaucoup sur cette union étroite des différentes familles d'artistes au sein des Cénacles, et sur l'élan commun qui les soulevait. Un autre exemple emblématique de cette élaboration mythique et nostalgique de la fusion romantique des arts se trouve dans *Les Mobicans de Paris*, roman de Dumas paru en feuilleton entre 1854 et 1859, et qui met en scène le Paris de la fin de la Restauration (entre 1827 et 1830), notamment le Paris artistique. Le chapitre CXXIX de ce roman-fleuve décrit l'atelier

37 Mis au jour par l'exposition présentée d'octobre 2014 à janvier 2015 au Kimbell Art Museum de Fort Worth (Texas), intitulée « *Faces of Impressionism: Portraits from the Musée d'Orsay* » ; révélé également par le « Festival Normandie Impressionniste ».

38 Ce programme a notamment donné lieu à l'ouvrage *Réévaluations du Romantisme. Mutations des idées de littérature – 1*, sous la dir. de M. Blaise, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014.

du peintre Pétrus, dont les amis intimes sont un musicien, Justin, et un auteur dramatique, Jean Robert ; le portrait de ce dernier, qui évolue insensiblement vers la scène de genre, et qui vaut aussi comme autoportrait de Dumas lui-même, s'opère à travers le point de vue de son ami peintre, à qui il sert de modèle, et la description tout entière se voit informée par le mythe d'une communion des arts :

[Justin] semble attendre, pour en faire la musique, des vers qu'un autre jeune homme compose ou plutôt traduit. Cet autre jeune homme, au teint basané, aux cheveux crépus, à l'œil intelligent, aux lèvres charnues et sensuelles, c'est notre poète Jean Robert. Il pose et traduit tout à la fois. / Il pose pour un tableau de Pétrus et traduit des vers de Goethe<sup>39</sup>.

Tout en cherchant le renouvellement, la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et les portraits qui s'y multiplient restent ainsi tributaires de l'époque romantique, ce qui amène à relativiser quelque peu la césure de 1860 et à nous intéresser aussi aux portraits romantiques de l'ère post-romantique. Il est certain que la légende du romantisme s'élabore notamment à travers les portraits, qui ont une teneur émotive et nostalgique, mais aussi historique, voire historiographique. Et c'est notamment à travers ces portraits que se construit, de façon sensible, une histoire de la littérature et des arts qui pose à travers une série d'icônes, à la croisée de la littérature et des arts visuels, les jalons de notre histoire culturelle.

Pour autant, la référence au romantisme est loin d'être univoque, et l'ambiguïté est constitutive de la relation, féconde, qu'entretiennent les artistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avec leurs prédécesseurs. À cet égard, on pourrait s'attarder sur l'exemple de Bongrand, dans *L'Œuvre* de Zola, paru en 1886. C'est un peintre officiellement reconnu, membre de l'Institut, et qui est même « couvert de gloire<sup>40</sup> », mais il défend avec sincérité et encourage avec ardeur les jeunes peintres, ses héritiers : il est l'un des rares défenseurs de Claude Lantier, et l'un des seuls membres du jury à soutenir l'admission au Salon de son *Enfant mort*<sup>41</sup> [vers 1874]. Or Bongrand (pour qui Zola s'est notamment inspiré de Manet – sans

39 Dumas, Alexandre, *Les Mobicans de Paris*, t. II, Gallimard, coll. Quarto, 1998, chap. CXXIX, p. 1066.

40 Zola, Émile, *L'Œuvre*, Gallimard, coll. Folio classique, 1983, chap. XII, p. 408. Les références suivantes, entre parenthèses, renvoient à la même édition.

41 Voir chap. X, p. 318.

doute aussi de Fantin-Latour –, mais aussi de Flaubert<sup>42</sup>) incarne la première génération d'artistes post-romantiques, soit la transition entre le romantisme et le réalisme, et cette figure permet à Zola d'aborder l'héritage, problématique, du romantisme dans l'art réaliste, à la fois en peinture et en littérature : il est ainsi question du « romantisme tourmenté, d'où était parti l'artiste, autrefois » (x, 328), ou encore de « sa jeunesse romantique » (vii, 211).

Dans les années 1860 et 1870, durant lesquelles est située l'intrigue, cette référence fait toujours autorité ; Bongrand est considéré comme un maître, à la fois pour son art achevé et parce qu'il incarne une forme de révolte et une quête de nouveauté que les jeunes peintres prennent toujours pour exemple. En même temps, il représente une esthétique désormais passéiste, et même une certaine déchéance : non seulement il a quelque peu renié sa jeunesse rebelle et avant-gardiste en devenant membre de l'Institut, sous le Second Empire, mais en outre, il s'avère désormais incapable d'innover. C'est ce que révèle son attitude au Salon de 1863 : « Il n'avait rien exposé, et toute cette production, au travers de laquelle il marchait [...], l'emplissait d'un regret. Ce n'était pas jalousie, car il n'y avait point d'âme plus haute ni meilleure, mais retour sur lui-même, peur sourde d'une lente déchéance, cette peur inavouée qui le hantait. » (v, 145)<sup>43</sup>

Sa véritable crainte est donc de ne plus savoir créer, et peut-être même de ne l'avoir jamais su. Or il regrette particulièrement son impuissance à représenter la figure humaine avec suffisamment de vérité : « Ça vous étonne, mais il y a des jours où je me demande si je vais savoir dessiner un nez... », confie-t-il à Claude (vii, 212) ; « son talent était mort, jamais plus il n'enfanterait des œuvres vivantes », soupçonne-t-il un peu plus tard (x, 328) ; et il revient surtout sur cette angoisse au moment de la mort de Lantier, disant à Sandoz (double de Zola dans *L'Œuvre*) : « Autant partir que de s'acharner comme nous à faire des enfants infirmes, auxquels il manque toujours des morceaux, les jambes ou la tête, et qui ne vivent pas. » (xii, 407) Une telle problématique renvoie en particulier au portrait, avec peut-être l'arrière-pensée que ni le romantisme ni le réalisme en peinture n'ont su s'imposer dans ce genre. On a longtemps considéré qu'il y avait une certaine crise du portrait dans la seconde

42 Voir aussi le tableau de Bongrand, *L'Enterrement de village*, allusion transparente à *L'Enterrement à Ornans* de Courbet (voir chap. x, p. 328).

43 Voir aussi chap. vii, p. 214 : « L'éclat s'en allait, chaque œuvre semblait déchoir. »

moitié du siècle ; que, pour les novateurs, la représentation d'un modèle n'était plus une fin en soi, mais que les portraits « n'étaient plus qu'un prétexte, un support de l'imagination qui les aid[ait] à affirmer par-delà l'expression individuelle du modèle, celle qui détermin[ait] leur propre attitude vis-à-vis du monde visible et de l'art<sup>44</sup> ». Même si un tel jugement se trouve aujourd'hui mis à mal par la redécouverte de l'art du portrait peint après 1850, les artistes contemporains, surtout un artiste au regard aussi affuté que Zola, ont pu avoir l'impression d'une pareille crise, ce qui peut expliquer les commentaires et les appréhensions de Bongrand<sup>45</sup>.

Le problème soulevé par ce dernier (ne pas parvenir à créer de figures humaines) renvoie aussi, plus généralement, à la quête démiurgique qui hante le roman de Zola et tous les artistes de premier plan qu'il met en scène : Lantier, bien sûr, mais aussi l'écrivain Sandoz ou le sculpteur Mahoudeau... Sans être explicitement érigé en genre emblématique ni toujours polémique, le portrait peut ainsi renvoyer à une interrogation plus large et absolument centrale qui est celle de la représentation ou de la création de la figure humaine, de la possibilité pour le peintre de donner la vie, question ou fantôme qui hante les grands romans d'artiste du XIX<sup>e</sup> siècle, du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831) à *L'Œuvre* de Zola ou à *Dans le ciel* de Mirbeau (1892-1893) en passant par *Manette Salomon* des Goncourt (1867), par exemple. Or dans la seconde moitié du siècle, l'impossibilité de la création suffisamment véridique, l'impossibilité de la vérité ou de la vie, se rattache chez les réalistes et les naturalistes à un soupçon, voire à du ressentiment à l'encontre du romantisme. C'est ce que dit Sandoz à Bongrand, à propos de Lantier (peut-être mort du romantisme) :

... son mal n'était pas en lui seulement, il a été la victime d'une époque...  
 Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur. [...] Même après la vôtre, notre génération est trop encrassée de lyrisme pour laisser des œuvres saines. Il faudra une génération, deux générations peut-être, avant qu'on peigne et qu'on écrive logiquement, dans la haute et pure simplicité du vrai... (XII, 402)

44 Francastel, Galiene, « Portrait », *Encyclopædia Universalis*, t. XIX, Paris, 2008, p. 487.

45 En écho à ceux de Zola lui-même : « ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau », affirme-t-il dès 1866 dans un article, « Le moment artistique », paru le 4 mai dans *L'Événement* (ce texte sera repris dans *Mon Salon*).

Et Bongrand de répondre : « Oh ! moi, j'en ai eu par-dessus la tête. Mon art en a été nourri, je suis même impénitent. S'il est vrai que ma paralysie dernière vienne de là, qu'importe ! Je ne puis renier la religion de toute ma vie d'artiste... Mais votre remarque est très juste : vous en êtes, vous autres, les fils révoltés. » (*Ibid.*)

Pour en revenir aux bornes chronologiques de notre réflexion et à la valeur donnée rétrospectivement au romantisme, celui-ci est donc érigé en modèle à imiter mais aussi à dépasser, et sans doute même à mettre à mort, notamment pour assister à l'avènement d'un portrait qui, dans sa vérité, atteigne à celle de la vie elle-même.

## LE PORTRAIT ET LE TEMPS

Ordinairement plutôt associé (comme catégorie du descriptif) à la spatialité, le portrait a ainsi une dimension temporelle que font ressortir par divers biais les articles de ce volume : ils nous montrent que le portrait est une description qui inclut le temps et qui le rend particulièrement sensible, qu'il est finalement une description-récit, qui est une histoire – mais quelle histoire ?

On a souligné l'importance des déterminations historiques sur le portrait, où se lisent les diverses évolutions du siècle : celles de la littérature elle-même et des mouvements esthétiques qui l'animent, mais aussi celles qui marquent notamment la peinture et la photographie. D'autres changements encore, d'ordre plus général, modifient profondément la manière de regarder le monde et la pose qu'y prend (ou n'y prend pas) le sujet : à mesure qu'on avance dans l'ère de la vitesse, de l'instantanéité, mais aussi dans celle de la démocratisation, de la reproduction en série et de la copie, se modifient l'art et le statut du portrait, comme l'a bien montré ici même Martine Lavaud, en comparant le portrait photographique fixe, innéiste et le portrait évolutif davantage en accord avec le tempo accéléré de la société médiatique. À cet égard encore, les réflexions menées par Marine Le Bail, Nathalie Solomon et Pascale Auraix-Jonchière sur les liens du portrait avec le stéréotype, les clichés, sont très éclairantes. D'autres révolutions dans les domaines

scientifique, médical, clinique, psychiatrique sont à prendre en compte : l'invention de l'inconscient à la fin du siècle, bien sûr, qui invite l'écrivain – Mirbeau par exemple – à « déchiffrer ce qui grouille et gronde, derrière un visage humain<sup>46</sup> ». Le portrait de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle s'inscrit donc pleinement dans son temps, et on comprendra mieux, espérons-nous, en quoi et comment.

Mais réciproquement, le temps s'inscrit aussi dans le portrait, selon diverses modalités et avec de multiples enjeux.

L'actualité, bien entendu, s'inscrit dans le portrait, qui tend volontiers vers la caricature des hommes du jour, comme nous l'a montré Banville, le poète-funambule. Les grandes évolutions sociales du XIX<sup>e</sup> siècle se lisent en outre dans les portraits, qui continuent dans la seconde moitié du siècle à peindre une histoire des mœurs, celle du « collage » et de ses contraintes dans *Sapho* ou de la prostitution avec *Nana*, tout en s'employant, à leur manière, à écrire l'histoire littéraire et artistique de leur temps. C'est par ailleurs la grande Histoire qui est interrogée par le portrait, comme le montrent ceux brossés par Barbey d'Aurevilly : le visage monstrueux de l'abbé de la Croix-Jugan porte les cicatrices des guerres de l'Ouest, et le portrait de ce personnage nous rappelle que la césure la plus déterminante à prendre en compte pour analyser la crise des représentations et des codes que manifeste le portrait, jusque dans la seconde moitié du siècle, reste sans doute 1789, année où Satan, si l'on en croit Barbey, remporte sa victoire la plus éclatante. Comme on le voit à travers ses fictions, le portrait peut ainsi servir à l'interprétation du mouvement même et des causes, humaines et métaphysiques, de l'Histoire. On ne s'étonnera donc pas que Barbey soit l'un des romanciers qui ait le plus recours dans ses intrigues au motif de la galerie de portraits des ancêtres<sup>47</sup>, qui devient fréquemment, chez ses contemporains (chez Flaubert par exemple, comme le montre Sylvie Triaire<sup>48</sup>), le support d'une réflexion sur le devenir de l'aristocratie et sur l'accès aux images du peuple, jusque-là exclu de la mémoire visuelle de la nation.

Le portrait s'inscrit également dans le temps, dans la durée, dans le rythme, dans la continuité ou la discontinuité de l'action et de la narration ; il donne à voir le personnage dans son épaisseur temporelle et existentielle,

46 Citation donnée par Marie-Bernard Bat, p. 172.

47 Fabienne Bercegol en fait ici même le constat. Voir p. 396.

48 *Ibid.*, p. 121-124.

mais il rend aussi sensible celle de l'auteur. Le portrait garde trace, il conserve, il ressuscite les êtres chers à celui-ci, il cherche à retrouver le temps perdu et à remonter à la source du temps, jusqu'à l'origine. Ainsi les portraits composés par Pierre Loti sur lesquels se penche Marine Le Bail dévoilent la nostalgie du premier amour – voilé – : Aziyadé, mais peut-être une autre avant elle<sup>49</sup>... La personne ou la figure de l'auteur se saisit à travers le portrait, parfois dans un « vertige<sup>50</sup> » identitaire, comme l'illustre le cas de Jules Vallès choisi par Mourad Khelil. Il peut s'agir de l'auteur biographique mais aussi, selon un terme employé par Pierre Glaudes, de l'auteur « métatextuel<sup>51</sup> » : l'auteur tel qu'il a existé, pensé, rêvé, tel aussi qu'il se donne à lire, tel qu'il voudrait enfin que l'éternité le change et garde de lui la glorieuse mémoire. Le portrait s'inscrit dans le temps, le temps s'y inscrit, temps du personnage, temps de l'auteur – temps du lecteur, engagé dans sa propre existence mais aussi dans la durée de la lecture et de la « rêverie pensive<sup>52</sup> » que suscite le portrait. Dans le même temps le portrait cherche à sortir du temps, à défier, à annuler le temps. Il met l'être et le temps sur pause, le fixe à un moment, ou en une série de moments signifiants, quitte ensuite à jouer cruellement de ces images qui rendent souvent l'éclat d'une jeunesse vite envolée, que l'on cherche en vain à retrouver, pour soi et chez les autres : c'est cet autre lien fondamental du portrait avec l'imagerie des Vanités qu'exploite par exemple Maupassant dans *Fort comme la mort* (1889), en greffant sur la trame du roman de l'artiste la tragédie du vieillissement<sup>53</sup>. Sans doute est-ce par ce rapport au temps toujours dramatisé que le portrait continue de nous toucher, en une mélancolie diffuse qui fait le plaisir doux-amer de sa contemplation ou de sa lecture.

Julie ANSELMINI  
et Fabienne BERCEGOL  
avec la collaboration  
de Mariane BURY

49 *Ibid.*, p. 442-444.

50 *Ibid.*, p. 144 et p. 148.

51 *Ibid.*, p. 211.

52 *Ibid.*, p. 207.

53 Voir ici même l'analyse de Fabienne Bercegol, p. 405.



## RÉSUMÉS

Julie ANSELMINI et Fabienne BERCEGOL, « Introduction »

Cet article introductif présente le sujet, les enjeux et les grands axes du volume : la situation du portrait à la croisée de différents arts de la représentation, son omniprésence dans la presse et la littérature à partir des années 1860, son inscription dans le roman réaliste et naturaliste mais aussi dans bien d'autres genres, ses frontières et son statut problématiques, son potentiel fictionnel, sa dimension intensément humaine et émotionnelle, ses liens avec la mémoire et le temps.

Guy LARROUX, « Les visages de Sapho (Daudet) »

*Sapho*, roman sur le collage, retient non seulement par son admirable héroïne, contradictoire, variable, aux multiples visages, mais aussi par une certaine écriture du portrait, finement naturaliste. Celle-ci tend à la dissémination et à la notation indicielle. Cet article prend le parti de suivre à travers le texte le destin d'un certain nombre de traits ou signifiés pertinents et de saisir le personnage dans ses manifestations locales plutôt que de lui faire porter une signification globale.

Stéphane CHAUDIER, « Proust et l'art du portrait »

L'art du portrait se définit contre la science : psychologie, sociologie, essentiellement. Si la science (même humaine) produit des vérités, le portrait, lui, suscite des émotions qui font penser, sans spécifier l'usage à faire de ces pensées. Sacrifiant d'abord à l'art classique des caractères, Proust s'intéresse ensuite aux représentations du personnage car elles permettent de comprendre comment et pourquoi il agit. Ainsi se constitue dans la *Recherche* une anthropologie éclatée.

Lydie PARISSE, « Portraits féminins dans le théâtre et l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam »

Le ressort du théâtre de Villiers provient d'effets de rupture qui visent à ouvrir les possibles. C'est pourquoi les portraits qu'il dresse de ses personnages féminins apparaissent comme des collages d'éléments hétérogènes : si l'on ne peut comprendre ces personnages en vertu d'une loi psychologique, c'est qu'ils relèvent d'une utopie : ils sont les prototypes d'un être humain idéal. Cet article analyse trois caractéristiques du portrait : la défiguration, la contradiction, la négation.

Sylvie TRIAIRE, « Ce qui prend figure politique. Portraits du commun chez Flaubert »

Les portraits flaubertiens échappent généralement à la fixation et relèvent davantage d'une plasticité formelle censée laisser ouverte la « figure ». Cependant, quelques figures émanées du commun et racontant le commun se découpent nettement dans *Madame Bovary* : à l'image de Catherine Leroux la servante des Comices, elles inscrivent dans le roman un portrait inoubliable dans lequel se configurent le partage du sensible et l'égalité démocratique des conditions qu'a analysés Jacques Rancière.

Mourad KHELIL, « Autoportraits de Vingtras. Trahisons, feu et parasitisme dans la trilogie de Jules Vallès »

Il s'agit de lire les portraits de la trilogie de Jules Vallès à l'aune des autoportraits de Vingtras en s'appuyant notamment sur le dernier « autoportrait au miroir » du narrateur, qui permet d'aborder rétrospectivement l'ensemble de l'œuvre romanesque. Vingtras, individu complexe, s'y dépeint précisément en parasite social tout en rappelant que certains insurgés, habités par le feu sacré de la révolte, brûlent et préparent les « rues en feu » de la Commune de Paris.

Pascale AURAIX-JONCHIÈRE, « Les portraits croisés de la bohémienne dans *La Filleule* (1852) et *Les Beaux-Messieurs de Bois Doré* (1858) de George Sand. Entre stéréotype et poétique »

Sensible aux personnages marginaux, George Sand a manifesté un intérêt tout particulier pour le peuple bohémien, et plus singulièrement pour la

bohémienne, promue au rang d'héroïne dans plusieurs de ses romans. Tout en dégageant les fondements d'une poétique descriptive dans ces multiples portraits féminins, on verra en quoi ils reproduisent ou retournent les stéréotypes en vigueur pour développer une réflexion sociale critique stratégique et pour poser les fondements d'un art poétique.

Marie-Bernard BAT, « La figure n'est-elle pas aussi un paysage ? » L'homme mis "en perspective dans la vaste harmonie tellurique" dans les premiers romans d'Octave Mirbeau »

Dans ses premiers romans, Mirbeau compose des portraits révélant les contradictions de l'homme, tout en se démarquant des théories naturalistes. Il explore la psychologie des profondeurs de ses personnages et interroge la place de l'homme dans l'univers. À la description dans le milieu, il privilégie celle du personnage dans un cadre naturel, révélateur des pulsions qu'il refoule. Il dépasse les apories du naturalisme en s'inspirant des artistes qu'il défend dans ses chroniques esthétiques.

Maud SCHMITT, « Barbey d'Aurevilly et l'herméneutique des visages. Pour un usage apologétique du portrait »

Le portrait ressortit chez Barbey d'Aurevilly au « paradigme indiciaire » propre à l'époque, d'inspiration positiviste. Mais Barbey le détourne dans une perspective chrétienne. Il fait des visages et des corps le lieu d'une exégèse où se déchiffre l'Histoire du Salut. Mais la Révolution française a opacifié les signes et coupé la figure de son référent divin. La question se pose de l'usage apologétique du portrait, quand il dépeint, selon l'esthétique romantique du sublime, un visage défiguré.

Pierre GLAUDES, « Le portrait de Mesnilgrand. Lecture d'« À un dîner d'athées » »

Barbey, non content d'esquisser tout au long de sa critique une théorie du portrait, la met en œuvre dans ses récits fictifs. Cet article s'efforce de le montrer en analysant le long portrait de Mesnilgrand situé au début d'« À un dîner d'athées », dans *Les Diaboliques*. Ce portrait y est appréhendé comme un opérateur de lisibilité de la nouvelle, mais aussi comme un autoportrait de l'auteur à visée métatextuelle, dans la mesure où il présuppose un lecteur modèle et engage la lecture elle-même.

Cornelia KLETTKE, « L'esthétique du portrait de Nana chez Zola »

Zola crée un mythe féminin entre l'esthétique et l'éthique. La crise du portrait, caractéristique du naturalisme, se révèle dans une fragmentation et une dissémination d'images de Nana. Le portrait mimétique se brise en une succession discontinue de rôles et de poses hétérogènes. Il se perd dans un labyrinthe de réminiscences de modèles. L'apparence de la défunte constitue la dissolution et la décomposition du portrait en tant que miroir de l'âme.

Dominique DE FONT-RÉAULX, « "L'éclatante vérité de l'harmonie native du modèle". Succès et ambiguïtés du portrait photographique au XIX<sup>e</sup> siècle »

Genre mineur, le portrait peint avait acquis une importance nouvelle. L'invention de la photographie, à la fin des années 1830, fut un événement majeur. Le succès des premiers ateliers de daguerréotypistes, l'aspect apparemment technique du procédé, la mise à distance supposée de l'opérateur suscitérent des critiques dédaigneuses. Artistes, peintres et écrivains furent pourtant des modèles heureux des photographes, soulignant ainsi la complexité entre l'image finale et sa conception.

Martine LAVAUD, « Sous l'objectif. L'écrivain, la posture et l'instant »

L'homme de la III<sup>e</sup> République expérimente les mutations idéologiques et identitaires du portrait à l'ère de l'instantané et de ses angles multipliés. Prendre la pose n'ayant plus le même sens selon qu'on observe un miroir, un kaléidoscope, un folioscope ou le cinématographe, nous augmentons ici la vitesse de défilement des images pour examiner ce que l'ère de la vitesse bouscule, physiquement, idéologiquement et esthétiquement, dans la pratique photographique et photolittéraire du portrait.

Dominique MASSONNAUD, « Le moment photographique du portrait romanesque »

Le portrait est un objet d'étude pertinent pour tenter de saisir quelques marqueurs significatifs d'un moment photographique dans le roman. La photographie ne semble pas être un médium propre à susciter une rivalité d'art valorisante. Pourtant l'histoire du portrait photographique et l'étude de

procédés narratifs et stylistiques permettent de préciser en quoi cette forme de saisie de la réalité a pu transformer le traitement littéraire du portrait chez Flaubert, les Goncourt ou Anatole France.

Julie ANSELMINI, « Théophile Gautier, un portraitiste romantique à l'ère du réalisme »

Écrivain-peintre, Gautier élabore, à travers l'*Histoire du romantisme* mais aussi d'autres textes parus de son vivant ou à titre posthume, une galerie de portraits littéraires où peintres et poètes, *majores* et *minores*, se côtoient. Par ces portraits qui manifestent un art « spirite » de la résurrection et se livrent à une quête du Temps perdu, Gautier, impénitent romantique à l'heure du réalisme, retrouve les compagnons de sa jeunesse enthousiaste et rebelle, se retrouvant lui-même parmi ceux-ci.

Marie BLAISE, « L'anonyme et le génie. *Médailles et portraits en pied* de Mallarmé »

L'œuvre de Mallarmé est riche en portraits, presque tous d'artistes : ainsi les « Tombeaux » et les « Toasts » des *Poésies* ou les « Quelques Médailles et portraits en pied » des *Divagations*. Mallarmé y sacrifie certainement à un effet de mode mais, comme Poe et Baudelaire, il inscrit néanmoins la question de l'auteur dans une poétique du cadre qui cherche à capturer, au-delà de la personne « décomposée », la « marque », à la fois « sacrée » et historique, du présent face à la mort.

Marie-Catherine HUET-BRICHARD, « Portrait et caricature dans les *Odes funambulesques* »

Dans son recueil *Odes funambulesques* paru sans nom d'auteur en 1857, Théodore de Banville célèbre les grands artistes de son temps dont il esquisse les portraits. Par son dialogue ludique avec d'autres arts et avec d'autres textes littéraires, le portrait ancré dans le présent et dans l'actualité perd tout ancrage temporel et toute dimension référentielle pour ne s'incarner que dans l'espace du texte.

Fabienne BERCEGOL, « Usages romanesques du portrait peint »

Au XIX<sup>e</sup> siècle comme dans les siècles précédents, il n'est guère de romans où n'apparaissent des portraits peints qui jouent souvent un grand rôle dans la progression de l'intrigue comme dans la caractérisation des personnages. Cet article enquête sur la place de tels portraits dans l'économie narrative et symbolique de quelques romans du XIX<sup>e</sup> siècle, afin de voir comment ils ont continué à jouer de l'effet magique de l'image mais aussi comment ont été renouvelés ces dispositifs fictionnels.

Nathalie SOLOMON, « Portraits flaubertiens en voyage. La fabrique du roman »

« Car j'ai cette manie de bâtir de suite des livres sur les figures que je rencontre. » Cette phrase du *Voyage en Orient* dessine une poétique du portrait comme récit possible. La rencontre est un thème essentiel dans le voyage flaubertien où aucune perspective en surplomb ne vient éclairer l'expérience vécue par le voyageur. Dans ces conditions, les portraits de voyage se présentent souvent comme des romans miniatures, dont l'inachèvement dessine de fascinantes promesses.

Marine LE BAIL, « Pierre Loti, portraits au fil de l'ancre »

Écrivain voyageur par excellence, Pierre Loti s'efforce dans ses romans de saisir l'identité des êtres et des paysages lointains auxquels il se trouve confronté. Cette fonction pittoresque de la description n'échappe toutefois pas toujours à l'écueil du cliché. Il s'agit donc de voir en quoi le portrait lotien dans les romans des cycles turcs et japonais, ainsi que dans *Le Mariage de Loti*, se trouve motivé par une dialectique constante entre l'autre et le même, l'étranger et le familier.

## TABLE DES MATIÈRES

Centre Culturel International de Cerisy . . . . . 7

Julie ANSELMINI et Fabienne BERCEGOL  
avec la collaboration de Mariane BURY

Introduction . . . . . 11

### PREMIÈRE PARTIE

#### LE LIEU ET LES FONCTIONS DU PORTRAIT

Guy LARROUX

Les visages de Sapho (Daudet) . . . . . 37

Stéphane CHAUDIER

Proust et l'art du portrait . . . . . 53

Lydie PARISSÉ

Portraits féminins dans le théâtre et l'œuvre  
de Villiers de l'Isle-Adam . . . . . 81

DEUXIÈME PARTIE  
ENJEUX ESTHÉTIQUES ET IDÉOLOGIQUES  
DU PORTRAIT

- Sylvie TRIAIRE  
Ce qui prend figure politique.  
Portraits du commun chez Flaubert . . . . . 107
- Mourad KHELIL  
Autoportraits de Vingtras.  
Trahisons, feu et parasitisme dans la trilogie de Jules Vallès . . . . 131
- Pascale AURAIX-JONCHIÈRE  
Les portraits croisés de la bohémienne dans *La Filleule* (1852)  
et *Les Beaux-Messieurs de Bois Doré* (1858) de George Sand.  
Entre stéréotype et poétique . . . . . 149
- Marie-Bernard BAT  
« La figure n'est-elle pas aussi un paysage ? »  
L'homme mis « en perspective  
dans la vaste harmonie tellurique »  
dans les premiers romans d'Octave Mirbeau . . . . . 169
- Maud SCHMITT  
Barbey d'Aurevilly et l'herméneutique des visages.  
Pour un usage apologétique du portrait . . . . . 189
- Pierre GLAUDES  
Le portrait de Mesnilgrand.  
Lecture d'« À un dîner d'athées » . . . . . 205



TROISIÈME PARTIE  
LITTÉRATURE, PEINTURE  
ET PHOTOGRAPHIE  
RENCONTRES ET RIVALITÉS

Cornelia KLETTKE L'esthétique du portrait de Nana chez Zola . . . . .	237
Dominique DE FONT-RÉAULX « L'éclatante vérité de l'harmonie native du modèle ». Succès et ambiguïtés du portrait photographique au XIX <sup>e</sup> siècle . . . .	259
Martine LAVAUD Sous l'objectif. L'écrivain, la posture et l'instant . . . . .	273
Dominique MASSONNAUD Le moment photographique du portrait romanesque . . . . .	297

QUATRIÈME PARTIE  
CÉLÉBRATIONS

Julie ANSELMINI Théophile Gautier, un portraitiste romantique à l'ère du réalisme . . . . .	321
Marie BLAISE L'anonyme et le génie. <i>Médailles et portraits en pied</i> de Mallarmé . . . . .	341
Marie-Catherine HUET-BRICHARD Portrait et caricature dans les <i>Odes funambulesques</i> . . . . .	365

CINQUIÈME PARTIE  
IMAGES, VISAGES  
HISTOIRES

Fabienne BERCEGOL	
Usages romanesques du portrait peint . . . . .	383
Nathalie SOLOMON	
Portraits flaubertiens en voyage. La fabrique du roman . . . . .	411
Marine LE BAIL	
Pierre Loti, portraits au fil de l'ancre . . . . .	431
Bibliographie . . . . .	451
Index des noms d'auteurs et d'artistes . . . . .	455
Résumés . . . . .	463