
Portraits d'auteurs : l'écrivain mis en images

Introduction

Caroline Marie

Université Paris 8-Saint-Denis

Xavier Giudicelli

Université de Reims-Champagne Ardenne

Alors que « [l']auteur est, par définition, quelqu'un qui est *absent* » (Lejeune, 1980 : 31), son portrait est omniprésent. Ce numéro de *Savoirs en prisme* part du constat de ce paradoxe pour s'interroger sur les formes, les enjeux et l'histoire de cette figuration picturale de l'écrivain qui se donne souvent à lire, par glissement métonymique et métaphorique, comme une représentation de son œuvre, une mise en image de cet invisible intangible que sont l'imaginaire, l'activité d'écriture, ou la littérature même.

Alain Brunn observait récemment une intensification de l'interaction entre image de l'auteur et mythologie de la littérature et du littéraire : « La mythologie auctoriale change en effet, parce que le rapport du biographique et du textuel semble se systématiser pour constituer l'œuvre elle-même » (Brunn, 2001 : 25). Le présent numéro, *Portraits d'auteurs : l'écrivain mis en images*, s'inscrit dans cette perspective. Il rassemble une sélection des communications prononcées dans le cadre du colloque co-organisé en octobre 2018 par l'université Paris 8, l'université de Reims Champagne-Ardenne et l'université Paris Nanterre à la Maison de Balzac et au collège franco-britannique, à Paris, augmentée de contributions originales. Si la figuration de l'écrivain occupe une place de plus en plus notable dans le champ des études littéraires francophones et anglophones depuis deux décennies, l'originalité de ce recueil bilingue est de circonscrire la question aux portraits plastiques – excluant le portrait littéraire ou l'*ekphrasis* souvent étudiés dans ce contexte –, tout en l'ouvrant historiquement et géographiquement pour s'intéresser à des écrivains et à des artistes du XVIII^e siècle à nos jours en France, en Belgique, en Grande-Bretagne, en Italie, au Portugal, en Allemagne et en Nouvelle-Zélande. Cette volonté de décloisonnement des littératures par-delà les zones linguistiques et les territoires nationaux se double d'une approche interdisciplinaire croisant études littéraires, études intermédiaires, esthétique, histoire de l'art, ou encore histoire culturelle.

La « manie des portraits » d'auteurs (Louette, Roche : 2003, 61) n'est pas un phénomène exclusivement contemporain. Si elle est manifeste dans la société de la médiatisation et de la « célébritisation » – *the celebritization of society and culture* (Driessens, 2013) – qui est la nôtre, elle semble toujours avoir été définitoire de la littérature et de la littérarité. Dès l'Antiquité, la statuaire grecque s'attachait à « [m]ontrer le corps : prouver le philosophe » (Davieau, 2016) au moyen d'une typologie d'emblèmes visuels. Cependant, la littérature a plutôt tendance à s'incarner dans des visages. Au début du xv^e siècle, la marge de *The Regement of Princes*, ou *De Regimine Principum*, de Thomas Hoccleve (British Library, MS Harley 4866, f. 88r^v) s'orne d'un portrait enluminé du poète Geoffrey Chaucer – qu'Hoccleve appelle « maister » (« maître ») et qu'il loue dans ce poème – portrait qui donne une expression visuelle à l'idée d'une transmission d'écrivain à écrivain. La littérature a donc un visage, qui fait fonction de sceau et se porte garant d'une valeur accréditée par une histoire et un patrimoine littéraires. Un siècle plus tard, le portrait de Montaigne gravé par Jaspár Isaac ornera le frontispice des *Essais* dans l'édition de 1635, remplacé par celui de Peeter Clouwet, accompagné de la devise « Que sçay-je ? », dans l'édition de 1659. Mais « la plus célèbre image d'un auteur jamais produite » (Lanier, 2002 : 110) en Europe est sans doute le portrait de Shakespeare gravé par Martin Droeshout pour le folio de 1623.

Dans l'étude qu'il consacre à Shakespeare dans la culture populaire, Douglas Lanier analyse la persistance de cette image comme figuration essentielle de l'écrivain : elle inaugurerait le mythe moderne de l'écrivain comme « self-made author » libéré des mécènes comme de « l'inspiration divine », désormais défini par la puissance prodigieuse du cerveau qu'abrite son front haut, en accord avec « l'idéologie alors naissante, et aujourd'hui dominante, qui fait, selon la célèbre formule de Descartes, de l'esprit du sujet bourgeois la seule source qui détermine son identité² » (Lanier, 2002 : 111). Mais l'auteur est-il vraiment affranchi du divin ? Il demeure aujourd'hui encore dans l'imaginaire collectif une figure hybride, « [m]age, et self-made man » (Lejeune, 1980 : 31). Son portrait s'affranchit en tout cas ensuite du texte. Visible avant lui, au seuil du livre, en quatrième de couverture ou sur telle affiche publicitaire, l'écrivain est paradoxalement souvent plus (re)connu que son œuvre même, si bien que la question : « Un auteur serait-il désormais son visage plus que son texte ? » (Louette & Roche, 2003 : 60) occupe désormais une place légitime dans la recherche littéraire.

Les articles réunis ici nous invitent à penser la distinction entre le portrait d'écrivain et son œuvre moins en termes d'opposition entre image et discours ou entre réalité et fiction que sur le mode du glissement au sein de cet entre-deux mondes qu'est la littérature, à mesure que l'auteur se déplace dans la fic-

1 Voir : <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8778&CollID=8&NStart=4866>, dernière consultation le 14 juin 2020.

2 « The Droeshout portrait inaugurates the myth of Shakespeare the self-made author, a man whose literary stature springs not from divine inspiration, patronage connections, or classical education, but rather from the productions of his own formidable brain » ; « the then-emergent, now-dominant ideology of the bourgeois subject, the notion most famously formulated by Descartes, that the mind is the sole determinant and source of one's identity ».

tion pour se faire réceptacle de récits visuels, à l'instar de Proust, « auteur-narrateur-héros » (voir Eells). Telles l'icône et la star, le visage de l'auteur, de façon plus emblématique encore que son corps, est « un espace tramé d'inconscient » (Benjamin, 1999 : 4), une surface écran où s'inscrivent sentiments, idées, valeurs, craintes, désirs, et idéaux collectifs dans une tension complexe entre distanciation et identification. Ce que l'auteur offre à notre regard, c'est toujours une « tête-texte » (voir Carmignac), œuvre ouverte à l'interprétation. Même inspiré de documents authentiques, le portrait d'écrivain brouille les frontières entre mémoire personnelle et mémoire collective (voir Martinière). Il figure, configure ou défigure l'auteur, lui donne corps, le démembré ou le dissèque, renvoyant au fantasme d'une écriture produisant un texte-corps. Le corpus prolongerait le corps dans une continuité organique soulignée par Antonin Artaud comme par Virginia Woolf : « on écri[t] non pas avec les doigts mais avec la personne tout entière. Le nerf qui contrôle la plume s'enroule autour de chaque fibre de notre être, il nous taraude le cœur, il nous perce le foie » (Woolf, 1974 : 706)³.

Le portrait d'écrivain est également le lieu d'un mystère, au sens religieux du terme, mais aussi dans la mesure où il est un lieu d'investissement maximal du lecteur comme enquêteur et comme voyeur : s'y espère une révélation. Et notre vénération ne faiblit pas avec le temps. La désignation en 2015 par l'historien Mark Griffiths du portrait ornant la page de titre d'un ouvrage de botanique de 1598 comme « seul portrait authentique de Shakespeare réalisé de son vivant » fut qualifiée par le *Country Life Magazine* qui publia le *scoop* de « découverte littéraire du siècle » (Brown, 2015). C'est un ouvroir de romanesque, comme l'a montré l'attention médiatique portée à la découverte rocambolesque du délicat portrait de Charles Dickens trentenaire peint par Margaret Gillies en 1843. Le visage du romancier et journaliste britannique par l'artiste écossaise et militante suffragiste fut exposé à la Royal Academy en 1844, perdu de vue pendant plus d'un siècle, puis retrouvé par hasard en Afrique du Sud en 2017. Acheté pour 27 Livres sterling dans un lot de « babioles » avec « un plateau de carton contenant un homard métallique, un vieux magnétophone [et] une assiette d'étain » (Brown, 2018), il aurait fini au rebut si, ému par la beauté du visage sous la moisissure, son propriétaire n'avait pas décidé de faire restaurer la toile, depuis acquise par le Charles Dickens Museum à Londres. Un portrait d'auteur est potentiellement un espace d'investigation et d'aventure.

Cette insatiable quête de l'auteur mort ou vif, contemporain ou panthéonisé, entre en résonance avec la théorie de la réception et la question de la réalité, voire de la vérité, qui sans cesse échappe et que la littérature tente de saisir malgré tout. Quelles figures, quels discours, quels imaginaires construit chez le lecteur l'illusion d'une « consonance spéculaire » (Louette, Roche, 2003 : 64) entre l'auteur et son œuvre, un horizon d'attente qui mêle auteur et fiction (voir Le Beller) ? Pourquoi, que l'auteur refuse de faire image ou

3 « [...] we write, not with the fingers, but with the whole person. The nerve which controls the pen winds itself about every fibre of our being, threads the heart, pierces the liver » (Woolf, 2000 : 157).

que son portrait se multiplie sous son contrôle, à son corps défendant ou à titre posthume, « apparaît[-il] comme la “réponse” à la question que pose son texte » ? Pourquoi semble-t-il qu’il « en a la vérité ? » (Lejeune, 1980 : 31). La force de cette « illusion biographique » (Lejeune, 1980 : 31), qui est désir d’incarnation de la littérature, illusion d’accéder « à une intimité [...] sans cesse refusée » s’illustre dans ces proliférations de portraits faussement attribués à un auteur (voir Kleiman-Lafon), voire attribués à un auteur qui n’a jamais existé, comme pour « la biographie de Ronceraille, pour le numéro 100 de la collection des “Écrivains de toujours” au Seuil » (Louette, Roche, 2003 : 62). Ce phénomène n’est-il pas à rapprocher de la prolifération d’attributions erronées de citations sur internet aujourd’hui (voir Macaud) ? Tels biographes qui illustrent leurs textes de photographies, pensant y greffer des embryons de vérité, ignorent que la relation entre image et discours n’est jamais purement indicielle (Hellis, 1992 : 155⁴). Pourtant, malgré le fantasme d’une image moins médiatisée que le langage verbal qui fournirait un accès direct à la réalité qu’elle représente, la rencontre avec l’auteur est toujours de l’ordre du « simulacre » (Lejeune, 1980 : 32), que son visage soit façonné par un sculpteur, dessiné par un graveur, un peintre, un dessinateur, ou immortalisé par un photographe.

Sur le plan théorique, cette séduction du portrait d’écrivain, qui participe de ce qu’il convient d’appeler avec Magali Nachtergaele « le devenir-image de la littérature » (Nachtergaele, 2017), s’inscrit dans un double mouvement de la recherche littéraire contemporaine. Elle relève d’abord du *narrative turn* qui fait du modèle herméneutique littéraire le parangon de toute démarche interprétative : à l’instar du texte, le portrait d’écrivain s’offre à l’interprétation comme composante du littéraire. Elle se comprend ensuite à la lumière du *pictorial turn* observé par W.J.T. Mitchell dans *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (1995) : alors que la prolifération des images affaiblirait les grands récits, loin de disparaître, le narratif s’inscrirait dans de nouveaux réseaux de signification plus intimement articulés au pictural. On voit comment les portraits d’écrivains appellent une lecture à la lumière des études transmédiales (*word/image studies*) et des études culturelles (*cultural studies*) avec une attention particulière à la culture matérielle (*material culture studies*).

Autant que le nom de l’auteur, son portrait est la signature qui unifie, garantit et inscrit son œuvre dans le champ littéraire. Il est en outre l’illustration graphique de la complexité de la notion même d’auteur. Plus que d’auteur, la théorie contemporaine préfère en effet parler de « fonction auteur » (voir Foucault, 1969), distinguant auteur réel, auteur textuel et auteur imaginaire (Diaz, 2007 : 17-20), ou personne, inscripteur et écrivain (voir Maingueneau, 1993), tout en soulignant qu’en pratique il convient de reconnaître une « *auctorialité plurielle* » qui met en jeu auteur, éditeur, institutions, imprimeur, typographe et agents littéraires (Meizoz, 2007 : 25).

L’auteur se pense ainsi comme une « création collective » (Meizoz, 2007 : 10), une fiction, un monde possible entrant en dialogue avec notre réalité, d’après

4 « The initial assumption of biographers is that photographs will illustrate their text; but the relationship between words and images is seldom that simple. »

la théorie énoncée par Nelson Goodman dans *Ways of Worldmaking* (1978). L'histoire de cette construction culturelle hybride est intimement liée à celle du livre comme objet intégré à un réseau d'échanges sociaux et commerciaux autant qu'à celle de la société bourgeoise – bien qu'elle n'ait pas commencé avec elle –, avec sa culture de la célébrité rendue possible par le développement de l'imprimerie puis des médias de télécommunication, et la circulation, voire la prolifération, de représentations visuelles de l'auteur bientôt sous forme de produits dérivés – calendriers, cartes de visite ou de vœux – ces « artefacts de la célébrité » (Ives, 2014 : 1) associés de façon exemplaire en Grande-Bretagne au poète Lord Byron et en France à Victor Hugo. Que l'écrivain sollicite, contrôle, manipule, dénigre ou refuse les représentations plastiques de sa personne, ces dernières forment, parfois par leur mystère, leur incertitude, voire leur absence même, autant d'éclats de l'« inconscient optique » d'une société, autant de « discours » en interaction permanente avec la rumeur du monde » (Meizoz, 2007 : 11).

Si les formes dominantes de la visibilité de l'auteur ont pu varier au fil du temps, elles véhiculent toujours un capital culturel qui combine valeur symbolique et valeur commerciale. Posant la question du succès d'estime ou commercial de tel auteur, de sa célébrité, de son renom, de sa gloire, de sa notoriété ou de son obscurité, elles nous rappellent que la littérature est, aussi, une carrière avec ses réseaux, une production collective amenant à collaborer éditeurs, illustrateurs, libraires, critiques, lecteurs et lectrices : la littérature est une sociabilité. D'ailleurs, le capital symbolique du portrait pourra dépendre autant de *qui* le réalise que d'en compagnie *de qui* l'auteur y est montré (voir Estrade ; Bastos ; Hyacinthe).

Notre rapport à la littérature relève encore du culte. Le littéraire est une fabrique d'icônes qui recycle des répertoires d'imageries et d'emblèmes variés entre reprise et détournement, de la canne de Balzac à la bouteille de vin de Bukowski en passant par le nez de Hoffmann ou le chignon de Woolf (voir Duverne ; Macaud ; Lachenay, Viallet ; Marie). Le portrait d'écrivain recycle, vampirise ou travestit des modèles iconographiques et des archétypes mythologiques préexistants plus ou moins immédiatement identifiables par tous : « Il y a donc un matériau symbolique ancien, des mythologies en quelque sorte, déjà présentes dans lesquelles l'auteur taille un répertoire de postures » (Meizoz, 2007 : 26). Entre révérence et insolence, mystification et subversion, le portrait d'écrivain met en scène en une « *poétique arlequine* » (voir Burin) le plumitif, le génie, le manipulateur marionnettiste, le mondain, le moine, le dandy, le mélancolique, le baroudeur, l'exilé, le poète souffreteux, l'artiste bohème, l'alcoolique, le provocateur, l'écrivain engagé, le spécialiste, le pédagogue, le patriarche, le héros national, le parvenu, l'écrivain ouvrier, le tribun, la grand-mère, le prophète, la sainte, la muse, la marginale, la folle. En ce spectacle transformiste, tout fait signe pour tenter de donner à voir l'irreprésentable : l'écriture même. Hybridation de modèles iconographiques et narratifs, le portrait d'écrivain, portrait mosaïque, académique ou ludique, est tétragène : « je guette les gargouilles », confie la photographe Alice Piemme dans sa contri-

bution à ce volume. Il fabrique des monstres et ébauche de nouvelles généalogies, entre biologie, poétique et esthétique (voir Braun). L'auteur est ainsi toujours étranger à lui-même, essentiellement double comme l'acteur, en perpétuel devenir fictionnel : « Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture » (Meizoz, 2007 : 19). Si ce « tourniquet identificatoire » (Michon, 1997 : 101) est l'essence même de la posture et de la fonction de l'écrivain, certains l'embrassent jusqu'à l'ivresse du déguisement ou de la mystification (voir Duverne ; Burin).

Cette tentation anthologique d'un archivage de la littérature par les écrivains, d'un catalogage de la « littérature en personne(s) » (voir Carmignac) montre comme les Belles-Lettres mettent en tension le canon littéraire et les canons de la beauté. Quels sont les effets de leur coïncidence ou de leur non coïncidence : si E.T.A Hoffmann n'avait pas été contrefait, si le profil de Virginia Woolf avait été moins aristocratique, la valorisation de leur œuvre eût-elle été différente ? En quoi la plastique d'un auteur et les figurations qu'elle inspire servent ou desservent-elles sa patrimonialisation ? Car le portrait d'auteur est performatif ; il exerce un pouvoir de légitimation, de normalisation ou de subversion, qui relève de ce que la rhétorique nomme *ethos* – ce qui donne de l'autorité au locuteur –, et qui se combine au *logos* – la maîtrise d'arguments valides – pour former un discours efficace. Lorsque l'écrivain est une écrivaine, la question se complexifie en raison de l'histoire de l'idéalisation du corps et du visage féminins, plus directement, ou habituellement, allégorisables ou allégorisés (voir Hyacinthe ; Giacchetti ; Marie ; Braun).

Ce numéro se compose de cinq parties, qui croisent aires culturelles, époques, points de vue et approches et ce, afin d'offrir une réflexion *prismatique* sur l'histoire, le sens et la portée de la mise en image de l'écrivain du XVIII^e siècle à nos jours.

La première partie (« Patrimonialisation et (auto-)promotion ») interroge les modalités de la construction de l'image visuelle d'un auteur ainsi que les raisons qui président à cette construction. Sylvie Kleiman-Lafon met en regard les représentations visuelles de deux écrivains britanniques du XVIII^e siècle et peint un diptyque à première vue antithétique : si Laurence Sterne – s'inscrivant dans la « course à la célébrité » dont l'origine remonterait au XVIII^e siècle – sollicite les nombreux portraits qui sont tirés de lui, voire en oriente la réception, Bernard de Mandeville apparaît, lui, comme un auteur « sans visage », dont il n'existerait aucun portrait attesté. Néanmoins, dans les deux cas – que l'image de l'auteur soit démultipliée ou absente – l'écrivain reste au final insaisissable – une page blanche sur laquelle le lecteur doit tracer lui-même un portrait du créateur, à l'instar de la page de *Tristram Shandy* laissée vierge par Sterne pour que le lecteur puisse y composer son propre portrait de la veuve Wadman. Céline Duverne poursuit la réflexion en nous faisant passer en France, au XIX^e siècle, époque de l'avènement de la presse illustrée et de la multiplication des caricatures et des portraits. Elle met en évidence les réactions contrastées d'Honoré de Balzac face aux divers portraits qui sont faits de lui – en dandy, en parvenu souffrant d'embonpoint – et à la volonté de l'écrivain de prendre le contrôle de l'image

qu'il souhaite laisser à la postérité – celle d'un *grand* écrivain, d'un *monument* de la littérature française. De façon analogue, les différents portraits de l'Allemand E.T.A. Hoffmann se font le miroir d'une réflexion artistique sur la condition et le statut de l'artiste dans la société. Partant du célèbre autoportrait que Hoffmann réalisa durant ses années berlinoises (1814-1821), Ingrid Lacheny et Patricia Viallet retracent les métamorphoses des représentations graphiques de cet écrivain. Elles soulignent que cette mise en image se fait souvent mise en fiction, notamment chez l'artiste et illustrateur Steffen Faust (né en 1957), lequel suggère une forme d'hybridation entre l'auteur et ses œuvres (hybridation également analysée dans l'essai de Nathalie Martinière). Emily Eells interroge de même les frontières poreuses entre le biographique et le fictionnel quand il s'agit de faire le portrait d'un écrivain et ce, en analysant les rapports complexes qui se tissent entre les portraits photographiques de Marcel Proust et la métaphore de la création comme processus photographique qui sous-tend *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Eells s'arrête notamment sur les images de Proust sur son lit de mort (dont le célèbre portrait photographique de Man Ray) qui « fixent le moment de transition où Proust-homme décédé devient Proust-œuvre vivante ». Amélie Macaud se penche quant à elle sur le cas des portraits photographiques de l'Américain Charles Bukowski. Elle démontre que cette iconographie est conditionnée par la lecture qui a été faite des œuvres du sulfureux Californien et que la mise en scène de ces images ressortit à une stratégie médiatique d'(auto-)promotion. La réincarnation contemporaine de Bukowski sous la forme de *mèmes* sur Internet indique à quel point l'auteur – et, partant, son œuvre – se fait image, voire icône, en somme parangon du « devenir-image » (Nachtergaele) de la littérature dans notre société contemporaine.

La deuxième partie (« Portraits-manifestes ») met en lumière la valeur souvent programmatique des portraits d'écrivains, en particulier au xx^e siècle. Charlotte Estrade étudie les rapports dialectiques qui se nouent entre la mise en image d'Ezra Pound et la réappropriation textuelle de ces portraits par le poète moderniste américain. Émerge de cette réflexion une image multiple, contradictoire de Pound, aussi mouvante que le « vortographe » du poète réalisé par Alvin Langdon Coburn en 1917. Mário Vítor Bastos se livre pour sa part à une analyse comparée de portraits de trois écrivains modernistes : Gertrude Stein peinte par Pablo Picasso, T.S. Eliot représenté par Percy Wyndham Lewis et Fernando Pessoa mis en image par José de Almada Negreiros. Il montre que texte et image se nourrissent et s'éclairent mutuellement et offrent une image complexe, parfois paradoxale, de la modernité littéraire et artistique. Sandrine Hyacinthe retrace les transformations, au fil du xx^e siècle, de la représentation iconographique de la figure particulière de l'écrivain qu'est le critique d'art – depuis la posture d'autorité adoptée dans les années 1950 par Charles Estienne et Michel Tapié à celle, plus subversive, de Michel Ragon et Pierre Restany dans les années 1960 et de Bernard Lamarche-Vadel et Catherine Millet dans les années 1970-1980. À travers les portraits de ces deux derniers se lit l'affirmation du critique d'art comme créateur à part entière : les limites entre critique et création se brouillent.

La troisième partie (« Fictionnalisation du biographique ») explore l'idée selon laquelle le portrait d'écrivain brouille également les frontières entre la vie et l'œuvre des auteurs représentés : l'image de l'écrivain se mue souvent en mise en récit de sa vie et orchestre une fusion du biographique et du littéraire. Elodie Le Beller se penche sur le portrait de Georges Rodenbach réalisé en 1895 par Lucien Lévy-Dhurmer pour démontrer que ce tableau met en scène une forme d'hybridation entre l'écrivain symboliste belge et son roman de 1892, *Bruges-la-Morte* : le portrait se fait paysage d'âme où, comme dans la Venise du nord qui sert de cadre au roman de Rodenbach, terre et eau, passé et présent se mêlent et s'interpénètrent. Nathalie Martinière offre quant à elle une lecture du roman graphique *Kongo. Le ténébreux voyage de Józef Teodor Konrad Korzeniowski* (2013) de Tom Tirabosco et Christian Perrissin. Comme le suggère l'adjectif « ténébreux » dans le sous-titre – écho au titre du roman de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*) – l'œuvre de Tirabosco et Perrissin explore les limites poreuses entre Conrad et son œuvre, entre fiction et réalité. À travers le récit des six mois que Conrad a passés au Congo belge en 1890, Tirabosco et Perrissin mettent en évidence le trauma dont *Au cœur des ténèbres* se fait le reflet ainsi que le rôle de la fiction dans le travail de la mémoire – une mémoire tant individuelle que collective. Caroline Marie s'intéresse à la mise en image d'une autre auteure moderniste britannique, Virginia Woolf, dans trois œuvres graphiques contemporaines : la bande dessinée biographique *Virginia Woolf* (2011) de Michèle Gazier et Bernard Ciccolini, le roman graphique autobiographique *C'est toi ma maman ? (Are You My Mother?)*, (2012) d'Alison Bechdel et le comics sériel *Über 3/1* (2015) de Kieron Gillian et Gabriele Andrade. Elle soutient que ces représentations récentes complexifient la vision de Woolf en Méduse et en Sphinge mise en évidence par Brenda Silver dans son *Virginia Woolf Icon* de 1999 : ce sont des nouveaux portraits de Woolf en convertie, en prophétesse et en professionnelle qui sont suggérés dans ces créations récentes.

La quatrième partie (« Questions de genre ») se fonde sur la polysémie du terme *genre* en français – qui peut renvoyer au genre littéraire ou pictural, ou à l'identité genrée (*gender*) – et questionne le rapport entre ces deux acceptions dans les portraits visuels de trois auteurs. D'abord, Claudine Giacchetti retrace le parcours singulier de la femme de lettres Delphine de Girardin (1805-1854) – poète, romancière, dramaturge et journaliste – à travers trois portraits relevant de trois genres différents – un tableau de Louis Hersent (1824), une caricature d'Honoré Daumier (1848) et une photographie de Charles Hugo (1853). Ces œuvres attestent la difficulté pour une femme de trouver une place parmi les écrivains au début du XIX^e siècle, mais elles ont également été, de façon paradoxale, à l'origine de la redécouverte récente de cette auteure. Alexandre Burin met en lumière les correspondances entre les œuvres du proluxe écrivain homosexuel de la Belle Époque, Jean Lorrain, et les différents portraits qui ont été faits de lui. Ces images relèvent certes de techniques d'(auto-)promotion dans une culture, celle du XIX^e siècle finissant, où les médias jouent un rôle de plus en plus prépondérant, mais elles dessinent également les contours

d'une « poétique arlequine » : écrivain « transformiste », Lorrain se met sans cesse en scène, joue sur la porosité des limites entre l'art et la vie, « se performe lui-même », préfigurant d'une certaine manière les théories de Judith Butler sur l'identité genrée comme instable, toujours en construction (voir Butler, 2006). Alice Braun se livre à une analyse d'une photographie de plateau, prise sur le tournage du film *An Angel at My Table* de Jane Campion (1990), *biopic* consacré à l'écrivaine néo-zélandaise Janet Frame, adapté de l'autobiographie en 3 volumes de Frame (1982-1984), dans laquelle cette dernière fait notamment part de ses longues périodes d'internement dans des institutions psychiatriques entre 1945 et 1953 et du fait qu'elle échappa de peu à une lobotomie. La photographie étudiée juxtapose les trois actrices qui, dans le film de Campion, incarnent Frame à différents âges de sa vie. L'essai de Braun souligne que cette image permet d'apporter un éclairage sur la pratique autobiographique de l'auteur, la recreation du moi à laquelle elle se livre dans ses œuvres.

La cinquième et dernière partie (« Archive et création ») offre une réflexion sur l'archivage comme geste performatif, interprétation active, productive, récit faisant savoir (voir Derrida, 1995). Ariane Carmignac se penche sur les portraits d'écrivains qui font partie de l'archive créée par le photographe italien Graziano Arici et interroge le sens de la constitution d'une telle archive visuelle : écrire l'archive et archiver l'écrit. À travers la dernière contribution, nous avons souhaité donner la parole à une artiste, Alice Piemme, photographe de plateau belge qui a réalisé de nombreux portraits photographiques d'auteurs dramatiques, dans lesquels elle les met en scène et les travestit, créant des jeux de miroirs qui résument toute la complexité du portrait d'écrivain.

Œuvres citées

- BENJAMIN, Walter (consulté le 22.05.2020) : « Petite Histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1, 1996, p. 1-20. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>
- BROWN, Mark (consulté le 22.05.2020) : « Lost Portrait of Charles Dickens turns up at auction in South Africa », *The Guardian*, 21.11.2018. <https://www.theguardian.com/books/2018/nov/21/lost-portrait-charles-dickens-turns-up-auction-south-africa-margaret-gillies>
- BROWN, Mark (consulté le 22.05.2020) : « Shakespeare : Writer claims discovery of only portrait made during his lifetime », *The Guardian*, 19.05.2015. <https://www.theguardian.com/culture/2015/may/19/shakespeare-writer-claims-discovery-of-only-portrait-made-during-his-lifetime>
- BRUNN, Alain, « Introduction », éd. Alain Brunn, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, coll. GF/corpus, 2001.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre* [1990], trad. Cynthia Kraus, Paris, Éditions de la Découverte, 2006.
- DAVIEAU, Nicolas (consulté le 22.05.2020) : « Montrer le corps : prouver le philosophe ? Le corps des philosophes dans la statuaire antique », *Cahiers « Mondes Anciens »*, 6, 2016. DOI : <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.1683>
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.

- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- DRIESENS, Olivier (consulté le 22.05.2020) : « The Celebritization of Society and Culture : Understanding the Structural Dynamics of Celebrity Culture », *International Journal of Cultural Studies*, 16, p. 641-657. DOI : 10.1177/1367877912459140
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63,3, 1969, p. 73-104.
- GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978.
- HELLIS, David, « Images of D.H. Lawrence : On the Use of Photographs in Biography », dir. Graham Clarke, *The Portrait in Photography*, London, Reaktion Books, 1992, p. 155-172.
- IVES, Maura, « Women Writers and the Artifacts of Celebrity », *Women Writers and the Artifacts of Celebrity in the Long Nineteenth Century*, dir. Ann R. Hawkins, Maura C. Ives, Ashgate, 2014, p. 1-12.
- LANIER, Douglas, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LEJEUNE, Philippe (consulté le 22.05.2020) : « L'Image de l'auteur dans les médias », *L'Écrivain aujourd'hui, Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 27, 1980. p. 31-40. DOI : <https://doi.org/10.3406/prati.1980.1169>
- LOUETTE, Jean-François, ROCHE, Roger-Yves, « Portraits de l'écrivain contemporain », *Les Cahiers de médiologie*, 1.15, 2003, p. 59-66.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MICHON, Pierre, « Un auteur majuscule », propos recueillis par Thierry Bayle, *Le Magazine littéraire*, 353, avril 1997.
- MITCHELL, William J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- NACHTERGAEL, Magali, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? », dir. Pascal Mougin, *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Presses du Réel, 2017, p. 139-152.
- WOOLF, Virginia, *Orlando : A Biography* [1928], London, Vintage, 2000.
- WOOLF, Virginia, *Orlando*, trad. Charles Mauron, *Romans et nouvelles*, Paris, Stock, 1974.