



Savoirs en prisme
Portraits d'auteurs :
l'écrivain mis en images
Portraits of Authors: Picturing Writers

Numéro coordonné par Caroline Marie
et Xavier Giudicelli

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Florence Dumora (université de Reims Champagne-Ardenne)

Illustration de couverture : *Wiener Café: Der Litterat*, 1911, Moriz Jung (1885-1915), lithographie en couleurs (14x9 cm), New York, Metropolitan Museum of Art.

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 2260-7838

Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international

Sommaire

Xavier Giudicelli et Caroline Marie, Introduction

Patrimonialisation / (auto-)promotion

1. Sylvie Kleiman-Lafon, « Portrait et célébrité au XVIII^e siècle : Laurence Sterne et Bernard Mandeville »
2. Céline Duverne, « Balzac, de l'aspirant dandy au colosse : représenter le corps du romancier »
3. Ingrid Lacheny & Patricia Viallet, « E. T. A. Hoffmann mis en images/en scène : (auto)représentations d'un auteur polycéphale, d'hier à aujourd'hui »
4. Emily Eells, « Proust dans la chambre noire : portraits et photographies de l'auteur »
5. Amélie Macaud, « Les photographies d'auteur dans l'espace public : de la promotion dans la presse écrite à l'adoration en ligne, ou la réception professionnelle et amateur de l'image de Charles Bukowski »

Le portrait-manifeste

6. Charlotte Estrade, "Portraits of Ezra Pound: a diachronic approach to visual and poetic manifestoes"
7. Mário Vítor Bastos, "Gertrude Stein, T. S. Eliot and Fernando Pessoa in Three Modernist Portraits"
8. Sandrine Hyacinthe, « Le critique d'art du XX^e siècle, une figure auctoriale particulière : de la posture d'autorité à celle de subversion »

Fictionnalisation du biographique

9. Elodie Le Beller, « *Le Portrait de Georges Rodenbach* par Lucien Lévy-Dhurmer : du visage de l'écrivain à la vision de l'auteur »
10. Nathalie Martinière, "Portraying Conrad in Africa in the graphic novel *Kongo* by Tom Tirabosco and Christian Perrissin"
11. Caroline Marie, "The Many Faces of Virginia Woolf, Medusa, Sphinx, Convert, Celebrity, Prophetess, Professional in Post-2010 Iconotextual narratives by Gazier & Ciccolini, Bechdel, and Gillen & Andrade"

4 |

Questions de genre

12. Claudine Giacchetti, « Delphine de Girardin en trois portraits »
13. Alexandre Burin, « "Monsieur, JE JOUE MON PERSONNAGE" : Jean Lorrain, construire sa propre légende »
14. Alice Braun, "The Four Janets: Finding Truth in Illusion"

Archive et création

15. Ariane Carmignac, « À visage découvert ? Figures de l'écrit et archivage photographique, par Graziano Arici »
16. Alice Piemme, « Portraits d'auteurs : une expérience singulière »

Les auteurs

MÁRIO VÍTOR BASTOS is Assistant Professor at the Department of English Studies of the School Arts and Humanities of the University of Lisbon, and Researcher at the Centre for Lusophone and European Literatures (CLEPUL). He worked extensively on English and American authors Basil Bunting, W. S. Merwin, William Shakespeare and Walt Whitman, on aspects of English and American Modernism, on New English Literatures (in particular Australian and Caribbean Literatures), and on cultural, visual and inter-arts Studies. His last publications deal with the presence of Shakespeare in French *nouvelle vague* cinema (in *Ophelia* by Claude Chabrol), with aspects of Portuguese Decadentism in early twentieth-century poetry, and with the text/image works of the Renaissance Portuguese artist and theorist, Francisco de Hollanda. In 2016, he organized an international conference on Cervantes and Shakespeare, whose papers were published digitally in a volume early in 2019.

ALICE BRAUN est maîtresse de conférences en anglais à l'université Paris Nanterre. Après une thèse portant sur Janet Frame, elle travaille désormais sur les questions de représentations du soi dans les récits autobiographiques de femmes écrivains, telles que Janet Frame, Rachel Cusk, Jeanette Winterson ou Sylvia Plath, et plus particulièrement sur l'expérience de la maternité et de la relation à la mère.

ALEXANDRE BURIN est doctorant-enseignant à l'université de Durham, au Royaume-Uni. Ses recherches explorent l'œuvre de Jean Lorrain à travers les notions de fragmentation, de performance et de *survivance*. Il a enseigné le français et la littérature française à l'université de Londres (King's College) et à l'université d'Oxford, où il a co-organisé le colloque international « Paris & Londres 1851-1900 : espaces de *transformation* ». Il a publié des articles sur Oscar Wilde, Gustave Moreau et Jean Lorrain, et dernièrement sur Jacques d'Adelswärd-Fersen (« *The Poison of Literature: On the Social and Literary Construction of Baron Jacques d'Adelswärd-Fersen's "Black Masses" Scandal* », in *Volupté. Interdisciplinary Journal of Decadence Studies*, 2018). Il a aussi réédité *Le Sang des dieux*, premier recueil de poésie de Jean Lorrain (Paris, L'Harmattan, 2017) et les *Lettres à Barbey d'Aurevilly* de Maurice de Guérin (Paris, L'Harmattan, 2018). Alexandre est représentant des doctorants pour la *Society for French Studies* ; il est aussi titulaire de la bourse AHRC.

ARIANE CARMIGNAC est docteur en esthétique et sciences de l'art, agrégée en arts plastiques, photographe, ATER à l'université de Lille. Sa thèse, « Passer le temps. Vies d'une archive photographique » portait sur la pratique et les archives de Graziano Arici ; ses recherches actuelles ont trait à l'archive et à la photographie, à la fabrique de l'image, à son emploi et aux diverses formes d'agencements que ceux-ci engendrent ou inspirent.

6 | CÉLINE DUVERNE est doctorante à l'université Lumière (Lyon 2) et membre du laboratoire IHRIM (Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités, UMR 5317). Sa thèse, « Poètes, poésie et poéticité dans l'œuvre d'Honoré de Balzac », en cours de rédaction, vise à réévaluer le rôle de la poésie dans le parcours du père de *La Comédie humaine*. Elle a publié à l'automne 2018 l'étude universitaire *Le Cousin Pons* aux éditions Atlande.

EMILY EELLS est professeure de littérature britannique à l'université Paris Nanterre. Spécialiste de Proust et auteure de *Proust's Cup of Tea : Homoeroticism and Victorian Culture* (publié par Ashgate en 2002), elle travaille également sur Oscar Wilde et John Ruskin. Elle a un intérêt marqué pour les arts visuels et le livre illustré. Ses publications récentes comprennent un article sur Proust et John Singer Sargent (co-écrit avec Stephen Coon, paru dans *Visual Culture in Britain* en mars 2018) et un article intitulé « 'La consolation des arts' : *The Picture of Dorian Gray* and Anglo-French Cultural Exchange » paru dans le numéro spécial d'*Études anglaises* sur *The Pictures of Dorian Gray*, coordonné par Xavier Giudicelli en 2016. Elle a co-dirigé avec Naomi Toth les actes du colloque *Traduire la sonorité dans l'œuvre de Proust*, publiés en 2018 chez Honoré Champion.

CHARLOTTE ESTRADÉ is assistant professor of English at the Université Paris Nanterre. A former student of the École Normale Supérieure in Lyon, she holds a PhD in modernist poetry, and has published several articles on Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and Basil Bunting. Her research focuses on how Anglo-American modernist poetry engages with history and the notion of origins through the incorporation of other arts or types of discourse and through the poetic rewriting of ancient myths and epics.

CLAUDINE GIACCHETTI teaches at the University of Houston (Texas), where she directs the French program. She is the author of four books: a study of Guy de Maupassant's novels, a biography of Delphine de Girardin, an essay on French women memoirists of the early nineteenth century, and a monograph on the East-European Jewish diaspora in occupied France. She has published numerous articles on nineteenth-century women writers.

XAVIER GIUDICELLI est maître de conférences en littérature britannique à l'université de Reims Champagne-Ardenne et membre du CIRLEP (EA 4299). Ses recherches portent sur l'œuvre d'Oscar Wilde, sur l'étude des rapports entre texte

littéraire et image, ainsi que sur la réécriture du canon victorien et édouardien aux ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles et sur la traduction, sujets sur lesquels il a publié de nombreux travaux. Il est, entre autres, l'auteur de *Portraits de Dorian Gray. Le texte, le livre, l'image* (Paris, PUPS, 2016).

SANDRINE HYACINTHE est docteure en histoire de l'art contemporain. Depuis sa thèse, *L'École de Paris, une histoire sans histoire ? L'art à Paris de 1945 à 1980*, soutenue en 2016 à l'université Paris Nanterre, elle poursuit ses recherches sur les questions liées à l'historiographie et aux représentations aux ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles, en insistant sur l'impact des différentes formes (textuelles, visuelles) de mise en récit de l'histoire et de l'art. Parmi ses travaux récents : « *Les Aventuriers de l'art moderne, un récit entre histoire de l'art, documentaire et création* » (*Synoptique*, Congrès international ACFAS, université McGill, Montréal, 2017) ; « Le complexe de la Nouvelle École de Paris. Mythes et réalités de la création d'après-guerre » (*Au nom de l'art*, colloque international, université Paris I Panthéon Sorbonne/INHA, Éditions de la Sorbonne, 2013) ; « L'œuvre de Tal-Coat, retour sur une voie perdue de l'Abstraction » (*L'Art Abstrait en quête de définitions, Paris-New York-Tokyo, 1944-1964*, colloque international, université Rennes 2/MSHB, Rennes, 2019, à paraître).

SYLVIE KLEIMAN-LAFON est maître de conférences en littérature anglaise à l'université Paris 8. Spécialiste du ^{xviii}^e siècle, elle s'intéresse entre autres aux rapports entre le roman britannique de cette période et les arts visuels contemporains, notamment la bande dessinée et le cinéma. Sa recherche porte principalement sur l'utilisation de figures littéraires dans le discours scientifique et philosophique du long ^{xviii}^e siècle. Elle vient de diriger avec Sophie Vasset et Rebecca Barr un ouvrage pluridisciplinaire publié par Manchester University Press et intitulé *Bellies, Bowels and Entrails in the Eighteenth Century* (2018), et elle prépare actuellement une monographie provisoirement intitulée *The Invention of Bernard Mandeville*.

INGRID LACHENY est maître de conférences en Études germaniques à l'université de Lorraine, site de Metz et membre du CEGIL (Centre d'Études Germaniques Interculturelles de Lorraine, Équipe d'Accueil 3944, Université de Lorraine). Elle travaille sur les liens entre le romantisme allemand et les arts (du ^{xix}^e siècle à nos jours). Après s'être penchée sur le rapport entre texte(s) et image(s), elle se consacre actuellement aux processus de transmédialité, de réécriture et d'actualisation des textes sur la scène contemporaine et, plus particulièrement, au spectacle vivant. Elle a organisé les 20, 21 et 22 juin 2019 avec les universités de Nantes et de Rennes un colloque international intitulé : « Figurations de la dictature dans les arts de la scène : regards sur l'espace germanophone du ^{xix}^e siècle à nos jours », dans lequel elle est intervenue sur le sujet suivant : *Le Casse-noisette : de la plume à la scène ou quand le transfert médiatique oublie la tyrannie*. Les 20, 21, 22 novembre 2019, elle a organisé un autre colloque international avec les universités de Sarrebruck

et de Toulouse intitulé : « L’interculturalité à travers le prisme des migrations dans la sphère franco-allemande » dans lequel le concept de migration pouvait aussi être compris comme migration d’un texte vers un autre ou vers une autre forme esthétique. Elle travaille actuellement à la préparation en 2022 d’une manifestation scientifique autour d’E. T. A. Hoffmann, projet qu’elle porte en commun avec Patricia Viallet.

PRINCIPALES PUBLICATIONS. MONOGRAPHIE : Les Frères de Saint-Sérapion d’E. T. A. Hoffmann : une œuvre d’« art total » ?, Sarrebruck, EUE, 2010. OUVRAGES COLLECTIFS : « Le passage »/« Der Übergang ». Esthétique du discours, écritures, histoires et réceptions croisées. *Diskursästhetik, Schreibverfahren, Perspektive und Rezeptionen*, avec H. Fauser et B. Zunino (2014) ; Écrivains et artistes : entre échanges et rivalités (XIX^e, XX^e et XXI^e siècles), avec S. Grimm-Hamen et A. Muzelle (2019). ARTICLES (depuis 2016) : « Hoffmann-Rezeption in Frankreich 2000-2016 », *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*, 24, 2016, p. 82-97 ; « Der ästhetische Diskurs : E. T. A. Hoffmann im Lichte von A. W. Schlegels *Die Gemälde* », in : *Le texte et l’idée*, 30, 2016, p. 119-140 ; « Concepts du premier romantisme chez Schlegel : réception en France », *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, « Forum für die Erforschung von Romantik und Vormärz », 2016, p. 181-194 ; « Der Schauerroman, ein Genre der Trivialliteratur ? Zur Rezeption von E. T. A. Hoffmanns Grotteskem und Unheimlichem in Frankreich », dir. A. Bourguignon, K. Harrer, F. Hintereder-Emde, *Zwischen Kanon und Unterhaltung/Between Canon and Entertainment*, Berlin, Frank & Timme, 2016, p. 209-221 ; « Le motif de la mine ou le voyage merveilleux et initiatique au centre de la terre. Esthétique de la profondeur chez Tieck, Hoffmann et Novalis », *Textes & Contextes*, 11, *Circulations – Interactions*, 3, 28/11/2017, URL : <https://pepiniere.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=725> ; « Paul Klee : (dé)construction de l’image et organisation du chaos comme démarche esthétique et littéraire », dir. S. Grimm-Hamen, I. Lacheny et A. Muzelle, *Écrivains et artistes : entre échanges et rivalités (XIX^e, XX^e et XXI^e siècles)*, Nancy, PUN, 2019, p. 107-122 ; « Das Hoffmanneske bei Paul Klee und Oskar Schlemmer : Aspekte der Intermedialität », *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*, 27, 2019, p. 68-82 ; « Casse-noisette : dialogisme entre littérature et musique, un exemple d’intermédialité », dir. E. Jacquelin, B. Ferrier, *Voix et voies du conte. Les mutations d’un genre*, Arras, APU, 2019, p. 211-223.

ELODIE LE BELLER est doctorante en histoire de l’art contemporain à l’université Rennes 2. Elle est rattachée à l’école doctorale Arts, Lettres, Langues et à l’équipe d’accueil Histoire et Critique des Arts. Après avoir soutenu un mémoire intitulé « Lucien Lévy-Dhurmer, portraitiste et illustrateur de Georges Rodenbach », elle prépare sous la direction du professeur Pierre-Henry Frangne une thèse sur la matérialité de la peinture symboliste. Elle est l’auteur de notes de lecture et d’un article sur la rénovation de la peinture à l’œuf par Armand Point. Membre du comité éditorial de la revue *TransversALL*, elle assure en parallèle des charges de cours à l’université Rennes 2.

AMÉLIE MACAUD est titulaire d'un diplôme en éducation de l'université de Toronto et d'un master recherche en Études anglophones de l'université Bordeaux Montaigne. Elle a enseigné dans différents pays anglophones durant 8 ans, et, depuis 2017, elle enseigne à l'université Bordeaux Montaigne. En quatrième année de doctorat de littérature américaine sous la direction de Véronique Béghain, elle s'intéresse à la théorie de la réception, à la relation image-texte, à la sociologie de la littérature, et a pour thème principal de recherche la publication de l'œuvre de Charles Bukowski. Elle a récemment publié un article intitulé « La traduction vers le français des titres de Charles Bukowski par la maison d'édition Grasset » (Universitatea Stefan cel Mare Suceava, *Atelier de Traduction*, n°30, 2018, p. 185-203, http://www.usv.ro/atelierdetraduction/index.php/ro/1/Atelier_de_traduction_No.30-2018/1274/518, dernière consultation le 26 mars 2020).

CAROLINE MARIE is Senior Lecturer at Université Paris 8 where she teaches English Literature. Her research focuses on Virginia Woolf and theatre, cinema, and dance studies, screen and stage adaptation, illustration, graphic rewritings in comics and *bande dessinée*, transpositions and translations of stories by Woolf and Joyce into children's picture books. She has published articles on the cultural appropriations of Woolf as a character by popular visual culture. Her other research interests include twentieth-century drama and literature and museums.

NATHALIE MARTINIÈRE is Professor at the University of Limoges where she teaches British literature. She works on Conrad's fiction and on postcolonial rewritings of classics. She is the author of *Figures du double: du personnage au texte* (2008), she co-edited *Rewriting in the 20th and 21st centuries: Aesthetic Choice or Political Act?* (2015) and recently contributed the part on *Heart of Darkness* in a volume entitled *Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire* (2017). She is the editor of *L'Époque Conradienne* and has recently edited two volumes entitled *Transnational Conrad* (2019).

ALICE PIEMME, artiste photographe, explore l'image. Photographe de plateau freelance et coordinatrice de l'audiovisuel aux Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles, elle documente avec rigueur le travail de nombreux metteurs en scène et comédiens. Toujours curieuse d'expérimenter avec l'image, elle développe également des projets personnels, tantôt seule, tantôt en collaboration avec d'autres artistes : portraits d'auteurs, reportages, retouches expérimentales, vidéo. Plus d'informations : www.alicepiemme.be

PATRICIA VIALLET est maîtresse de conférences en littérature et langue germaniques à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne et membre de l'IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités, UMR 5317). Elle se consacre depuis plusieurs années à l'étude des relations texte/image (illustration), commencée avec le paysage et sa représentation dans la lit-

térature et la peinture allemandes (de l'esthétique baroque jusqu'au XIX^e siècle) et centrée ensuite sur les théories et productions du romantisme allemand, en particulier celles des Nazaréens. Elle a organisé en septembre 2017 à Saint-Étienne un colloque international sur les « Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen », autre axe central de ses recherches, en lien avec son intérêt toujours renouvelé pour E. T. A. Hoffmann – elle travaille actuellement à la préparation d'une manifestation scientifique autour de cette figure-phare du romantisme allemand à l'occasion du 200^e anniversaire de la mort d'Hoffmann en 2022, projet qu'elle porte en commun avec Ingrid Lacheny.

PRINCIPALES PUBLICATIONS. OUVRAGES COLLECTIFS : *Construction de l'identité dans la rencontre des cultures chez les auteurs d'expression allemande, I Être ailleurs*, avec Geoffroy Rémi (Saint-Étienne, PUSE, 2007) ; *Construction de l'identité dans la rencontre des cultures chez les auteurs d'expression allemande. II Le voyage immobile* (Saint-Étienne, PUSE, 2009). En cours de parution : *Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen, d'hier à aujourd'hui* (Königshausen & Neumann, 2020). ARTICLES (depuis 2016) sur l'esthétique nazaréenne (notamment « Dire et/ou peindre le sacré : (en)jeux de l'esthétique nazaréenne », dans *textimage, Varia*, 2016, https://www.revue-textimage.com/12_varia_5/viallet1.html ; « Les Nazaréens allemands : des "peintres-poètes" romantiques ? », dir. S. Grimm-Hamen, I. Lacheny et A. Muzelle, *Écrivains et artistes : entre échanges et rivalités (XIX^e, XX^e et XXI^e siècles)*, Nancy, PUL, 2019, p. 29-49) ; la transposition graphique de récits d'E. T. A. Hoffmann (« Mise en images, mise en récit : le conte d'E. T. A. Hoffmann *Le Petit Zachée surnommé Cinabre* (re)vu par Steffen Faust », *Image & Narrative*, 17.2, 2016, p. 43-60, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1126>) ; toujours sur le paysage (« Des paysages "géognosiques" de Carl Gustav Carus (1789-1869) aux mises en scène de la Matière chez Anselm Kiefer: vers une "dignité" esthétique du minéral », dir. M. Cluet, A. Feler et G. Heide, *Die Würde des Minerals. Ein deutsches und zugleich universelles Anliegen/La dignité du minéral. Cause germanique, et aussi universelle*, Königshausen & Neumann, 2019, p. 219-249).

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 ; Lacheny, 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 Mouglin, *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.

Première partie
Patrimonialisation / (auto-)promotion

Portrait et célébrité au XVIII^e siècle :

Laurence Sterne et Bernard Mandeville

Sylvie Kleiman-Lafon
Université Paris 8

RÉSUMÉ. Le XVIII^e siècle est celui d'une évolution manifeste de la perception de l'auteur, qui devient une personnalité, un objet d'admiration, de curiosité, voire de répulsion. Au succès des œuvres littéraires elles-mêmes se lie la multiplication des représentations de l'auteur, devenu le sujet d'anecdotes qui circulent par voie de presse, et dont l'image se diffuse par le portrait, ses reproductions et ses déclinaisons. Le présent article entend s'attacher aux rapports entre le portrait d'auteur et la notion de célébrité littéraire au XVIII^e siècle à travers deux trajectoires diamétralement opposées : celle de l'écrivain Laurence Sterne et celle du philosophe Bernard Mandeville.

MOTS-CLÉS : célébrité, Grande-Bretagne, XVIII^e siècle, portrait, écrivains

Portraits and Celebrity in the Eighteenth Century: Laurence Sterne and Bernard Mandeville

ABSTRACT. The eighteenth century witnessed an evolution in the way authors were perceived. They became public personalities, objects of admiration, curiosity, or even repulsion. The success of literary works became increasingly linked to the multiplication of the various representations of their authors. The authors themselves became the subjects of anecdotes circulated in newspapers and magazines while their portraits were duplicated and reproduced under various forms. In the present article, I wish to analyse the relation between portraits of writers and literary celebrity in the eighteenth century through two contrasted examples: that of Laurence Sterne, and that of Bernard Mandeville.

KEYWORDS: Celebrity, Great Britain, Eighteenth Century, Portrait, Writers

L'ouvrage que Julia Fawcett consacre à la célébrité au XVIII^e siècle s'ouvre par une question : « Comment l'individu moderne peut-il contrôler son image alors que tous les regards semblent braqués sur lui ? » (« How can the modern individual control over his or her self-representation when the whole world seems to be watching? », Fawcett, 2016 : 1, ma traduction). Cette question se pose bien sûr aujourd'hui, alors que la célébrité n'est plus une qualité mais un être de chair

et d'os, comme le montre par exemple le titre de l'émission de télé-réalité « La Ferme des célébrités », ou l'un de ses pendants anglo-saxons, bien moins champêtre et bien plus anxiogène, « I'm a Celebrity... Get me out of here ! » (« Je suis une célébrité, sortez-moi de là ! »). La même question se pose pourtant avec tout autant d'acuité au XVIII^e siècle, à un moment où, comme le souligne Franck Donoghue dans *The Fame Machine*, les auteurs commencent à s'affranchir du soutien généreux de l'aristocratie pour compter davantage sur le soutien direct des lecteurs – notamment en amont, au moyen de souscriptions¹. Le renom est donc aussi une question de survie économique. Pour Antoine Lilti comme pour d'autres spécialistes de l'histoire de la célébrité, le développement du genre biographique ainsi que l'essor du portrait et de toutes ses déclinaisons marquent aussi l'entrée dans une nouvelle ère. Dès le milieu du XVIII^e siècle, ce que nous appelons aujourd'hui, sans doute un peu hâtivement, le « grand public » ne se contente plus de reconnaître le profil d'un souverain sur une pièce de monnaie, il reconnaît désormais – aux côtés des acteurs et des actrices comme David Garrick ou Sarah Siddons – les figures littéraires du temps. En France, on reconnaît immanquablement le visage de Voltaire ou de Rousseau, tandis qu'en Angleterre on fait trôner dans son intérieur un portrait gravé de Laurence Sterne ou un médaillon en porcelaine de Benjamin Franklin signé Wedgwood. Le cas de Laurence Sterne nous permettra d'esquisser une sorte de cas d'école de ce que pouvait être la stratégie du portrait et la gestion individuelle de l'image dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il servira également de contrepoint à un autre cas d'école de la politique du portrait : celui du philosophe hollandais Bernard Mandeville, à l'opposé de Sterne dans sa façon d'appréhender sa personne publique et la construction de son image.

La célébrité et l'image au XVIII^e siècle en Grande-Bretagne

On considère souvent la célébrité comme un produit de la modernité et notamment de la généralisation des images, surtout des images animées du cinéma et de la télévision. Richard Schickel l'a affirmé avec conviction : « On ne peut pas parler de célébrité avant le début du xx^e siècle » (« There was no such thing as celebrity prior to the beginning of the twentieth century », Schickel, 2000 : 23, ma traduction). La création, en 2011, de la revue *Celebrity Studies* a pourtant été l'occasion de rappeler l'historicité de cette notion et d'affirmer, comme le fait Simon Morgan, qu'elle a favorisé l'avènement de la modernité :

By stimulating the production of consumer goods, printed images and periodical literature, cultures of celebrity played a crucial role in the growth of the public sphere, the emergence of a consumer society, and the global expansion of Western culture. Celebrity is there-

¹ Sur le développement de la publication par souscription, voir Robinson et Wallis.

fore not simply a product of modernity, but one of the key drivers of the modernization process itself². (Morgan, 2011 : 96)

Peut-on pour autant parler de « célébrité » au XVIII^e siècle et affirmer que celle-ci définit le statut des personnes publiques tandis que le désir de célébrité devient dans le même temps consubstantiel au déroulement des carrières politiques ou artistiques ? Simon Morgan distingue le renom, qui dépend d'un réseau social (ou professionnel) restreint et implique un contact personnel, et la célébrité, qui est pour lui caractérisée par la distance ; il distingue aussi le renom et la gloire, fondés sur la figure du héros et du grand homme, de la célébrité (Morgan, 2011 : 97). Au XVIII^e siècle, les deux coexistent et se mêlent : John Churchill, premier duc de Marlborough, héros militaire de la guerre de succession d'Espagne et vainqueur de Blenheim (1704) et Malplaquet (1709) incarne la gloire héroïque au moment où poètes, acteurs et actrices peuplent peu à peu le premier panthéon de la célébrité moderne en devenant des objets de consommation livrés à l'appétit du public.

Leo Braudy distingue comme pivot possible la diffusion de gravures représentant des portraits de criminels :

Towards the end of the seventeenth century in England, engravings of criminals (including one famous for picking Oliver Cromwell's pocket) and oddities (like the man who could eat stones) begin appearing along with biographies detailing their crimes and eccentricities³. (Braudy, 1986 : 350, n17)

Pour Braudy, la montée en puissance de ce désir de célébrité chez les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles s'explique non seulement par le fait que le mécène aristocratique cède progressivement la place au lecteur, mais également parce que la volonté des auteurs d'être considérés comme des artistes et non des artisans et d'écrire non pour vivre mais pour être connus et reconnus laisse la place à d'autres attentes (Braudy, 1986 : 363-364). Le point de vue de Braudy sur la question semble quelque peu expéditif et même s'il prend soin de préciser que cette évolution ne s'est pas faite en un jour, il passe sous silence le rôle pourtant crucial des éditeurs dans la transformation des auteurs en personnes publiques susceptibles d'attirer le lecteur et de « faire vendre » les œuvres. Le livre devient, comme le souligne Braudy, « un nouveau lieu de prédilection de la célébrité » (« a prime new place of fame », Braudy, 1986 : 361, ma traduction), mais précisément parce que le contexte économique général favorise les liens entre

2 « En stimulant la production de biens de consommation, d'images imprimées et de littérature périodique, la culture de la célébrité sous toutes ses formes a joué un rôle déterminant dans la croissance de la sphère publique, dans l'émergence de la société de consommation et dans la diffusion mondiale. La célébrité n'est donc pas simplement le produit de la modernité, elle est l'un des moteurs du processus de modernisation lui-même » (ma traduction).

3 « vers la fin du XVII^e siècle en Angleterre, les gravures représentant des criminels (dont un célèbre pour avoir fait les poches d'Oliver Cromwell) et des curiosités (comme l'homme qui mangeait des pierres) ont fait leur apparition aux côtés de biographies détaillant leurs crimes et leurs excentricités » (ma traduction).

célébrité et argent, le rôle du circuit commercial du livre est en réalité déterminant, d'autant que l'éditeur/libraire recherche comme l'auteur la renommée et la réussite économique qu'apporte un succès de librairie. Dans ce contexte, le portrait d'auteur apparaît comme un outil de promotion parmi d'autres. Dès le XVII^e siècle, des portraits gravés d'auteurs ornent peu à peu certains recueils de poésie, comme par exemple l'édition de 1645 des poèmes anglais et latins de John Milton, que l'éditeur Moseley fait paraître avec en frontispice un portrait du poète à vingt ans censé rendre le recueil plus désirable (Dobranski, 2014 : 2). L'usage se répand suffisamment vite pour que Samuel Butler en fasse état dans son long poème satirique, *Hudibras* (1684), dans un passage qu'il consacre à la vanité de l'écrivain moderne (Butler, 1967 : 20) :

The praises of the Author, penn'd
By himself, or wit-ensuring friend,
The Itch of Picture in the Front,
With Bays, and wicked Rhyme upon't⁴.

Butler ne précise pas si cette envie irrésistible de mettre le portrait d'un auteur en frontispice est celle de l'auteur lui-même ou de son éditeur. Quoi qu'il en soit, cette pratique est souvent considérée avec mépris et Braudy remarque qu'elle fait même contre elle l'unanimité des ennemis littéraires les plus endurcis, comme Dryden et Swift, qui déplorent eux aussi qu'indépendamment de la valeur et du talent certains puissent utiliser « le livre et l'image pour se hisser sur le devant de la scène » (« the book and the picture to place themselves on the public stage », Braudy, 1986 : 365, ma traduction). Dans un poème qu'il adresse au portraitiste Godfrey Kneller, Dryden rappelle entre deux compliments que si le peintre parle une langue universelle tandis que celle du poète est enfermée dans un espace plus restreint c'est avant tout pour chanter la gloire des poètes anglais que le peintre a quitté l'Allemagne : « Notre génie vous a conduit ici, pour exalter notre renommée » (« Our Genius brought you here, t'inlarge our Fame », Dryden, 1701 : 229, ma traduction). Le poète catholique déplore d'ailleurs quelques vers plus loin que Kneller soit parfois obligé de peindre des médiocres au lieu de s'en tenir au génie véritable. David Gelineau a montré qu'à travers Kneller, Dryden s'attaquait à Guillaume d'Orange, en opérant un rapprochement entre la dégénérescence politique de l'Angleterre après la destitution de Jacques II et la dégénérescence d'un art asservi à son époque. Dryden souligne cependant ce qui est attendu du portraitiste : mettre en valeur les grandes figures du génie littéraire et laisser dans l'ombre le plumeux insignifiant. Dustin Griffin rappelle aussi que pour certains, comme Alexander Pope, le prix de moins en moins élevé du papier et le grand nombre d'imprimeurs entraînent l'apparition inquiétante d'un « déluge d'auteurs » (Griffin, 2014 : 1). Se singulariser devient indispensable et la qualité de l'écriture n'est plus suffisante. Griffin souligne que

4 « Les louanges de l'auteur, écrites / Par lui-même, ou un ami à l'esprit sûr, / La tentation du portrait en frontispice, / Orné de lauriers et de méchantes rimes » (I, chant 1, v. 647-650), ma traduction.

la figure de l'auteur s'en trouve durablement changée : « la prolifération des écrivains est considérée comme l'une des évolutions les plus significatives de la condition d'auteur au cours du long XVIII^e siècle » (« The proliferation of writers is identified as one of the significant changes in the conditions of authorship over the course of the long eighteenth century », Griffin, 2014 : 1, ma traduction). Le portrait est alors un élément distinctif : signe d'une carrière littéraire marquée par le succès, il finit par en devenir un truchement. John Dryden pose ainsi une première fois pour John Michael Wright (1668), puis deux fois pour Godfrey Kneller (1693 et 1697), une autre fois pour James Maubert (1700) et une fois pour John Closterman (vers 1690)⁵. Certains de ces portraits ont ensuite donné lieu à des reproductions sous forme de gravures insérées dans les ouvrages en frontispice ou imprimées séparément, assurant ainsi la célébrité de l'auteur par la dissémination et la multiplication de son image. Pour l'auteur anonyme de *The Case of the Authors* (1758), ce n'est cependant pas aux écrivains que profite la diffusion de leur portrait, mais à tous ceux qui exploitent leur travail sans pour autant leur permettre d'en vivre, et c'est un buste posthume de Butler qui illustre son propos :

as it was said of Butler and his Bust, having ask'd for Bread, he may be put off with a Stone.—A Stone pretending to do him honor, but, in reality, rais'd only, that his posthumous Patron may quarter his own frail Pretensions on his more substantial, and, therefore, more durable Merit⁶ ! (Anon., 1758 : 58)

Outre le portrait de Dryden, Godfrey Kneller réalise entre 1697 et 1720, à la demande de l'éditeur londonien Jacob Tonson, le portrait d'une quarantaine de membres du Kit-cat Club, lieu de sociabilité créé par l'éditeur pour favoriser les contacts entre auteurs et mécènes ou souscripteurs⁷. Si ces portraits n'ont pas vocation à quitter les cimaises du club de Barn Elms, ils n'en manifestent pas moins la renommée des hommes de lettres qui en sont membres. La sociabilité des clubs et des cafés permet aux auteurs de côtoyer l'aristocratie et l'élite politique, mais dans le cas du Kit-cat Club, cette quarantaine de portraits de même format pour les uns et pour les autres, accrochés ensemble, abolit symboliquement la hiérarchie sociale.

Le développement de la presse marque un tournant indéniable. Non que les portraits d'auteurs y soient reproduits et donc diffusés, mais certaines œuvres se trouvent imprimées dans les pages des hebdomadaires ou des quotidiens aux

5 On peut voir ces portraits de Dryden, dont le format caractéristique est connu sous le nom de « Kit-cat portrait », sur le site de la National Portrait Gallery : <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mpo1369/john-dryden> (dernière consultation le 26.03.2020).

6 « Comme on l'a dit de Butler et de son buste : s'il a demandé du pain, il a sans doute eu la mauvaise surprise de n'obtenir qu'une pierre... Une pierre supposée lui faire honneur, mais qui n'a été érigée que pour permettre à son illustre mécène de s'attribuer posthument une maigre part d'un mérite plus substantiel et plus durable ! » (ma traduction).

7 On peut voir certains de ces 48 portraits sur le site de la National Portrait Gallery : <https://www.npg.org.uk/collections/search/set/347/The+Kit-cat+Club+portraits%3A+by+Sir+Godfrey+Kneller> (dernière consultation le 26.03.2020).

côtés des critiques et les éditeurs y font la publicité des dernières œuvres parues en s'appuyant souvent sur la notoriété de l'auteur. On s'y fait aussi l'écho des querelles littéraires dans lesquelles certains auteurs prennent soin de s'illustrer. Dès la première moitié du XVIII^e siècle, la célébrité s'appuie sur une médiatisation variée au sein de laquelle le portrait joue un rôle essentiel.

Laurence Sterne et la course à la célébrité

28

Pour Leo Braudy, Laurence Sterne est « le premier auteur anglais qui mérite le qualificatif de célébrité » (« the first English author who can be called a celebrity », Braudy, 1986 : 13, ma traduction), sans doute parce que, comme il ne manque pas de le souligner, Sterne est à la fois l'auteur et le sujet de ses fictions :

Sterne, like Don Quixote sallying forth in search of both adventures and an author to sing them, blithely capers through a celebrity for being both the author of *Tristram Shandy*, as well as the mind and personality that is its subject⁸. (Braudy, 1986 : 372)

Pourtant, peu de choses semblaient prédisposer Laurence Sterne, pasteur anglican d'une petite paroisse du Yorkshire, à la célébrité littéraire, ni à devenir, de surcroît, comme le souligne Clark Lawlor, « célèbre pour avoir voulu devenir célèbre » (« Laurence Sterne, famously, wanted to be famous », Lawlor, 2017 : 519, ma traduction). Lorsque Sterne décide en 1759 de publier à compte d'auteur, chez la libraire Ann Ward à York, les deux premiers volumes de *Tristram Shandy* dont aucun éditeur londonien n'avait voulu, il n'imaginait peut-être pas qu'il allait devenir deux ans plus tard la coqueluche de la capitale. Il fut pourtant l'artisan méticuleux de sa propre accession à la célébrité et le gestionnaire avisé de son image publique. Sterne le clame d'ailleurs lui-même dans sa correspondance – dans une lettre adressée à Stephen Croft –, en une courte formule devenue elle aussi célèbre et reprise d'ailleurs dans nombre d'articles universitaires sur le sujet (voir par exemple Lawlor, 2017 : 519 ; Briggs, 2006 : 86 ; Fawcett, 2012 : 141) : « I wrote not to be *fed*, but to be *famous*⁹ » (« Je n'ai pas écrit pour me nourrir, mais pour être célèbre », ma traduction).

Le portrait n'est pas le seul élément de la stratégie mise au point par Sterne. Fort du succès des premiers volumes de *Tristram Shandy*, Sterne s'appuie aussi sur les querelles et les controverses littéraires qui s'étalent dans la presse pour alimenter sa notoriété. Dans le cinquième volume du roman, il fait d'ailleurs le constat suivant : « La vie d'un auteur, quoiqu'il se persuade peut-être du

8 « Sterne, tel Don Quichotte s'élançant en quête d'aventures mais aussi d'une plume capable de chanter ses exploits, déambule allègrement dans le paysage littéraire, fort de la célébrité que lui vaut d'être tout à la fois l'auteur de *Tristram Shandy* et l'esprit et la personnalité qui en forment le sujet » (ma traduction).

9 Fawcett rappelle que Sterne reprend ici en l'inversant une phrase écrite par l'auteur Colley Cibber dans une lettre à Alexander Pope (Fawcett, 2012 : 143). Sterne reprend la phrase dans le cinquième livre de *Tristram Shandy*, évoquant « those few [...] who wrote not so much to be fed—as to be famous » (Sterne, 1980 : 262).

contraire, doit se passer à combattre plus qu'à écrire » (« The life of a writer, whatever he may fancy to the contrary, was not so much a state of *composition* as a state of *warfare* », Sterne, 1980 : 263, ma traduction). Sterne va jusqu'à solliciter lui-même l'aide active des critiques, et George S. Rousseau, dans sa biographie de John Hill, laisse entendre que le romancier aurait fourni à Hill les informations très précises lui permettant de rédiger une biographie très documentée pour le *Royal Female Magazine*, dans lequel il mentionne par exemple la part prise par Sterne dans les querelles des nominations ecclésiastiques à York (Rousseau, 2012 : 252). Sterne s'en défendra dans sa correspondance, mais qu'il ait ou non été à la manœuvre à cette époque, il se réjouit des critiques et des pamphlets publiés après la publication des deux premiers volumes : « On a écrit un pamphlet à un sou contre Tristram – J'aimerais qu'il y en ait cent de la même eau » (« There is a shilling pamphlet wrote against Tristram—I wish they would write a hundred such »), écrit-il à Croft le 1^{er} mai 1760 (Donoghue, 1996 : 74, ma traduction). Son vœu sera exaucé au point que certains de ses détracteurs – dont son ennemi, Tobias Smollett – le soupçonneront d'avoir écrit lui-même quelques-uns de ces pamphlets à charge : « À dire vrai, nous soupçonnons quelque peu l'auteur lui-même de souffler ici dans la trompette de la renommée » (« To own the truth, we harbour some suspicions that the author himself is here giving breath to the trumpet of fame », *Critical Review* : 319, ma traduction). Dans une lettre qu'il adresse à l'acteur David Garrick depuis Paris le 10 avril 1762, Sterne avoue même – ou feint d'avouer :

Crébillon has made a convention with me, which, if he is not too lazy, will be no bad *persifflage* [*sic*] – as soon as I get to Thoulouse [*sic*] he has agreed to write me an expostulatory letter upon the indecorums of T. Shandy – which is to be answered by recriminations upon the liberties in his own works – these are to be printed together – Crébillon against Sterne, Sterne against Crébillon – the copy to be sold, and the money equally divided¹⁰. (Curtis, 1935 : 161-162)

Que l'anecdote soit vraie ou que Sterne se peigne à dessein en manipulateur qu'il n'est pas, peu importe. Son utilisation habile de la dimension agonistique de la vie littéraire de son temps montre bien ce qu'il est prêt à faire, du moins en théorie, pour devenir célèbre. Clark Lawlor montre par ailleurs que Sterne s'est également appuyé sur la maladie pour construire une image publique de lui-même propre à promouvoir « sa fiction et sa réputation d'homme de sensibilité et de sentiment » (« his fiction and fame as a man of sensibility and sentiment », Lawlor, 2017 : 519, ma traduction). Lawlor pointe le rôle de deux maladies « à la

10 « Crébillon a passé avec moi un accord qui, s'il n'est pas trop paresseux, ne sera pas un mauvais persiflage ; dès que je serai à Toulouse, il a accepté de l'écrire une lettre de protestation contre les impropriétés de T. Shandy, à laquelle je répondrai par des récriminations contre les libertés qu'il prend dans ses propres écrits, les deux textes doivent être imprimées ensemble – Crébillon contre Sterne, Sterne contre Crébillon – et le produit de la vente sera équitablement partagé » (ma traduction).

mode » dans les milieux artistiques et littéraires – la consommation et la mélancolie – dont Sterne a souffert toute sa vie et dont souffrent également les personnages de fiction auxquels il s'identifie (Yorick et Tristram). Le romancier les utilise pour rendre son apparence physique immédiatement reconnaissable : « One aspect of Sterne's self-promotion was his manipulation of his physical image, which meant not only his external bodily appearance but also the diseases from which he suffered and the way he represented them and they represented him¹¹ » (Lawlor, 2017 : 520). Au-delà de l'identification de Sterne, que ses portraits rendent presque instantanée, sa silhouette chétive de poitrinaire émacié lui confère les traits reconnaissables du génie mélancolique.

La façon dont Sterne a construit son image à travers le portrait pour asseoir sa célébrité est connue. Il commence par charger son amie l'actrice Catherine Fourmantel de donner à David Garrick un exemplaire des deux premiers volumes de *Tristram Shandy*. C'est le patronage d'une immense gloire du théâtre que Sterne sollicite avant tout et à côté de ce parrainage, d'emblée associé à la représentation, celui de Lord Bathurst, protecteur de Swift et de Pope, fait presque pâle figure. Fort du soutien de Garrick, Sterne parvient à fréquenter les cercles littéraires de la capitale et réussit avant même la parution des volumes suivants à poser pour Joshua Reynolds, alors l'un des plus célèbres portraitistes d'Angleterre¹². Le tableau est peint en seulement cinq séances, qui commencent à la fin du mois de mars 1760, et il est achevé dans les premiers jours d'avril. L'auteur de *Tristram Shandy* ne détiendra jamais ce portrait – il n'en a pas les moyens –, mais le 21 avril la réalisation d'une reproduction est confiée au graveur Simon François Ravenet. Dans une lettre écrite le jour même, Sterne annonce : « On va de moi faire une belle estampe – je vais pouvoir tirer le plus grand profit de ma personne et vendre à la fois ma tête et son contenu » (« There is a fine print going to be done of me – so I shall make the most of myself, & sell my head both inside and out », Briggs, 2006 : 85, ma traduction). Le 22 mai 1760, le portrait apparaît en frontispice des deux volumes des *Sermons of Mr Yorick*, publiés par Sterne à Londres. Il apparaîtra dès lors en frontispice des sept volumes de *Tristram Shandy* qui suivront la réédition londonienne des deux premiers volumes. Comme le souligne Clark Lawlor, le portrait de Reynolds exprime à la fois la distance ironique, la posture mélancolique et la pâleur malade que Sterne cherche à mettre en avant : « The placement of the forefinger on the temple deliberately connected Sterne to a long tradition of the melancholic posture that had been adopted by other writers and artists, notably including Alexander Pope¹³ » (Lawlor : 522). Cette tradition remonte

11 « La manipulation, par Sterne lui-même, de son image physique est un aspect de son autopromotion. Il s'agit de mettre en avant non seulement son apparence corporelle mais également les maladies dont il souffraient, la manière dont il les représentait et dont elles le représentaient » (ma traduction).

12 Au sujet de Reynolds et de la célébrité, voir le catalogue de l'exposition *Joshua Reynolds : the creation of celebrity* qui a eu lieu en 2005 à la Tate Britain.

13 « L'index placé contre la tempe relie délibérément Sterne à une longue tradition : cette pose mélancolique fut adoptée par d'autres artistes et auteurs avant lui, notamment par Alexander Pope » (ma traduction). Pour voir le portrait de Pope : <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw05084/Alexander-Pope?LinkID=mp03609&role=sit&rNo=0> (dernière consultation le 26.03.2020).

entre autres à Robert Burton, qui l'adopte pour le frontispice de son *Anatomy of Melancholy* (1621) que Sterne cite à plusieurs reprises dans son œuvre.



Figure 1 : Sir Joshua Reynolds, *Lawrence Sterne*, 1760, huile sur toile, 127,3 cm x 100,3 cm, National Portrait Gallery, reproduit avec l'aimable autorisation de la National Portrait Gallery de Londres.

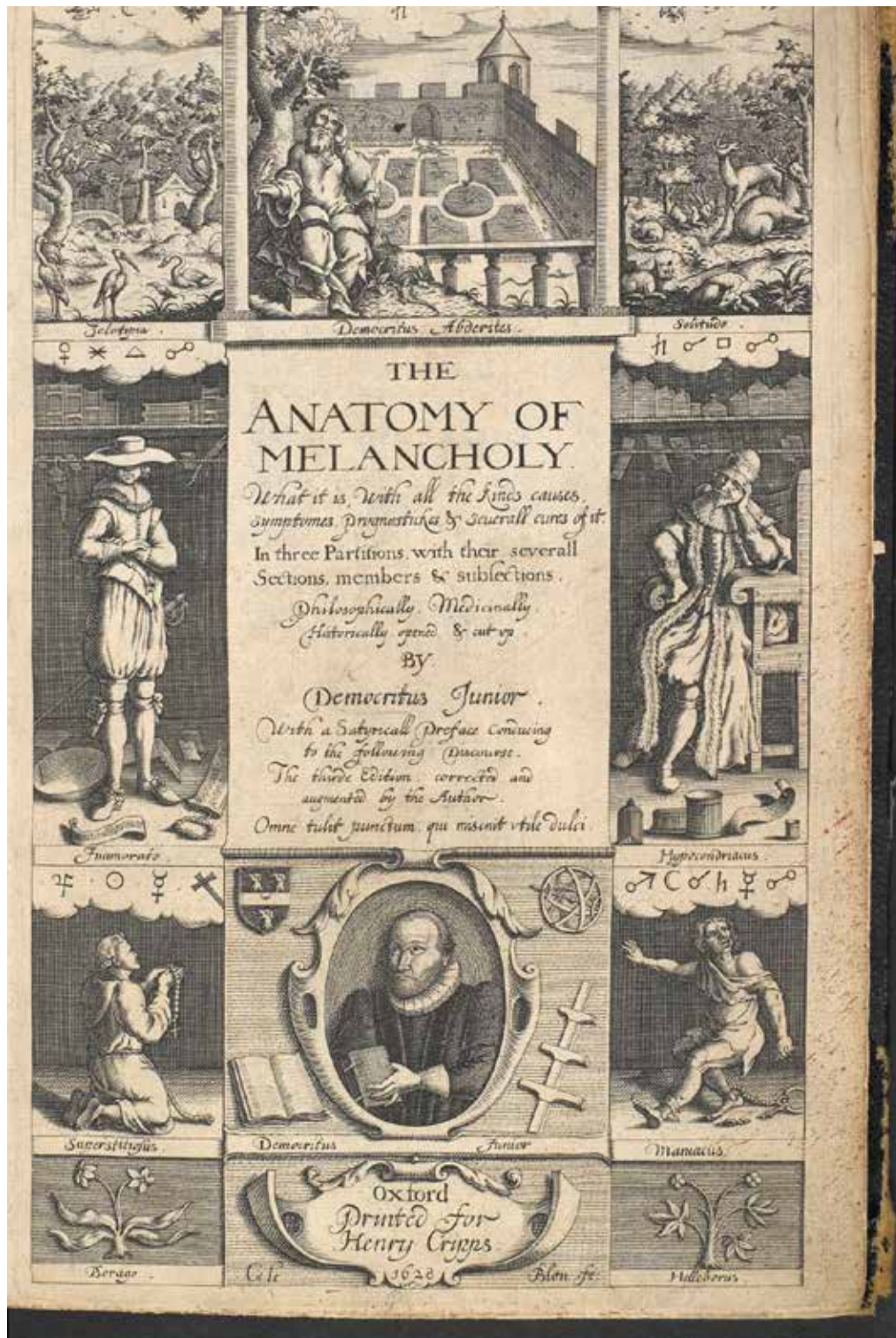


Figure 2 : Frontispice de *Anatomy of Melancholy*, gravure par Christian Le Blon, image libre de droits (licence Creative Commons).

Aucun lecteur ne peut donc ignorer à quoi ressemble Laurence Sterne. L'identification de l'auteur à Yorick, personnage de *Tristram Shandy* mais aussi

de *Sentimental Journey* et auteur pseudonyme des sermons agit comme une caisse de résonance, amplifiant la renommée de Sterne et redoublant la circulation des portraits. En 1762, Carmontelle fait un portrait aquarellé en pied de Sterne à la demande du duc d'Orléans. Sterne s'en vante d'ailleurs dans une lettre à Robert Foley et précise qu'il cherche à s'en procurer une copie pour le faire circuler, ainsi que d'autres portraits de lui « car il sera vu par la moitié de Londres » (« for it will be seen by half of London », Curtis, 1935 : lettre 231, ma traduction). Quelques années plus tard, en 1766, pendant son séjour à Rome, Sterne pose pour le sculpteur britannique Joseph Nollekens qui réalise un buste en marbre que l'on peut voir à la National Portrait Gallery¹⁴ et qui sera reproduit en grand nombre, en marbre ou dans des matériaux moins nobles comme le plâtre ou la céramique. Dès 1760, un pamphlet intitulé *The Clockmaker's Outcry* – qu'Anne Bandry soupçonne d'avoir été écrit par Sterne lui-même – reprochait déjà à l'auteur de vouloir démultiplier exagérément son portrait (« Hawk[ing] his face about [...] to all the portrait painters in town, vainly begging to have his mazard multiplied » [Bandry, 1991 : 71-73 ; Anon., 1760 : viii]). Sterne s'en vante d'ailleurs à plusieurs reprises dans sa correspondance, se félicitant de la circulation de ses divers portraits, amplifiée par la multiplication des objets qui le représentent, comme par exemple un sceau en pâte de verre inspiré du fameux portrait de Joshua Reynolds. D'une certaine manière, Sterne a parfaitement réussi à obtenir la renommée littéraire qu'il recherchait et à compter parmi les célébrités littéraires de son temps. La fin de l'histoire est à ce titre intéressante. Sterne meurt de phthisie en mars 1768 après la parution de 9 volumes de *Tristram Shandy*. Le peintre et graveur anglais Thomas Patch immortalise d'ailleurs, si l'on peut dire, le moment où Sterne/Yorick a rendez-vous avec la mort et le représente – sa maigreur rendait ses portraits immédiatement identifiables – comme une silhouette aussi décharnée qu'un squelette [figure 3].

14 <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mwo6038/Laurence-Sterne> (dernière consultation le 26.03.2020).

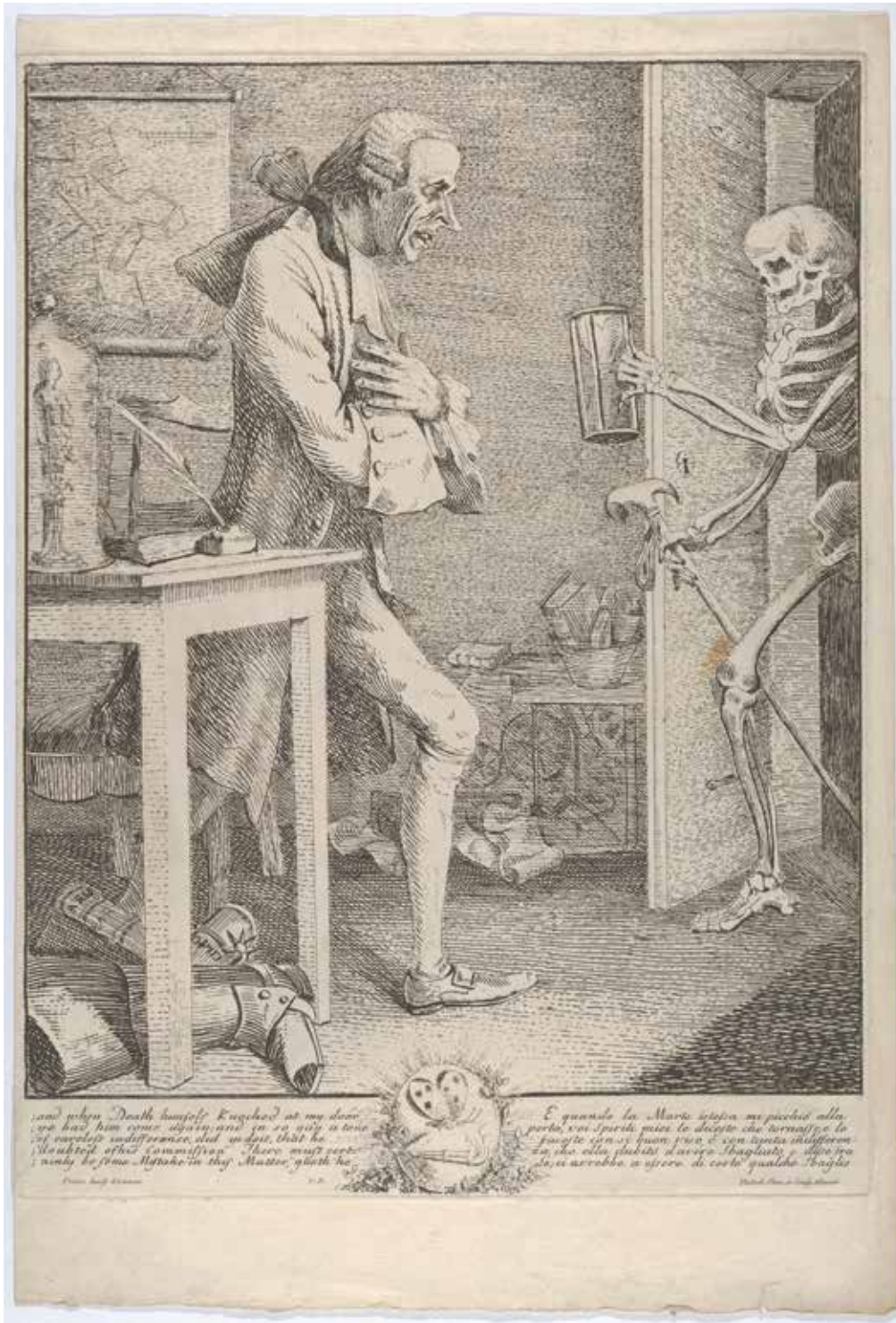


Figure 3 : Thomas Patch, « And when death himself knocked at my door » (« Et quand la mort elle-même frappa à ma porte »), gravure (1769), image libre de droits (licence Creative Commons).

Un incident étrange a pourtant entouré la mort de Sterne, incident qui en dit long sur la popularité des représentations du romancier. Juste après avoir été porté en terre, son corps fut subtilisé par des pilleurs spécialisés dans la fourniture de cadavres pour les cours d'anatomie. La dépouille de Sterne se

retrouva à l'université de Cambridge, sur la table de dissection du professeur Charles Collignon, mais au moment de planter son scalpel dans le cadavre, l'anatomiste – qui, selon certains témoignages, savait parfaitement qui il s'apprêtait à disséquer – se rendit compte que la salle avait reconnu celui dont le portrait avait tant circulé de son vivant. Cette histoire est riche en détails et rebondissements et l'on se reportera, pour les connaître, à l'article de Jenna Dittmar et Piers Mitchell. Après bien des péripéties, une partie des ossements de Sterne finit par être inhumée au cimetière de Coxwold, dans le Yorkshire, où se trouve sa maison de Shandy Hall, son crâne ne s'y trouve pas et si certains pensent qu'il pourrait se trouver dans les collections anatomiques de l'université de Cambridge, le fait est qu'il a bel et bien disparu. Julia Fawcett rappelle que pour beaucoup d'auteurs du XVIII^e siècle, la curiosité du public qui exigeait son lot de détails intimes était comparable à une dissection publique (Fawcett, 2012 : 142 et 149). Pour Sterne, la célébrité est devenue une dissection au sens propre. Si le crâne de Sterne est introuvable, ou inidentifiable, son masque mortuaire fait en revanche partie d'une étonnante série de masques conservée au sein de la Laurence Hutton Collection à l'université de Princeton. Dans son numéro du 22 décembre 1952, le magazine américain *Life* consacrait un article à cette collection, précisant que le masque de Sterne avait été réalisé à sa mort à la demande de ses amis. La réalité est apparemment moins satisfaisante, puisque le masque en question aurait été fait à partir du buste en marbre sculpté par Nollekens. Par-delà la mort, le portrait de Sterne a continué à se multiplier comme une sorte de créature incontrôlable échappant définitivement à son créateur, le portrait mélancolique de Reynolds servant au siècle suivant à illustrer des affiches didactiques sur la phrénologie.

Le non-portrait de Mandeville et la célébrité en creux

Le cas de Mandeville est tout autre : il semble même diamétralement opposé à celui de Sterne. Mais avant d'aborder la question du portrait de Mandeville, il faut sans doute dire quelques mots de cet auteur. Quelques mots en effet, car de Mandeville on ne sait presque rien. Né à Rotterdam en 1670, dans une famille de médecins, il suit l'exemple de son père Michael et après des études secondaires à Rotterdam, où il a peut-être suivi les cours de Pierre Bayle et Pierre Jurieu, il poursuit des études de médecine et de philosophie à Leyde, où il finit par devenir docteur en médecine après une thèse sur la digestion soutenue en 1691. En 1690, Bernard Mandeville est accusé avec son père d'avoir pris part à des émeutes : son père quitte Rotterdam pour Amsterdam et Bernard quitte définitivement la Hollande. Il voyage apparemment en France, peut-être en Suisse et en Italie, avant d'aller s'installer à Londres, de son propre aveu pour y apprendre l'anglais. La date exacte de son installation n'est pas connue, mais en 1693 il y est déjà suffisamment intégré pour être poursuivi par le collège des médecins pour exercice illégal de la médecine. Il est aussi suffisamment protégé, déjà à cette date, pour poursuivre sa carrière de médecin sans être importuné. En 1698, il

épouse Ruth Elisabeth Laurence dont il a plusieurs enfants dont deux seulement, Michael et Penelope, seront couchés sur son testament. Mandeville meurt de la grippe le 21 janvier 1733. À son propos, Frederick Kaye, responsable de l'édition de référence de *The Fable of the Bees*, ouvrage polémique qui fit passer en un instant Mandeville de l'ombre à la lumière, remarque :

History now becomes paradoxical. Her file, which has not spared details of Mandeville's youthful days of obscurity, records almost nothing of the years when *he was one of the most celebrated men in the world*. She notes a couple of his dwelling-places, lists his literary works, and records his death. That is almost all¹⁵. (Mandeville, 1923 : I, 12, c'est moi qui souligne)

Kaye exagère en réalité ce que nous savons des détails de la jeunesse de Mandeville ; quant à ses ouvrages, l'attribution de certains d'entre eux à l'auteur de *The Fable of the Bees* est encore sujette à caution tandis que d'autres attendent sans doute de retrouver leur auteur. Pour parfaire le mystère, seuls trois documents manuscrits nous sont parvenus à ce jour : son testament, une lettre adressée au médecin Hans Sloane et une autre à son protecteur, Lord Macclesfield. Ce dernier document est émouvant à plus d'un titre, non seulement parce qu'il donne à voir l'écriture, régulière et sans fioritures, de Mandeville, mais aussi parce qu'il y évoque la maladie de son fils et son soulagement de le savoir en voie de guérison alors même qu'il le croyait à l'article de la mort. Il arrive que des chercheurs ajoutent çà et là des pièces manquantes au puzzle Mandeville, comme Rudolf Dekker, qui éclaire en 1992 le contexte agité dans lequel le philosophe a quitté la Hollande, ou Arne Jansen, qui lève en 2009 le voile sur ses origines familiales et ses liens avec la Suisse (voir bibliographie). Les lecteurs curieux de connaître les détails les plus intimes de la vie de Bernard Mandeville doivent se contenter de très rares témoignages directs, comme celui de Benjamin Franklin, qui se souviendra dans son autobiographie de sa rencontre avec le philosophe dans un pub de Cheapside : « Lyons, a Surgeon [...] carried me to the Horns a pale Ale-House in —Lane, Cheapside, and introduc'd me to Dr. Mandeville, Author of the Fable of the Bees who had a Club there, of which he was the Soul, being a most facetious entertaining Companion¹⁶ » (Franklin, 2012 : 44). Ce commentaire contraste singulièrement avec les attaques de ses adversaires qui le décrivent tantôt comme le diable incarné en transformant son patronyme en « Man-Devil » (Mandeville, 1923 : II,

15 « L'histoire devient ici paradoxale. Ses archives, qui ne manquent pas de détails sur la jeunesse obscure de Mandeville, n'ont pratiquement rien retenu de l'époque où *il était l'un des hommes les plus célèbres au monde*. Elle note pour lui deux adresses, dresse la liste de ses œuvres et garde la trace de sa mort. C'est pour ainsi dire tout » (ma traduction).

16 « Lyons, un chirurgien [...] m'emmena dans une taverne, The Horns, dans —Lane, à Cheapside, et me présenta au Dr Mandeville, l'auteur de la *Fable des abeilles*, qui y tient un club dont il est l'âme, car c'est un compagnon facétieux et fort divertissant ». Joyce Chaplin, annote l'édition Norton de l'autobiographie de Franklin en précisant que Mandeville est « an important man of letters [...] notorious for his *Fable of the Bees*, [who] epitomized avant garde infamy » (un homme de lettres important, célèbre pour sa *Fable des abeilles*, qui incarnait l'avant-garde de l'infamie) (Franklin, 2012 : 212, ma traduction).

424), tantôt comme un médecin obscur et raté à la solde de marchands d'alcool étrangers. Plusieurs décennies après la mort de Mandeville, Jeremiah Newman, médecin et chirurgien, corrobore le bref portrait que donne Benjamin Franklin et fait du philosophe un invité apprécié des dîners de Lord Macclesfield, où il croise entre autres Joseph Addison (Newman, 1796 : II, 24).

En dehors de ces quelques aperçus de Mandeville en représentation dans l'espace social, le lecteur avide de détails biographiques peut aussi tenter de traquer les quelques allusions autobiographiques dont Mandeville parsème parcimonieusement ses ouvrages. Ainsi, dans la première édition de son *Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions*, qui paraît en 1711, il est précisé que l'ouvrage peut être acheté chez le libraire, mais aussi directement chez l'auteur, avec la mention d'une adresse à Westminster. Lorsque le livre – une série de dialogues dans lesquels Mandeville avoue s'être mis en scène sous les traits de l'un des protagonistes – est réimprimé en 1715, l'adresse de Mandeville a disparu. Plusieurs raisons peuvent expliquer la suppression de cette adresse : volonté d'échapper à ses lecteurs (et patients potentiels), déontologie professionnelle affichée pour contrer les critiques l'accusant de charlatanisme, cession de droits à l'éditeur... Toujours est-il que Mandeville supprime également de la seconde édition du traité les allusions précises à ses origines et surtout à son père, même s'il laisse plus loin dans le texte une allusion à la thèse de médecine qu'il a soutenue à Leyde.

L'emploi fréquent de pseudonymes, y compris féminins (voir Goldsmith, 1999), achève de brouiller les pistes. Contrairement à Sterne, Mandeville, célèbre infâme, s'expose très peu dans son œuvre. Même lorsqu'il affirme s'être représenté sous les traits de certains personnages et lorsqu'il assure parler par leur voix, l'ironie omniprésente pousse les lecteurs à douter. Peut-on alors envisager que Mandeville ait pu être l'habile artisan de la célébrité qui a incontestablement été la sienne après la parution du second volume de *The Fable of the Bees* en 1724 ? Newman peint le philosophe en homme rompu à la manipulation de l'opinion, évoquant un goût de la représentation qui n'est pas sans rappeler celui que l'on attribuera plus tard à Sterne : « Mandeville, the writer, had the art of prefixing odd and alarming titles to his books, by which means he turned the attention of the public to his performances, and the purpose of an increased sale was generally answered¹⁷. » (Newman : II, 24) Mais si Mandeville parvient à compter parmi les auteurs les plus célèbres de son temps, qu'en est-il de la diffusion de son image physique ? Force est de constater que si Mandeville a bien eu pour ambition de conquérir l'opinion, le portrait n'a manifestement pas fait partie de sa stratégie : aucun portrait de lui ne nous est parvenu. Il n'a jamais dédicacé ses ouvrages à de riches protecteurs – il était pourtant le protégé de Lord Macclesfield, devenu chancelier du roi en 1718 avant sa disgrâce en 1724 ; il n'a pas non plus – pas plus que ces éditeurs – choisi de faire figurer son portrait en frontispice. Sauf découverte inattendue, aucun portrait n'a été peint de lui

17 « Mandeville, l'écrivain, avait l'art de faire précéder ses livres de titres étranges et inquiétants, ce qui lui permettait d'attirer l'attention du public sur ses représentations. L'augmentation des ventes, qui était son but initial, était généralement atteint » (ma traduction).

de son vivant, aucune image posthume n'a circulé. Mandeville semble à jamais invisible, mais le lecteur est-il prêt à accepter qu'un auteur célèbre reste sans visage ? Concernant les lecteurs contemporains de Mandeville, cette question doit rester sans réponse. Mais pour les lecteurs modernes il est manifeste qu'un auteur célèbre doit être identifiable par son portrait. Une recherche simple sur Google Image donne des résultats éloquentes : Mandeville n'a pas un portrait, il en a plusieurs.

38



Figure 4 : captures d'écran de quelques résultats d'une recherche « Bernard Mandeville » sur Google Image, recherche effectuée le 8 décembre 2018, image réalisée par Sylvie Kleiman-Lafon.

Aucun de ces portraits n'est un portrait de Mandeville, mais tous sont cependant des portraits d'auteurs célèbres. Le premier portrait en haut à gauche de la figure 4, utilisé par la Bibliothèque digitale pour illustrer une édition en ligne de *La Fable des abeilles* est celui de Samuel Clarke (1727-1769), pasteur presbytérien qui n'a jamais entretenu le moindre lien avec le philosophe dont il n'est même pas le contemporain. Le second portrait, en haut à droite, utilisé par un site italien qui s'interroge sur la signification véritable du même ouvrage, est celui de Pierre Bayle (1646-1706). Cette fois-ci un lien existe puisque Bayle a vécu à Rotterdam et que Mandeville enfant a peut-être fréquenté l'École illustre, où Bayle enseigna un temps la philosophie et l'Histoire. Le troisième portrait (coin inférieur droit) de « l'homme diabolique » est en réalité celui d'Adam Smith (1723-1790), dont les théories économiques doivent effectivement beaucoup à Mandeville, mais qui n'avait que dix ans à la mort de celui-ci. Le quatrième et dernier portrait – l'image la plus fréquemment associée à Mandeville sur Internet – est celui du français Anne Robert Jacques Turgot (1727-1781), homme politique et économiste français philosophiquement plus proche de Locke que du philosophe néerlandais, dont il n'est pas non plus le contemporain. Le processus est en réalité identique à chaque fois, les portraits attribués à l'auteur de *The Fable of the Bees* ne sont pas des portraits d'anonymes. À l'exception du pasteur Clark, ce sont des portraits de penseurs célèbres, mais qui ne le sont sans doute pas au point d'être restés immédiatement reconnaissables des siècles plus tard. Ces solutions au défaut de portrait attesté – solutions

qui peuvent nous sembler paresseuses – montrent bien à quel point l'image de l'auteur est indispensable au lecteur. Rembrandt pouvait imaginer sur la même toile de 1653 Aristote contemplant le buste d'Homère¹⁸, Sterne peut demander à son lecteur de tracer lui-même – sur une page laissée vierge à cet effet – le visage de la veuve Wadman, personnage de *Tristram Shandy*, mais le lecteur ordinaire doit combler autrement le vide laissé par le portrait absent de Mandeville. On pourrait être tenté de confier à un graphologue l'analyse des lettres manuscrites de Mandeville dans l'espoir d'en voir déduire un ou plusieurs traits de personnalité saillants – tout comme le lecteur est invité par les phrénologues à relier la physionomie de Sterne à un trait de caractère particulier –, mais il manquera toujours la connaissance intime et immédiate que semble seul permettre le portrait de l'écrivain.

Arne Jansen, chercheur indépendant qui a entrepris de proposer aux lecteurs néerlandais la traduction des principales œuvres de Mandeville a suggéré plusieurs pistes qui, si elles étaient confirmées, nous permettraient de voir enfin ce célèbre fantôme¹⁹. L'un de ces portraits (voir Fig. 5) est celui d'un jeune homme, peint par John Closterman (1660-1711), portraitiste de Dryden, mais aussi de Samuel Pepys ou de Henry Purcell.



Figure 5 : John Closterman, *Unknown Man, formerly known as Sir James Thornhill* (Portrait d'un inconnu, anciennement portrait de Sir James Thornhill), v. 1705-1707, huile sur toile, 74,9 cm x 61,6 cm, avec l'aimable autorisation de la National Portrait Gallery.

¹⁸ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437394> (dernière consultation le 26.03.2020).

¹⁹ <https://www.bernard-mandeville.nl/portrait-of-bernard-mandeville> (dernière consultation le 26.03.2020).

Ce portrait d'un gentilhomme inconnu, anciennement considéré comme un portrait de James Thornhill (le beau-père de Hogarth) peint par John Closterman (peintre de Westphalie installé à Londres) entre 1702 et 1705, est peut-être, ou peut-être pas, celui de Mandeville. À vrai dire les arguments qui pourraient étayer cette hypothèse manquent cruellement, malgré ce que veut croire Arne Jansen, qui proclame avec émotion sur son site internet « Voici à quoi ressemblait Bernard Mandeville » (« This is what Bernard Mandeville looked like ! »). Il propose cependant une autre hypothèse, sur laquelle il s'appuie d'ailleurs pour affirmer que le portrait peint par Closterman est bien celui de Mandeville. Cette autre hypothèse ne repose sur aucun fait avéré, mais elle est séduisante et correspondrait en réalité parfaitement à la personnalité de Mandeville telle qu'elle transparaît à la lecture de ses œuvres.

L'hypothèse est la suivante : en 1709 et 1710, Mandeville contribue, sous les pseudonymes féminins de Lucinda et Artesia, à un certain nombre de numéros de la revue *The Female Tatler*. Toujours en 1709, Mandeville publie *The Virgin Unmasked, or Female Dialogues Betwixt an Elderly Maiden Aunt and her Niece*, ouvrage de fiction dans lequel il fait parler deux femmes – une jeune nièce délurée et sa vieille tante – sur le mariage et l'amour. Une dizaine d'années plus tard, paraît un autre ouvrage de Mandeville intitulé *Free Thoughts on Religion* (1720). Cet ouvrage a la particularité, par rapport aux autres œuvres de Mandeville, de comporter ce que les typographes appellent des fleurons, ornements généralement insérés en tête ou en fin de chapitre. Les fleurons qui ornent cet ouvrage de Mandeville sont particuliers puisque la base de données Fleuron²⁰ précise que leur usage est resté limité à un imprimeur-éditeur seulement, T. Jauncy. Pour *Free Thoughts on Religion*, la base de données Fleuron recense 41 ornements variés. Sur les pages i, 17, 37, 214 et 365 apparaissent des ornements en bandeau comportant tous en leur centre un médaillon représentant deux versions d'un portrait de femme à la poitrine généreuse, un peu matrone, apparaissant de profil [figures 6.1 et 6.2].



Figure 6.1 : ornement gravé, Bernard Mandeville, *Free Thoughts on Religion*, London, T. Jauncy, 1720, p. 2, https://fleuron.lib.cam.ac.uk/ornament/02673017000020_1

20 Fleuron : A Data-base of Eighteenth-Century Printers' Ornaments : <https://fleuron.lib.cam.ac.uk> (dernière consultation le 26.03.2020).



CHAP. II.

Figure 6.2 : ornement gravé, *Free Thoughts on Religion*, London, T. Jauncy, 1720, p. 40, https://fleuron.lib.cam.ac.uk/ornament/026730170000400_1

De ces deux fleurons représentant un portrait de femme – ou d’homme en perruque ? – au sourire un peu énigmatique, Arne Jansen conclut, avec tout autant d’empressement que pour le portrait de Closterman, qu’il ne peut s’agir que de Mandeville lui-même et que les fleurons rendent hommage à la facilité avec laquelle il avait endossé des identités féminines fictionnelles. Arne Jansen va d’ailleurs plus loin en établissant un lien direct entre les fleurons de *Free Thoughts on Religion* et le portrait peint par Closterman : le premier des deux fleurons aurait, selon lui, été gravé d’après le portrait de l’inconnu. Les fleurons prouvent l’identité du portrait de Closterman, qui à son tour démontre celle des fleurons.

Le fait que ce même portrait gravé se retrouve réemployé sous une forme légèrement différente – non plus en médaillon au centre d’un bandeau, mais comme élément central d’un cul-de-lampe²¹ – dans un autre ouvrage publié la même année par Jauncy fragilise hélas l’hypothèse séduisante d’Arne Jansen (Philips, 1720 : 37). Bernard Mandeville demeure pour quelque temps encore un auteur certes célèbre, mais sans visage.

Conclusion

Le fait qu’aucun portrait de Mandeville ne nous soit parvenu ne signifie pas qu’un tel portrait n’a jamais existé et que cette absence de représentation picturale est forcément le résultat d’une volonté de l’auteur de rechercher le succès sans pour autant vouloir la publicité qui l’accompagne d’ordinaire. On peut sans doute déduire de la pensée de Mandeville – celui que l’on a présenté comme le chantre des vices privés condamnait la vanité, même s’il pensait que la société pouvait en tirer collectivement profit –, ou de certains principes d’écriture – recours à des pseudonymes, identification volontairement déroutante de l’auteur à tel ou tel personnage, ironie propre à égarer le lecteur inattentif... –

²¹ https://fleuron.lib.cam.ac.uk/ornament/024710090000370_0 (dernière consultation le 26.03.2020).

un goût paradoxal pour la représentation flamboyante comme pour le théâtre d'ombre. Et si l'on ne peut affirmer que Mandeville ait volontairement refusé qu'un portrait de lui circule, force est de constater que cette absence correspond assez bien à la personnalité d'un auteur qui, sans jamais livrer son intimité à ses lecteurs, a réussi à faire parler de lui, laissant notamment à ses nombreux détracteurs le soin de cultiver sa notoriété.

Malgré le contraste manifeste qui existe entre la démultiplication visuelle de Laurence Sterne et l'invisibilité de Bernard Mandeville, l'un comme l'autre finissent somme toute par disparaître derrière un personnage public que d'autres ont dessiné à leur place. Pour Julia Fawcett, l'écriture digressive de Sterne relève, au même titre que la circulation de son image démultipliée, d'une stratégie qui vise à donner au lecteur curieux l'illusion qu'il accède à une intimité qui lui est en réalité sans cesse refusée : « The solution is, in other words, to block the reader's entry into the interiority of the character not through the inclusion of too few details and descriptions and extra-textual bodies, but rather through the inclusion of too many²². » (Fawcett, 2012 : 149) Dans le cas de Sterne comme dans celui de Mandeville, le lecteur doit finalement se contenter d'une enveloppe insaisissable, d'une page blanche qui contient toutes les images possibles de l'auteur et n'en contient aucune. Tout comme le lecteur de *Tristram Shandy*, invité à réinventer inlassablement la veuve Wadman, le lecteur de Mandeville est condamné à rechercher inlassablement dans des portraits d'anonymes la réalité et la familiarité d'un auteur qui lui échappe sans doute à jamais.

Liste des figures

Figure 1 : Sir Joshua Reynolds, *Lawrence Sterne*, 1760, huile sur toile, 127,3 cm x 100,3 cm, National Portrait Gallery, reproduit avec l'aimable autorisation de la National Portrait Gallery de Londres.

Figure 2 : Frontispice de *Anatomy of Melancholy*, gravure par Christian Le Blon, image libre de droits (licence Creative Commons).

Figure 3 : Thomas Patch, « And when death himself knocked at my door » (« Et quand la mort elle-même frappa à ma porte »), gravure (1769), image libre de droits (licence Creative Commons).

Figure 4 : captures d'écran de quelques résultats d'une recherche « Bernard Mandeville » sur Google Image, recherche effectuée le 8 décembre 2018, image réalisée par Sylvie Kleiman-Lafon.

Figure 5 : John Closterman, *Unknown Man, formerly known as Sir James Thornhill (Portrait d'un inconnu, anciennement portrait de Sir James Thornhill)*, v. 1705-1707, huile sur toile, 74,9 cm x 61,6 cm, avec l'aimable autorisation de la National Portrait Gallery.

Figure 6.1 : ornement gravé, Bernard Mandeville, *Free Thoughts on Religion*, London, T. Jauncy, 1720, p. 2, https://fleuron.lib.cam.ac.uk/ornament/026730170000020_1

Figure 6.2 : ornement gravé, *Free Thoughts on Religion*, London, T. Jauncy, 1720, p. 40, https://fleuron.lib.cam.ac.uk/ornament/0267301700000400_1

22 « En d'autres termes, la solution consiste à empêcher le lecteur d'entrer dans l'intériorité du personnage non pas en limitant les détails, les descriptions et les incarnations extratextuelles, mais plutôt en en donnant trop » (ma traduction).

Œuvres citées

- ANON., *The Case of the Authors by Profession or Trade, Stated with Regard to Booksellers, the Stage, and the Public, Not Matter by Whom*, Londres, R. Griffiths, 1758.
- ANON., *The Clockmakers Outcry Against the Author of the Life and Opinions of Tristram Shandy*, Londres, J. Burd, 1760.
- BANDRY, Anne, « Sterne, l'imitateur imité », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 32, 1991, p. 67-77.
- BRAUDY, Leo, *The Frenzy of Renown: Fame and its History*, New York, Oxford University Press, 1986.
- BRIGGS, Peter M., « Laurence Sterne and literary celebrity in 1760 », dir. Thomas Keymer, *Laurence Sterne's Tristram Shandy, a Casebook*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 79-107.
- BUTLER, Samuel, *Hudibras*, éd. John Wilders, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- CURTIS, Lewis P., éd., *Letters of Laurence Sterne*, Oxford, The Clarendon Press, 1935.
- DEKKER, Rudolf, « "Private Vices, Public Virtues" Revisited: the Dutch Background of Bernard Mandeville », trad. G. T. Moran, *History of European Ideas*, 14.4, 1992, p. 481-498.
- DITTMAR, Jenna M. et MITCHELL, Piers D. (consulté le 26.03.2020) : « The Afterlife of Laurence Sterne (1713-1768): Body Snatching, Dissection and the Role of Cambridge Anatomist Charles Collignon », *Journal of Medical Biography*, 25 août 2015, DOI : 10.1177/0967772015601584
- DOBRAŃSKI, Stephen B. (consulté le 26.03.2020) : « Authorship in the Seventeenth Century », *Oxford Handbooks Online*, May 2014. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935338.013.002
- DONOGHUE, Franck, *The Fame Machine, Book Reviewing and Eighteenth-Century Literary Careers*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- DRYDEN, John, « To Sir Godfrey Kneller » (1694), publié posthument dans *Poems on Various Occasions; and Translations from Several Authors*, Londres, Jacob Tonson, 1701, p. 227-230.
- FAWCETT, Julia, « Creating Character in "Chiaro Oscuro", Sterne's Celebrity, Cibber's Apology, and the Life of *Tristram Shandy* », *The Eighteenth Century*, 53.2, été 2012, p. 141-161.
- FAWCETT, Julia, *Spectacular Disappearances, Celebrity and Privacy, 1696-1801*, Chicago, University of Michigan Press, 2016.
- FRANKLIN, Benjamin, *Autobiography*, éd. Joyce E. Chaplin, New York et Londres, Norton, 2012.
- GELINEAU, David, « Dryden's Portrait of Kneller in "To Sir Godfrey Kneller" », *Eighteenth-Century Life*, 23.1, février 1999, p. 30-45.
- GOLDSMITH, M. M., *By a Society of Ladies: Essays in the Female Tatler*, Bristol, Thoemmes, 1999.
- GRIFFIN, Dustin, *Authorship in the Long Eighteenth Century*, Newark, University of Delaware Press, 2014.
- JANSEN, Arne C., « Bernard Mandeville: Some Recent Genealogical Discoveries », *Notes and Queries*, 56.2, juin 2009, p. 231-235.
- LAWLOR, Clark, « Laurence Sterne, Fame and Fashionable Disease », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 40.4, 2017, p. 519-535.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques. L'Invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.
- MANDEVILLE, Bernard, *The Fable of the Bees*, 2 vols., éd. Frederick B. Kaye, Oxford, The Clarendon Press, 1923.

- MANDEVILLE, Bernard, *A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions*, Londres, printed for and to be had of the author, at his house in Manchester-Court, in Channel-Row, Westminster ; and D. Leach, in the Little-Old-Bailey, and W. Taylor, at the Ship in Pater-Noster Row, and J. Woodward in Scalding-Alley, near Stocks-Market, 1711.
- MANDEVILLE, Bernard, *Free Thoughts on Religion, the Church, and National Happiness*, Londres, printed and sold by T. Jauncy and J. Roberts, 1720.
- MORGAN, Simon, « Celebrity: Academic “Pseudo-Event” or a Useful Concept for Historians? », *Cultural and Social History*, 8.1, 2011, p. 95-114.
- NEWMAN, Jeremiah W., *The Lounger’s Commonplace Book*, 2 vols., Londres, imprimé pour l’auteur, 1796.
- PHILIPS, John, *Poems on Several Occasions*, Londres, printed for J. Tonson, E. Curll, and T. Jauncy, 1720.
- POSTLE, Martin, dir., *Joshua Reynolds: the Creation of Celebrity*, Londres, Tate Britain, 2005.
- ROBINSON, Francis et WALLIS, Peter, *Book Subscription Lists: A Revised Guide*, Newcastle-upon-Tyne, H. Hill, 1975.
- ROUSSEAU, George S., *The Notorious Sir John Hill, a Man Destroyed by Ambition in the Era of Celebrity*, Bethlehem, PA., Leigh University Press, 2012.
- SHICKEL, Richard, *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity in America* [1985], Chicago, Ivan R. Dee, 2000.
- SMOLLETT, Tobias, dir., *The Critical Review: or, Annals of Literature*, IX, Londres, A. Hamilton, 1760.
- STERNE, Laurence, *Tristram Shandy*, éd. Howard Anderson, New York et Londres, Norton, 1980.

Balzac, de l'aspirant dandy au colosse : représenter le corps du romancier

Céline Duverne
Université Lumière Lyon 2

RÉSUMÉ. Balzac rédige *La Comédie humaine* dans une ère où l'essor des caricatures et portraits favorise l'émergence du culte de l'image, encouragé par le développement de la presse lithographique. Or l'iconographie balzacienne se ressent du déficit de respectabilité qui pèse sur le roman, genre nouvellement promu. Les figurations auctoriales mises en place par l'écrivain pour garder le contrôle de son image alimentent la verve des dessinateurs, qui épinglent son embonpoint et l'associent à la vulgarité du parvenu. Ses réactions contrastées face à ces assauts journalistiques révèlent une tension entre quête de publicité, qui impose de faire parler de soi à tout prix, et conquête de la postérité, qui suppose de livrer aux générations futures une image plus digne. Balzac contribue ainsi pleinement à l'évolution des canons de l'écrivain, en accompagnant le développement d'un modèle iconographique nouveau : celui du *grand romancier*.

MOTS-CLÉS : portrait, presse, caricature, iconographie, romancier

Balzac from Would-be Dandy to Giant: Representing the novelist's body

ABSTRACT: Balzac published *La Comédie humaine* in an era of increasing graphic content (such as caricatures and portraits) in newspapers—it was the beginning of the cult of images and the lithographic press. The novel however, a new literary genre, suffered from a lack of legitimacy and this took a toll on Balzac's image. Despite Balzac's best attempts to control the narrative and portray himself as a dandy or a monk devoted to literature, caricaturists mocked his obesity and derided him as a parvenu. His reactions to journalists' attacks reveal his struggle with the dichotomy of striving for either contemporary fame (using favorable and negative exposure to increase publicity) or posterity (i.e. preserving an honorable image for future generations.) In the end, Balzac effectively transforms the aesthetic perception of writers by embodying a new type or author: the *grand romancier*.

KEYWORDS: Portrait, Journalism, Caricature, Iconography, Novelist

Honoré de Balzac publie son œuvre dans une ère marquée par le passage du « sacre de l'écrivain, sacre à fanfares et d'ordre religieux, assorti d'une responsabilité morale du Mage, à sa starisation et à sa fétichisation » (Diaz, 2017 : 163),

résume José-Luis Diaz dans un récent article. Favorisés par le développement de la technique d'impression lithographique, les portraits et caricatures des personnalités les plus emblématiques pullulent dans la presse¹, prémices d'un culte de l'image devenu familier. Dans son étude *Balzac en pantoufles*, Léon Gozlan souligne qu'« il est rare que les hommes de quelque valeur, parvenus à un âge sérieux de la vie, ne se préoccupent pas, même à leur insu, de la physionomie et de l'attitude qu'ils auront dans le monde quand ils n'existeront plus que par leur nom. » (Gozlan, 2001 : 15) Or d'après lui, Balzac y déroge et se soucie peu « de savoir si l'on figurera en bronze, en granit, en jaspe ou en marbre au Panthéon de l'avenir. » (15) La salonnière Virginie Ancelot alimente, à son tour, cette légende du désintéressement : « il a laissé sa réputation se faire elle-même par ses œuvres, c'est une justice à lui rendre ; aussi cette réputation a-t-elle toujours été en s'accroissant » (Ancelot, 1856 : 331).

À rebours de ces déclarations, nous gageons que l'image laissée aux générations futures fut une préoccupation constante du romancier. Les représentations parues de son vivant éclairent aussi bien la réception chaotique de cet « humble prosateur² » (Balzac, 1979 : 13-14) que ses stratégies d'autopromotion, à titre de riposte. Maniée par un écrivain doublement « illustre(é) » (Preiss, 2018), qui lui-même délaisse l'étendard des Beaux-Arts pour esquisser le tableau trivial de son époque, la question du portrait trouve une pertinence singulière dans l'émergence d'une espèce nouvelle du *grand homme* : le romancier. Elle nous rend témoins de la légitimation progressive du genre romanesque, encore embryonnaire, ainsi que du statut problématique du corps de l'artiste, dans une veine romantique propice à l'effacement de la chair sous le joug de l'âme. Du dandy dégradé au colosse légendaire, la pluralité de ces images, dont nous n'offrons qu'un panel restreint, illustre à travers Balzac l'évolution du modèle iconographique de l'écrivain au XIX^e siècle, de l'évanescence au triomphe du corps conquérant.

« L'ère de ses excentriques magnificences » : portraits de Balzac en dandy dégradé

Dans son article « Monsieur de Balzac. Le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire » (Gould, 1963), Charles Gould montre avec profit comment le romancier, grisé par ses premiers succès, fut tenté de s'approprier les codes du dandysme pour conforter sa notoriété naissante. À l'image

1 « Répondant bien au sentiment de la période romantique, de mièvres portraits d'écrivains, généralement lithographiés dans des périodiques, circulaient dans le Paris des années 1830. » (Galantaris, 2018 : 29-30) Voir également l'analyse de Nathalie Preiss sur « cette étrange maladie de la pierre plate pour crayon gras, la pierre lithographique » (Preiss, 2012 : 319).

2 « de bonne heure, il [l'auteur, c'est-à-dire Balzac] avait pressenti là comme une nouvelle divine comédie. Hélas ! le rythme voulait toute une vie, et sa vie a exigé d'autres travaux ; le sceptre du rythme lui a donc échappé. La poésie sans la mesure est peut-être une impuissance ? peut-être n'a-t-il fait qu'indiquer le sujet à quelque grand poète, humble prosateur qu'il est ! », peut-on lire dans la préface du *Livre Mystique* (Balzac, 1979 : 13-14).

d'Eugène Sue³, son rival en élégance comme dans le roman-feuilleton, Balzac parade dans les salons mondains où son statut d'homme à la mode lui vaut d'être reçu, malgré sa roture. Virginie Ancelot désigne les années 1829-1835 comme « l'ère de ses excentriques magnificences » (Ancelot, 1856 : 332), et les lettres du romancier à sa maîtresse Madame Hanska manifestent une véritable stratégie destinée à se rendre visible : « je fais des somptuosités sans raison [...] enfin, je veux me distinguer » (Balzac, 1990a : 200), admet-il en octobre 1834. Il investit ses rares deniers dans « une canne qui fait jaser tout Paris, une lorgnette divine que mes chimistes ont fait faire par l'opticien de l'Observatoire, puis des boutons d'or sur mon habit bleu, des boutons ciselés par la main d'une fée⁴. » (195) La facticité de cet attirail du parvenu ne lui échappe pas : « Ce sont des petits dadas innocents qui me font passer pour millionnaire. J'ai créé la secte des Cannophiles dans le monde élégant, et l'on me prend pour un homme frivole. Cela m'amuse » (258).

L'enjeu qui préside à ces dépenses n'en est pas moins sérieux. Comme il le rappelle dans son *Traité de la vie élégante* (1830), la recherche de grâce vestimentaire dit le besoin de se singulariser, dans cette société postrévolutionnaire où la disparition des trois ordres a entraîné un nivellement esthétique. « Pour nous résumer, le principe de la vie élégante est une haute pensée d'ordre et d'harmonie, destinée à donner de la poésie aux choses » (Balzac, 1981 : 225), expose-t-il doctement. C'est dans le superflu, investi d'une paradoxale profondeur, que s'est réfugiée la quintessence de la supériorité : « La vie élégante n'exclut ni la pensée ni la science : elle les consacre. Elle ne doit pas apprendre seulement à jouir du temps, mais à l'employer dans un ordre d'idées extrêmement élevé » (247). La réputation nouvelle dont jouit Balzac trouve un aboutissement l'année suivante dans deux statuettes du caricaturiste Jean-Pierre Dantan (voir Galantaris, 2018 : 87-89). La première érige la fameuse canne en portrait métonymique de l'artiste. Sur la seconde, notre dandy a piètre allure : le visage lunaire orné d'un sourire digne de Barbe bleue, les cheveux peu soignés, une veste dont les boutons semblent prêts à craquer, la canne brandie comme un sceptre usurpé, un grand chapeau dans l'autre main. Sur le socle sont reproduits ces attributs emblématiques : le chapeau, la canne et la chevelure touffue que menace une paire de ciseaux.

3 N'est-ce pas son propre portrait qu'esquisse Balzac lorsqu'il écrit à Madame Hanska, en mars 1833, « Eugène Sue est un bon et aimable jeune homme, fanfaron de vices, désespéré de s'appeler Sue, faisant du luxe pour se faire grand seigneur » ? (Balzac, 1990a : 32)

4 Il s'agit de la fameuse canne d'or aux turquoises ; Balzac en posséda au moins trois autres (voir Galantaris, 2018 : 39-42).



Figure 1 : Jean-Pierre Dantan, Statuette sans titre, 1835, plâtre teinté, 34x18x15 cm, Maison de Balzac (Paris), droits réservés.

Dans un premier temps, Balzac fut naturellement flatté de cette publicité. Nous en voulons pour preuve la lettre jubilatoire qu'il adresse à Madame Hanska en avril 1835 :

Je vous mettrai dans l'envoi du 17 avril, mes deux charges en plâtre par Dantan, qui a caricaturisé [*sic*] tous les *grands hommes*. Le sujet principal de la charge est cette fameuse canne à ébullition de turquoises, à pomme d'or ciselée, qui a plus de succès en France que toutes mes œuvres. Quant à moi, il m'a chargé sur ma grosseur. J'ai l'air de Louis XVIII. (Balzac, 1990a : 318. C'est nous qui soulignons)

Puis, à propos de sa canne :

Vous ne sauriez imaginer quel succès a eu ce bijou qui menace d'être européen. [...] Tout le dandysme de Paris en a été jaloux, et les petits journaux en ont été défrayés pendant six mois. Pardonnez-

moi de vous parler de ceci, mais il paraît que ce sera matière à biographie [...]. (318)

Derrière le masque de l'ironie, Balzac se montre sensible à l'empreinte de ses frasques sur l'opinion des contemporains comme des biographes à venir : n'est-ce pas le privilège des *grands hommes*, promis à la postérité, que d'attirer l'attention ?

Néanmoins, si frasques il y a, il s'agit plutôt d'agissements ponctuels que d'une constance à s'exposer. En dehors de rares accès de sociabilité, Balzac mène une vie solitaire ; l'édifice de la *Comédie humaine* absorbe trop d'énergie pour qu'il puisse s'engager sur « le sentier périlleux et coûteux du dandysme » (Balzac, 1976 : 1020), comme il le désigne dans *Le Cabinet des antiques*. Des premières années dans sa mansarde parisienne à l'ère de ses grands succès, il ne cesse d'insister sur sa réclusion forcée : « Un port de lettre, un omnibus sont des dépenses que je ne puis me permettre, et je m'abstiens de sortir pour ne pas user d'habits » (Balzac, 2006 : 252), écrit-il à sa sœur Laure en 1829. Si d'abord la modicité est en cause, plus tard le travail lui sert d'alibi : « J'ai fait hier dix-neuf feuillets ; je ne sors pas, je ne bouge pas. Il me semble que si je changeais de place, je ferais enfuir l'inspiration aux pieds légers ! » (Balzac, 1990b : 772), se désole-t-il encore en janvier 1844.

Aussi l'intérêt qu'il suscite dans les premiers temps, par ses rares apparitions, tient-il davantage d'un éblouissement que d'une mise en lumière, comme le regrette Léon Gozlan :

Il a été un moment où les journaux, il y a quelque douze ou quinze ans, se sont beaucoup occupés de Balzac ; mais ils l'ont fait comme ils font tout, c'est-à-dire vite et sans réflexion. Ils ne parlèrent que de ses cheveux, de ses bagues et de sa canne. Il fut le lion de la quinzaine, mettons de l'année, puis ils le laissèrent après l'avoir grossi, exagéré et démesurément enflé. Il faut le dire, c'est cette caricature de l'homme extraordinaire qui est restée dans l'esprit de la génération. [...] Sa condescendance à se montrer ne manqua pas son heure, peut-être, mais elle manqua à coup sûr de mesure. Il éblouit, il étonna, mais il étonna trop pour se laisser voir. Il produisit l'effet du soleil dans une glace. Par conséquent, on le vit peu, on le vit mal ; l'opinion surprise le défigura. (Gozlan, 2001 : 15-16)

Une fois devenu la cible des organes de presse, Balzac ne parvient pas toujours à juguler les critiques acerbes qui, tout en lui assurant la visibilité à laquelle il aspire, nuisent à son prestige artistique⁵. En se comparant à Louis XVIII dans sa lettre d'avril 1835, le romancier présentait cette charge comme un hon-

5 Nathalie Preiss fait globalement état d'un « changement de régime : l'on passe de l'homme illustre, au double corps, que l'on révère, dont on s'approche sans le toucher, et qui se tient à distance, à la célébrité que l'on fréquente, que l'on touche et qui, littéralement, se répand. Bref, l'on passe de l'homme illustre à l'illustration. » (Preiss, 2018 : 49.)

neur insigne. Ce n'est pourtant pas ce qu'indique la légende injurieuse qui l'accompagne, dans l'estampe adaptée de la statuette par le graveur Jean-Théodore Maurisset, en 1839, pour l'album *Musée Dantan* : « Nous prévenons les femmes de trente ans et au-dessus qu'après l'apparition de sa charge, Balzac, pour se rendre méconnaissable, s'est fait couper sa longue chevelure ; mais hélas ! peine inutile, le *grand homme* ne réfléchissait pas que son ventre trahirait son incognito. » (Dantan, 1839 : 8. C'est nous qui soulignons)

L'embonpoint de Balzac est le creuset d'un nombre important de charges, qui soulignent l'inadéquation entre l'éthos – la « scénographie auctoriale » (Diaz, 2007) – du dandy et un physique jugé peu conforme à cette ambition. C'est bien cet effet de contraste grotesque que souligne la caricature de Dantan, ainsi que le portrait dressé par Virginie Ancelot de son hôte :

Sa toilette, négligée parfois jusqu'au manque de propreté, avait des jours de recherche bizarre. Sa canne, devenue célèbre, lui apparut tout à coup et marqua l'ère de ses excentriques magnificences ; une voiture singulière, un groom qu'il nomma Anchise, des déjeuners fabuleux et trente-et-un gilets achetés en un mois, avec le projet d'amener ce nombre à trois cent soixante-cinq, ne furent qu'une partie de ces choses bizarres qui étonnèrent un moment ses amis, et qu'il appelait en riant une réclame. (Ancelot, 1856 : 331)

En pleine veine romantique, l'adjectif *bizarre* qualifie à deux reprises l'allure d'un romancier imprévisible, qui n'a surtout « rien non plus dans sa personne de l'élégance et du charme que les habitudes d'une éducation distinguée donnaient à Chateaubriand » (331). À n'en point douter, le jugement qui pèse sur Balzac est d'abord social. Son indigence, la négligence à laquelle le condamne sa vie de travailleur impénitent sont tout à fait contraires à la morale de l'élégant, d'un Musset grand seigneur traversé, à ses heures perdues, d'« une envie de prendre la plume et de salir une ou deux feuilles de papier » (Musset, 1977 : 12), selon l'expression consacrée. Quoi de plus éloquent que ce dessin gravé par Géniole et publié dans le *Mercure de France* du 15 juillet 1835⁶, la même année que les caricatures de Dantan ?

6 Maurice Clouard attribue ce dessin à Théophile Gautier, hypothèse discutée par Christian Galantaris au profit d'Alfred Géniole (voir Galantaris, 2018 : 94-95).



Figure 2 : Alfred Géniole, *Deux portraits par M. Géniole (Balzac et Musset)*, 1835, vignette gravée sur bois anonymement, 8,5x7,3 cm, Maison de Balzac (Paris), cliché Céline Duverne.

Taille de guêpe, silhouette serpentine et nuage de fumée : Musset pose insolemment au côté de son acolyte ébouriffé en queue de pie, lequel fait chapeau bas et semble masquer sa canne derrière son dos. Si cet accoutrement correspond bien à ces « velléités d'élégance et de dandysme » (Gautier, 1994 : 70) qu'épinglera Gautier, l'éditeur Edmond Werdet rapporte que « l'état d'*incomptus* ou de mal léché était, chez Balzac, le plus ordinaire. » (Werdet, 1859 : 356) Il ajoute qu'« il avait des vêtements disgracieusement faits, et il les portait plus disgracieusement encore [...] ils étaient toujours ou trop petits, ou trop étroits, ou trop longs, ou trop larges ; et son ensemble accusait une négligence dépassant toutes les bornes » (356). Les exemples ne manquent pas pour illustrer, non sans cruauté, cette désinvolture d'artiste parvenu à qui l'on dénie toute distinction.

Du sacerdoce romantique au gnome paillard : figurations monacales

Ainsi le dandysme n'est-il qu'une tentation passagère dans l'itinéraire des scénographies balzaciennes. Passé le moment d'exaltation devant sa célébrité, l'écrivain perd le contrôle de son image et se montre obsédé par sa déchéance physique. Si la correspondance favorise *a priori* la désincarnation et laisse le

destinateur libre d'esquisser de lui le portrait qui lui sied⁷, Balzac ne saurait mentir trop longtemps à celle dont il fera sa maîtresse, substituant à l'idéal plusieurs rencontres physiques. En juillet 1834, sans doute pour la préparer au constat de son déclin, il dresse cet autoportrait alarmiste :

Ah ! madame, la nature se venge bien de mon dédain pour ses lois ; malgré ma vie un peu trop monastique mes cheveux tombent à poignées ; ils blanchissent à vue d'œil ; la profonde inaction de mon corps me fait grossir outre mesure ; je reste souvent vingt-cinq heures assis. Non, vous ne me reconnaîtrez plus ! [...] *Séraphita* me coûte aussi bien des cheveux. Il faut de ces exaltations qui n'arrivent qu'aux dépens de la vie. Mais l'œuvre qui vous appartient doit être ma plus belle (Balzac, 1990a : 170).

Puis cette même année, dans une autre lettre :

Il faudra faire six cents lieues à pied, aller à Wierzchownia en pèlerinage, pour y arriver sous forme jeune, car je suis si gros que les journaux en plaisantent, les misérables ! Voilà la France, la belle France ; on s'y moque du malheur produit par les travaux. Ils se moquent de mon *abdomen*⁸. (194)

En mars 1836, il s'affecte de la parution d'une lithographie consécutive aux deux statuettes de 1835 : « Il arrive que l'on a fait, d'après la mauvaise charge de Dantan, une horrible lithographie de moi pour l'étranger, et que le *Voleur* en a publié une aussi. Me voilà dans l'obligation de me faire peindre et de sortir de mes habitudes de modestie. » (296) On le voit, le rapport de Balzac à sa propre scénarisation est ambigu : s'il se réjouit d'attirer l'attention de la presse, il refuse farouchement de s'en voir attribuer l'initiative. En 1833, il écrivait déjà :

Que ceux qui m'accusent d'avoir de l'amour-propre me connaissent peu ! Je n'ai jamais voulu voir un journaliste, car je rougirais de solliciter un article. Voici huit mois que je résiste aux prières de Schnetz et de Scheffer, l'auteur du *Faust* qui veulent absolument faire mon portrait. Avant-hier, j'ai dit en riant à Gérard, qui m'en parlait encore, que je n'étais pas un assez beau poisson pour être mis à l'huile ! (31)

En 1835, il cède pourtant à ces instances. L'enjeu n'est alors plus le même : moins soucieux de sa renommée immédiate, qui impose de faire parler de lui coûte que coûte, Balzac tourne les yeux vers la postérité, vers l'image laissée aux

7 Sur les enjeux de la correspondance balzacienne, partagée entre révélation de l'intime et construction d'une identité fantasmée, voir Diaz, 2014 et Labouret, 2016.

8 Voir Labouret, 2016 pour une approche exhaustive de la perception qu'a Balzac de son propre corps : « Si le corps sain est perçu comme disgracieux dans son image, le corps malade n'est supportable qu'à condition d'être analysé, compris et par là même peut-être maîtrisé. » (13)

générations futures. La contre-mythologie qu'il propose préside à l'émergence d'une nouvelle figuration iconographique. L'on ne sait dans quelle mesure le romancier influença le travail du peintre Louis Boulanger, dont l'œuvre fut présentée au Salon de 1837 (voir Galantaris, 2018 : 111-118) : le portrait se signale par une récupération opportune des codes picturaux de l'école romantique, pour lutter avantageusement sur le terrain des Beaux-Arts.



Figure 3 : Louis Candide Boulanger, *Portrait d'Honoré de Balzac*, 1836, huile sur toile, 61x50,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Tours, cliché Dominique Couineau.

La robe de bure du moine n'est pas un déguisement d'apparat : c'est dans le costume confortable des Chartreux que Balzac travaillait. Sa correspondance nous l'indique, les figurations identitaires du dandy et du moine coexistent

d'emblée⁹. Or elles sont antinomiques par nature, dans leur philosophie comme dans leur rapport au corps : la première érige le superflu en trait distinctif d'une élite, la seconde parie sur une épure prompte à favoriser le sacerdoce artistique. Une telle hésitation traduit la schizophrénie identitaire d'un écrivain dont l'auto-gestation s'avère chaotique, à l'image d'une œuvre longtemps partagée entre tentatives dramaturgiques, esquisses poétiques et roman triomphant. La scénographie monacale présente l'avantage d'être compatible avec la silhouette précocement décatie de l'écrivain : en 1835, il promet à Madame Hanska qu'il « viendra [lui] montrer d'ici à quelque temps ses cheveux blancs et sa grosse face de moine soumis au régime du cloître. » (Balzac, 1990a : 225) Le travailleur impénitent à qui l'élégance résiste se rêve en « pater dolorosa¹⁰ » et célèbre le corps souffrant, en affirmant par la robe de bure du moine le martyr chrétien de la cause littéraire. Voilà une habile manière de filer la métaphore hugolienne du sacerdoce, élément-clef d'une scénographie romantique revisitée :

je suis heureux d'être là [au château de Saché], comme un moine dans un monastère. Je vais toujours méditer là quelques ouvrages sérieux. Le ciel y est si pur, les chênes si beaux, le calme si vaste. [...] plus une âme pleine d'amour est resserrée physiquement et mieux elle jaillit vers les cieux. C'est là un des secrets de la cellule et de la solitude. (46)

En pleine veine des Mages romantiques, pour reprendre l'expression de Paul Bénichou, le costume monacal se prête à la célébration de la nature amie. Nous sommes très loin du dandy multipliant les dépenses somptuaires en société ; la sobriété du vêtement vient sublimer la réclusion du travailleur négligé. Sensible au mysticisme, Madame Hanska ne pouvait qu'adhérer à cette scénographie, développée à loisir :

Me voici donc comme vous avez souvent désiré me voir. J'ai rompu avec tout le monde, et je vais, dans quelques quinzaines, être dans une mansarde inconnue, ayant rompu tous les chemins autour de moi. [...] Il ne faut pas que ma robe de moine soit un mensonge ! Je n'ai plus que deux choses qui me fassent vivre : le travail et l'espérance de trouver tous mes désirs secrets réalisés au bout de ce travail. (382)

La rhétorique doloriste émaille ce compte rendu à l'amante possessive. Néanmoins, là où le prophète hugolien situe le sacrifice dans la marginalité de son statut social, le sacerdoce balzacien s'incarne dans le patient labeur du

⁹ Un exemple de cette combinaison nous est fourni par la lettre à Madame Hanska des 18 et 19 octobre 1834, que nous avons déjà commentée : « Me voilà maintenant dans ma station d'hiver, dans mon cabinet, avec la robe des chartreux que vous me connaissez, travaillant à perte de vue. Quant à mes joies, elles sont innocentes. C'est le meuble de ma chambre renouvelé, une canne qui fait jaser tout Paris » etc. (Balzac, 1990a : 195)

¹⁰ Ainsi se désigne-t-il dans une lettre de 1819 à Laure (Balzac, 2006 : 25).

romancier, âpre besogne aux antipodes de la fluidité de l'inspiration poétique. Tout autre est le martyr dont s'aurole celui qui n'est pas béni des Muses, et l'éclat de son teint, faute de faire honneur à la fraîcheur des *dandies*, dit la mortification d'un corps affrontant la lente consommation dans l'écriture.

Dans ce tableau, l'attitude du modèle apporte comme un démenti aux connotations du dessin de Dantan : en posant bras croisés, regard fixé et buste en avant, Balzac convertit la lourdeur en puissance démiurgique, pour afficher sa détermination de génie poursuivant sa voie à l'écart des médisances. Il semble que cette revanche picturale atteigne son dessein, comme le montre cette lettre d'une inconnue témoin de ces mutations, en 1837 : « je n'avais vu que votre caricature. Heureusement pour votre amour-propre, [on] me montra votre portrait [...] ; je fus bien contente de voir que vous étiez mieux qu'on ne veut le faire croire » (Bouteron, 1935 : 8). L'exigeant romancier ne saurait pourtant s'en satisfaire :

Il est aujourd'hui constant que Boulanger n'a pas rendu la finesse cachée sous la rondeur des formes, qu'il a outré le caractère de ma force assez tranquille, et qu'il m'a donné l'air soudard et matamore. [...] Le mérite de Boulanger est dans le feu de l'œil et dans la vérité matérielle des contours, dans une riche couleur (Balzac, 1990a : 581),

se plaint-il l'année suivante : la vivacité du regard ne suffit plus à compenser la vulgarité d'une silhouette lourde.

Comme on pouvait le supposer, la riposte journalistique ne se fit pas longtemps attendre, puisant dans l'imaginaire monacal un nouvel arsenal comique. Le caricaturiste Benjamin Roubaud publie dans *Le Charivari*, en 1838, une lithographie partie prenante de la série du *Panthéon charivarique*. La robe de bure est détournée de la symbolique sacerdotale pour renvoyer à la tradition du moine paillard, renouant avec l'inspiration rabelaisienne des premières caricatures. La charge s'accompagne d'un distique au vitriol : « Balzac, nourri de gloire, est cependant bien gras / Par malheur ses succès ne lui ressemblent pas. » Deux ans plus tard, en 1840, elle paraît derechef dans la revue assortie d'une nouvelle légende : « Certain que les succès l'engraissent dans sa lutte / Et désirant fou s'amincir, / Balzac de temps en temps se permet une chute / Mais de nouveaux succès l'empêchent de maigrir. » (voir Galantaris, 2018 : 133-134)



Figure 4 : Benjamin Roubaud, lithographie parue dans *Le Panthéon charivarique*, 1840, 20,8x26,1 cm, Maison de Balzac, cliché Céline Duverne.

Roubaud renoue avec les caricatures de Dantan en affichant la solution de continuité entre l'apparence et l'éthos du romancier : le père de *La Comédie humaine* ne saurait se confondre avec ses gracieux héros. Outre la réalité physique du corps de l'écrivain, ce portrait trouve une justification dans l'exubérance de ses manières et l'existence débridée que lui prêtent les calomnies, aux antipodes de l'imaginaire du moine, mais en accord tacite avec le ton de ses premières œuvres (*Physiologie du mariage*, *Contes drolatiques*). Nous voici en présence de deux avatars antinomiques : l'homme du monde excentrique et le moine reclus, tous deux menaçant de se voir dégrader en gnome rabelaisien. Mais une fois lancé sur le terrain de l'autopromotion, Balzac se prête à de nouvelles figurations puissamment suggestives, par lesquelles il entend s'inscrire, lui humble romancier, dans le Panthéon des génies de son temps.

Représenter le romancier : iconographie du corps conquérant

La trivialité demeure le lot de celui que sa prose condamne au prosaïsme, qu'il revendique l'élégance ou la sobriété. À mesure que se déploie l'édifice de *La Comédie humaine*, les caricaturistes, tout en entérinant par leur seul intérêt la célébrité du « plus fécond des romanciers » (Lacroix, 1882 : 282), épinglent à travers lui ce « genre bâtard¹¹ » (Auger, 1828 : 355) et ses prétentions académiques. L'esquisse de Benjamin Roubaud est ainsi détournée, en 1840, dans une lithographie au titre éloquent, « La prose et les vers au XIX^e siècle », parue dans *Le Monde dramatique* (voir Galantaris, 2018 : 140).

57



Figure 5 : F. Roze, *La Prose et les Vers au XIX^e siècle*, 1840, lithographie parue dans *Le Monde dramatique*, 1840, 19x14 cm, Maison de Balzac, cliché Céline Duverne.

Long et fin comme un roseau, le poète Lamartine couve un édifice lisse et harmonieux ; à ses côtés, affublé d'un sourire goguenard, le nain Balzac brasse des feuillets désordonnés – ceux, sans doute, des journaux où il publie ses romans-feuilletons. Ces « Contrastes littéraires » rappellent le double portrait de Balzac et Musset : la distinction est du côté du poète aristocrate, la vulgarité caractérise le romancier roturier. Néanmoins, le livre qui semble sur le point

11 Le critique Louis Simon Auger désigne en effet le roman comme une « espèce de monstre né des amours adultères du Mensonge et de la Vérité » (Auger, 1828 : 355).

de frapper Lamartine ne signifie-t-il pas la menace imminente qui pèse sur ce genre autrefois triomphant, dont l'hégémonie est contestée ?

Dans la décennie 1840, la représentation du romancier demeure un point aveugle de l'iconographie, et c'est Balzac qui en fixe indirectement les premiers jalons. Grisé par sa première commande de portrait, il accepte de se prêter au jeu du daguerréotype en 1842. À la différence de ses portraits et caricatures, il n'émettra pas de commentaire sur l'image proprement dite, se contentant d'exprimer son excitation face à la nouveauté du procédé : « Si vous voulez avoir le portrait de votre serviteur au daguerréotype, vous n'avez qu'à dire un mot, vous le recevrez dans une lettre à Pétersbourg. Je reviens de chez le daguerréotypeur, et je suis ébaubi de la perfection avec laquelle agit la lumière » (Balzac, 1990a : 579), écrit-il à sa chère Étrangère. L'ancêtre de la photographie laisse peu de prise à la fictionnalisation de soi, elle déjoue la mise en scène et renvoie l'écrivain à la vérité de sa propre apparence, qu'il ne peut guère gloser. Mais en novembre de la même année, il signale une

Grande nouvelle ! [...] notre illustre sculpteur David [...] veut faire mon buste colossal en marbre pour le joindre à ceux de Chateaubriand, de Victor Hugo, de Lamartine, de Goethe. Et cela, chère comtesse, console de bien des misères, car David, pour cent mille francs, ne ferait pas le buste d'un épicier-ministre¹². (618)

À l'ère du mirage de l'ascension sociale, le roturier Balzac a soin de se placer du côté des génies reconnus et non des parvenus, espérant faire graver dans le marbre sa propre *fiction* légendaire – le lointain étymon *ingere*, « façonner, sculpter », ne renvoie-t-il pas lui-même à la statuaire ? La peinture et la sculpture, incarnations suprêmes des Beaux-Arts, sont autant de tentatives pour tordre le cou aux médisances d'une presse dont il maîtrise mieux que personne les rouages, à l'heure où la caricature connaît ses lettres d'or. Sa réaction à la réception du buste est éloquente : « mon marbre est arrivé ! C'est magnifique, et cela fait un effet superbe. [...] J'ai bien fait d'acheter un piédestal, que serais-je devenu si je n'avais rien eu pour poser ce *colosse*. » (Balzac, 1990b : 23. C'est nous qui soulignons.)

De fait, à mesure que se déploie la puissante fresque de *La Comédie humaine*, la silhouette massive de son auteur perd progressivement sa connotation triviale pour s'associer au gigantisme – dans une concordance réaffirmée du créateur et de sa création. Dans ce projet d'éventail¹³ à la date incertaine, le romancier trône en démiurge sur une marée de personnages : le dandy qui se rêvait en Louis XVIII est devenu Roi Soleil arborant la canne-sceptre de Jupiter.

¹² « David n'a fait en buste que : Goethe, Shelling, Tieck, Rauch, Arago, Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Lamennais, Béranger, Cuvier, Cooper, Humboldt ; je suis le 14^e ; il a refusé de faire Talleyrand, L[ouis]-Philip[pe], le roi de Prusse, le roi de Bavière, etc. etc. », insiste-t-il, prenant un plaisir évident à inscrire son nom parmi cette galerie des illustres (738).

¹³ Voir Galantaris, 2018 : 175. Voir également Meyer-Petit, 1991, pour une réflexion sur la lecture de Balzac par Grandville.



Figure 6 : Jean-Ignace-Isidore Gérard dit Grandville, *Projet d'éventail sans titre*, dessin à la plume et à l'encre brune sur papier vélin, 27,2x40,7 cm, vers 1835-1840, Maison de Balzac (Paris), droits réservés.

La représentation de Balzac en géant démesuré tire profit de la réalité physique de l'écrivain pour s'inscrire dans un modèle iconographique alors émergent. L'année précédente paraissait une caricature tout à fait comparable de Victor Hugo, cavalièrement avachi sur les grands monuments de Paris, arborant son front démesuré pour signifier l'enfantement d'un monde. Chez Balzac comme chez Hugo, la démesure créatrice est physiquement tangible : le génie est d'abord protubérance, hypertrophie, excès.

Parallèlement à l'essor de la presse satirique¹⁴, dans les années 1830-1840, l'entrée dans ce que Sainte-Beuve nomme l'ère de la littérature industrielle¹⁵ – dont est partie prenante le roman-feuilleton –, mais aussi la présence d'hommes de lettres qui, tel Victor Hugo, s'illustrent dans tous les genres littéraires, reconfigurent en profondeur les modes de représentation de l'écrivain. Le poète et romancier Théophile Gautier publie anonymement, dans le *Figaro* du 24 octobre 1836, un article dont le titre cocasse masque un enjeu lourd de sens : « Les Littérateurs obèses ». Sa reprise sous le titre « De l'obésité en littérature », dans *L'Artiste* le 1^{er} octobre 1848, témoigne de la vivacité de ces interrogations plus de dix ans après. Derrière cette question d'apparence irrévérencieuse,

¹⁴ Balzac n'y est, du reste, pas tout à fait étranger : voir Contensou, 2001. Pour une approche plus générale de l'essor de la caricature et de la presse satirique, voir Baridon, Guédron, 2009 ainsi que Erre, 2007.

¹⁵ Voir son article « De la littérature industrielle » paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1839.

« L'homme de génie doit-il être gras ou maigre ? » (Gautier, 2002 : 175), il s'agit d'interroger la conjointe évolution de la stature et du statut de l'artiste. Dans ses jeunes années, étant lui-même « un romantique pur sang et à tous crins », Gautier ne résistait pas à la *doxa* romantique du poète malingre :

Un teint d'orange ou de citron, les cheveux en flamme de pot à feu, des sourcils paraboliques, des yeux excessifs, et la bouche dédaigneusement bouffie par une fatuité byronienne, le vêtement vague et noir, et la main nonchalamment passée dans l'hiatus de l'habit. En vérité, je ne me figurais pas autrement un homme de génie et je n'aurais pas admis un poète lyrique pesant plus de quatre-vingt-dix-neuf livres [...]. (175)

À mesure que sa propre silhouette s'épaissit, il se persuade que « l'homme de génie du dix-neuvième siècle est obèse et devient aussi gros qu'il est grand » (176), jouant sur le double sens de l'adjectif *grand*. Dénigrée des dandies en tant qu'attribut du bourgeois, la ventripotence devient le symbole de la gloire conquise. Et Gautier de railler l'évanescence du corps sous le joug de l'âme, chère aux romantiques :

La poésie, au sortir de ce long jeûne, étonnée, ravie d'avoir à manger, se mit à travailler des mâchoires de si bon courage, qu'en très peu de temps elle prit du ventre.

[...]

Ce n'est plus Calliope longue et pure raclant du violon dans un carrefour, c'est une femme de Rubens chantant après boire dans un banquet, une joyeuse Flamande au sourire épanoui et vermeil, que toutes les ailes d'ange dessinées par Johannot en tête des recueils de vers auraient grand peine à enlever au ciel. (175-176)

À ces résurgences néo-platoniciennes longtemps dominantes, Gautier oppose le triomphe d'appétits conquérants, d'esprits triomphants incarnés dans des corps opulents. Il illustre complaisamment sa thèse en décrivant un vaste éventail de célébrités contemporaines. Balzac y apparaît au côté de Hugo, Janin, Dumas, Sainte-Beuve, Sue, Frédérick-Lemaître et Rossini : « Quant au plus fécond de nos romanciers, M. de Balzac, c'est un muid plutôt qu'un homme. Trois personnes, en se donnant la main, ne peuvent parvenir à l'embrasser, et il faut une heure pour en faire le tour ; il est obligé de se faire cercler comme une tonne, de peur d'éclater dans sa peau. » (176) La fécondité balzacienne est associée à la démesure abdominale du démiurge-colosse, marque de fabrique de son génie. Et de conclure que « Nos grands hommes sont de force à lutter avec l'inspiration » (176) : à l'épure des *Méditations poétiques* du poète Lamartine a succédé une nouvelle espèce de *grand homme* qui rassemble, en vertu de leur seul embonpoint, des écrivains aussi divers qu'Honoré de Balzac, Victor Hugo, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Eugène Sue. Poètes pour certains, tous

sont d'abord des romanciers dont la corpulence affirmée offre la vivante image de leur œuvre prolifique, de l'énergie laborieuse brandie contre les sirènes de l'Inspiration¹⁶.

Entre fétichisation et désacralisation, ce culte de l'image atteste – et nourrit – le renouvellement de la perception de l'écrivain au cours des décennies 1830-1840. Balzac s'inscrit de plain-pied dans cette figuration nouvelle du *grand* artiste, quittant ses sphères éthérées pour s'incarner dans une chair dont l'affirmation progressive dit l'ambivalence du rapport au corps, dans la poétique du XIX^e siècle (voir Kerlouégan, 2006). À rebours de ce que prétendent certains de ses contemporains, nous gageons que le père de *La Comédie humaine* était fort soucieux de l'image laissée à la postérité : oserait-on d'ailleurs lui reprocher de s'être inclus, en édifiant sa propre mythologie, dans son œuvre-monde bâtie de main de maître ? Tout au long de sa courte vie, ses réactions contrastées à l'égard des journaux, entre lassitude et amusement, illustrent le fossé qui sépare la renommée immédiate, où toute publicité est favorable, et la lente conquête de la postérité, qui implique de substituer aux gribouillages des caricaturistes la panthéonisation du grand écrivain¹⁷. Et c'est à cette glorieuse cérémonie que nous assistons, tantôt savamment orchestrée, tantôt cacophonique dans la schizophrénie identitaire qui s'y dévoile.

Liste des figures

Figure 1 : Jean-Pierre Dantan, Statuette sans titre, 1835, plâtre teinté, 34x18x15 cm, Maison de Balzac (Paris), droits réservés.

Figure 2 : Alfred Géniole, *Deux portraits par M. Géniole (Balzac et Musset)*, 1835, vignette gravée sur bois anonymement, 8,5x7,3 cm, Maison de Balzac (Paris), cliché Céline Duverne.

Figure 3 : Louis Candide Boulanger, *Portrait d'Honoré de Balzac*, 1836, huile sur toile, 61x50,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Tours, cliché Dominique Couineau.

Figure 4 : Benjamin Roubaud, lithographie parue dans *Le Panthéon charivarique*, 1840, 20,8x26,1 cm, Maison de Balzac, cliché Céline Duverne.

Figure 5 : F. Roze, *La Prose et les Vers au XIX^e siècle*, 1840, lithographie parue dans *Le Monde dramatique*, 1840, 19x14 cm, Maison de Balzac, cliché Céline Duverne.

Figure 6 : Jean-Ignace-Isidore Gérard dit Grandville, *Projet d'éventail sans titre*, dessin à la plume et à l'encre brune sur papier vélin, 27,2x40,7 cm, vers 1835-1840, Maison de Balzac (Paris), droits réservés.

16 Sur la question des scénographies auctoriales, incluant notamment l'artiste, l'homme de génie, le grand écrivain, le poète mourant et le viveur, voir Diaz J.-L., 2007.

17 Dans le principe de la lithographie, « Ce qui se joue alors, c'est non une baisse de régime du grand homme devenu petit, mais un changement de régime : le passage du grand homme, de l'homme illustre, auréolé d'une gloire sinon divine, du moins sacrée, à la simple célébrité, à l'illustration. » (Preiss, 2012 : 323)

Œuvres citées

- ANCELOT, Virginie, « Quelques salons du dix-neuvième siècle. Le salon de la duchesse d'Abrantès », *Musée des familles. Lectures du soir*, 24, 1856-1857, p. 329-335.
- AUGER, Louis-Simon, *Mélanges philosophiques et littéraires*, Paris, Ladvocat, 1828.
- BALZAC, Honoré de, *Le Cabinet des antiques* [1838], éd. P.-G. Castex, *La Comédie humaine*, IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- BALZAC, Honoré de, *Le Livre mystique* [1835], éd. P.-G. Castex, *La Comédie humaine*, X, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.
- BALZAC, Honoré de, *Traité de la vie élégante* [1830], éd. P.-G. Castex, *La Comédie humaine*, XII, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.
- BALZAC, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, éd. Roger Pierrot, 2 tomes (a et b), Paris, Robert Laffont, 1990.
- BALZAC, Honoré de, *Correspondance*, ed. R. Pierrot, H. Yon, 3 tomes : 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, *L'Art et l'Histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.
- BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir laïque spirituel en France*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1996.
- BOUTERON, Marcel, *Cahiers balzaciens*, 5, Genève, Slatkine, 1935.
- CONTENSOU, Martine, *Balzac et Philipon associés, grands fabricants de caricatures en tous genres*, Paris Musée, Maison de Balzac, 2001.
- DANTAN, Jean-Pierre, *Musée Dantan. Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque avec texte explicatif et biographique*, Paris, H. Delloye, 1839.
- DIAZ, Brigitte, « Le XIX^e siècle intime », *Le Magasin du XIX^e siècle. Sexorama*, 4, 2014.
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- DIAZ, José-Luis, « Sand et Balzac : deux écrivains en vitrine », *Cahiers George Sand*, 39, 2017, p. 163-185.
- ERRE, Fabrice, *L'Arme du rire : la presse satirique en France (1789-1848)*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 2007.
- GALANTARIS, Christian, *Balzac qui êtes-vous ? Le physique et les portraits du romancier*, Paris, Ipagine, 2018.
- GAUTIER, Théophile, « De l'obésité en littérature » [1836], éd. Pierre Laubriet, *Romans, contes et nouvelles*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- GAUTIER, Théophile, *Portrait de Balzac* [1859] précédé de *Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Bassac, L'Anabase, 1994.
- GOULD, Charles, « "Monsieur de Balzac" : Le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 15, 1963, p. 379-393.
- GOZLAN, Léon, *Balzac en pantoufles* [1865], Cahors, Maisonneuve et Larose, « Paroles d'ami », 2001.
- KERLOUÉGAN, François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- LABOURET, Mireille, « Balzac gros corps malade », *L'Année balzacienne*, 17, 2016, p. 7-31.

- LACROIX, Paul, « Simple histoire de mes relations littéraires avec Honoré de Balzac », éd. Octave Uzanne, *Le Livre*, Paris, A. Quantin, 1882.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.
- MEYER-PETIT, Judith, « Le Balzac de Grandville : un éventail de lectures », *L'Année balzacienne*, 1991, p. 455-461.
- MUSSET, Alfred de, *Correspondance (1827-1857)*, éd. Léon Séché, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- PREISS, Nathalie, « Les grands cimetières sous la page. Balzac et la "pierre qui vire" ? », *Travaux de littérature*, 25, 2012, p. 319-335.
- PREISS, Nathalie, « Balzac Illustre(é) », *Littera*, 3, 2018, p. 37-65.
- WERDET, Edmond, *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son œuvre, son caractère*, Paris, E. Dentu, 1859.

E. T. A. Hoffmann mis en images/en scène : (auto)représentations d'un auteur polycéphale, d'hier à aujourd'hui

65

Ingrid Lacheny
Université de Lorraine, CEGIL
Patricia Viallet
Université Jean-Monnet Saint-Étienne, IHRIM, UMR 5317

RÉSUMÉ. En matière d'(auto)représentation(s), par lui-même et par autrui, l'écrivain allemand et artiste aux multiples facettes E. T. A. Hoffmann offre autant de clés d'interprétations de sa propre personne que par le biais de ses foisonnants récits. À partir du célèbre autoportrait qu'il réalisa durant ses années berlinoises (1814-1821) s'est constituée une sorte de matrice que des artistes profondément inspirés par le personnage et l'œuvre d'Hoffmann ont déclinée à l'envi. Reprenant les grandes lignes de force de la création hoffmannienne – la duplicité, l'hétérogénéité et le fantastique, empreint d'étrangeté, sans oublier l'ironie et le grotesque qui souvent les sous-tendent –, leurs images d'Hoffmann sont bien plus qu'un simple miroir social et littéraire du XIX^e siècle : elles sont révélatrices de toute une réflexion artistique, amorcée chez Hoffmann, sur la condition d'artiste d'hier à aujourd'hui ; elles permettent de s'interroger, de manière cathartique, sur l'impact poétologique qu'un physique perçu comme disgracieux peut susciter. De fait, en lien étroit avec cette impression d'étrangeté qui émane de l'autoportrait fondateur et que ressentait douloureusement son auteur en mal d'identité, Hoffmann fut souvent ancré dans une forme de romantisme noir envahi de doubles, de diables et de fous. La diversité des représentations graphiques, principalement à l'époque contemporaine, permet alors de nuancer cet aspect en soulignant aussi d'autres facettes tout aussi constitutives du personnage et de l'œuvre, comme par exemple l'humour, la dérision et la mise à distance par le biais du *Witz*, sans jamais toutefois s'éloigner de l'esprit hoffmannien qui semble habiter les portraitistes contemporains et guider leur crayon. Telle est, sans nul doute, la marque de fabrique des *portraits d'auteur* démultipliés dans la sphère germanique à partir de l'image du génie Hoffmann.

MOTS-CLÉS : (auto)représentation, hétérogénéité, intermédialité, procédés narratologiques, transposition graphique

Picturing/Staging E. T. A. Hoffmann : (self)representations of a multi-headed author past and present

ABSTRACT. When it comes to (self) representation(s) by himself and by others, German writer and multi-faceted artist E. T. A. Hoffmann offered as many keys to interpret who he was as through his abundant stories. From the famous self-portrait he made during his Berlin years (1814-1821), a matrix of sorts was formed, and extended *ad infinitum* by artists deeply inspired by Hoffmann's character and work. Reflecting the strong lines of Hoffmann's creation—duplicity, heterogeneity and the fantastic suffused with strangeness, bearing in mind the often underlying irony and grotesque—their images of Hoffmann are much more than a mere social and literary mirror of the nineteenth century. They reveal a whole artistic reflection, initiated by Hoffmann, on the status of the artist past and present; they make it possible to question, in a cathartic way, the poetologic impact that a body perceived as unsightly can provoke. In fact, in close connection with the impression of strangeness that arises from the founding self-portrait, painfully felt by its author lacking identity, Hoffmann was often anchored in a form of black romanticism invaded by doppelgangers, devils, and madmen. The diversity of graphic representations, mainly in the contemporary era, makes it possible to shade this aspect by also highlighting other facets that are equally constitutive of his character and his work such as, for example, humor, derision, and distance through the Witz, without ever departing from the Hoffmannian spirit that seemed to inhabit contemporary portrait painters and guide their pencil. Such is, without a doubt, the hallmark of the author's portraits multiplied in the Germanic sphere from the image of genius Hoffmann.

KEYWORDS: (Self)Representation, Heterogeneity, Intermediality, Narratological Processes, Graphic Transposition

Selon Elke Riemer-Buddecke¹, il existe à ce jour plus de 150 portraits d'E. T. A. Hoffmann, artiste et écrivain allemand (1776-1822) généralement qualifié de *romantique* par la réception internationale. Le visage d'Hoffmann a toujours connu une extraordinaire fortune qui ne peut guère s'expliquer par sa beauté et/ou son charme particulier(s). L'artiste souffrait en effet d'un physique qu'il ressentait comme disgracieux et la description qu'en fait Gabrielle Wittkop-Ménardeau, l'un(e) de ses biographes, forçant volontiers le trait pour alimenter le *mythe Hoffmann*, confirme cette impression d'étrangeté face à sa propre image (Wittkop-Ménardeau, 1966 : 16) :

Der junge Mann ist von weit unterdurchschnittlicher Größe, sehr hager, ein wenig vorgebeugt. Sein blauschwarzer Schopf hängt unordentlich in die hohe Stirn, die Nase ist gebogen, das Kinn schuh-

¹ L'ouvrage publié en 1976 sous le titre E. T. A. Hoffmann und seine Illustratoren. Mit 160 Abbildungen est le premier à répertorier les illustrations réalisées en Allemagne comme à l'étranger à partir de l'œuvre d'Hoffmann. Il a aujourd'hui encore valeur de référence. Elke Riemer-Buddecke est également l'auteure d'un article récemment mis en ligne qui nous intéresse particulièrement, puisqu'il y est notamment question du portrait hoffmannien : « Illustrationen zum Werk E. T. A. Hoffmanns ».

förmig aufwärts gekrümmt, der Teint gelb, der sehr große Mund scheint über einem Geheimnis versiegelt zu sein; die Augen, herrlich und kurzsichtig, von der Farbe des Mondsteins, glänzen und funkeln von beunruhigendem Feuer zwischen den langen Wimpern².

Et pourtant, « le petit gnome aux traits mobiles », comme l'a plus récemment appelé Rüdiger Safranski (« de[r] klein[e] Gnom mit den beweglichen Gesichtszügen », Safranski, 2007 : 220, nous traduisons), s'est plu à se représenter souvent, peut-être en raison de son goût facétieux pour cette partie supérieure – au double sens du terme – du corps qu'est la tête³. Hoffmann était aidé en cela par un incroyable talent de dessinateur, caricaturiste – souvent acerbe, à ses risques et périls – et autoportraitiste – son portrait du petit Friedrich Hitzig⁴ qui lui a inspiré l'un des deux personnages d'enfants du célèbre *Nußknacker* (*Casse-Noisette*), par exemple, entièrement réalisé au pinceau, n'a rien à envier à l'art d'un Philipp Otto Runge⁵.

De toutes ces autoreprésentations se dégage en particulier l'autoportrait intitulé *Selbstbildnis : Büste en face in Lebensgröße*⁶ (*Autoportrait : buste de face en grandeur nature*, Ponert, 2012a : 244-5 ; Ponert, 2012b : 87-8) datant des dernières années berlinoises (1814-1821), si souvent décliné par la suite qu'il nous semble faire office de matrice originelle pour nombre d'artistes se tournant vers Hoffmann. C'est certainement dans ce passage de relais entre les autoreprésentations d'Hoffmann et les (re)compositions ultérieures de son image que réside

2 « Le jeune homme est d'une taille largement au-dessous de la moyenne, très maigre, un peu penché en avant. Ses cheveux d'un noir bleuté tombent en désordre sur le front haut placé, le nez est busqué, le menton en galoche, le teint jaune, la grande bouche semble fermée sur un secret ; les yeux, magnifiques et myopes, de la couleur de la pierre de lune, brillent et scintillent d'un feu inquiétant entre les longs cils. ». Nous traduisons.

3 Dans le conte *Die Königsbraut* (*La Fiancée de roi*, 1821), à travers le personnage de Dapsul, un (pseudo)érudit soucieux de vaincre les réticences de sa fille face à son étrange prétendant (un « homme-carotte » affublé, entre autres choses, d'une énorme tête), Hoffmann fait justement l'éloge de la tête, siège de la pensée et, à ce titre, digne d'être représentée à l'exclusion de tout autre membre : « Doù viennent [...] tous nos ennuis, tous nos maux, toutes nos querelles, toutes nos haines, bref, tout ce qui gâte notre séjour en ce monde, sinon de la maudite exubérance de nos membres ? Quelle paix, quel calme, quelle félicité régneraient sur la terre, si l'humanité pouvait vivre sans tronc, sans croupe, sans bras et sans jambes, si elle ne se composait que de bustes ! C'est donc une heureuse inspiration qu'ont eue les artistes de représenter les grands hommes d'État ou les grands savants sous forme de bustes, évoquant ainsi symboliquement la nature supérieure qui leur est dévolue en raison des charges qui leur incombent ou des livres qu'ils écrivent ! » (Hoffmann, traduction Madeleine Laval, 1982 : 263-64). Derrière cette justification burlesque (et très rabelaisienne) d'une hypertrophie – récurrente chez Hoffmann – de la tête (et/ou de ses divers appendices) pourrait apparaître en filigrane celle du portrait (en buste !) comme pratique artistique – à visée corrective, voire cathartique. Au sujet du traitement de la difformité chez Hoffmann, voir Viallet, 2010.

4 Hoffmann, E. T. A., *Bildnis : Friedrich (Fritz) Hitzig (1811-1881) als Knabe*, Berlin : 1814-1815. Pour cette œuvre, dont l'original n'est pas conservé, comme pour toutes celles qui sont mentionnées dans cet article, nous renvoyons à l'inventaire critique de l'œuvre graphique d'Hoffmann qu'a établi Dietmar J. Ponert (Ponert, 2012) – le portrait évoqué plus haut est référencé sous les numéros 154 dans le volume 1 (Ponert, 2012a : 244) et 104 dans le catalogue du volume 2 (Ponert, 2012b : 86). Nous indiquerons la lettre a pour le premier volume et b pour le second.

5 On songe ici à l'œuvre intitulée *Die Hülsenbeckschen Kinder* (*Les Enfants Hülsenbeck*) Hamburg, Kunsthalle, 1805/1806, même si ce tableau diffère par sa mise en scène des différents stades de développement (et de conscience) de l'enfance.

6 Reproduction sur le portail en ligne consacré à Hoffmann (consulté le 01.02.2020) : https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/leben-und-werk/zeichner/serioese_zeichnungen/.

la spécificité de la pratique de l'(auto)portrait d'auteurs. À la présentation de la matrice hoffmannienne succédera donc celle de ses mises en fiction, essentiellement par des artistes contemporains comme, par exemple, Steffen Faust, passionné par le personnage d'Hoffmann et par son œuvre qu'il ne se lasse pas d'illustrer⁷. En 2001, Steffen Faust dessine un portrait d'Hoffmann qui reprend trait pour trait la matrice originelle – de face –, tout en la (re)doublant de profils révélateurs d'une personnalité multiple et surtout contrastée, tantôt enjouée, tantôt sombre :



Figure 1 : Steffen Faust, *Hoffmann vielgesichtig (Hoffmann polycéphale)*, 2001⁸.

7 Steffen Faust est un artiste graphique et illustrateur installé à Berlin. Outre de nombreux dessins directement inspirés de l'œuvre narrative d'Hoffmann, son site offre une belle galerie en ligne. L'artiste a également réalisé des transpositions (ou adaptations) *in extenso* de récits d'Hoffmann, comme celui de *Klein Zaches gennant Zinnober (Petit Zachée surnommé Cinabre)*, publié en 2002 par la maison d'édition berlinoise Serapion vom See (Viallet, 2016 : 43-60). Actuellement, un même travail d'adaptation graphique à partir du récit *Der Goldene Topf (Le Vase d'or)* est en cours de publication. Il s'agit plus d'un livre illustré, *Bilderbuch*, que d'un *graphic novel*.

8 Les œuvres ici reproduites – toutes consultables par ailleurs sur le site de l'artiste (http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann1.php) – le sont avec l'aimable autorisation de ce dernier.

Là n'est pas le seul exemple d'un portrait d'auteur entrant pleinement en résonance avec son sujet, au point de lui emprunter avant de les transposer graphiquement – dans un esprit d'intermédialité cher à Hoffmann lui-même – ses propres rouages narratifs – le thème de la dualité/du dédoublement par exemple dans le dessin évoqué plus haut. Se pose alors, nécessairement, la question de la réception des autoreprésentations hoffmanniennes : l'extraordinaire créativité à laquelle donne lieu l'image d'Hoffmann est-elle liée à une forme d'adhésion affective et technique à l'homme et à l'artiste qu'il a été ? La (dé)multiplication contemporaine des images hoffmanniennes serait-elle ainsi une exclusivité germanique ?

Construction de l'image hoffmannienne : une *matrice* plurielle et infiniment déclinable

L'inventaire établi par Dietmar J. Ponert (Ponert, 2012ab) pour l'ensemble de l'œuvre graphique d'Hoffmann – 236 pièces au total – renferme vingt-quatre autoreprésentations. Plus que par sa fréquence somme toute assez relative, cette pratique frappe par la variété avec laquelle elle se trouve mise en œuvre. Aux autoportraits classiques en buste – à commencer par celui que nous avons isolé pour sa valeur fondatrice – s'ajoutent quelques doubles portraits : Hoffmann et sa fiancée Marianna Thekla Michaelina Rorer (1802) (Ponert, 2012a : 73 ; Ponert, 2012b : 17) ou bien encore Hoffmann et son ami Theodor Gottlieb von Hippel, représentés tous deux de profil « wie auf einer Medaille » (« comme sur une médaille ») et estampillés de manière satirique des noms de « Castor und Pollux » (1804) (Ponert, 2012a : 104 ; Ponert, 2012b : 26). Parfois, ce type d'autoreprésentation double se présente sous une forme originale lorsqu'Hoffmann s'intègre lui-même comme personnage dans une composition plus ou moins vaste : on peut le voir par exemple, vêtu à l'antique, en train de guider son ami le docteur Marcus dans une forêt environnant Bamberg (Ponert, 2012a : 156-158 ; Ponert, 2012b : 52) ou bien attablé avec son ami, l'acteur Ludwig Devrient, leurs mains levées pour porter un toast : au succès de ce dernier dans le rôle de Falstaff, comme l'indique la devise *Ecce Signum* inscrite au-dessus du dessin (1817) (Ponert, 2012a : 304-5 ; Ponert, 2012b : 119). Dans ce dernier cas, le dessin à la plume apparaît « am Ende eines Briefes » (« à la fin d'une lettre »), tel un sceau graphique sur la fonction duquel il faudra s'interroger. Il s'agit d'une pratique récurrente, le plus souvent associée à une dimension ludique et auto-critique – un sommet en la matière est atteint avec l'autoportrait *In ganzer Figur rheumakrank auf dem Bett sitzend und schreibend* (*En pied, assis sur le lit et écrivant, souffrant de rhumatisme*, 1814) inséré au beau milieu d'une lettre adressée à Carl Friedrich Kunz, premier éditeur d'Hoffmann (Ponert, 2012a : 222-3 ; Ponert, 2012b : 78).

De ces différentes déclinaisons d'un art intrinsèquement lié à la « question de l'identité mais aussi de l'unité physique et psychique de l'auteur » (Prunet, Estingoy, Garnotel : 1), nous retiendrons la présence indéniable de constantes

physiques et scéniques qui, en l'absence de toute image *réelle* de l'artiste romantique, serviront de base aux portraits ultérieurs d'Hoffmann. Sur le plan physique, on relèvera essentiellement – surtout sur les autoportraits de profil (Ponert, 2012a : 153-155 ; Ponert, 2012b : 50-51) – la proéminence du nez busqué et du menton en galoche, le désordre de mèches de cheveux rebelles retombant sur le front haut et les tempes d'où partent des favoris descendant jusqu'au menton. Lorsqu'il se représente de face, comme pour l'autoportrait fondateur évoqué plus haut, ce sont les yeux qui attirent et concentrent l'attention : « [die] übergroßen dunklen Augen unter weit gewölbten Brauen mit dem alles beherrschenden stechenden Blick » (Ponert, 2012a : 245). Soit un « regard dominateur et perçant » qui, dans sa fixité, confère à l'ensemble du visage une expression particulière et inquiétante, « ein[en] dämonisierend[en] Ausdruck » (« de très grands yeux sombres, ou des sourcils largement arqués » ; « expression démoniaque », nous traduisons), constitutive de l'image du *Gespenster Hoffmann* (« diabolique Hoffmann »), ainsi que l'a labellisé Goethe après la parution en 1816 du plus célèbre des *Nachtstücke* (*Contes nocturnes*) : *Der Sandmann* (*Le Marchand de sable*). Sa vie durant, Hoffmann ne pourra se défaire de cette appellation très réductrice qui orientera tout un pan de sa réception – y compris dans la manière de le représenter.

Gravé en 1822 par Karl Ludwig Bernhard Buchhorn (1770-1856), l'autoportrait connaît encore aujourd'hui une fortune exceptionnelle : il orne la première page du portail E. T. A. Hoffmann lancé et mise en ligne en 2016 par la Staatsbibliothek de Berlin. Il est repris sur la plaquette diffusée à cette occasion⁹. Même lorsqu'il s'offre de profil, en une version promise au même succès y compris commercial avec la diffusion d'une médaille souvenir (Schemmel, 2011 : 298)¹⁰, Hoffmann opte pour ces mêmes invariants physiques, inlassablement déclinés. En résulte une sorte de matrice pour les portraits à venir, comme l'atteste celui que réalise en 1821 le peintre Wilhelm Hensel (1794-1861)¹¹, atténuant l'impression produite par l'autoportrait initial et rappelant précisément par son caractère amène une autre représentation, tout aussi connue, qui lui est souvent attribuée alors qu'il s'agit en réalité de l'œuvre (non datée) d'un artiste anonyme :

9 Il est également souvent choisi comme illustration en tête d'article, par exemple dans un numéro relativement récent du *Tagesspiegel* (« E. T. A. Hoffmann in Berlin. Schicksal eines abenteuerlichen Mannes », 31.10. 2015).

10 E. T. A. Hoffmann-Médaille par Hannes Dauer, reproduction n° 117.

11 Wilhelm Hensel, *E. T. A. Hoffmann*. Une reproduction est disponible sur le *E. T. A. Hoffmann-Portal* (consulté le 01.02.2020) : <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/>, onglet Hoffmann digital, puis *Porträts*.



Figure 2 : *Bildnis E. T. A. Hoffmann* (*Portrait d'E. T. A. Hoffmann*), peintre inconnu (ancienne attribution : peintre avant 1822), huile sur bois (41 x 35 cm), Berlin, Nationalgalerie, Photo © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders.

L'une et l'autre apparaîtront sur la première de couverture de monographies majeures – celle de Rüdiger Safranski, en 1984 dans le premier cas et celle de Gabrielle Wittkop-Ménardeau, en 1966 dans le second (Safranski, 2000 ; Wittkop-Ménardeau, 1966).

Manifestement, la (re)composition de l'image d'Hoffmann s'accompagne donc d'une dimension scénique, certes propre à l'art de l'autoportrait en lui-même – genre permettant à l'auteur de se représenter avec ou sans mise en scène – mais largement exploitée ici. La légende du dessin représentant Hoffmann, de profil, en train de croquer une scène pour le moins cocasse

(Ponert, 2012b : 50-1) a, à elle seule, des allures de didascalie : *Darstellung: Der Bamberger Arzt Dr. Christian (von) Pfeufer (1780-1852) untersucht auf der Zungenspitze von Carl Friedrich Kunz (1785-1849) ein Bläschen; Hoffmann selbst daneben zeichnet diese Szene* (Représentation : le docteur bambergéois Christian (de) Pfeufer (1780-1852) examine une cloque sur le bout de la langue de Carl Friedrich Kunz (1785-1849) ; Hoffmann lui-même à côté dessine cette scène). Tous les ingrédients de la recette hoffmanienne sont ici réunis : profil (proto)typique¹², réflexivité – l’artiste se dessine en train de se dessiner – et humour – souvent potache. Un autre exemple nous est offert avec l’(auto)reprise de la matrice en 1815-1816 sous la forme d’une version commentée E. T. A. Hoffmann, *Selbstbildnis: Brutsbild mit physiognomischen Erläuterungen* (E. T. A. Hoffmann, *Autoportrait : buste avec explications physiognomiques*, Ponert, 2012a : 287-91 ; Ponert, 2012b, 108-11)¹³ : parodiant au passage les théories du Suisse Johann Caspar Lavater (1741-1801) sur les possibilités de connaissance de la personnalité et des sentiments humains qu’offrirait l’étude de la physionomie, Hoffmann s’amuse à associer à diverses parties de son buste des légendes tantôt objectives – aux lettres a, b et c correspondent respectivement « die Nase » (« le nez »), « die Stirn » (« le front ») et « die Augen » (« les yeux ») – tantôt fantaisistes et pleines d’(auto)dérision comme, par exemple, « Dallachsche Beafsteak/u: Portwein » (« beafsteak de Dallach¹⁴ / et : porto ») pour des joues un peu rondes (lettre d) ou « der Ironische Zug oder die MärchenMuskel » (« le trait ironique ou le muscle du conte ») à la lettre e, inscrite au niveau de la commissure des lèvres – référence implicite au « conte des temps modernes »¹⁵ *Der Goldne Topf* (*Le Vase d’or*), renouvelant le genre par son ancrage – en apparence – plus marqué dans la réalité. Par cette mise en abyme de sa situation à la fois personnelle et artistique, dans cette phase de vie berlinoise où il commence à exercer parallèlement l’activité de juriste et celle de poète, Hoffmann ne se livre pas simplement à un jeu avec sa propre image. En n’ayant de cesse de la dédoubler, quitte à forcer le trait comme l’y invite son penchant à la caricature, l’auteur combat ses propres démons : ses difficultés à assumer son apparence physique et à affirmer son statut de créateur de génie, en dépit des doutes et des échecs – on peut lire ainsi à la lettre f rapportée au « lange[s] Kinn » (« long menton ») dans l’autoportrait commenté la mention significative : « mißrathene Schauspiele (Blandina etc) » (« pièces ratées (Blandina etc) »). Dans cette perspective thérapeutique et cathartique, qui rejoint la thématique de la difformité chère à Hoffmann – en particulier sous ses diverses formes d’expression littéraire, en lien avec l’esthétique du grotesque (Viallet, 2010) – l’intégration récurrente d’autoportraits sous forme de petites vignettes dans la correspondance de

12 C’est le détail de ce profil que reprendra, cette fois comme motif isolé, Bernhard J. Dondorf (1809-1902) pour sa lithographie – avec la mention, ajoutée entre parenthèses sous le nom d’Hoffmann au bas du dessin, « überaus ähnlich » (« extrêmement ressemblant »).

13 Reproduction sur le site (consulté le 01.02.2020) : <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/leben-und-werk/zeichner/karikaturen/>

14 Dallach est le nom d’un restaurateur berlinois.

15 « [Ein] Märchen aus der neuen Zeit » est le sous-titre du conte, achevé en 1814. La compréhension de ce concept novateur, difficilement transposable en français (littéralement « conte de réalité ») est facilitée.

l'auteur prend tout son sens. En représentant ses *maux* – notamment ses crises de rhumatisme – au beau milieu de ses *mots* (Ponert, 2012b : 78), Hoffmann fait preuve de sa capacité à traiter au propre comme au figuré « de manière créative la mise en danger de son existence » – et de sa production littéraire – par la maladie, cherchant ainsi à « mettre à distance la peur et l'effroi » (Ponert, 2012a : 223)¹⁶.

Arrêtons-nous enfin sur une œuvre de jeunesse, programmatique, réalisée vers 1794 – Hoffmann est alors âgé d'environ 18 ans. Il s'agit d'une *représentation allégorique* (*Allegorische Darstellung*) mettant en scène la déesse de l'imagination : *Die Göttin Phantasie erscheint Hoffmann zum Troste* (*La déesse de l'imagination [qui] apparaît à Hoffmann pour le reconforter*, Ponert, 2012a : 41-4 ; Ponert, 2012b : 8). Outre l'aspect théâtral, renforcé par les éléments d'un décor d'empreinte très baroque, nous relèverons la présence au centre du tableau d'un miroir ovale où apparaissent deux jeunes filles marchant l'une derrière l'autre¹⁷. Le miroir est l'instrument du peintre par excellence et, plus encore, celui de l'autoportraitiste : s'il permet à l'artiste de tester l'effet de réalité de sa représentation, il peut aussi faire naître « des fantasmagories, des visions féeriques ou dépravées », comme le souligne France Borel avant de conclure que, « raison et folie, visible et invisible, spéculations et fantasmes s'[y]accouplent » (Borel, 2002 : 23). Tendu ici par l'imagination personnifiée, le miroir offre au jeune Hoffmann non sa propre image, mais celle de l'objet sur lequel porte son désir (Lacheny, 2010 : 154). Le miroir devient alors le révélateur d'une identité affirmée envers et contre tout¹⁸, celle d'un artiste livré au seul pouvoir d'une imagination débridée. De cet acte libérateur, tous les autoportraits ultérieurs en porteront trace ; dans une lettre adressée à Hippel en mai 1821, c'est le célèbre profil d'Hoffmann qui tient lieu de signature (Ponert, 2012a : 351-2 ; Ponert, 2012b : 159), jeu de passe-passe identitaire porté à son paroxysme lorsqu'il arrive que l'autoportrait désigné comme tel – *Selbstbildnis* – présente le maître de chapelle Johannes Kreisler (Ponert, 2012a : 272-274 ; Ponert, 2012b : 100), l'un des doubles littéraires de l'auteur.

Sur son autoportrait de jeunesse à teneur allégorique, Hoffmann se représente en pied, vêtu d'une veste sombre au col relevé et coiffé d'un haut-de-forme. C'est précisément ainsi que le voit et dessine Steffen Faust en 2009 pour le portrait intitulé *E. T. A. Hoffmann Wein* (*E. T. A. Hoffmann vin*)¹⁹. Croqué cette fois de face et se détachant seul sur un fond bleu gris, l'artiste est affublé d'un attribut emblématique de son mode de vie et de création : un verre de vin, source à la fois d'ivresse et d'inspiration. Là n'est pas le seul exemple de mise en

16 (« [...] kreative[r] Umgang mit einer existenz – und lebensbedrohlichen Gefährdung » ; « Mit schwarzem Humor bringt er Angst und Schrecken in Distanz ».

17 « [die Gestalten] zweier hochgewachsener, hintereinander schreitender Mädchen » (Ponert, 2012a : 41). Il s'agit en réalité de deux amies de jeunesse d'Hoffmann, les demoiselles Charlotte Reimann et Jakobine Kurella – le jeune homme aurait offert le tableau à la première, en signe de son attachement pour elle.

18 La présence, parmi l'amoncellement de créatures hybrides à droite de la déesse, d'une grosse tête grimaçante – celle, peut-être, de l'oncle Doerffer, suggère Dietmar J. Ponert (Ponert, 2012a : 42) – est l'indice de l'hostilité familiale à la vocation du jeune homme.

19 Lui-même se met en scène avec ces mêmes attributs hoffmanniens, sans oublier le verre de vin, sur la page d'accueil de son site web : www.steffen-faust.de (consulté le 04.03.2020).

image(s) d'Hoffmann : comme Steffen Faust, bien d'autres artistes prirent appui sur la matrice hoffmannienne avant de se lancer eux aussi dans leurs propres fictionnalisations de l'auteur.

Mises en fiction / mises en image d'E. T. A. Hoffmann

74

En 2017, dans *E. T. A. Hoffmann mit Weinglas* (*E. T. A. Hoffmann avec verre à vin*)²⁰, Steffen Faust représente les personnages de fiction sortant d'un verre de vin rouge, seul élément coloré du dessin, venant danser autour de la tête de leur créateur, bien loin de la bonhomie et de la complicité du portrait précédent et de l'autoportrait d'Hoffmann invitant au partage et au dialogue. Les yeux fixes scrutent désormais le spectateur comme pour l'hypnotiser, voire le mettre mal à l'aise. Cette forme d'appel, de connivence de façade inhérente aux récits hoffmanniens a bien été comprise par le graphiste qui y a recourt lorsqu'il dessine, par exemple, Hoffmann au piano. Le dessin *Hoffmann, Kreisleriana*²¹ (2009) instaure un dialogue intermédial entre Kreisler et Hoffmann lui-même : la musique tisse un lien magique entre la réalité et l'imagination ; elle extériorise une écoute intérieure et intériorisée comme le souligne *Johannes Kreislers Lehrbrief* (*Lettres de maîtrise de Jean Kreisler*) en 1814 (Hoffman, 2006 : 453)²². Les deux autres dessins (diptyque) *E. T. A. Hoffmann und die Musik* et *E. T. A. Hoffmann und die Musik 2* reprennent le motif de l'ivresse, source d'imagination et de cauchemars :

20 Ce dessin a été fait pour la Staatsbibliothek de Berlin à l'occasion d'un symposium italo-germanique (1 et 2 juin 2017). Il devint ensuite la première de couverture de l'ouvrage édité en 2018 par Tiziana Corda et Jörg Petzl : *E. T. A. Hoffmanns Stadterkundungen und Stadtlandschaften*.

21 Reproduction sur le site de l'artiste Steffen Faust (consulté le 04.03.2020) : http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann4.php.

22 « [Das Sehen] wird dem Musiker [...] ein Hören von innen, nemlich zum innersten Bewußtsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend aus Allem ertönt was sein Auge erfaßt » / « [...] pour le musicien, la vue est une ouïe du dedans, c'est-à-dire une conscience intime de la musique qui, vibrant à l'unisson de son esprit, produit des sons dans tout ce que son regard saisit », traduction d'Albert Béguin (Alexandre, 1963 : 972).



Figure 3 : Steffen FAUST, *E. T. A. Hoffmann und die Musik* (*E. T. A. Hoffmann et la musique*), 2000.



Figure 4 : Steffen FAUST, *E. T. A. Hoffmann und die Musik 2*
(*E. T. A. Hoffmann et la musique 2*), 2000.

Ce n'est pas la plume, mais les notes de musique qui engendrent des monstres. Les figures ainsi créées rappellent certaines représentations de sorcières des peintres comme Francisco de Goya (1746-1828) ou James Ensor (1860-1949). Le versant maléfique et sombre d'E. T. A. Hoffmann prend ici le pas. À travers son travail de création, il donne forme à la difformité, à la laideur, au rejet des femmes qui en découle ou encore au manque de reconnaissance sociale et artistique. Ces aspects accentuent la frontière ténue qui existe entre le rêve et la réalité, l'importance de la narration et de l'adhésion du lecteur/spectateur à cet environnement fantasque, polymorphe et hétérogène. Hétérogénéité que l'on retrouve à travers la multitude et la diversité de ses personnages de fiction faisant des récits un immense kaléidoscope. Dans le portrait *E. T. A. Hoffmann mit Weinglas*, Faust a opté, à travers les masques et les costumes, pour l'univers grotesque de la *commedia dell'arte* – que l'on retrouve dans les récits fantastiques ou sérapiotiques *Prinzessin Brambilla* ou *Signor Formica* – et des dessins de

Jacques Callot, chers à Hoffmann, et non pour le caractère morbide des *Elixiere des Teufels* (*Élixirs du diable*) ou des *Nachtstücke* (*Contes nocturnes*). Le goût pour le travestissement ou la dissimulation, le penchant pour le grotesque et le grinçant des scènes italiennes sont autant de facettes de l'artiste qu'il est plaisant de dévoiler. Somme toute, Hoffmann est mis en scène et associé directement à ses récits. Mis sur le même plan graphique que tous les personnages représentés, il appartient à la fois à la réalité, à son existence en tant qu'artiste, et à la sphère fictionnelle. Les éléments disparates propres à son univers narratif et mêlant le rêve, le désespoir, la violence du contexte historique et politique de l'époque napoléonienne et l'imagination confinant à la folie, se retrouvent également dans les 25 collages de Wolfgang Held réalisés entre 1983 et 2004 à partir de sa pièce *Hoffmanns Verbrennung* (Schleyer, 2009 : 30-3). Held ne cherche pas à redessiner Hoffmann sous d'autres traits : il utilise les matrices déjà existantes que les autoportraits de face ou de profil en noir et blanc constituent. Hoffmann, à nouveau mis en scène et associé à d'autres images, devient, à son tour, personnage de fiction. Le Je créateur devient un Je fictionnel par le biais duquel Hoffmann comme narrateur et/ou personnage de l'histoire offre un point de vue multiple. L'écrivain transforme ses récits en de vrais palimpsestes où le fantastique, l'étrange, le grotesque, la caricature et le merveilleux se superposent et induisent dès lors le lecteur en erreur. Outre le fait de présenter Hoffmann sous tel ou tel aspect, les artistes mettent en lumière la diversité des degrés de focalisation, la complexité narrative des intrigues, leur enchevêtrement et leur pouvoir de mystification.

La mise en abyme fictionnelle fait d'Hoffmann un être bicéphale représenté à la fois comme un grand machiniste, un marionnettiste qui tirent les fils de la narration et un personnage de fiction à part entière. Les autoportraits originaux ne sont pas simplement repris, mais détournés. À plusieurs reprises, l'artiste Horst Janssen réalise des portraits d'Hoffmann avec une particularité de sa personnalité ou de son rapport à l'écriture : les thèmes de l'ivresse et du double, par exemple. Dans *Alkohol, E. T. A. Hoffmann Porträt*²³ (1993), les traits d'Hoffmann sont épais, son visage très allongé, son nez épaté et son front très haut. Le regard est fixe et peu expressif et nous sommes loin de la matrice. La laideur constitue donc un moteur de création, d'inventivité et d'imagination et c'est pourquoi nombre des personnages de fiction lui ressemblent. L'image intervient ici comme une forme d'interprétation de l'écriture artistique. Le support visuel, graphique devient un média inhérent et indispensable à la réception. Si le style des œuvres d'Hoffmann est hétérogène, les représentations graphiques qui mettent en scène l'auteur le sont tout autant. Le recours à des techniques variées telles que les collages, les dessins aux crayons de couleur, à l'eau-forte, à l'aquarelle, au crayon de papier ou encore les sérigraphies montrent à quel point Hoffmann est contemporain (voir Feuillebois, 2016) et a intéressé des artistes provenant de divers courants artistiques : du style naturaliste, expressionniste,

23 Reproduction (consulté le 01.02.2020) : http://www.artnet.de/k%C3%BCn%20stler/horst-janssen/alkohol-portr%C3%A4t-eta-hoffmann-ZoTJBQohiBUfpuCpoXXpUA2_

surréaliste, abstrait, en passant par le réalisme fantastique et même jusqu'au *Pop Art* (Schleyer, 2009 : 5).

De plus, Hoffmann est aussi souvent portraituré seul que mélangé à ses fictions. Dans ses dessins aux crayons de couleur, Michael Knobel l'intègre à d'autres personnages comme l'illustre, en 1999, l'œuvre *Hoffmanns Erzählungen* (*Les Contes d'Hoffmann*) (Schleyer, 2009 : 43). La problématique du regard, de la vision déformée et déréglée par une imagination échauffée apparaît distinctement par le monocle du maître du jeu déplaçant ses personnages comme des pions sur un échiquier. Hoffmann parvient-il à tout maîtriser, à tout contrôler ? La présence des traits horizontaux et verticaux, qui suggèrent des mouvements de tempête et d'oscillation pointant concrètement l'imagination débridée d'un chef d'orchestre de l'écriture peut-être un peu trop enthousiaste, semble vouloir le mettre en doute. Toujours est-il que l'idée d'un écrivain/narrateur manipulateur reste évidente. Steffen Faust en livre un exemple à travers deux versions différentes – une colorisée²⁴ (*Hoffmann und Klein Zaches*) et l'autre en noir et blanc²⁵ (*Hoffmann und Klein Zaches 2*) – représentant Hoffmann avec une marionnette à la main.

Dans la version non colorisée, la représentation de l'auteur – cheveux hirsutes et regard perçant – fait écho à celle du personnage dont il tire les ficelles et qui n'est autre que le Petit Zachée, cet expert en matière de manipulation que met en scène le conte éponyme d'Hoffmann. Il est intéressant de voir comment le dessinateur met en parallèle le personnage de fiction et son créateur. Outre l'aspect drolatique quasi fantastique, la mise en abyme visuelle ainsi constituée souligne en effet comment Hoffmann s'inscrit en filigrane derrière chacune de ses créations et chaque ligne de ses récits. À la différence de celui de Michael Knobel, cet Hoffmann-là ne perd pas le contrôle de ses créations mais s'avère fin manipulateur. Steffen Faust a très bien mis en avant cet aspect dans *Hoffmann und Olympia* :

24 Reproduction sur le site de l'artiste (consulté le 04.03.2020) : http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann6.php

25 Reproduction sur le site de l'artiste (consulté le 24.03.2020) : http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann10.php



E.T.A. Hoffmann und Olympia

Figure 5 : Steffen FAUST, *Hoffmann und Olympia (Hoffmann et Olympia)*, 2009.

Hoffmann, dans ce cas, s'apparente au Spalanzani du *Marchand de sable*, créateur de l'automate Olympia dont la beauté fait perdre la raison à Nathanaël, le personnage principal et poète à ses heures, qui sombre dans une folie suicidaire.

L'aquarelle de Hans Liska (Schleyer, 2009 : 53), *E. T. A. Hoffmann und E. T. A. Hoffmanns Haus (E. T. A. Hoffmann et la maison d'E. T. A. Hoffmann)*, datant de 1970, constitue alors plutôt une exception du genre, car le lien fictionnel n'est que suggéré et Hoffmann n'est absolument pas inquiétant. Liska dépeint davantage la relation directe de l'artiste avec sa vie d'homme vivant, à cette époque, à Bamberg. Heureux et pensif, loin de son mal être face à sa laideur, semblant peut-être saluer quelqu'un, il est représenté dans un univers réaliste, dans une normalité bourgeoise. S'il n'y a à première vue qu'un ancrage autobiographique, ses yeux, tournés vers quelque chose ou quelqu'un, observent. Le fait de représenter Hoffmann n'est donc pas anodin et s'avère toujours en lien avec

son travail de création ou une caractéristique thématique, poétologique ou physique. Il revient au spectateur de formuler des hypothèses.

Tour à tour personnage de fiction et inventeur angoissant, Hoffmann est la plupart du temps mis en scène avec ses créations comme c'est le cas de l'œuvre de Rainer Ehrt *Die Elixiere des E. T. A. (Les Elixirs d'E. T. A.)*. Hoffmann faisant la couverture de l'ouvrage *E. T. A. Hoffmann in der Karikatur* (Keim, Seitz, Ehrt, 2008)²⁶.



Figure 6 : Rainer EHRT, *Die Elixiere des E. T. A. (Les Elixirs d'E. T. A.)*, 2008.

Ce dessin de Ehrt²⁷ mêle habilement le *Hoffmann* personnage de fiction et le *Hoffmann* inventeur voire apprenti chimiste si l'on observe le cabinet de curiosité qui se trouve derrière lui et qui réunit dans moult fioles des graphismes

26 Le titre ne se réfère pas à l'inquiétante étrangeté hoffmannienne si souvent recensée, mais bien au côté humoristique et grotesque de certains aspects poétologiques de l'auteur : ses caricatures.

27 Les yeux véronés s'apparentent à ceux du chat (Kater Murr sans nul doute rappelant l'œuvre éponyme) se tenant à côté de lui.

et toutes sortes de petits personnages grotesques issus de son Journal, de ses correspondances ou de ses récits et alimentant les liens de parenté entre autobiographie et fiction. La mise en abyme narrative s'accroît avec la représentation du même graphiste d'Hoffmann et d'Offenbach (*Hoffmann und Offenbach*, 2012)²⁸ qui manipulent des marionnettes ayant elles-mêmes une marionnette à la main. Cette rencontre fictionnelle puisqu'anachronique entre Offenbach et Hoffmann – Offenbach avait en effet 3 ans à la mort d'Hoffmann – symbolise la réception d'Hoffmann par un autre auteur et, qui plus est, franco-allemand, donc dépassant les frontières de l'Allemagne. Dans *Hoffmanns Erzählungen* (*Les Contes d'Hoffmann*), opéra fantastique mis en musique par Jacques Offenbach juste avant sa mort (1881), l'écrivain allemand sera mis en scène à la fois comme auteur et comme acteur de ses propres fictions. Il faut souligner par ailleurs que l'on trouve chez Rainer Ehrt encore d'autres propositions de transposition graphique du mode de création hoffmannien, tant pluridimensionnel – la duplicité lui étant toujours inhérente – qu'intermédial²⁹. Que ce soit dans le domaine graphique ou théâtral, la voie de l'intermédialité constitue une des particularités majeures de la réception d'E. T. A. Hoffmann.

Réception et portée (internationale ?) de la mise en images d'E. T. A. Hoffmann

Hoffmann se représentait-il essentiellement pour lui-même, dans cette visée thérapeutique que nous avons déjà relevée, ou bien aussi plus ou moins consciemment pour autrui dans le but de contrôler l'image qu'il allait laisser à la postérité ? La majeure partie de ses autoportraits n'était pas destinée au grand public : offerts à des proches – comme à son amie Charlotte Reimann, dans le cas de l'autoportrait de jeunesse, ou encore à sa fiancée, représentée avec lui dans le double portrait évoqué plus haut –, ils ont une valeur affective souvent cultivée et prolongée par leurs destinataires qui, à leur tour, en font cadeau à un membre de leur famille ou de leur entourage. Naturellement, lorsque ces images de soi sont directement insérées dans la propre correspondance de l'artiste, leur degré d'intimité n'en est que renforcé. Toutefois, de telles formes de confession graphique n'empêchent aucunement la volonté de continuer à exister en filigrane, au-delà du cadre de la représentation, et de viser à une forme d'universalité. C'est certainement ce qu'a dû ressentir Theodor Gottlieb von Hippel, destinataire de cette lettre du 22 mai 1821 où le profil d'Hoffmann est apposé en guise de signature, lorsqu'il décida ensuite de le faire reproduire sous forme de

28 Reproduction (consulté le 01.02.2020) : <https://www.akg-images.de/archive/-Hoffmann-und-Offenbach-2UMEBMYW5LL99.html>

29 Dessins de Rainer Ehrt consultés le 18.03.2020 datant respectivement de 2000 et de 2008 <https://www.akg-images.com/archive/E.T.A.Hoffmann-2UMDHU6YUN8J.html> ; <https://www.akg-images.com/archive/E.T.A.-Hoffmann-at-the-Bamberg-theatre-2UMDHU6YUN8J.html>, <https://www.akg-images.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMDHU6YG9RS&LANGSWI=1&LANG=French>

lithographie³⁰ : premier pas décisif dans le processus de popularisation de l'effigie d'Hoffmann. De même, lorsque Karl Ludwig Bernhard Buchhorn recopie « mit äußerster Genauigkeit » (« avec une extrême précision », Ponert, 2012a : 245, nous traduisons) la matrice hoffmannienne – il s'agit d'une commande officielle, passée par le premier biographe d'Hoffmann, son ami Julius Eduard Hitzig –, le graveur renonce à signer l'œuvre de sa propre main, préférant donc humblement s'effacer³¹ (Ponert, 2012a : 245) pour mieux laisser parler une image qui allait marquer durablement la réception de l'artiste romantique.

Hoffmann, non cloisonné dans un genre littéraire spécifique, a été élevé au rang de *classique* pourrait-on dire et les graphistes y ont aussi largement contribué. Les portraits ont bien une fonction poétologique et narratologique. Ils dépassent le stade de la simple représentation, en donnant à penser, à dire, à créer, à interpréter. Il ne s'agit donc pas d'une démarche anodine, mais d'un véritable élan artistique : « Sous le *Je est un autre* des (auto)portraits se dissimule un *Cet autre, c'est moi* », souligne Inès Saad El Sérafi (2017 : 258). Les artistes qui se sont penchés sur Hoffmann et ont croqué son portrait auraient alors une affinité profonde physique ou intellectuelle avec ce dernier : Steffen Faust avait particulièrement compris, de manière intuitive, son univers.

Est-ce alors à dire qu'il existe là une exclusivité germanique en matière de représentation artistique de cet auteur ? Cela s'explique peut-être par cette empathie qui semble, chez les artistes concernés, préexister à leurs représentations. En fonction des interprétations, Hoffmann apparaît sous les traits d'un être polymorphe et hybride : tantôt inquiétant et/ou fantasque, tantôt drolatique ou bourgeois. Nous assistons, par conséquent, à une correction de l'image originelle et traditionnelle du *Gespenster-Hoffmann* que les récits inspirent et que l'on retrouve, entre autres, chez John Hörter. Hoffmann, à travers son génie, sa complexité, ses multiples facettes, aura marqué son temps et continue à jouer encore un rôle aujourd'hui. La matrice associée aux libres interprétations tant graphiques que textuelles font bien de lui un artiste contemporain. Les dessinateurs Rainer Ehrt et Christian Mischke l'ont également compris en le laissant côtoyer et inspirer des auteurs tels que Jacques Offenbach et Thomas Mann. Les portraits font, en effet, coexister différentes sphères entre elles – comme le réel et l'imaginaire chez Michael Knobel – ou superposent ces sphères – technique du collage chez Wolfgang Held. D'un côté, Hoffmann devient à son tour personnage de fiction ; de l'autre, il agit en tant que créateur et marionnettiste sur sa propre fiction.

Si la réception de l'œuvre littéraire de l'auteur dépasse largement les frontières de l'Allemagne, celle des portraits pourrait sembler se restreindre aux pays germanophones. En effet, la majorité des graphistes, dessinateurs et peintres en sont issus. En ce qui concerne la première de couverture de la version de 2018, relue et augmentée d'un avant-propos, de l'ouvrage de Pierre Péju,

30 Photographiée en 1926, la lithographie originale se retrouva donc dupliquée dans les éditions de la correspondance d'Hoffmann éditée par Friedrich Schnapp (cf. notamment vol. II).

31 Ponert parle même à ce sujet d'un « acte de piété à l'égard de l'original d'Hoffmann » : « aus Pietät gegenüber Hoffmanns Original ». Nous traduisons.

E. T. A. Hoffmann. L'ombre de soi-même – originellement paru, en version abrégée, en 1988 puis, chez Phébus, en 1992³² –, consacré à l'aspect pluridimensionnel et intermédiaire de l'écrivain et de ses œuvres (Péju, 2018), la maison d'édition a choisi l'œuvre d'un graphiste allemand prédominamment évoqué, Horst Janssen, portant le titre : *E. T. A. Hoffmann (1974)*³³. La matrice y est utilisée pour le premier plan et retravaillée pour le second : Hoffmann apparaît ainsi le visage et le buste de trois quarts, avec son ombre/double – une ombre plus caricaturale, déformée, aux traits moins appuyés. L'interprétation que livre Horst Janssen est fondamentale d'un point de vue poétologique. Le double, l'ombre d'Hoffmann, symbolise le côté sombre, dandy, excessif et quasi dépressif de sa personnalité. Par ailleurs, ce livre de Pierre Péju a donné lieu à un article³⁴, paru en juin 2018 dans le journal *Le Monde*. Le texte est accompagné d'un portrait d'Hoffmann qui fut réalisé, à partir de trois portraits de l'écrivain³⁵, par Elodie Bouédec, une illustratrice française et francophone, diplômée des Arts décoratifs³⁶ et aimant Hoffmann pour sa dimension fantastique bien connue. Pour ce dessin, elle a travaillé en sable, puis l'a colorisé sur photoshop, une technique qui lui a permis de mettre l'accent sur l'aspect physique presque animal de l'auteur. Néanmoins, Hoffmann apparaît comme un être tout à fait avenant, ce qui pourrait relever d'une interprétation erronée dès lors que l'on sait qu'il souffrait de sa laideur et n'hésitait pas à la mettre en avant dans ses lettres et dans ses récits. Cette erreur apparente d'Élodie Bouédec vient sans aucun doute d'un parti pris artistique. La graphiste livre donc au récepteur francophone une version édulcorée du *Gespenster Hoffmann* et sûrement mieux adaptée au propre regard de l'artiste qui transmet sa vision.

Par conséquent, il est très intéressant de voir la part de subjectivité des artistes qui ont représenté Hoffmann : soit en accentuant une ou plusieurs facettes de sa personnalité, soit en le mettant en scène avec des personnages de fiction ou encore à travers le prisme de leur propre perception à partir d'œuvres graphiques ou textuelles. Elodie Bouédec a, pour ainsi dire, superposé trois portraits d'Hoffmann pour n'en faire qu'un seul. Ce palimpseste graphique s'apparente bien à la technique narrative d'Hoffmann et à l'ensemble kaléidoscopique de son écriture. Ce que Steffen Faust dans *Hoffmann, vielgesichtig (Hoffmann*

32 Il faut souligner le caractère singulier et très frappant de cette démultiplication de la biographie originelle – qui fait écho, en quelque sorte, mais ici dans le domaine narratif, à celle de la matrice. Ajoutons donc qu'il y a eu trois versions de l'ouvrage de Péju : la première est parue en version abrégée en 1988 (Librairie Séguier, Paris) sous le titre *Hoffmann et ses doubles*. La couverture représente le portrait d'Hoffmann (cf. fig. 2) fait par un artiste inconnu et faussement qualifié d'autoportrait. La seconde est publiée chez Phébus en 1992 sous le titre *L'ombre de soi-même : E. T. A. Hoffmann ; une biographie*. En couverture : l'ombre du personnage de Kreisler doublée. La troisième est celle à laquelle nous nous référons ici.

33 (consultés le 01.02.2020) : http://www.editionsphébus.fr/e-t-a--hoffmann--l-ombre-de-soi-meme-pierre-peju-9782752911667_et_https://www.flickr.com/photos/39.

34 (consulté le 01.02.20) : www.lemonde.fr/livres/article/2018/06/28/biographie-hoffmann-ou-la-part-du-reve_5322382_3260.html

35 Les trois portraits sont en ligne aux adresses suivantes (consultés le 01.02.2020) : <https://www.laphamsquarterly.org/contributors/hoffmann-o>, <http://de.roomeon.com/p/portrait-eta-hoffmann-wandkunst/4027> et <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-philo/le-journal-de-la-philo-du-vendredi-25-mai-2018>.

36 (consulté le 01.02.2020) : <http://www.elodiebouedec.fr/project/le-monde/>

polycéphale), entre autres, et Wolfgang Müller ont su aussi représenter. Le portrait est alors intégré dans une forme de *logos* : le récepteur accepte d'être guidé – ou trompé – par cette forme – subjective – de représentation. C'est dans son rapport à l'Autre et à la façon dont cet Autre le perçoit que le *Je* créateur prend corps et fait sens comme l'atteste le rapport établi entre Hoffmann et son lecteur qu'il n'a de cesse d'apostropher de manière directe dans ses récits. Il existe par conséquent un véritable enjeu de la réception dans la démarche narrative et créatrice, dans le discours, et c'est le travail de réception qui assure la continuité et la survivance de l'acte de création initial : « Le face-à-face fonde le langage », rappelait déjà Emmanuel Levinas (2001 : s.p.).

Les portraits d'E. T. A. Hoffmann faits par d'autres ou par lui-même vont donc bien au-delà de simples (auto)représentations graphiques. Ils constituent un enrichissement de la fiction et livrent de véritables clés d'interprétations, d'autant plus lorsque l'on sait que *a fortiori* Hoffmann n'hésitait pas à habiter, voire à hanter ses récits en y intégrant ses propres blessures, ses expériences personnelles et professionnelles. L'écriture était alors perçue comme une forme d'exutoire et la seule manière de pouvoir survivre au cœur d'une société bourgeoise que l'artiste jugeait trop étriquée et renfermée sur elle-même, ne laissant que peu de place à la créativité et à la fantaisie³⁷.

Dans une perspective intermédiaire que les romantiques allemands avaient préfigurée, les mises en image d'E. T. A. Hoffmann ont continué à souligner le penchant de ce dernier pour l'hétérogénéité, l'ironie et les contrastes mêlant l'étrange au grotesque, le merveilleux à la magie noire, le fantastique au philistinisme. Analyser l'évolution de la réception graphique et de la matrice initiale renforce l'importance de l'œuvre d'Hoffmann à travers le prisme iconographique. Cela permet aux moins aguerris de découvrir par l'image des facettes narratologiques, poétologiques ou esthétiques de l'écrivain et aux initiés de s'amuser de la manière dont l'auteur est perçu et mis en scène, tel un comédien sur une scène de théâtre. De plus, cette démarche, par le biais de l'image, soutient toute une problématique du regard, ce qui coïncide avec le principe sérapionique, si cher à Hoffmann, faisant de la rencontre entre le regard empirique et l'œil de l'esprit une œuvre d'art en devenir.

Liste des figures

Figure 1 : Steffen FAUST, *Hoffmann vielgesichtig (Hoffmann polycéphale)*, 2001³⁸. (http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann1.php)

37 Le terme de « fantaisie » peut se substituer au terme allemand « Fantasie », imagination, ou renvoyer à l'aspect fantasque, farfelu que le français indique.

38 Les œuvres ici reproduites – toutes consultables par ailleurs sur le site de l'artiste (http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann1.php) – le sont avec l'aimable autorisation de ce dernier.

Figure 2 : *Bildnis E. T. A. Hoffmann (Portrait d'E. T. A. Hoffmann)*, peintre inconnu (ancienne attribution : peintre avant 1822), huile sur bois (41 x 35 cm), Berlin, Nationalgalerie, Photo © BPK, Berlin, DiSt. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders.

Figure 3 : Steffen FAUST, *E. T. A. Hoffmann und die Musik (E. T. A. Hoffmann et la musique)*, 2000.

Figure 4 : Steffen FAUST, *E. T. A. Hoffmann und die Musik 2 (E. T. A. Hoffmann et la musique 2)*, 2000.

Figure 5 : Steffen FAUST, *Hoffmann und Olympia (Hoffmann et Olimpia)*, 2009.

Figure 6 : Rainer EHRT, *Die Elixiere des E. T. A. (Les Elixirs d'E. T. A.)*, 2008.

Œuvres citées

- ALEXANDRE, Maxime, *Romantiques allemands*, Paris, Gallimard, 1963.
- BOREL, France, *Le Peintre et son miroir [Regards indiscrets]*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002.
- CORDA, Corda, PETZL, Jörg (consulté le 01.02.2020) : *E. T. A. Hoffmanns Stadterkundungen und Stadtlandschaften*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2018. https://www.verlag-koenigshausen-neumann.de/product_info.php/info/p9112_E-T-A--Hoffmanns-Stadterkundungen-und-Stadtlandschaften-.html
- FAUST, Steffen (consulté le 01.02.2020) : <http://www.steffen-faust.de/>
- FAUST, Steffen, *Klein Zaches genannt Zinnober*, Berlin, Serapion vom See, 2002.
- FEUILLEBOIS, Victoire, éd., *Hoffmann contemporain : Réceptions et réécritures aux XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Éditions Kimé, 2016.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Briefwechsel*, éd. Friedrich Schnapp, 3 volumes, Munich, 1967-1969.
- HOFFMANN, Ernst Théodor Amadeus, *Les Frères de Saint-Sérapion*, éd. et trad. Albert Béguin, 4 volumes : 4 *La Fiancée du roi*, Madeleine Laval, Paris, Phébus, 1982, p. 237-291).
- HOFFMANN, Ernst Théodor Amadeus, « Johannes Kreislers Lehrbrief », *Fantasiestücke in Callot's Manier [Kreisleriana]*, éd. Hartmut Steinecke et. alli., Francfort/Main, Deutscher Klassiker, 2006.
- KEIM, Walther, SEITZ, Gerhard, EHRT, Rainer, E. T. A. *Hoffmann in der Karikatur*. Ausstellungskatalog, s.l., 2008.
- LACHENY, Ingrid, *Les Frères de Saint-Sérapion : une œuvre d'art totale ?*, Sarrebruck, EUE, 2010.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le Visage de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- PÉJU, Pierre, *E.T.A. Hoffmann. L'ombre de soi-même [1992]*, Paris, Phébus, 2018.
- PONERT, Dietmar, *E. T. A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*, éd. Staatsbibliothek Bamberg, 2 volumes, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2012.
- PRUNET, Rémi, ESTINGOY, Pierrette, GARNOTEL, Catherine (consulté le 01.02.2020) : « Autoportrait et estime de soi : Du face à soi au face aux autres ». <https://www.santementale.fr/inc/ddldoc.php?file=medias/pdf/garnotel.pdf>
- RIEMER-BUDDECKE, Elke, *E. T. A. Hoffmann und seine Illustratoren. Mit 160 Abbildungen* Hildesheim, Verlag Dr. H. A. Gerstenberg, 1976.
- RIEMER-BUDDECKE, Elke (consulté le 01.02.2020) : « Illustrationen zum Werk E. T. A. Hoffmanns ». <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/rezeption/illustrationsgeschichte/>
- SAAD EL SÉRAFI, Inès, « Du Moi l'autre », *Poétique*, 2, 182, 2017, p. 237-258.

- SAFRANSKI, Rüdiger, *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten* [1984], Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2010.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Munich, Hanser, 2007.
- SCHEMMELE, Bernhard, *In Hoffmanno! Haus, Gesellschaft, Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, s.l. Genniges Verlag, 2011.
- SCHLEYER, Winfried, *E. T. A. Hoffmann und sein Werk im Spiegel der Grafik*. Ausstellungskatalog, Bamberg, Museen der Stadt Bamberg, 2009.
- TAGESSPIEGEL (consulté le 01.02.2020) : « E. T. A. Hoffmann in Berlin. Schicksal eines abenteuerlichen Mannes » 31.10. 2015: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/e-t-a-hoffmann-in-berlin-schicksal-eines-abenteuerlichen-mannes/12522486.html>
- VIALLET, Patricia, « Difformité grotesque, difformité burlesque : le cas de la *Fiancée du roi (Die Königsbraut)* d'E. T. A. Hoffmann », *Figures du monstre, Cahiers du CELEC*, 1, 2010. <http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/19>
- VIALLET, Patricia, (consulté le 01.02.2019) : « Mise en images, mise en récit : le conte d'E. T. A. Hoffmann *Le Petit Zachée surnommé Cinabre* (re)vu par Steffen Faust », *Image & Narrative*, 2.17, 2016, p. 43-60, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1126>
- WITTKOP-MÉNARDEAU, Gabriele, *E. T. A. Hoffmann*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1966.

Proust dans la chambre noire : portraits et photographies de l'auteur

Emily Eells
Université Paris Nanterre

RÉSUMÉ. Cet article s'engage dans l'étude des rapports complexes entre les photographies de Proust et sa métaphore de la création littéraire comme processus photographique. Pour ce faire, l'article s'arrête dans un premier temps sur le seuil du texte de Proust afin d'examiner le choix éditorial d'intégrer un portrait photographique de l'auteur sur les couvertures de ses livres. Cette étude s'efforce de montrer ensuite comment Proust brouille la distinction entre fiction et autobiographie lorsqu'il insère une référence à une photographie réelle dans sa narration. L'article se termine en analysant les portraits de Proust sur son lit de mort, exécutés par des artistes et photographes qui ont pénétré dans sa chambre noire afin d'immortaliser une dernière image de lui. Ces images marquent le basculement entre le dernier mot de l'auteur et le premier pas du lecteur dans le texte.

MOTS-CLÉS. Proust, chambre noire, photographie, illustration, mort.

Proust in the dark room: portraits and photographs of the author

ABSTRACT. This article proposes to tease out the complexities in the relationship between photographs of Proust and the author's metaphor of literary creation as a photographic process. To do so, the article begins by studying how the publishers blurred the boundaries between fiction and autobiography by illustrating the covers of Proust's works with a photograph of the author. The article then examines how Proust himself transgressed that boundary by including a reference to a real photograph of himself in his narrative. The last section of the article analyses the portraits of Proust on his death bed done by artists and photographers who penetrated into his dark room in order to immortalize him in a last image. These images mark the turning point between the author's final word and the reader's first step into the text.

KEYWORDS. Proust, Dark Room, Photography, Illustration, Death

L'auteur d'*À la recherche du temps perdu* vivait dans une chambre noire où il travaillait la nuit en projetant ses souvenirs sur la page blanche. Sa chambre à coucher pourrait se comparer à un laboratoire photographique où il se retirait pour laisser son intelligence développer les instantanés pris sur le vif, révélant leur intérêt avant de tirer les épreuves sur papier. Comme il pratiquait aussi le cadrage et la mise au point, sa technique narrative relevait de procédés photographiques. Proust lui-même comparait la création littéraire au travail du photographe : selon lui, l'écrivain a le privilège de connaître « la vraie vie », celle de la littérature, car lui seul sait rendre les expériences vécues alors que le passé des autres hommes « est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés » (Proust, 1987-1989, IV : 474). Le rapport complexe que Proust entretenait avec la photographie ayant déjà fait l'objet de plusieurs études perspicaces (voir Chevrier 2009, Haustein 2012, Montier et Cléder 2003, Thélot 2003), nous proposons d'en faire l'arrière-plan de cette étude des portraits de l'auteur.

Les nombreuses photographies dont Proust est le sujet¹ participent de la construction de son œuvre non seulement au sens figuré mais aussi au sens propre. Comme les photographies, le seul portrait à l'huile² de Proust a été créé dans une chambre noire : signé Jacques-Émile Blanche, il montre Proust à l'âge de 25 ans sur fond noir, le regard fixé droit devant lui. En le représentant dans une chambre noire, le portraitiste semble vouloir dire que le travail n'est pas encore fait, l'image doit encore être développée. Ce portrait est reproduit sur la jaquette du deuxième volume de la première édition d'*À la recherche du temps perdu* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » publiée en 1954. Une photographie de Nadar prise en 1892³ lorsque Proust avait 21 ans orne la couverture amovible du premier volume de cette édition ; sur la couverture du troisième est celle prise par Otto, à l'hôtel Ritz vers 1896⁴, alors que Proust avait 26 ans. Cette série de portraits fait partie du péri-texte éditorial tel que l'a défini Gérard Genette (1987 : 27) et sert à établir l'identité de l'auteur. Lors de la réédition d'*À la recherche du temps perdu* en quatre volumes dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1985-1987, les couvertures étaient de nouveau ornées d'une série de portraits diachroniques mais celui de Blanche a cédé la place à une photographie. Cette substitution a son importance car elle resserre le lien entre photographie et écriture qui sous-tend l'œuvre de Proust dont la complexité interroge les rapports entre biographie et fiction.

1 Elles datent de la période qui se situe entre ce que Martens, Montier et Reverseau appellent le « *Panthéon Nadar* entrepris au milieu du XIX^e siècle » [et] « les tirages du studio de Man Ray des années 1930 » (Martens, Montier, Reverseau, 2017 : 275).

2 Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:J_E_Blanche_Marcel_Proust_01-01-2013.jpg, dernière consultation le 17 mars 2020.

3 Voir https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/paul-nadar_portrait-de-marcel-proust_negatif-monochrome_negatif-verre-au-gelatino-bromure-d-argent_1892, dernière consultation le 17 mars 2020.

4 Voir <https://www.autographes-des-siecles.com/produit/marcel-proust-photographie-originale-par-otto-1896/>, dernière consultation le 17 mars 2020.

La photographie sur le seuil du texte

L'étroite association entre le nom de Proust et son portrait, établie sur les couvertures des deux éditions d'*À la recherche du temps perdu* dans la Pléiade, est distendue sur les volumes de l'édition en Livre de Poche parue en 1965-1967. Dans celle-ci, les photographies n'ont pas toujours le format de photo d'identité et elles sont placées en dehors de l'encadré réservé aux informations bibliographiques. Les collages de photographies montrant Proust à différents stades de sa vie sur fond de paperolles témoignent du travail en cours et forment un portrait composite qui brouille l'identité de Proust auteur-narrateur-héros. La couverture d'*Albertine disparue* publiée en 1967 en fournit un exemple [figure 1].

89

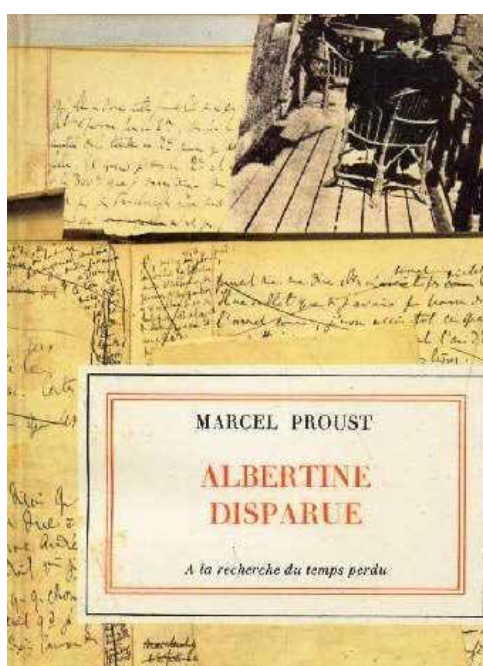


Figure 1 : Couverture d'*Albertine disparue*, Livre de poche, 1967, photographie Emily Eells.

Entre des cahiers de brouillons ouverts, le maquettiste a intercalé une reproduction d'une photographie de Proust prise à Venise vers 1900. Ces renseignements sont sans doute inscrits au dos de la photographie car ni l'homme vu de dos ni les planches sur lesquelles il est assis ne permettent de les définir. Dans son essai sur Proust et la photographie, Jean-François Chevrier s'est arrêté sur cette image. C'est une photographie qui révèle autant qu'elle cache car derrière ce que l'on voit, il y a tout ce qui reste invisible. Selon Chevrier, cette évocation d'une partie hors-champ correspond à « la part laissée à l'imagination ou la beauté perdue. » (Chevrier, 2009 : 54) C'est le regard du sujet vers un au-delà qui rend cette image énigmatique : « Je pense à la photographie de Proust à Venise. C'est parce qu'il cache son visage, parce qu'il voit ce que je ne verrai jamais. Parce qu'il ressemble à Charlot, parce qu'il a été abandonné sur ce balcon flottant au-dessus de Venise, comme une épave, comme une image. » (Chevrier, 2009 :

54) Cette image évoque aussi la vieillesse : bien que prise en 1900, le sujet semble affaibli, affaissé, mourant. Comme il le sera effectivement lors de la prise de la photographie figurant sur le dernier volume de cette édition, celle de Proust sur la terrasse du musée du Jeu de Paume. Elle a été prise par Jean-Louis Vaudoier avec qui il est allé admirer « La Vue de Delft » de Vermeer. Contrairement à ses habitudes, Proust – qui vivait la nuit – a dû sortir de jour pour voir cette exposition des maîtres hollandais où, après avoir été ébloui par le petit pan de mur jaune peint par Vermeer, il se trouve ébloui par le soleil. Proust se servira de cet événement vécu pour composer l'épisode de la mort de son écrivain fictif, Bergotte, qui se lit comme la prolepse de sa propre mort (Proust, 1987-1989, III : 692). Cette photographie de Proust lors de son ultime sortie est reproduite sur le dernier volume de l'édition de poche (1967) ainsi que sur le dernier volume de la nouvelle édition de la Pléiade, assimilant l'auteur, son narrateur et l'écrivain fictif qu'il a créé.

Ces photographies sur les couvertures des livres contredisent la détermination de Proust de ne pas assimiler sa vie à son œuvre. Pourtant il semble se l'autoriser lui-même lorsqu'il fait référence à une photographie réelle au cours de son récit, entrelaçant jusqu'à l'enchevêtrement les différents registres de l'autobiographie et de la fiction.

La photographie dans l'entre-deux de l'autobiographie et de la fiction

Proust laisse la réalité faire irruption dans le texte en y introduisant une photographie dans un passage où il fait également entrer le nom de deux personnes réelles : sa domestique Céleste Albaret et la sœur de celle-ci, Marie Gineste. C'est au cours du récit de *Sodome et Gomorrhe* qu'il les nomme et leur attribue le rôle de courrières de l'hôtel de Balbec. Il confie à Céleste Albaret l'ekphrasis d'une photographie représentant le narrateur enfant qu'elle aurait trouvée dans un tiroir. Ce tiroir s'ouvre comme une brèche dans le texte contenant une photographie qui existe dans la réalité, celle du jeune Proust en petit prince [figure 2]⁵.

5 À notre connaissance, Jérôme Thélot fut le premier à signaler cette photographie. À propos de sa place dans la fiction de Proust, voir sa note : « La photo [...] a été donnée par Proust à Céleste Albaret qui l'y trouvait en "petit prince", comme elle disait. Sauf que ce n'est pas sans trouble qu'on admettra provisoirement que ce portrait de Proust enfant soit aussi celui du narrateur. Mais ce trouble est induit par cette photo merveilleuse, comme son énigme propre. » (Thélot, 2003 : 208). Dans sa monographie *Regarding Lost Time*, Katja Haustein aborde son chapitre « Picturing the Self and the Other » en analysant cette photographie (Haustein, 2012 : 36-38).



Figure 2 : « Proust en petit prince » © Musée Marcel Proust-Maison de Tante Léonie.
Reproduit avec l'aimable autorisation de la Société des Amis de Marcel Proust.

Cette photographie est décrite en ces termes dans le roman :

Céleste se remettait à sourire : « Tu n'as donc pas vu dans son tiroir sa photographie quand il était enfant ? Il avait voulu nous faire croire qu'on l'habillait toujours très simplement. Et là, avec sa petite canne, il n'est que fourrures et dentelles, comme jamais prince n'a eu. » (Proust, 1987-1989, III : 241)

Selon Jean-Pierre Montier, « [c]ette remarque [...] ouvre une sorte de “trou noir” au cœur même du système mimétique, où jamais “Marcel” n'est censé se confondre tout à fait avec l'auteur du roman. » (Montier, 2003 : 176) La photographie ayant appartenu à Céleste Albaret ne correspond pas exactement à la

description faite dans le roman, car elle montre un garçon habillé de velours et de satin blanc et non de fourrures et de dentelles. Mais la domestique de Proust se souvient de comment ce dernier soutenait que la photographie était bien de lui en expliquant qu'enfant, il avait été blond. Il devait avoir la photographie à l'esprit lorsqu'il a rédigé la réplique à propos des atours d'un prince, car dans ses mémoires, Céleste Albaret rapporte leur dialogue où elle le compare à un « petit prince » (Albaret, 1973 : 168-170). Dans le roman Céleste poursuit en esquisant un autre portrait du narrateur dans sa chambre, « encore couché » :

Tiens, Marie, regarde-le boire son lait avec un recueillement qui me donne envie de faire ma prière. Quel air sérieux ! On devrait bien tirer son portrait en ce moment. Il a tout des enfants. Est-ce de boire du lait comme eux qui vous a conservé leur teint clair ? Ah ! jeunesse ! ah ! jolie peau ! Vous ne vieillirez jamais. (Proust, 1987-1989, III : 242)

Ce portrait en prose fait un arrêt sur image en figeant cette pose du héros-narrateur qui n'a pas droit de cité dans le passage.

La photographie de Proust en petit prince fait partie de la galerie de portraits de Proust-auteur en devenir, à l'interface de la vie de l'écrivain et son texte. Le photographe contemporain Gérard Bertrand a créé une image de Proust dans sa chambre noire qui se brouille dans l'entre-deux du réel et de l'imaginaire, de la vie et de la mort [figure 3].



Figure 3 : « Marcel Proust, 44 rue Hamelin » © Gérard Bertrand,

reproduite avec l'aimable autorisation du photographe.

L'image fait partie d'une série de seize intitulée *L'Album de Marcel Proust*⁶ qui mêle de façon humoristique des éléments biographiques de la vie de l'auteur aux occupations et préoccupations du narrateur du roman. Il s'agit de collages de vraies photographies de Proust et de photographies recréant le monde de Proust ; définies par Bertrand comme des « photographies recomposées » (Bertrand), ces images d'une tonalité de sépia léger sont empreintes d'insolence et d'ironie. Dans la photographie composite qui nous intéresse ici, Proust est représenté dans sa chambre à coucher, au lit, en train d'écrire. Les murs, comme le plafond et le sol, sont tapissés de brouillons alors que des piles de cahiers s'entassent autour de l'écrivain. Il fait nuit et la chambre n'est éclairée que par quelques bougies et une lampe de chevet. Face à l'écrivain on voit le portrait de Proust par Jacques-Émile Blanche reproduit en noir et blanc. La reconstruction de cette scène devenue mythique revêt un intérêt tout particulier dans cette étude du portrait de l'auteur-Proust en devenir car la tête de l'écrivain n'est autre que celle de Proust sur son lit de mort immortalisée par la photographie de Man Ray. Bertrand a redressé la tête du gisant pour la mettre sur les épaules de l'écrivain assis dans son lit. Le mort est comme ressuscité : il semble reprendre vie grâce à l'écriture de son œuvre.

Franchir le seuil de la chambre noire

Les images de Proust sur son lit de mort compliquent les rapports entre l'écrivain et son texte. Après son décès le 18 novembre 1922, dans la chambre à coucher de son appartement situé 44 rue Hamelin, artistes et photographes sont venus faire son dernier portrait avant la mise en bière de son corps. Faire le « dernier portrait » d'une célébrité était une pratique courante à l'époque, comme en témoignent les photographies que Félix Nadar a prises de Victor Hugo. Au moins huit artistes, photographes ou amis sont venus faire le portrait de Proust gisant sur le lit où il a couché par écrit son roman. Selon la terminologie de Barthes, ces portraits mortuaires fixent le moment où Marcel Proust *scribens* (« le je qui est dans la pratique de l'écriture ») est métamorphosé en Marcel Proust *scriptor* (« l'écrivain comme image sociale ») (Barthes, 2003 : 280). Ils tenaient à faire sortir Proust de sa chambre noire afin de le rendre à la postérité.

L'image la plus célèbre de Proust sur son lit de mort est sans conteste la photographie de Man Ray faite à la demande de Jean Cocteau. De son vrai nom Emmanuel Rudnitzky, ce photographe était peu connu à Paris lorsque Proust

6 L'image s'intitule « Marcel Proust, 44 rue Hamelin » et porte la légende : « Marcel Proust consacra les derniers mois de sa vie à la mise au point des derniers volumes de la *Recherche*. Il multiplia les dernières corrections et "paperolles" avant de disparaître, épuisé, en 1922. » *L'Album Proust* de Gérard Bertrand fut exposé de 2003 à 2005 au Casino de Cabourg et dans *l'Espace Art Contemporain* de Saint-Mathurin-sur-Loire. Il est en ligne à cette adresse : <https://www.gerard-bertrand.net/aproustprem.htm>

est décédé, étant arrivé de New York seulement l'année précédente. Quelques mois avant le décès de Proust, Man Ray avait contribué avec deux portraits à la rubrique « We Nominate for the Hall of Fame⁷ » de la revue *Vanity Fair* – ceux de Picasso et de Joyce : son portrait de Proust semble venir compléter cette galerie de célébrités. Comme Man Ray avait déjà fait les clichés de Marcel Duchamp travesti en Rose Sélavy⁸ (l'anagramme de « Eros c'est la vie »), on ne peut regarder sa photographie de Proust d'un point de vue tout à fait neutre. Bien que prise à l'aide d'un objectif, une photographie est subjective en ce sens qu'elle est éclairée par l'ensemble de l'œuvre du photographe. D'autres photographies prises par Man Ray la même année que celle de la mort de Proust témoignent de ses expériences dans cet art, par exemple sa recherche de nouveaux effets de mouvement (comme dans son portrait de Luisa Casati⁹) ou d'éclairage (dans l'image du nu féminin illuminé¹⁰). Comme la photographie de Proust fait partie de l'œuvre de Man Ray, elle est tournée vers l'avenir car le nom même du photographe le propulse dans le modernisme en l'associant à l'art de l'avant-garde.

Il est indéniable que la renommée de Man Ray contribue à la pérennité de l'œuvre de Proust et on doit donc accorder de l'importance aux propos du photographe qui rend compte de la séance dans la chambre de Proust. C'est en ces termes qu'il évoque la vitalité de Proust en comparant le mort à un bébé et en notant qu'il a une barbe qui semble-t-il était vieille de plusieurs jours :

Parfois on me demandait de photographier quelqu'un sur son lit de mort. J'acceptais : c'était répugnant mais cela ne posait aucun problème – pas de danger que le sujet bouge ni qu'il soit consulté quant aux résultats. C'était comme si on photographiait un bébé. Un dimanche matin, Cocteau m'éveilla en me demandant de venir sur-le-champ photographier Proust sur son lit de mort. Il devait être enterré le lendemain. Le visage de Proust était blanc mais il avait une barbe noire de plusieurs jours. L'on me fait comprendre que cette photo ne devrait pas être donnée à la presse : il suffisait d'un exemplaire pour la famille, un autre pour Cocteau et un troisième pour moi-même si j'en avais envie. Plus tard cette photo parut dans une revue élégante avec la signature d'un autre photographe.

Je protestai auprès de l'éditeur, qui me promit de publier une note rectificative dans le numéro suivant. La note disait simplement que je revendiquais cette photo. (Man Ray, 1988 : 263-264)

Je n'ai pu retrouver la revue élégante où la photographie aurait été publiée mais pense que la signature doit être celle d'Emmanuel Sougez (1889-1972).

7 « Nous nommons pour la galerie des illustres », voir *Vanity Fair*, juillet 1922, p. 76.

8 Voir <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cyjX5ex/r9n88Gr>, dernière consultation le 17 mars 2020.

9 Voir <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cn7yEda/rkrapL>, dernière consultation le 17 mars 2020.

10 Voir https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-25efbe16f-8757599528c32d4b5b7ccb¶m.idSource=FR_O-cca29149b62655b014cc37b09, dernière consultation le 17 mars 2020.

Longtemps restés anonymes, deux clichés de Proust sur son lit de mort lui sont désormais attribués. L'un d'entre eux a dû être pris d'exactement la même perspective que la photographie faite par Man Ray. Dans certains tirages, cette photographie de Proust vu de profil est troublée par un flou sombre que l'on aperçoit au-dessus du lit. On ne peut le déchiffrer que grâce à d'autres clichés pris d'une autre perspective et attribués au même photographe¹¹ : il s'agit des branchages du bouquet déposé sur le lit de mort. Véritable « *punctum* » tel que Barthes le définit (Barthes, 1980 : 49), ce détail à peine perceptible dans la composition est poignant. En effet, ces ombres semblent signer le certificat de décès en bravant l'interdiction de Proust qui, souffrant de rhume des foins et d'asthme, n'aurait jamais toléré de fleurs sur son lit.

Comme les branches ne figurent pas sur la photographie signée Man Ray et conservée au Getty Museum à Los Angeles [figure 4] ni sur celle conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, on peut en déduire qu'il a pris sa photographie avant que les fleurs ne soient posées sur le lit de Proust ou qu'il les avait retirées pour faire la photographie. Il est peu probable que Man Ray les ait effacées en faisant certains tirages de la photographie, car il dit n'en avoir fait que trois et n'a pas retravaillé la photographie plus tard.



Figure 4 : Man Ray, « Proust sur son lit de mort » © Man Ray Trust ARS-ADAGP. J. Paul Getty Trust, image reproduite en accord avec Creative Commons Attribution 4.0 International License.

¹¹ Voir la juxtaposition des deux images présentées à cette adresse, <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2016/livres-manuscrits-pf1603/lot.230.html>, dernière consultation le 17 mars 2020. L'attribution de la photographie avec branchages prise du pied du lit est corroborée par le musée français de la photographie. Voir sur leur site <http://collections.photographie.essonne.fr/board.php> à cette adresse http://static.photographie.essonne.fr/LQ187867C/LQ188090C/LQ188428C_VIEWTYPE_JPG_A.jpg, dernière consultation le 17 mars 2020.

À la différence des photographes, les artistes qui ont dessiné Proust sur son lit de mort proposent une vision épurée de la scène car ils ont pu remplacer par un fond clair la tapisserie sombre et le paravent foncé derrière la tête de lit. Par conséquent les dessins sont moins enténébrés que les photographies : ils embauvent l'image de Proust, le sanctifient. Comme les photographies, les dessins ont été faits au prix de la transgression : les artistes ont dû pénétrer dans l'intimité de la chambre pour créer des images qui exposent le privé au public. Ils ont franchi le seuil de la chambre noire en y laissant entrer le grand jour qui semble blanchir tout ce qui entoure le mort pour en faire ressortir la tête. Les artistes y représentent la dépouille dans un cadre dépouillé : tous les accessoires de l'activité d'écrivain ont disparu, on n'y voit ni cahiers ni encrier et il n'y a aucune trace du café et des fumigations qui le tenaient en vie.

Les dessins de Proust sur son lit de mort lui rendent un hommage à la fois amical et mondain. C'est le frère du défunt, Robert Proust, qui avait sommé Paul-César Helleu (1859-1927) de venir faire le portrait du mort. Proust avait fréquenté Helleu : il connaissait les portraits mondains qu'il avait faits de la haute société – notamment celui de la comtesse Greffulhe qui lui a inspiré le personnage de la duchesse de Guermantes¹² – et avait fait l'éloge de ses intérieurs de cathédrales dans la préface de sa traduction de *La Bible d'Amiens* de Ruskin (Proust, 1904 : 32). La présence de Helleu dans la chambre à coucher de Proust estompe la distinction entre la réalité et la fiction, car celui-ci ne cache pas de s'être servi de cet artiste comme l'un des modèles de son peintre fictif : il le surnommait même « Monsieur Elstir » (Johnston, 1982 : 540). De ce fait, un jeu de miroirs insolite se met en place comme si le peintre que Proust a créé sortait de la fiction pour venir faire le portrait de son maître-créditeur. Helleu est resté deux heures pour faire au moins un dessin et une gravure mais n'en était pas content, comme l'explique sa fille : « il avait été gêné par une ampoule électrique se reflétant sur sa plaque de cuivre. » Elle ajoute : « qu'il se sentait oppressé par cette chambre mortuaire, cette tête exsangue émergeant des draps le faisant continuellement penser à saint Jean-Baptiste. » (Johnston, 1982 : 540) La pointe-sèche¹³ de Helleu est tournée vers le passé car elle associe Proust avec le postimpressionnisme caractéristique de l'artiste qui l'a faite.

Des dessins moins connus ont été faits par quelques artistes n'appartenant pas au cercle de Proust mais voulant sûrement être associés à la renommée de l'homme de lettres. C'est le cas de Jean-Bernard Eschemann (1903-1927) dont l'esquisse de la tête du mort vue de profil est restée inconnue du public jusqu'à sa mise en vente en mai 2018 chez Sotheby¹⁴. Le crayon délicat d'Eschemann traduit le recueillement devant le cadavre de Proust et contraste avec la tête d'une vieille paysanne alerte qu'il a dessinée en 1911¹⁵. Le public vient de découvrir deux

12 Helleu a fait plusieurs images de la comtesse Greffulhe dont celle-ci mise en ligne : http://www.helleu.org/fr_aquarelles/aquarelle_001.htm, dernière consultation le 17 mars 2020.

13 Voir http://www.helleu.org/fr_pointes_seches/pointe_seche_012.htm, dernière consultation le 17 mars 2020.

14 Voir <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/livres-et-manuscrits-pfi803/lot.196.html>

15 Cette œuvre appartenant à la *Clark Art Institute* est mise en ligne à cette adresse : <https://www.clarkart.edu/Collection/2601>

dessins d'Émile Perrault-Harry grâce à une vente chez Drouot d'articles ayant appartenu à la famille Proust¹⁶. Émile Perrault-Harry (1878-1938) – sculpteur animalier français et époux de l'écrivaine très en vue à l'époque, Myriam Harry – fréquentait le salon de Mme de Caillavet qui le soutenait dans son travail et chez qui il a pu croiser Proust. Les deux crayons qu'il a faits de celui-ci sur son lit de mort sont remarquables par leur caractère épuré : l'artiste ne représente que la tête en la dotant d'un aspect religieux car elle semble être coiffée d'une guimpe. Le sculpteur Robert Wlérick (1882-1944) – dont les œuvres les plus connues (comme *Méditation* et *L'Offrande*) sont empreintes de sérénité – réussit tout autant à évoquer la paix de la scène funèbre dans son dessin de la tête de Proust (Cattai, 1956 : 123). André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) fit cinq dessins de Proust au lendemain de son décès (Cattai, 1956 : 124-126) dont deux sont souvent reproduits et circulent davantage que ceux des autres artistes. L'un figure sur le dernier tome de la correspondance de Proust [figure 5], l'autre au dos du dernier tome dans l'édition du Livre de poche parue en 1967.

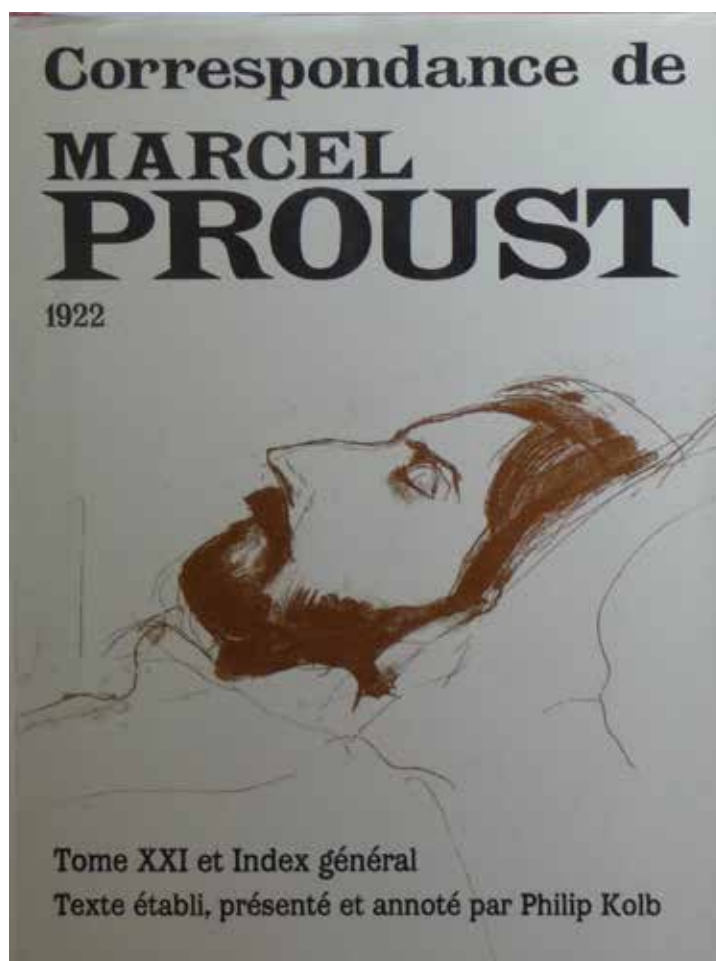


Figure 5 : André Dunoyer de Segonzac, « Proust sur son lit de mort ». Image de la jaquette du 21^e tome de la *Correspondance de Marcel Proust* (Paris : Plon, 1993), photographie Emily Eells.

16 Voir les images associées au lot présenté à cette adresse : <http://www.kapandji-morhange.com/html/fiche.js?id=9847058&np=&lmg=fr&npp=150&ordre=&aff=&r=>

Dunoyer de Segonzac dit ne pas avoir connu Proust mais, ayant appris sa mort, il passa chez lui à tout hasard espérant qu'il lui serait permis de faire des croquis. À l'époque, il était déjà connu pour le frontispice qu'il avait fait lors de la réédition en 1921 du roman *Les Croix de Bois* de Dorgelès, arrivé second au prix Goncourt de 1919, attribué à Proust pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Les dessins de Dunoyer de Segonzac étaient appréciés outre-Manche comme en témoigne Clive Bell, critique d'art britannique associé au *Bloomsbury Group*, qui se souvient de l'avoir rencontré et le loue comme : « un peintre de tout premier ordre. À mon avis, ses aquarelles, ses dessins à l'encre et ses gravures sont même supérieurs à ses tableaux à huile. »¹⁷ (Bell, 1956 : 177, ma traduction) En faisant le frontispice pour Dorgelès comme en dessinant Proust sur son lit de mort, Dunoyer de Segonzac voulait servir de garant à la notoriété de l'auteur dont il faisait le portrait. Dans le cas du portrait posthume de Proust, il s'agissait également d'un commerce mondain, à en juger par la dédicace à l'intention de la femme d'un grand collectionneur d'art qu'il inscrit sur le dessin de l'écrivain sur son lit de mort : « Pour Madame Claude Roger-Marx. Croquis que j'ai fait d'après Marcel Proust sur son lit de mort. En hommage et en souvenir de l'affection que vous aviez pour lui¹⁸. »

Un dessin de Paul Morand inédit jusqu'au printemps 2019 (voir Cazentre, 2019 : 159) s'ajoute aux dessins de la même scène mais se distingue d'eux car exécuté à l'encre et d'une facture plus affirmée. Le diplomate connaissait Proust et avait veillé à son chevet, faisant savoir à celui-ci l'affection qu'il lui portait malgré les relations plus tendues entre eux par ailleurs. Le dessin qu'il croque de Proust trace d'un trait noir le contour du drap en le faisant ressembler à la forme d'une pierre tombale ou d'un cercueil. Les yeux du défunt sont clos. Sur le drap, au niveau de sa poitrine, figure un bouquet de fleurs, signe que celui qui occupait la chambre n'est plus de ce monde car Proust proscrivait le pollen dans son environnement à cause de ses allergies.

Les portraits de Proust sur son lit de mort sont plus que des *memento mori* puisqu'ils fixent le moment de transition où Proust-homme décédé devient Proust-œuvre vivante. Le récit d'*À la recherche du temps perdu*, long de plusieurs tomes et que Genette résume en trois mots dans la formule verbale « Marcel devient écrivain » (Genette, 1972 : 75), se termine par le mot « fin » anticipant ainsi sur la mort du héros-narrateur dans sa chambre noire. C'est dans cette même chambre qu'aura lieu la naissance du roman car pour Proust « les vrais livres [sont] les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence ». (Proust, 1987-89, IV : 476) Ainsi, ces portraits sont l'illustration non seulement du mot « fin » qui conclut le roman mais aussi de la phrase qui l'ouvre : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » (Proust, 1987-1989, I : 474) Les dessinateurs semblent vouloir esquisser la transfiguration de la vie de l'écrivain en

17 « a painter of class—in my opinion his water-colours, pen-drawings and etchings are even better than his oils [...] ».

18 L'image appartenant au musée d'Orsay et conservé au musée du Louvre est mise en ligne à cette adresse : <https://www.photo.rmn.fr/archive/00-018575-2C6NUoVGFVHJ.html>, dernière consultation le 17 mars 2020.

texte romanesque¹⁹ en se focalisant sur la tête du mort. Si on regarde de près l'un des dessins de Dunoyer de Segonzac (Cattai, 1956 : 126), on a même l'impression que l'œil gauche est légèrement entrouvert. Proust est-il mort ou simplement en train de dormir ? Comme tous les portraits tirés dans la chambre noire, celui-ci est suspendu dans un entre-deux, entre la mort de l'écrivain et la vie du texte de l'auteur.

Les dessins de Proust sur son lit de mort font ressortir son intelligence et son esprit en se concentrant sur sa tête et en transcendant le temps. Ils effacent toute matérialité de la vie et du corps en faisant abstraction des objets qui entouraient l'écrivain. Les photographies prises dans la chambre noire de Proust débordent aussi le cadre temporel car elles regardent à la fois en arrière vers le moment « qui a été »²⁰ et en avant vers l'avenir auquel elles s'adressent. On pourrait en dire autant de l'œuvre de Proust, comme le fait Cocteau lorsqu'il évoque son auteur qui est lui-même comme déjà enterré quoiqu'encore vivant :

Couché raide et de travers [...] dans un sarcophage de détrit
d'âmes, de paysages, de tout ce qui ne put lui servir dans Balbec,
Combray, Méséglise [...] bref tel que nous admirâmes plus tard,
pour la dernière fois, sa dépouille auprès de la pile de cahiers de
son œuvre qui continuait, elle, à vivre à sa gauche comme le brace-
let-montre des soldats morts, Marcel Proust nous lisait, chaque nuit,
Du côté de chez Swann. (Cocteau, 1947 : 104-5)

Le bracelet-montre peut se comparer aux appareils photographiques qui, selon Barthes, sont comme « des horloges à voir » (Barthes, 1980 : 33). C'est dans la pénombre de l'entre-deux que Cocteau brosse au stylo ce dernier portrait de Proust au lit saluant à la fois la mort de l'écrivain et la survie de l'œuvre. Son portrait en prose de Proust dans la chambre noire anticipe la scène mortuaire dont il a été témoin avec Man Ray.

Les dessins et photographies qui immortalisent la transfiguration de l'écrivain vivant en texte à lire forment la première galerie d'illustrations d'*À la recherche du temps perdu*. Les artistes nous livrent leurs impressions de Proust dans le lit où il se meurt et où son œuvre est née. Ce moment de transfiguration est représenté avec subtilité par l'artiste britannique Paul Nash (1889-1946) dans sa vue de la chambre noire de Proust²¹. Nash est connu pour la façon dont il se focalisait sur les objets, les investissant de signification (Turner, 1992 : 524) : il esquisse un portrait de Proust au lit dans une nature morte où le mort est absent. L'image est sombre et le premier plan encombré de livres et de cahiers de brouillon. L'écrivain invisible est comme enseveli sous les feuillets qui traînent

19 « Transsubstantiation » est le terme qu'utilise Nathalie Mauriac Dyer dans son étude éclairante de la façon dont le manuscrit olographe devient texte imprimé. Voir son article « Imaginaires critiques de l'autographe : À propos de la "transsubstantiation" ».

20 Pour Barthes, « ça-a-été » est le nom du noème de la photographie (Barthes, 1980 : 120).

21 Voir <https://www.vblfcollection.org.uk/john-nash-1893-1977-celeste-illustration-for-celeste-and-other-sketches-by-stephen-hudson-1868-1944-published-by-the-blackmore-press-london/>

sur le lit et qui semblent prendre vie en s'envolant. La couverture sur le lit est telle une page blanche tendue au lecteur, l'invitant à y projeter ses impressions. Nash a conçu cette image comme illustration de la nouvelle « Céleste » dans laquelle Stephen Hudson fait le récit de la mort de Proust du point de vue de sa domestique²². De son vrai nom Sydney Schiff, cet homme de lettres et ami de Proust était le premier traducteur du *Temps retrouvé* en anglais. L'image de Nash évoque à la fois la disparition de l'écrivain et la genèse de la lecture. Elle se conjugue avec le récit de Hudson pour symboliser l'art littéraire de Proust : le texte se crée grâce à la traduction, du dedans au dehors comme il le dit (Proust, 1987-1989, IV : 469) mais aussi par la transmission de l'œuvre de l'écrivain au lecteur. Cette création se fait dans l'obscurité et le silence de la chambre noire où les images sont développées avant de circuler au grand jour.

Liste des figures

Figure 1 : Couverture d'*Albertine disparue*, Livre de poche, 1967, photographie Emily Eells.

Figure 2 : « Proust en petit prince » © Musée Marcel Proust-Maison de Tante Léonie. Reproduit avec l'aimable autorisation de la Société des Amis de Marcel Proust.

Figure 3 : « Marcel Proust, 44 rue Hamelin » © Gérard Bertrand, reproduite avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 4 : Man Ray, « Proust sur son lit de mort » © Man Ray Trust ARS-ADAGP. J. Paul Getty Trust, image reproduite en accord avec Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Figure 5 : André Dunoyer de Segonzac, « Proust sur son lit de mort ». Image de la jaquette du 21^e tome de la *Correspondance de Marcel Proust* (Paris : Plon, 1993), photographie Emily Eells.

Œuvres citées

ALBARET, Céleste, *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont, 1973.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *La Préparation du roman I et II*, éd. Nathalie Léger, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

BELL, Clive, *Old Friends: Personal Recollections*, London, Chatto and Windus, 1956.

BERTRAND, Gérard (consulté le 17.03.2020) : site personnel. <http://www.gerard-bertrand.net/aproustprem.htm>

CATTAUI, Georges, *Proust. Documents iconographiques*, Genève, Pierre Cailler, 1956.

CAZENTRE, Thomas, « Du Boy à la Chouette : Dessins épistolaires de Paul Morand (1916-1922) », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, 58.1, 2019, p. 148-159.

CHEVRIER, Jean-François, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, l'Arachnéen, 2009.

COCTEAU, Jean, *La Difficulté d'être* [1946], Paris, Paul Morihien, 1947.

22 L'image de John Nash sert de frontispice à Stephen Hudson, 'Céleste' and other sketches (1930).

- The Dictionary of Art*, dir. Jane Turner, 34 volumes : 22, New York, Grove Dictionary, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- HAUSTEIN, Katja, *Regarding Lost Time*, London, Legenda, 2012.
- HUDSON, Stephen, « *Céleste* » and *Other Sketches*, London, Blackamore Press, 1930.
- JOHNSTON, P. Howard, « Helleu et le dernier portrait de Proust », *Bulletin Marcel Proust*, 32, 1982, p. 540-542.
- MAN RAY, *Autoportrait* [1963], trad. Anne Guérin, Arles, Actes Sud, 1998.
- MARTENS, David, MONTIER, Jean-Pierre, REVERSEAU, Anne, dir., *L'Écrivain vu par la photographie : formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Imaginaires critiques de l'autographe : À propos de la "transsubstantiation" », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 5, 2007, p. 103-117.
- MONTIER, Jean-Pierre, CLÉDER, Jean, dir., *Proust et les images*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], éd. Jean-Yves Tadié, 4 volumes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.
- PROUST, Marcel, traducteur de RUSKIN, John, *La Bible d'Amiens*, Paris, Mercure de France, 1904.
- THÉLOT, Jérôme, « La chambre obscure de la littérature : Proust », dans *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003.

**Les photographies d’auteur
dans l’espace public :
de la promotion dans la presse
écrite à l’adoration en ligne,
ou la réception professionnelle et amateur
de l’image de Charles Bukowski**

103

Amélie Macaud
Université Bordeaux-Montaigne

RÉSUMÉ. À travers une étude des dossiers de presse de la maison d’édition française de Charles Bukowski, Grasset, cet article s’attache à démontrer l’usage qui est fait des photographies et des portraits d’auteur par les journalistes et critiques littéraires, afin d’attribuer une posture à cet auteur. Cette posture, une fois mise en place, est réappropriée par les lecteurs amateurs, à travers des memes sur internet, accolant le portrait de l’auteur à des citations (avérées ou non) de ce dernier, afin de continuer le travail de promotion des textes de l’auteur.

MOTS-CLÉS : Charles Bukowski, presse, promotion photographique, réception, lectorat en ligne

Author’s photographs in public space: from promotion in the press to online worship, the professional and amateur reception of Charles Bukowski’s image

ABSTRACT. Through an overview of the reception of Charles Bukowski’s image in the French press in the 1970s-1980s, and the use of his photographs online nowadays, this article aims at explaining how readers, whether professionals or amateurs, interpret the work of the American author Charles Bukowski through his image, and use his many photographs with a variety of texts, to promote either the work of the author, or his image.

KEYWORDS: Charles Bukowski, Press, Photographic Promotion, Reception, Online Readership

Dans les années 1970, un auteur américain fait son entrée sur la scène littéraire française. Les Français, friands de livres et auteurs américains depuis la seconde guerre mondiale¹ accueillent l'auteur californien d'origine allemande Charles Bukowski à bras ouverts. Selon William Marling, l'arrivée des ouvrages de Bukowski sur le sol français date d'avant 1976 (Marling, 2016 : 63). Mais c'est à partir de 1977, avec les articles de presse, des interviews, et un passage (remarqué) à la télévision française dans l'émission *Apostrophes*², que Charles Bukowski acquiert une certaine visibilité médiatique en France, notamment grâce au travail promotionnel de l'équipe éditoriale de la maison d'édition Le Sagittaire. Cette médiatisation désormais incontournable des écrivains, que déplorent Janine et Greg Brémond en affirmant qu'elle « est aujourd'hui un critère beaucoup plus important que la qualité de ses manuscrits » (Brémond, 2002 : 98) permet à Charles Bukowski de se faire connaître. Les portraits d'auteur dans la presse écrite font partie intégrante de cette forme de médiatisation. Ainsi, dans cet article, nous souhaitons analyser deux médias, la presse écrite, médiatisation originelle, puis internet, et leur utilisation des photographies, notamment des portraits, de l'écrivain Charles Bukowski. L'objectif est de démontrer que les lecteurs, qu'ils soient critiques littéraires dans la presse nationale ou lecteurs fans de l'auteur à l'ère internet, utilisent l'image de Bukowski pour développer leur propre interprétation de l'œuvre et de la posture de cet auteur, à travers les textes accompagnant les photographies de ce dernier. Nous étudierons les critiques littéraires, à travers leur utilisation de photographies de Bukowski dans les années 1970-1980 en France, puis, l'appropriation des photographies et textes de Bukowski à travers les mêmes créés par les lecteurs sur le net.

De son vivant, Charles Bukowski sera photographié à de nombreuses reprises. Ses portraits dans le péri-texte de ses ouvrages, ou dans la presse, se retrouvent désormais sur internet, mais aussi dans des biographies ou des ouvrages en hommage à l'auteur. *Bukowski in Pictures* (Sounes, 2000) est à propos, les photographies dans cet ouvrage sont mises en avant par rapport au texte biographique. Le visage de cet écrivain semble intriguer tout autant que sa vie, décrite dans ses écrits.

Afin de comprendre l'utilisation des photographies dans les deux médias choisis, il est important de brosser un portrait rapide de Charles Bukowski. La maison d'édition Grasset publie sur son site la description suivante : « Charles Bukowski, "Hank" pour ses amis, est né en 1920. Il est mort à San Diego le 9 mars 1994. Tour à tour postier, magasinier, employé de bureau, Bukowski, découvert tardivement, est aujourd'hui un écrivain culte dans le monde entier »³. Elle ne mentionne pas ce qui a fait de Bukowski un auteur « culte ». Ce dernier est devenu célèbre parmi les lecteurs de l'underground californien, puis en Europe et dans le monde. Par ses textes qualifiés de réalistes ou d'autofictions, et à travers son double fictionnel Hank Chinaski, il décrit sa vie en Californie, qui se résume à des petits boulots, la consommation d'alcool, l'écri-

1 Comme le note Cécile Cottenet dans son ouvrage avec « an increase in France of American over British work, counting for 3 out of 4 translated works from the English language » (Cottenet, 2017 : 119).

2 Bernard Pivot (présentateur), « En marge de la société ? » *Apostrophe*, Antenne 2, 22 septembre 1978. <https://www.ina.fr/video/CPB78051583> (consulté le 14.06.2019).

3 <https://www.grasset.fr/auteurs/charles-bukowski> (consulté le 06.11.2019).

ture, les femmes, et les courses hippiques. C'est en Europe qu'il connaîtra le plus grand succès, notamment en Allemagne dès le début des années 1970, grâce à son agent et ami Carl Weissner⁴. Grâce à ce premier succès commercial sur l'ancien continent, il fait par la suite une entrée remarquée en France, grâce à des recueils de poèmes, à des nouvelles et à son premier roman, publiés par les maisons d'éditions Le Sagittaire et Humanoïdes Associés, mais surtout par son passage télévisé à *Apostrophes* le 21 septembre 1978, où Bernard Pivot demande sans cérémonie à un Bukowski alcoolisé de quitter le plateau. Ainsi, le mythe de l'écrivain alcoolique va lui coller à la peau. Les critiques littéraires offrent un tremplin aux auteurs encore peu connus ou inconnus du public français, et sont fondamentales pour une visibilité dans l'hexagone⁵. Nous allons montrer comment la presse française a utilisé les photographies de Bukowski pour entretenir ce mythe du poète débauché créé par l'auteur et son éditeur américain.

Bukowski dans la presse française des années 1970 et 1980

La grande majorité des photos de Charles Bukowski qui apparaissent dans les journaux français furent prises par le photjournaliste allemand Michael Montfort. Ce dernier bâtit sa carrière en parallèle de celle de l'auteur dont il tira le portrait. Il fit partie du champ artistique de l'auteur. John Martin, éditeur américain ayant créé la maison Black Sparrow Press, qui publia la majorité des titres de Bukowski de son vivant, insistait sur l'importance des photographies de Michael Montfort dans la publication des livres de Bukowski dans une interview en 2000 : « Nous les avons sans cesse utilisées dans nos livres. Dès que nous sortions un livre de Bukowski, il y avait en général une photographie de Bukowski par Montfort à l'intérieur⁶ » (Grasset, 2000).

Des photographies promotionnelles de cet auteur arrivèrent dans la presse francophone par l'entremise de maisons d'édition, Le Sagittaire et Humanoïdes Associés à ses débuts en métropole, les Éditions Grasset par la suite. Les premiers contrats datant de 1978 entre Black Sparrow Press et Le Sagittaire, stipulaient que les « décisions prises par l'éditeur seul [sont les] : format, présentation de couverture, prix de vente, édition sous autres formes, et rédaction et diffusion publicitaire⁷ ». La diffusion publicitaire et l'effort promotionnel seront donc un devoir de l'éditeur. Grâce à ces intermédiaires, Charles Bukowski développe sa visibilité médiatique à partir de 1977. Nous nous intéresserons ici au choix des photographies mais aussi à la manière dont la presse décrit l'image de l'auteur en l'entourant de sa propre interprétation.

4 « More than 2.2 million copies of his works have been sold in Germany alone. » (Bukowski, 2003 : 211)

5 « Pour tout écrivain, il ne suffit pas d'être publié, il importe d'être critiqué. L'écrivain cité entre ainsi officiellement dans le champ du pouvoir symbolique. L'accès à la visibilité autorise le nouvel élu à être classé et situé à l'intérieur de cet espace de la production culturelle » (Naudier, 2004 : 37).

6 « We've used them in our books continually. Whenever we do a Bukowski book, it's usually got a picture of Bukowski by Montfort in it ».

7 Contrat consulté dans les archives de la maison d'édition Grasset à l'IMEC en juillet 2018.

Ruth Amossy déclarait :

La production d'une image d'auteur dans le discours des médias et de la critique obéit à des impératifs divers, correspondant aux fonctions qu'elle est censée remplir dans le champ littéraire. Elle peut être promotionnelle [...] Elle peut être plutôt culturelle que commerciale. Les journaux viennent satisfaire le désir de connaître une vedette nouvelle, ou une personnalité du monde des lettres dont la vie peut susciter la curiosité ou l'intérêt en-dehors de toute intention de lecture. (Amossy, 2009 : 2)

106

Le premier titre révélateur de l'entrée de Bukowski dans le monde médiatique français est un article de 1977 pour la promotion de *Contes de la Folie Ordinaire*, avec la maison d'édition Le Sagittaire. Le titre « Viens à Paris, Bukowski ! » (Mercadet, 1977) est une invitation qu'il acceptera dès 1978. Ce titre se trouve au-dessus d'une photo-portrait miniature de l'auteur souriant, prise de face, en *close-up*. L'auteur regarde l'appareil photo et le spectateur, et semble plein de bonhomie. L'article est écrit par Léon Mercadet, l'un des éditeurs et traducteurs de Bukowski en France et est rédigé comme s'il s'agissait d'une lettre de lecteur à l'auteur, l'invitant à venir à Paris, afin que les Français le découvrent. Mercadet y déclare son enthousiasme pour les écrits de Bukowski et essaie de le replacer dans le champ littéraire (Bourdieu, 1992), se questionnant notamment sur son appartenance au mouvement Punk, ou au mouvement Beat. Ni la photographie de Bukowski ni le texte de Mercadet ne permettent au lecteur une prise de position ou un avis tranché sur cette question : l'auteur ne ressemble en rien à la mythologie Punk qui se crée à l'époque⁸, caractérisée par une certaine violence et une forme de rébellion contre le système en place. Bukowski, sur cette photographie, semble au contraire avenant, non violent, souriant, mais le mouvement Beat, plus non-violent et plus littéraire que le mouvement Punk, ne saute pas non plus aux yeux lorsqu'on regarde une photographie de Bukowski. Les thèmes utilisés dans ses livres, comme les bagarres dans les bars mal famés ou dans des chambres miteuses, et la volonté de ne pas travailler pour un emploi n'ayant pas de sens, sont plus en lien avec le mouvement Punk, mais la photographie utilisée dans cet article n'offre aucun lien avec l'un ou l'autre de ces mouvements. Léon Mercadet positionne plutôt Bukowski dans le mouvement Beat, en déclarant le voir « plutôt sage, tendre et amer comme un vieux Beatnik... » (Mercadet, 1977).

Cette question d'appartenance à un groupe spécifique se retrouve dans un article de *Nouvelles Littéraires* (Chénétier, 1977). Dans cet article assez court, Marc Chénétier arrive à synthétiser toutes les questions et les rapprochements auxquels les critiques littéraires, universitaires ou autres lecteurs, tentent de répondre sur Bukowski : est-il plus proche de Miller ou de Hemingway ? est-il un poète Beat ? un poète Punk ? Cela nous ramène à l'idée du champ littéraire, que Meizoz associe à l'idée de posture : « Il faut connaître l'espace artistique (le champ à production et

8 Image Punk dans la ligne éditoriale du Sagittaire, qui avait aussi publié l'ouvrage d'Audeline *L'Aventure Punk* en 1977.

réception) pour que la posture qui s'y exprime fasse pleinement sens, et rationnellement. La posture d'un auteur s'exerce en général en relation, voire contre d'autres postures saillantes dans les œuvres mêmes » (Meizoz, 2007 : 26). Il semblerait que la posture de l'auteur ne puisse exister sans que ce dernier n'ait préalablement été comparé à d'autres écrivains plus célèbres. Ces recherches d'associations sont fréquentes dans les articles sur Bukowski. On voit dans cet article une photographie tronquée centrée uniquement sur les yeux de l'auteur. Ces yeux se retrouvent dans l'iconographie de la maison d'édition Grasset⁹, et semblent avoir un attrait particulier, comme si Bukowski, par ses yeux, semblait pouvoir faire passer un message à travers son regard. En tant que spectateur de cette image, il nous convient d'interpréter ce regard. L'auteur fixe l'appareil photo, et ainsi le spectateur, le lecteur potentiel, est entièrement plongé dans ce regard, sans indication spatiotemporelle. La légende est potentiellement le seul indice permettant de décoder les yeux fixés sur le spectateur. Il se crée une certaine dimension affective entre l'écrivain, sujet regardé, et le lecteur, sujet regardant (Bertrand, 2014 : 2), qui voit dans ces yeux une ouverture sur le monde bukowskien, un regard joueur et mélancolique, comme si Bukowski ouvrait son âme dans ses écrits et à travers son regard. La photographie intitulée « Bukowski : "me voilà !" » sonne comme une réponse au titre du *Matin* « Viens à Paris, Bukowski ! » de Mercadet. Bukowski répond « me voilà ! ». Mais à travers ce visuel, son entrée semble pour l'instant assez timide ; comme si Bukowski, ancien postier de profession, regardait à travers la fente de la boîte aux lettres, et considérerait toujours sa venue.

Pour en revenir au titre de l'article de Marc Chénétier, « Bukowski ou l'écriture entre deux nausées », il introduit un thème qui deviendra surexploité par les médias, l'alcoolisme de l'auteur, mais les photographies n'offrent à l'heure actuelle aucune preuve visuelle de cet état de fait, qu'il avait lui-même développé dans ses textes¹⁰. Dans un article du *Monde* daté du 4 avril 1978, on retrouve un portrait classique de Bukowski, prenant plus d'espace sur la page de journal, sous le titre « L'Amérique dégueulée », et la légende : « Charles Bukowski [*sic*] : un Dionysos californien éructant et tendre ». L'article est complété d'une lettre de Bukowski à Raphaël Sorin¹¹, éditeur de l'auteur, ainsi qu'un avion dessiné par Bukowski. La faute d'orthographe sur le nom de l'auteur indique qu'il n'est pas encore reconnu, l'avion annonce sa venue. Dionysos, dieu du vin, fait référence à son goût pour l'alcool. Mais la photographie n'est pas vraiment en accord avec la légende, ou le texte de l'article.

En 1978, les articles se rallongent et les photographies prennent une place désormais plus conséquente. Bukowski semble être ancré dans le système média-

9 La collection « Cahiers rouges » de Grasset met aussi en cadre les yeux de l'auteur, en noir et blanc, entourés du rouge de la couverture, inséré entre le titre et le nom d'auteur, voir <https://www.grasset.fr/auteurs/charles-bukowski> (consulté le 06.11.2019).

10 Dans *Notes of a Dirty Old Man* par exemple, on retrouve le mot « drunk », signifiant soit alcoolisé soit alcoolo, à soixante-six reprises sur 200 pages, presque toutes les trois pages (Bukowski, 1969). Dans *Ham on Rye*, roman qui décrit son enfance et le passage à l'âge adulte, « drunk » est noté à vingt-deux reprises, presque toutes les dix pages (Bukowski, 1982).

11 Dans la lettre, il écrit « Si vous le traduisez (*Women*) et si les Français n'ont pas changé entre temps, ils devraient aimer ça. Et les femmes du MLF pas du tout ». *Women* (Bukowski, 1978) sera traduit en 1981 en France.

tique français ; dans un article de *VSD* de Jean-Pierre Enard intitulé « Bubu de Los Angeles » (Enard, 1978), le surnom « Bubu » fait référence à la fois à sa tendance à consommer de l'alcool, et aux surnoms que l'on donne aux personnes proches. Ainsi Bukowski n'est plus cet inconnu, ces yeux qui essayaient de trouver une ouverture. Une photographie de Michael Montfort dans cet article occupe un quart de la page, et montre Bukowski accroupi contre un mur, probablement dans une rue, un cigare à la bouche, ouvrant une bouteille de vin. La légende accompagnant cette photo : « Pour faire plaisir aux photographes, Charles Bukowski ferait n'importe quoi. Même déboucher une bouteille d'alcool sur un tas d'ordures, surtout si on la lui offre... » (Enard, 1978). Et John Martin de confirmer des années après la serviabilité de Bukowski envers ses photographes : « Tout ce que Montfort voulait ou tout ce dont il avait besoin, il le lui donnait » (« Whatever Montfort needed or wanted, he would go along with it », Martin, 2000 : 1, ma traduction). Le thème de l'alcoolisme chez Bukowski, annoncé en légende ou en titre une année auparavant, est donc désormais intégré à l'image même de l'auteur. Après l'émission télévisée *Apostrophes* sur Antenne 2, les articles pullulent sur l'alcoolisme de Bukowski. Dans *Cahiers du Cinéma* en novembre 1978 on retrouve un article de Jean-Paul Fargier « Charles Bukowski fait de la télé » et une photographie de Bukowski sous forme de « capture d'écran » de l'émission, avec pour légende « alcootešt à Antenne 2 ». Ainsi, l'alcoolisme de Bukowski, décrit dans les textes, est désormais révélé dans les photographies.

Trois ans plus tard, Charles Bukowski et la maison d'édition Grasset sortent le roman *Women*, septième livre de l'auteur en France. Dans un article de Jean-François Fogel, une photo représente Bukowski assis à un bureau de travail encombré, un verre de vin rouge à la main, bien habillé et bien coiffé, et la légende « comme un dieu de la littérature, voici un écrivain, un vrai » (Fogel, 1981). Bukowski est représenté dans le texte comme un « dieu ». Le titre « Bukowski à cœur et à cul » intègre un autre thème utilisé par Bukowski : la sexualité et ses relations avec la gent féminine. On retrouve dans *Libération* un nouvel article intitulé « Bukowski, un Sade de seconde zone » (Bartel, 1982) où « le vieux dégueulasse de la côte ouest ressasse sa trilogie : boire, baiser, écrire » (Bartel, 1982). La crudité de la description renforce la crudité des livres et de l'image de Bukowski. Il est devenu « Buke (sic) », surnom qui démontre que Bukowski n'est plus à présenter. L'article de *Libération* est accompagné de deux photographies. La première, en noir et blanc, présente Bukowski en pleine lecture dans une université canadienne, de profil une bouteille de vin à la main, une autre bouteille sur la table posée à côté de son micro, une cigarette allumée dans l'autre main ; avec pour légende : « Buke (sic) et sa compagne favorite en conférence »¹². L'autre photo est plus classique, un portrait en vignette, et n'a pas de légende. Dans un article d'Éric Neuhoff « Plus rien n'apaise le vieux Buk », publié dans le *Quotidien de Paris* (Neuhoff, 1982), sorti quelques jours après celui de *Libération*, on retrouve une photo qui sera publiée quatre ans plus tard dans un article d'Alain Flamand « Bukowski le scandaleux » (Flamand, 1986). On y voit Bukowski bien habillé, bien coiffé, assis à un bureau rangé. Il s'agit ici de

12 On retrouve cette photographie sur le site <https://findery.com/Chung123/notes/charles-bukowskis-2nd-last-public-reading-in-vancouver-a-near-riot> (consulté le 13.11.2019).

« LA photographie digne de figurer dans l'arsenal promotionnel » (Luneau, Riel, 2017 : 199), celle que l'on retrouvera dans de nombreuses critiques par la suite. Il y a un changement thématique dans la présentation de Bukowski. Alors que *VSD* et les *Cahiers du Cinéma* présentaient Bukowski comme un écrivain alcoolique à travers son imagerie, la maison Grasset fait de lui, à travers cette photographie promotionnelle, un homme de lettres sérieux¹³. Il y a donc deux visages de Bukowski qui s'opposent : l'un créé par l'auteur à travers ses textes et son double fictionnel, l'alcoolique sulfureux et « dégueulasse », et l'autre, celui de l'écrivain respectable, vivant de sa plume. Après 1978 et son passage à *Apostrophes*, on note l'augmentation des photos où Bukowski est immortalisé avec des verres ou bouteilles à la main ou posées près de lui, comme des artefacts dont l'auteur et ses photographes ne peuvent désormais plus se passer.

Ce goût prononcé pour les portraits d'auteur et la promotion de livres par l'image de l'auteur contribuent à « un glissement de l'intérêt du lecteur du texte vers son auteur » (Rivalan Guego, 2017 : 194). Le visuel de l'auteur devient aussi important que l'image qu'il s'est créée à travers ses textes, et entraîne une confusion entre auteur et narrateur. La photographie permet une mise en image de l'auteur pour les lecteurs, qui par l'entremise de celle-ci, se font une idée de l'auteur avant même la lecture de ses textes¹⁴. Pourtant, à l'ère d'Internet, on observe une sorte de revirement, où l'on voit réapparaître, grâce aux photographies de l'auteur, les textes de Bukowski.

Les mêmes bukowskiens

Les lecteurs font aujourd'hui une nouvelle utilisation de ces photos ne cherchant pas tant à débattre de l'image de l'auteur qu'à faire connaître son œuvre à un plus grand lectorat. Les nouvelles technologies sont attirées par les images. Susan Sontag note la soumission des hommes à l'image au xx^e siècle (Sontag, 2008 [1977] : 153) et Berenice Abbott affirme que « le monde d'aujourd'hui a été conditionné, d'une manière écrasante, à visualiser. L'image a presque remplacé le mot comme moyen de communication¹⁵ » (Abbott, 1980 : 179).

Avec internet, le visuel prend encore et toujours plus d'importance et de valeur dans le monde actuel. En nous penchant sur quelques *iconotextes* liés à Bukowski, et créés par ses lecteurs, que Clements va jusqu'à appeler ses *fans* (Clements, 2013 : 121-138) nous verrons de quelle manière cette image a évolué et en quoi l'utilisation des photographies par les lecteurs permet une mise en lumière de ses textes. Internet permet une mondialisation des échanges, et nous avons donc choisi un déplacement langagier pour parler des photos sur internet. La langue la plus utilisée

13 On retrouve cette photographie sur le site <https://poets.org/poet/charles-bukowski> (consulté le 13.11.2019).

14 Camille Brachet déclare : « la photographie permet effectivement de donner de la présence à l'écrivain, elle a un impact sur la perception que va se forger le lecteur en amont de sa lecture » (Brachet, 2017 : 209).

15 « The world today has been conditioned, overwhelmingly, to visualize. The *picture* has almost replaced the *word* as a means of communication » (Abbott, 1980 : 179).

sur internet étant l'anglais¹⁶, nous retrouverons plus d'exemples d'iconotextes anglophones concernant l'auteur. Les clubs de lecture se sont naturellement déplacés vers ce nouveau mode de communication, sous forme de forums ou de commentaires clients sur les librairies en ligne. Les photographies de Charles Bukowski, se retrouvent scannées, copiées-collées avec des textes choisis par des anonymes sans accord de publication préalable. Les lecteurs les utilisent dans les forums dédiés à l'auteur, certains regroupent une centaine de photographies prises par Michael Montfort, Linda King et autres¹⁷, souvent accompagnées de légendes, créées par les fondateurs des sites comme Bukowski.net ou le site francophone Charlesbukowski.free.fr¹⁸. Les fans utilisent aussi les photographies en vignettes, pour leur photo de profil. Ainsi, Charles Bukowski devient tout et n'importe qui. Là où les éditeurs dans les années 1980 avaient un devoir de promotion de l'auteur et de ses livres, nous avons ici à faire à un regain d'intérêt de la part des lecteurs, qui créent ce jeu promotionnel, à titre gracieux.

Dans cette partie nous concentrerons notre analyse sur les photos utilisées en complément des textes de l'auteur et des citations afin de faire connaître le texte associé au visage. Ces images textes sont plus communément appelées « mèmes » en ligne. Ces mèmes sont définis par Simon J. Evnine comme des images macros, copiées d'internaute en internaute, et customisées par leurs compositions textuelles (Evnine, 2014 : 306). Les mèmes évoluent et changent de textes selon l'humeur du moment ou encore leur créateur. Dans le cas de mèmes de Charles Bukowski, on retrouve les photographies, accompagnées de textes supposément écrits par lui¹⁹. Le but de ces mèmes est de se répandre le plus rapidement possible, en général par l'utilisation des réseaux sociaux.

L'objectif de cette partie étant de démontrer l'impact de l'image sur le texte et l'œuvre de Bukowski, nous avons choisi de travailler de la façon suivante : en entrant dans Google les mots « quotes, pictures, Charles Bukowski » afin d'avoir le plus de photographies et citations possibles. Nous avons recensé de nombreuses photos de l'auteur associées à des citations sur Google Images. Le problème de Google est la surabondance d'information et la possible disparition ou réapparition de données sur d'autres sites. Cette redondance permet aux photographies et citations de se retrouver à divers endroits, dans le but d'être vues par le plus grand nombre. Il faudra donc se rappeler l'imprévisibilité et de l'évolution constante des corpus web²⁰.

Tout d'abord, notons le choix des photographies de Charles Bukowski par les créateurs de ces textes-images. La plupart du temps, il s'agit de Bukowski à un âge avancé. Les sources visuelles pour les lecteurs de Bukowski ne manquent pas, et

16 Données sur <https://www.internetworldstats.com/stats7.htm> <http://funredes.org/lc2019/> (consulté le 13.11.2019).

17 On retrouve des photographies sur des sites spécialisés (des exemples figurent dans la bibliographie).

18 <https://bukowski.net/> et <http://charlesbukowski.free.fr/> (consultés le 13.11.2019).

19 « Image macros are memes that involve images that are copied from person to person, but customized by users through the addition of text to each new copy » et « The image is copied by one user from another, but undergoes mutation, with respect to its textual element, with each copy » (Evnine, 2014 : 306).

20 « tout corpus web est un état de données provisoires, évolutif, prélevé au sein d'une archive vivante, gardant une marge d'incertitude non négligeable » (Barats, 2013 : 100).

on retrouve des photos tirées de livres de Bukowski, notamment du roman-photo racontant le voyage de Bukowski en Europe, *Shakespeare Never Did This* (Bukowski, 1979) ou de *Bukowski in Pictures* (Sounes, 2000), ou les photographies qui étaient apparues dans les pages de journaux français dans les années 1970-1980. Ces photos proviennent de documents numérisés : ce sont des reproductions qui n'ont pas la qualité que l'on retrouvait sur papier. Mais le but recherché par les lecteurs n'est ni artistique ni esthétique, il s'agit plutôt ici d'apposer l'image de Bukowski au texte de l'auteur. Ils offrent ici à travers le portrait de l'auteur, une seconde vie à ses textes. Il y a une dimension affective et émotionnelle de la part des lecteurs, des sujets regardants qui utilisent le sujet regardé pour lui rajouter une note textuelle, en général un texte sur la vie²¹ et des questionnements philosophiques²², tirés d'ouvrages de Bukowski, à première vue. Ainsi, le texte, transformé en citation sur une photographie de l'auteur, est mis en avant par celle-ci. Le lecteur n'hésite pas à noircir une partie de la photographie, en fond noir, pour intégrer le texte à côté d'un Bukowski buvant une bière²³. Sur une autre photographie, tirée du livre *Shakespeare Never Did This*, où Bukowski est assis seul dans un bar à Andernach, le texte est complètement intégré à l'image. Plus simplement encore, le lecteur associe un texte à une petite vignette, représentant Bukowski lors de son entretien à *Apostrophes*. Le texte, devenant citation, s'extrait du livre, et devient par là-même un épitexte auctorial public (Genette, 1987 : 346-373). En ligne, le texte accolé à l'image de son auteur original, devenu citation, se mue en objet promotionnel à part entière.

Les lecteurs sont désormais des médiateurs, des iconographes, de Bukowski. Liant les textes à l'image de l'auteur, le lecteur tend à intégrer la posture de l'auteur à son écriture, ce que Bukowski faisait déjà de son vivant. Le public visé n'est plus seulement le lectorat de Bukowski, mais toute la sphère internet. Le risque que prennent ces créateurs de memes est que les lecteurs potentiels, qui deviennent aussi « *spectator* » (Barthes, 1980 : 51) de l'image, s'arrêtent à ces citations et restent à la surface de l'œuvre de Bukowski. Mais les éditeurs ne faisaient-ils pas de même lorsqu'ils mettaient plus en avant l'auteur et son image que le texte et le livre avec leurs outils promotionnels ? Dans le cas des memes, le texte a repris un minimum de pouvoir. Le texte est, en général, mis en avant sur la photo de Bukowski, qui sert en quelque sorte de référence, de *preuve* de l'auteur de la citation. Le texte accolé à la photographie est associé au référent de celle-ci. Les textes attachés à ces photographies proviennent de lettres, d'entretiens, de prose ou encore de poèmes de l'auteur. Le problème majeur, en tant que chercheur, reste la question du référencement. Ces images et citations sont des morceaux choisis de l'œuvre de Bukowski²⁴, et l'authentification de ces citations est rendue difficile par un manque de référence de la part des auteurs de ces montages. Ainsi en 2013, un débat a eu lieu sur Internet sur

21 <https://culturedvultures.com/happy-birthday-charles-bukowski-selected-quotes/> (dernière consultation le 27.03.2020).

22 <https://50quotesof.com/50-famous-quotes-of-charles-bukowski-may-change-your-life/> (dernière consultation le 27.03.2020).

23 <https://www.goalcast.com/2018/07/11/17-charles-bukowski-quotes/> (dernière consultation le 27.03.2020).

24 Bukowski a environ 70 livres publiés en version originale à son actif à l'heure actuelle.

la véracité d'une citation attachée au portrait de Bukowski²⁵. Sur le site Bukowski.net, un membre de leur forum a promis « un livre Black Sparrow Book signé et numéroté, avec un billet de cent dollars à utiliser comme marque page »²⁶ pour celui qui trouverait la preuve que cette citation était bel et bien de Bukowski, sans succès. Ce forum, est à 95 % consacré à Bukowski, les 5 % restants étant des publications de presse indépendante. Il s'agit donc de personnes, qui en savent beaucoup sur ses écrits et sa vie, qu'ils mélangent allègrement, comme le faisait l'auteur, et endossent le rôle de *gardien* des écrits de l'auteur, qu'ils nomment fréquemment « génie » et qu'ils considèrent comme leur *héros*. La ligne éditoriale de Bukowski.net est claire dès la page d'accueil : « La réponse à toutes les questions sur Bukowski »²⁷. Dans ce forum, on retrouve, en mai 2019, cinq pages de discussions regroupant 186 messages concernant la citation « Find what you love and let it kill you » (« Trouve ce que tu aimes et que tu en crèves ») qui se retrouve très fréquemment sur les réseaux sociaux, avec des images variées de Bukowski en fond. La conclusion de ce site est que la citation n'est pas de Bukowski :

Un bon nombre de citations attribuées à Charles Bukowski sont en fait des citations d'autres personnes, ou plus simplement des fabrications anonymes. Peut-être la plus notable, « Find what you love and let it kill you » [...] sont les paroles du compositeur Kinky Friedman²⁸.

Cette information a ensuite été relayée par un journaliste du *Houston Press*. Ce dernier déclare avoir fait des recherches pendant une journée dans les lettres archivées sur *Bukowski.net* mais déclare avoir échoué dans sa quête de référencement, ou de preuve que la citation est de Bukowski²⁹. Encore une fois, il faut prendre les dires de lecteurs sur internet avec beaucoup de précaution, mais cette affirmation rappelle que les participants à ces forums de discussions littéraires ont « un degré d'investissement élevé et [font] un effort de domestication du texte » (Leveratto, Leontsini, 2008 : 139). L'écriture prolifique de Bukowski rend la vérification de la justesse des citations présentées assez difficile. Il y a donc bien de la part de ces lecteurs un « niveau d'engagement personnel » (Leveratto, Leontsini, 2008 : 138) assez élevé, qui explique leur frustration à voir l'image de leur auteur fétiche associée à une citation qui n'est pas sienne.

25 <https://virkjasmine.wordpress.com/2015/07/29/because-its-charles-bukowski/find-what-you-love-and-let-it-kill-you-quote-by-charles-bukowski-in-vintage-capture-charles-bukowski-quotes-on-funny-captions-936x936-2/> (dernière consultation le 27.03.2020).

26 « signed, numbered Black Sparrow Bukowski book, along with a hundred-dollar bill to use as a bookmark ».

27 Traduction de: « The answer to any Bukowski question ».

28 « A good number of the Internet quotes attributed to Charles Bukowski are actually quotes from other people, or simply anonymous fabrications. Perhaps most notably, “Find what you love and let it kill you,” [...] are the words of songwriter Kinky Friedman ».

29 Le journaliste déclare « There are well over 100 preserved letters on the site in pdf form, and I looked at every single one. The letter doesn't appear there, and if it appears in any of the books of Bukowski's letters then none of his fans have been able to find it. » (Rouner, 2013)

Conclusion

Les médias jouent un rôle important dans l'accession de Bukowski au statut d'auteur célèbre, et dans la longévité de la publication de ses œuvres. Leur rôle de transmetteurs d'informations se décline en transmission d'images et d'opinions. Les images qui auront permis l'accès à la reconnaissance du vivant de l'auteur sont réutilisées et reproduites à l'infini par les lecteurs en ligne de nos jours. Ces photographies évoluent pour faire (re)découvrir le texte de Bukowski, tout en entraînant la question de référencement de ses textes en ligne. Elles apparaissent désormais dans le cadre d'opérations bien plus mercantiles. La difficulté des maisons d'édition, qui doivent jongler entre commercialisation, économie et culture, se retrouve aussi dans le cas des photographies, imprimées par exemple sur des t-shirts ou des tasses. Bukowski, bien qu'il ait refusé les étiquettes et ne se reconnaissait dans aucun champ littéraire, a été comparé à un « poète punk », rock n'roll – « tendance » donc – en raison de son statut d'outsider. On le retrouve aussi parfois sur des murs croqués par un graffiti, comme à Los Angeles dans son ancien quartier³⁰, ou encore à Paris. Comme le disait Barthes à propos des États-Unis en 1980 – et que l'on pourrait désormais appliquer à l'ère internet dans son ensemble – : « il n'existe, ne se produit et ne se consomme que des images » (Barthes, 1980 : 182). Charles Bukowski, par sa présence photographique, fait donc bien partie de cette mise en image de la littérature.

Œuvres citées

- ANONYME, « L'Amérique dégueulée », Paris, *Le Monde*, 4 avril 1978, p. 21.
- AMOSSY, Ruth (consulté le 06.11.2019) : « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009, p. 1-16. <http://journals.openedition.org/aad/662>
- BARATS, Christine, dir., *Manuel d'analyse du web en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2013.
- BARTEL, J. M., « Bukowski, un Sade de seconde zone », *Libération*, 22 janvier 1982.
- BARTHES, Roland, *La Chambre Claire. Notes sur la Photographie*, Paris, Gallimard/Cahiers du Cinéma/Éditions du Seuil, 1980.
- BERTRAND, Jean-Pierre (consulté le 06.11.2019) : « Esquisse d'un protocole de lecture du portrait photographique de l'écrivain », *CONTEXTES*, 14, 2014. <http://journals.openedition.org/contextes/5910>
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'Art, Genèse et Structure du Champ Littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BRACHET, Camille, « Ce que la photographie donne à voir de l'écrivain : La mise en scène dans la presse », *L'Écrivain vu par la Photographie*, Rennes, PUR, 2017, p. 209-217.

30 <https://www.courthousenews.com/late-charles-bukowski-still-raising-ruckus/> (dernière consultation le 27.03.2020).

- BREMOND, Janine, BREMOND, Greg, *L'Édition sous Influence*, Paris, Éditions Liris, 2002.
- BUKOWSKI, Charles, *Notes of a Dirty Old Man*, San Francisco, City Lights Books, 1969.
- BUKOWSKI, Charles, *Shakespeare Never Did This*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1979.
- BUKOWSKI, Charles, *Ham on Rye*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1982.
- BUKOWSKI, Charles, *Souvenirs d'un pas Grand-chose*, Paris, Grasset, 1986.
- BUKOWSKI, Charles, ed. CALONNE, David Stephen, *Sunlight Here I am: Interview and Encounters, 1963-1993*, Northville, Sun Dog Press, 2003.
- « Charles Bukowski » (consulté le 20.05.2019) : <http://charlesbukowski.free.fr/photographies.html>
- CHÉNETIER, Marc, « Bukowski ou l'écriture entre deux nausées », *Nouvelles Littéraires*, 15 décembre 1977.
- CLEMENTS, Paul, *Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement*, London, Routledge, 2013.
- COTTENET, Cécile, *Literary Agents in the Transatlantic Book Trade: American Fiction, French Rights, and the Hoffman Agency*, London, Routledge, 2017.
- Dossiers de presse et fonds de la Maison d'édition Grasset. IMEC, Abbaye d'Ardenne, Caen (consultés en juillet 2018).
- ENARD, Jean-Pierre, « Bubu de Los Angeles », Paris, VSD, 21 septembre 1978.
- EUDELIN, Patrick, *L'Aventure Punk* [Grasset, 2004], Paris, Éditions Le Sagittaire, 1977.
- EVNINE, Simon J., "The Anonymity of a Murmur: Internet (and Other) Memes" *British Journal of Aesthetics*, 58.3, July 2018, p. 303-318.
- FARGIER, Jean-Paul, « Charles Bukowski fait de la télé », Paris, *Cahiers du Cinéma*, Novembre 1978.
- FLAMAND, Alain, « Bukowski le scandaleux », *Royaliste*, 15 octobre 1986.
- FOGEL, Jean-François, « Bukowski à cœur et à cul », Paris, *Le Point*, 9 novembre 1981.
- GENETTE, Gérard, *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2002.
- GRASSET (consulté le 06.11.2019) : « Charles Bukowski », <https://www.grasset.fr/charles-bukowski>
- LEMONS, Stephen, MARTIN, John (consulté le 27.10.2019) : « The Man Who Shot Charles Bukowski » <https://www.salon.com/2000/06/15/bukowski/>
- LEVERATTO, Jean-Marc, LEONTSINI, Mary (consulté le 06.11.2019) : *Chapitre III. Sociabilité littéraire et communication numérique*, dans *Internet et la sociabilité littéraire*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2008, p. 119-171. <http://books.openedition.org/bibompidou/209>
- LUNEAU, Marie Pier, RIEL, Marie-Ève, « "Je ne dis pas qu'un moche va gêner les gens, mais..." : Le portrait d'écrivain saisi sous l'angle de l'édition », *L'Écrivain Vu par la Photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 199-207.
- MARLING, William, *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*, New York, Oxford University Press, 2016.

- MERCADET, Léon, « Viens à Paris, Bukowski ! », *Le Matin*, 1977.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures Littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur (Essai)*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- MITCHELL, W. J. T., *What Do Pictures Want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- NAUDIER, Delphine, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », *Sociologie de l'Art*, 4.2, 2004, p. 37-66.
- NEUHOFF, Éric, « Plus rien n'apaise le vieux Buk », *Quotidien de Paris*, 674, 26 janvier 1982.
- « Observatoire de la diversité linguistique et culturelle dans l'Internet » (consulté le 06.11.2019) : <http://funredes.org/lc2019/>
- PHILIPPS, Michael (consulté le 18.05.2019) : « Bukowski.net ». <https://bukowski.net/photos/>
- « Internet World Stats : Usage and Population Statistics » (consulté le 06.11.2019) <https://www.internetworldstats.com/stats7.htm>
- PIVOT, Bernard (présentateur) (consulté le 3.11.2019) : « En marge de la société ? » *Apostrophe*, Paris, Antenne 2, 22 septembre 1978. <https://www.ina.fr/video/CPB78051583>
- RIVALAN GUEGO, Christine, « Le livre, c'est lui ! : Portraits photographiques d'écrivains et mise en scène éditoriale (Espagne, début xx^e) », dans *L'Écrivain vu par la Photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 189-197.
- ROUNER, Jeff, (consulté le 18.05.2019) : « Did Charles Bukowski really say, "Find what you love and let it kill you?" ». <https://www.houstonpress.com/arts/did-charles-bukowski-really-say-find-what-you-love-and-let-it-kill-you-6376127>
- SONTAG, Susan, *On Photography* [1977], London, Penguin, 2011.
- SOUNES, Howard, *Bukowski in Pictures*, Edinburgh, Rebel Inc, 2000.
- TRACHTENBERG, Alan, ABBOTT, Marie, dir., *Classic Essays on Photography*, New Haven (Connecticut), Leete's Island Books, 1980.
- « Whisky, Beats and Poesy ». (consulté le 20.05.2019) <http://aubry.free.fr/Bukowski2.htm>

Deuxième partie

Le portrait-manifeste

| 117

Portraits of Ezra Pound: a diachronic approach to visual and poetic manifestoes

Charlotte Estrade
Université Paris Nanterre

ABSTRACT. The aim of this article is to compare portraits of Ezra Pound in the visual arts (painting, photography, sculpture, drawing) with his own appropriation of some their aesthetic features. Indeed Pound's poetics often developed in parallel with fellow artists' work. One will also analyze the difference between individual and collective portraits of Ezra Pound, and the way they interact with Pound's poetic masks. How do they influence each other? What influence does the artistic medium have on the portrait itself? Eventually, Pound's portraits often contain elements that are constructed by the poet himself, posing as both canonical and revolutionary.

KEYWORDS: Ezra Pound, Modernism, Wyndham Lewis, Henri Gaudier-Brzeska, Vorticism

Portraits d'Ezra Pound : approche diachronique de manifestes visuels et poétiques

RÉSUMÉ. Cet article étudie le dialogue entre le discours construit à propos d'Ezra Pound par les arts visuels (peinture, photographie, sculpture, dessin) et la réappropriation poétique par l'auteur de certains de leurs traits esthétiques. D'une part, Pound élabore une poétique qui se nourrit des représentations contemporaines que les arts visuels font de lui. D'autre part, il existe une symbolique différente entre les représentations individuelles de Pound (qui ont aidé à forger le mythe du poète bohème, fou, insaisissable) et les représentations collectives, témoignant du rôle joué par Pound comme un acteur parmi d'autres dans l'ébullition artistique du début du xx^e siècle. Comment ces représentations s'articulent-elles dans le temps avec certains masques poétiques d'Ezra Pound ? Quelles conclusions tirer d'une chronologie mettant en parallèle certains autoportraits poétiques de Pound avec les représentations picturales produites au même moment ? Quelle incidence le médium visuel a-t-il sur le portrait du poète ? On montrera que de nombreux portraits sont construits par le poète lui-même, qui cherche à imposer une image canonique tout en étant révolutionnaire.

MOTS-CLÉS : Ezra Pound, modernisme, Wyndham Lewis, Henri Gaudier-Brzeska, vorticisme

From very early in his career, Ezra Pound has taken great care to construct a verbal and visual image of himself and to direct representations of him by contemporary writers and visual artists. The portraits of Pound, whether done by himself or by others form a multi-faceted and often contradictory picture of the exiled American poet. Much of the loud rhetoric in Pound's early poetic statements contributes to the construction of his character. Whether in his swift and vehement critical prose or in his poetic experiments with various literary masks, Pound has had a playful attitude towards his own self and role as literary impresario, often strongly dictating what should be said or shown about him.

It is no surprise that the poet should have entitled one of his early volumes *Personae* (1909). In this collection of poems, Pound borrows the voices of French troubadours, Greek and Roman poets, and others, in an attempt to go "[a]gainst the crepuscular spirit in modern poetry" – the phrase constitutes the subtitle to a poem entitled "Revolt", published in *Personae* (Pound, 2003: 99). Wearing various masks, therefore, is a way to renew one's own portrait, and to try on different hypothetical and temporary selves in order to trigger new ideas and experiment with form. Changing masks also makes the delineation of the poet's character more elusive and prevents static portraits from being made. Indeed, the fluidity of modernist poetics resists immobile representations. The dialogue that poetry engages with the visual arts takes up this dialectic, in order to resist immobility and closure.¹ Like many of his contemporaries,² Pound's experimental poetry borrows from the visual arts and tries to appropriate some of their techniques while also trying to escape the fixity of the visual work of art. The obsession with change, renewal, movement and dynamism, against the fixity that a visual portrait might bring is also present in Pound's aesthetics of the vortex, which follows his Imagist phase: "The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing. In decency, one can only call it a VORTEX" (Pound, 1970: 92). This definition comes a few pages after Pound has recalled his famous definition of the image as "the poet's pigment", "that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time" (Pound, 1970: 86). These statements, which date from 1914, are reprinted in the 1970 edition of Pound's *Memoir of Gaudier-Brzeska*. This suggests that despite time, the link between various arts and the notion of dynamism in fixed forms of art are still on Pound's mind even at a later stage in his career.

Foregrounding the dynamic flux of open texts is meant to counter stasis; this is at the core of many of Pound's experimental texts. How was Pound – the man, the poet, as well as the character – responsible for such varied portraits? What is his influence on portraits of him made by his contemporaries? In other words, what relation does Pound's poetry entertain with the visual arts? In fact, the most famous paintings and photographs of his early career were the result

1 Some of the reflections in these lines were prompted by the reading of James Heffernan's work on poetry and the visual arts entitled *Museum of Words* (Heffernan, 1993: 182-183, 191-192).

2 See Glen McLeod's chapter "Modernism and the visual arts" (Levenson, 2011: 245-267).

of collaboration between poet and artists with common goals. How does this contrast with later photos of Pound, which more strikingly oppose different versions of the man and poet, of the old man and the young bohemian? Why do only a few of these most famous representations of Pound make their way onto front covers of modern editions of his work?

Verbal and visual portraits of Ezra Pound have always coexisted. The aim in this article is to show how they interact, influence or contradict each other. Indeed, the Poundian character is carefully constructed by portraits from various moments of the modernist period, whether through words or pictures. Indeed, they eventually form a whole which bears witness to a certain fascination for Pound.

Many visual portraits of Ezra Pound have been done in paintings and photography, but a few verbal portraits are also prominent. Mainly during his London years, Pound cultivated a bohemian appearance and lifestyle. The way he is remembered by his contemporaries at the time is summed up in Ernest Hemingway's account in *A Moveable Feast*. Hemingway recalls how Pound surrounded himself with many artists, such as Francis Picabia, Henri Gaudier-Brzeska and Wyndham Lewis. In many of his dealings with contemporaries, Pound relentlessly promoted experimental and modern art. Hemingway comments: "Ezra Pound was always a good friend and he was always doing things for people. [...] He liked the works of his friends, which is beautiful as loyalty but can be disastrous as judgement. Ezra was kinder and more Christian about people than I was" (Hemingway, 2011: 88). Hemingway then describes his – relatively failed – attempt to teach Pound how to box. Many contemporaries, in the like of Hemingway, made portraits of the poet. Many have underlined Pound's crucial help in getting people's works published or sold, in providing advice and financial help.

Very often, however, verbal portraits of Ezra Pound emphasize visual elements. In his youth, the poet was keen to be noticed. Enrolling at the University of Pennsylvania in 1901, he is remembered thus: "‘whey-faced and lanky’ by his own description – [Pound] was not a popular figure on campus. Although the 6-footer's sensitive good looks; [*sic*] piercing green eyes and untended mass of red hair commanded attention, he remained aloof from his classmates" (Montgomery, 1972: 39). In London at the beginning of the 1910s, Pound

appeared to go out of his way to attract attention. He often wore pince-nez [*sic*], a single turquoise earring and Byronic collars to set off his red beard. Ford described one of his outfits as "trousers made of billiard cloth, a pink coat, a blue shirt, a tie hand-painted by a Japanese friend, an immense sombrero. (Montgomery, 1972: 39)

These two verbal portraits of Ezra Pound are the ones which are conjured up by *The New York Times* on the day after Pound's death in 1972. Despite being

verbal portraits, they conjure up some visual elements which denote a pose and a wish to be noticed through some key details.

Nonchalance, striking looks and a colorful character: these can be seen in the portrait of Pound in William Roberts's "imaginative reconstruction" (Tate, n.p.) of Vorticist meetings in the 1962 painting *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel, Spring 1915* [figure 1].³ In this particular collective portrait, artists and literary men are gathered around the recognizable pink first issue of *Blast* magazine and Pound is the only one to be seen in full length. In *Bohemia in London*, Peter Brooker situates the painting in the context of the historiography of Vorticism. Brooker notes that this painting was done at a time when many of the people represented had died, such as Jessica Dismorr, the woman on the left, Cuthbert Hamilton who is represented seated behind Ezra Pound, Edward Wadsworth who is seated on the right, and Wyndham Lewis in the middle of the painting. All these key Vorticist figures being dead at the time of the painting, it "therefore revives the personalities of the core group in its legendary public setting and stands as a celebration of the energies of this moment of collective creative life" (Brooker, 2007: 130). Vorticism has long been seen as revolving around the sole figure of Wyndham Lewis. Roberts' painting, on the other hand, presents it as a collective enterprise. Although the launching of *Blast* did not happen at the date or place mentioned by the painting, "Roberts' painting seeks to mythologise Vorticism and to present his imagined event as the historical document" (Brooker, 2007: 123-124). Richard Cork also signals that the painting is no "accurate guide to the Vorticist Room [of the Tour Eiffel restaurant] [...]. Roberts aimed at an imaginative celebration rather than a historically reliable reconstruction" (Cork, 1985: 236). Portraits, which always present partial images of their subjects, contribute to a slanted presentation of literary history. A collective or an individual portrait will not produce the same effect. In the case of Roberts' painting, Pound is presented as part of a collective and collaborative enterprise. In most of the other representations analyzed here, one will consider Pound as sole element in the portrait and this also contributes to a form of « mythologis[ing] » of the poet whose authority is thus established.

Visual portraits of Pound lack a crucial aural component, which critic Iris Barry includes in her description of Pound's language in the 1910s:

[He] talks like no one else. His is almost a wholly original accent, the base of American mingled with a dozen assorted "English society" and Cockney accents inserted in mockery, French, Spanish and Greek exclamations, strange cries and catcalls, the whole very oddly inflected, with dramatic pauses and *diminuendos*. (Norman, 1969: 193)

This oral dimension that Pound impersonates can be found at work in all his writings, whether in his correspondence or in his poetry. Indeed, they

3 See list of figures at the end of the essay for all the details about the images commented on.

both use abbreviations and blanks at unexpected moments on a page, spelling evoking specific accents or unusual stresses on words, as well as capitals and expressive punctuation.

The polyphony and plurality of languages mentioned by Barry also constitutes the basis of Pound's poetic self-portraits which illustrate his rebellion against fixed poetic forms and enables him to put in practice his injunction to "Make it New". In *Hugh Selwyn Mauberley*, Pound famously buries his old poetic self in a section entitled "*Ode Pour l'Élection de son Sépulchre [sic]*" for the following reasons: it was "out of key with his time", "wrong from the start", "[i]n a half savage country, out of date" (Pound, 2003: 549). The poet also assesses his own era in the following lines:

The "age demanded" chiefly a mould in plaster,
Made with no loss of time,
A prose kinema, not, assuredly, alabaster
Or the "sculpture" of rhyme. (Pound, 2003: 550)

Pound's preoccupation with his own portrait, which in turn influences his aesthetics, is constantly analyzed in analogy with the visual arts, and sculpture in particular. The analogy concerns both the material that poet and sculptor work on, as well as the technique, which is meant to chisel the material and produce clear lines and contours. This is the ideal that Pound sets for poetry, which should also be clear and "hard".

Portraits of Ezra Pound can be divided into at least two distinct stages: the early, bohemian poet in contact with avant-garde artists, as opposed to the old and lonely fascist figure. In many portraits from both types, however, one can see the same provocative element. Indeed, portraits of Pound in painting or in sculpture done by artists with whom Pound was working betray an individualistic and provocative dimension which is in keeping with his shocking experimental poetic work. In photographs taken after his stay at St Elizabeth's Hospital which lasted from 1946 to 1958, the provocation one often reads in Pound's face and behavior is of another kind. A case in point is the famous photo of Pound arriving back in Italy after leaving the hospital.⁴ Associated Press, who hold the rights for the photo but does not know the name of the author, have the following caption accompanying the photograph:

Poet Ezra Pound is pictured saluting in Fascist style on the deck of the liner *Christoforo Colombo* on arrival in Naples, Italy, July 9, 1958. Pound, 72, plans to live in northern Italy with his daughter, Mary, 32, the wife of Prince Boris De Rachewiltz. Pound was accused of treason because of broadcasts he made from Italy during World War II. He was returned to the U.S. in 1945, judged insane,

4 See the photo on <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/ezra-pound-daniel-swift/>

and confined to a mental institution in Washington, D.C. until April of this year.

The symbolic and shocking dimension of this photograph probably explains its being taken up in many articles (Ormsby, 2017; Montgomery, 1972), internet blogs and, more recently, a book cover (Rival, 2019). Pound seems to explicitly pose for this picture. He seems to have expected photographers while willingly and provocatively taking this pose. The medium is also quite different in this instance: photography gives an impression of immediacy of perception, which contrasts with subjective descriptions or representations of the poet in his early career. In this instance, Pound means to shock. The pose, the fascist salute, the Italian background signal a form of revenge of the poet after his release from St Elizabeth's.

In all these instances, one finds a constant dialogue between Pound's own staging of how others will perceive him, as well as a construction of his own character, which is visible through clothes and confident or aggressive behavior. Although Pound of course asked for literary and pictorial portraits of him by his contemporaries, it is worth noting that fellow artists have had significant influence on the conception of his own poetry.

When he comments on the visual arts, significantly, Pound indirectly conveys a portrait of himself; it is the nuanced literary portrait of a man grappling with his own aesthetic ideals. Further, Pound draws many elements – for his poetic practice – from the portraits that his friends have made of him. Let us focus on two examples of this, Gaudier and Lewis. Each of them allows a dialogue between Pound's contemporaries working on his image, and Pound's recuperation of their aesthetic findings to advance his own poetry, which in turn gradually has personal or autobiographical traits.

Ezra Pound's *Memoir of Gaudier-Brzeska* was first published in 1916, and then expanded in 1970. The title reads as a homage to the sculptor who died in 1915, at the age of 23. The book opens as a praise for a young but already very accomplished sculptor and aims at expressing the aesthetic beliefs of Gaudier-Brzeska, by reprinting some of his early statements from little magazine *BLAST*. Gaudier's emphasis on vortex, energy, and the simple arrangement of lines and planes have indeed influenced Pound's own formulation of his poetics. Indeed, this homage to the sculptor and the obsession with form occurs at the same time as Pound's own search for a poetic form to suit *The Cantos*, that is, something that might be encyclopedic while also retaining the imagist principles of condensation and concision that he had formulated at the beginning of the 1910s. In *A Memoir of Gaudier-Brzeska*, Pound does not only reprint Gaudier's statements on his art, he also reprints some of his (Pound's) own publications. In the process, he carries out a retrospective analysis of his past work. In trying to distinguish between various artistic and literary schools – Impressionism, Romanticism, Imagism, Vorticism, Futurism – the poet singles out the search for personal truth, or “sincere self-expression” as the common point between his work and the sculptor's (Pound, 1970: 85). Pound also comments on his own

progression as a poet: “I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem. I continued in a long series of translations, which were but more elaborate masks” (Pound, 1970: 85). The polysemous – and sculptural – term “cast” is one example of the way Pound projects Gaudier’s ideal onto his own poetry – and the same comment applies to the term “mould” used in the poem quoted above. For Pound, words have to be sculpted indeed.

If the *Memoir* is indeed a praise of Gaudier, it also reads as a self-portrait, a treatise on Pound’s poetic ideals, but also as a real portrait in the visual sense of the term. Indeed, in the 1970 edition of the work, the photograph that precedes the title page is a full-length portrait of Gaudier carving the famous *Hieratic Head of Ezra Pound*. One can see Gaudier at work, bending over the block of stone he is carving, which is as high as his waist. The actual sculpture – Ezra Pound in the making – occupies most of the picture and has a central position, which is all the more obvious as the white stone stands out against a dark background, into which Gaudier’s black trousers seem to merge. The photograph that illustrated the 1916 edition, on the other hand, published by John Lane in London and New York, was centered on Gaudier’s face, with the unfinished *Hieratic Head* in the background and Gaudier’s face turned towards the viewer. Pound’s book, therefore – which paid homage to Gaudier, who had died in 1915 – seems to have switched to a book with Pound as its central focus. And indeed, critical reception shows that the work is mostly read by Poundians trying to find out more about the poet’s aesthetics than about the sculptor himself. Pound’s emphasis on intensity and clarity in Gaudier’s work is also programmatic of Pound’s own practice. The hardness of the line and plane he sees in Gaudier, but also in Vorticist visual arts – both painting & drawing – Pound tries to make his own for poetry, through the use of the paratactic ordering of information, through broken lines of thought, through the disjunction introduced by swift changes in register to capture the specific tone or mood he wants to describe in a poem. In the progressive displacement of the figures, one can feel a canonization of the American poet, while the French sculptor, dead a long time in 1970, recedes behind his model.

Looking at Wyndham Lewis’s portraits of Ezra Pound constitutes another interesting focus. Before painting his *Portrait of Ezra Pound* Wyndham Lewis produced sketches and drawings of the poet, mainly in 1920-1921, which can be considered as preparatory work for his 1939 painting entitled *Ezra Pound* [figure 2]. The position of the poet in the painting, reclining, eyes closed, almost sleeping, evokes a peacefulness which is rarely found in portraits of Pound. The collaboration between Lewis and Pound had started in 1914 with the publication of little magazine *BLAST*, which was nearly simultaneous with Pound’s article entitled “Vorticism”, originally published in *The Fortnightly Review* and reprinted in *A Memoir of Gaudier-Brzeska*. These simultaneous artistic ventures enable poet and artist to draw literature and the visual arts closer to each other. Poetry conceives of itself in spatial terms, and photos of artistic works feature in magazines as companion pieces for literary texts.

Even in recent editions of Pound's works, whether prose or poetry, stylized sketches of Pound by Wyndham Lewis or by Gaudier-Brzeska often figure as the front page illustrations: Lewis's sketch of Pound serves as the front cover of Pound's *Selected Letters, 1907-1941* published in 1971; Gaudier's sketches are on the cover of the 2003 Faber edition of *The Cantos* and of the 1970 edition of Pound's critical *Guide to Kulchur* published by New Directions. The 1996 New Directions edition of *The Cantos*, however, has the title in white capitals with no illustration on the front cover. One photograph of Ezra Pound is placed at the beginning of the volume; it is a sobering and less bombastic close-up on Pound's face alone, in profile, which contrasts with quite a few others.

The best-known portraits of Pound seem to be linked to the Poundian historiography. Indeed, many have focused on Pound the impresario at the center of a network of artists he promoted and defended, thereby contributing to a notion of the twentieth century in American poetry as being a true "Pound Era", to borrow the title of a founding biography of the poet (Kenner, 1971). For others, Pound is to be placed within the more specific context of fascism and political activism starting after the First World War. This often justifies the choice of illustrations among critics, either choosing paintings representing Pound at the beginning of his poetic career or photographs from the later part of his career. The time frame, the medium used for the portrait as well as the pose are often revelatory of the perspective a critic will adopt. Some photographs of old Ezra Pound, looking pensive and fragile, often echo some of the most autobiographical parts of his *Pisan Cantos* where the loneliness of the poet is emphasized. Canto 76 is a case in point. Indeed, Pound wrote this poem after his arrest for treason against his country in 1945: "As a lone ant from a broken ant-hill / from the wreckage of Europe, ego scriptor / the rain has fallen, the wind coming down" (Pound, 1993: 478-479).

The poet, therefore, despite his recognizable face and writing, recurrently underlines his loneliness and his failure to make the long poem "cohere" (Pound, 1993: 816). The many individual poetic self-portraits and poetic masks – Pound in turn uses Odysseus or other figures as potential avatars of himself – contrast with the collective dimension of the portrait which is viewed by a whole audience. The multiplication of portraits, from the point of view of the reader or viewer, makes the poet resemble a Janus. It is even more the case with Ezra Pound, according to whether portraits have wanted to show the aesthete, the man or the fascist. This is especially true of Pound portraits used as front cover illustration of books devoted to the poet's work. That the figure of Pound escapes a reductive single perspective as well as fixity is well embodied in a photograph, or rather, as Pound called it, a "vortograph" of him by Alvin Langdon Coburn⁵ made in 1917. Although Coburn made several "vortographs", some of

5 Explanation of the technique on MOMA website : "To refute the idea that photography, in its helplessly accurate capture of scenes in the real world, was antithetical to abstraction, Coburn devised for his camera lens an attachment made up of three mirrors, clamped together in a triangle, through which he photographed a variety of surfaces to produce the results in these images" (<https://www.moma.org/collection/works/83725>) (last accessed 26.03.2020).

those picturing Ezra Pound are remarkable for their blurriness: lines in these portraits are indistinct in some places, preventing the viewer from perceiving clear lines and a clear image. More particularly in one of the Pound vortographs [figure 3], the image is characterized by multiplicity and superimpositions. The blurriness which is thus created, together with the absence of background, gives the picture a sense of atemporality. Pound's multidimensional poetic dialogue with the visual arts enabled him to experiment with poetic language, establish his authority as an experimental writer and, in the process, construct his own myth.

List of figures

Figure 1: William Roberts, *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel, Spring 1915*, 1962, oil on canvas, 182,9 x 213,4 cm, Tate collection, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/roberts-the-vorticists-at-the-restaurant-de-la-tour-eiffel-spring-1915-t00528> (last accessed 26.03.2020).

Figure 2: Wyndham Lewis, *Ezra Pound*, 1939, oil on canvas, 76,2 x 101,6 cm, Tate collection, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lewis-ezra-pound-no5042> (last accessed 26.03.2020).

Figure 3: Alvin Langdon Coburn, *Vortograph of Ezra Pound*, 1917, <https://www.wikiart.org/en/alvin-langdon-coburn/vortograph-of-ezra-pound-1917> (last accessed 26.03.2020).

Works cited

- BROOKER, Peter, *Bohemia in London: The Social Scene of Early Modernism* [2004], Palgrave Macmillan, 2007.
- CORK, Richard, *Art beyond the Gallery in Early Twentieth-Century England*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.
- HEFFERNAN, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.
- HEMINGWAY, Ernest, *A Moveable Feast, The Restored Edition*, London, Arrow Books, 2011.
- KENNER, Hugh, *The Pound Era*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1971.
- LEVENSON, Michael, ed. *The Cambridge Companion to Modernism, Second Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- MOMA (last accessed 02.12.2019): « Alvin Langdon Coburn », <https://www.moma.org/collection/works/83725>
- MONTGOMERY, Paul L. (last accessed 02.12.2019): "Ezra Pound: A Man of Contradictions", *New York Times*, 2 Nov. 1972, 39. <https://www.nytimes.com/1972/11/02/archives/ezra-pound-a-man-of-contradictions.html>
- NORMAN, Charles, *The Case of Ezra Pound*, London, Macdonald, 1969.

- ORMSBY, Eric (last accessed 02.12.2019): "Bedlam Salon [Review of Daniel Swift, *The Bughouse*]", *Times Literary Supplement*, 4 July 2017. <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/ezra-pound-daniel-swift/>
- POUND, Ezra, *A Memoir of Gaudier-Brzeska*, New York, New Directions, 1970.
- POUND, Ezra, *Poems and Translations*, New York, Library of America, 2003.
- RIVAL, Pierre, *Ezra Pound en Enfer*, Paris, L'Herne, 2019.
- THE TATE GALLERY, *Pound's Artists: Ezra Pound and the Visual Arts in London, Paris and Italy*, London, Tate Gallery Publications, 1985.
- ZINNES, Harriet, ed., *Ezra Pound and the Visual Arts*, New York, New Directions, 1980.

Gertrude Stein, T. S. Eliot and Fernando Pessoa in Three Modernist Portraits

Mário Vítor Bastos, University of Lisbon

ABSTRACT. This essay analyses the manner in which painters have striven to portray the familiar and the unfamiliar Other – here, in the figure of the writer. It focuses on the way in which the writers portrayed may have inspired the artists who did their portraits with specific visual and conceptual answers, framed within twentieth-century modernist cultural contexts. The choice of three painters (Pablo Picasso, Wyndham Lewis, Almada Negreiros) and of three portrayed writers (Gertrude Stein, T. S. Eliot, Fernando Pessoa) calls for a comparative approach: the essay traces parallels between artistic and literary personalities who were diverse but shared strong yet sometimes conflictual human bonds, in different European countries. The portraits under study reflect different stages in the individual careers of the artists involved. This essay shows that those portraits could have influenced the viewer's and/or reader's perception of the writers and that they could also have had an impact on the styles the writers or painters involved were to develop. Such intermedial dialogue is evident in Gertrude Stein, a great explorer of alterity processes in writing. The several portraits of her – starting with that done by Picasso in 1906 – were fundamental to her written *word-portraits*, which are also evidence of her taste for literary experimentation. In his portrait of Gertrude Stein, young Picasso shows indebtedness to his Parisian patroness – whom he knew little at the time – while at the same time breaking new aesthetic grounds. Over three decades later, Wyndham Lewis's seemingly satirical portrait of T. S. Eliot (1938) skilfully displays the tensions of late modernism and suggests the artist's ideological divergences with his long-time friend Eliot. In his two famous posthumous portraits of the great Portuguese modernist writer Fernando Pessoa (two portraits done respectively in 1954 and 1964), the Portuguese painter José de Almada Negreiros, nearing the end of his career, expresses a feeling of awe towards the long-gone poet – among other ideas. Through those two symmetrical yet subtly contrasted portraits of the great Portuguese poet it seems that Almada Negreiros sought to win Pessoa's accolade – the aesthetic recognition which he did not receive from Pessoa when the latter was alive.

KEYWORDS: Portraiture, Modernism, Writers, Alterity, Word/Image

Gertrude Stein, T. S. Eliot et Fernando Pessoa : trois portraits modernistes

RÉSUMÉ. Cet article propose une analyse des modalités utilisées par les peintres pour dépeindre cet Autre à la fois familier et étranger qu'est la figure de l'écrivain. Il explore la manière dont la représentation de ces écrivains a pu inspirer aux artistes des réponses conceptuelles et visuelles particulières, dans le contexte culturel moderniste du xx^e siècle. Le choix de trois peintres (Pablo Picasso, Wyndham Lewis, Almada Negreiros) et de trois écrivains (Gertrude Stein, T. S. Eliot, Fernando Pessoa) invite à une approche comparatiste : l'article s'emploie à tracer des parallèles entre des artistes et des écrivains européens de nationalité différente et en de nombreux points dissemblables ; les portraitistes et les écrivains envisagés ici ont partagé des liens humains forts mais parfois conflictuels. Les portraits étudiés se font le reflet de moments différents dans la carrière des artistes qui les ont réalisés et des écrivains qui y sont représentés. Cet essai montre que ces portraits ont pu influencer la réception des auteurs portraiturés mais qu'ils ont également pu avoir une incidence sur le style des écrivains ou des artistes visuels impliqués. Un tel dialogue intermédial se fait jour de façon évidente chez la talentueuse exploratrice du processus d'altérité qu'est Gertrude Stein. Plusieurs portraits d'elle – à commencer par celui réalisé par Picasso en 1906 – trouvent un écho dans ses portraits écrits, qui attestent également son intérêt pour l'écriture expérimentale. Dans le portrait qu'il peint de sa mécène parisienne – qu'il connaissait peu à l'époque –, le jeune Picasso rend hommage à l'écrivaine tout en frayant de nouvelles voies esthétiques. Trois décennies plus tard, le portrait apparemment satirique de T. S. Eliot réalisé par Wyndham Lewis en 1938 fait subtilement apparaître les tensions du modernisme tardif et suggère les différends idéologiques qui opposent Lewis à son ami de longue date. Dans les deux portraits posthumes qu'il a peints du grand écrivain moderniste portugais Fernando Pessoa (portraits qui datent respectivement de 1954 et de 1964), le peintre portugais José de Almada Negreiros donne, entre autres, une expression visuelle à l'admiration mêlée d'effroi que le poète depuis longtemps disparu lui inspire. À travers ces deux portraits de Pessoa, symétriques et subtilement différents l'un de l'autre, réalisés par le peintre vers la fin de sa carrière, Almada Negreiros semble être en quête de la reconnaissance esthétique qu'il n'a pas reçue de la part de Pessoa du vivant de ce dernier.

MOTS-CLÉS: portrait, modernisme, écrivains, altérité, texte/image

The portraits of writers discussed here all part company with the conventions of academic portraiture which prevailed at the beginning of the twentieth century. The painters Pablo Picasso (1881-1973), Percy Wyndham Lewis (1888-1955) and José de Almada Negreiros (1893-1970) experimented with new modes of representation to capture the features – be they physical, cultural or aesthetic – of particular writers, at a specific period in their lives and careers. Therefore, these portraits result from a conscious interpretation of writers that these painters knew more or less intimately. The pictures establish a cultural and inter pictorial dialogue with other similar paintings and suggest isolated episodes in the larger biographical narratives of the writers and painters involved, using techniques often culturally at odds with early twentieth-century art. The groundbreaking visual languages used by Picasso, Wyndham Lewis

and Almada Negreiros certainly had an impact on the viewer's and/or reader's perception of the writers. These portraits of writers also show the strength and growth of a modernist rhizomatic network rapidly crossing borders in a movement which contrasts with the coeval intense political turmoil among and inside nations.

Gertrude Stein and Pablo Picasso, or: Painting as Writing, Writing as Painting

131



Figure 1: Pablo Picasso, *Miss Gertrude Stein*, 1905-1906, oil on canvas, 100 x 81.3 cm, Metropolitan Museum of Modern Art, New York
© 2019 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York,
© 2020 – Succession Pablo Picasso/SPA (Portugal)

The passion of the American expatriate writer Gertrude Stein (1874-1946) for the visual arts was constant throughout her life and greatly influenced her work as a creative writer and a critic. Established in Paris from 1903, she was then known for supporting several young major artists – Henri Matisse (1869-1954) and Pablo Picasso among the first – as well as writers, which slowly turned her flat situated 27 Rue de Fleurus into a modern(ist) *salon*. Stein's *salon* was to have its heyday in the 1920s, when it hosted personalities of the “Lost Generation” (Stein's phrase) (Hemingway, 1994: 27) such as Ernest Hemingway

and Francis Scott Fitzgerald. Picasso first met Gertrude Stein in Paris in 1905. This meeting coincided roughly with Stein's decision to become a writer and an art critic, and with the emergence of Picasso as a leading modernist artist. As Stein put it: "One must not forget that the reality of the twentieth century is not the reality of the nineteenth century, not at all and Picasso was the only one in painting who felt it" (Stein, 1984: 21). The famous portrait of Stein made by Picasso between 1905 and 1906 [Figure 1] became an early modernist symbol. The lexical repetitions and syntactic variations typical of most of Gertrude Stein's prolific writing,¹ suggest the influence of Picasso's de-centred pictorial methods, their lack of a stable perspective – gradually evolving, after Stein's portrait, into cubism. *Portrait of Miss Gertrude Stein* is an interpretation of the writer's personality, challenging the ways of looking at and thinking about the writer. Commenting on her portrait, Gertrude Stein wrote:

In 1906 Picasso worked on my portrait during the whole winter, he commenced to paint figures in colors that were almost monotone, still a little rose but mostly an earth color, the lines of the bodies [sic] harder, with a great deal of force there was the beginning of his own vision. It was like the blue period but much more felt and less colored and less sentimental. His art commenced to be much purer. (Stein, 1984: 21)

The portrait, although lacking a traditional perspective, conveys the impression of being *natural*. Nevertheless, the writer's posture is not spontaneous, and the image is already presenting the viewer with *another Gertrude Stein*: a staged, aestheticized, imposing woman.

This portrait, however, is far from sketchy, and results from Picasso's passionate pursuit of something new and never seen before. It was made during a long cycle of creative effort and destructive frustration which lasted almost a year and seems to herald Picasso's many metamorphic afterlives. To capture Stein's stance, Picasso had her sit eighty times (Stein, 1984: 8) over several months, from winter to spring. When he had completed the final shape of the body, he erased the provisional head (Stein, 1984: 8) and stopped his work abruptly. Picasso soon departed for a summer retreat of two months and a half at the village of Gosol in the Catalan Pyrenees. After his return to Paris in the autumn, he was at last ready to complete the portrait, that is, to paint the head, "a funny story" in the words of Gertrude Stein (Stein, 1984: 8). This long chain of failures

¹ The essay "Composition as Explanation" (1926) provides a good summary of Gertrude Stein's aesthetics. See <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69481/composition-as-explanation>>. Along with its companion piece, "Matisse", Gertrude Stein's *word-portrait* "Picasso" was published six years after the completion of her portrait, in New York in August 1912, in a special issue of *Camera Work: A Photographic Quarterly*, the pioneer American modern art magazine led by photographer Alfred Stieglitz (1864-1946). The word-portrait "Picasso" is an experimental prose poem about the charisma of the Spaniard. In 1924, a more extreme formal experiment inspired by Picasso was to appear in the American magazine *Vanity Fair*: "If I Told Him, A Completed Portrait of Picasso". See Stein, 1934: 21-25.

and the period of physical estrangement stresses Picasso's symbolic break from prevailing academic conventions.

With the partial exception of the echoes from Paul Cézanne's style – the first significant modern influence on Stein's understanding of art, Cézanne died in 1906 – Stein's portrait broke new ground. It allowed Picasso to part more strongly not only with nineteenth-century academic painting but also with his previous blue period, as well as to bring to an end his pink period. *Miss Gertrude Stein* thus heralds a new aesthetic in twentieth-century art. The final version shows a charismatic Gertrude Stein with a robust body, and face and eyes suggesting an unusual de-centred personality. Picasso's portrait, which shows her as an ageless feminine *persona*, was to condition all future depictions of her by painters, sculptors or photographers. This is obvious in the 1922 photographic portrait made by Man Ray: Gertrude Stein stands on the right side below her 1906 portrait, thereby producing an effect of *mise en abyme* and testifying to the long-lasting influence of Picasso's portrait.

The visual forms in *Miss Gertrude Stein* are slightly out of place as if the image of a solid female form were emerging out of a chaos of dark-brown and orange-brown hues, from the earth. And yet, despite the new expressive conventions, she remains recognizable. The body is seated, posing, on a sofa placed against a corner, suggested by means of a blurred vertical line behind her. Legs and feet are not visible. She wears a dark brown suit covering almost all her body, except for the light-brown orange blouse. A white scarf is tied with an orange pin. Her artist's hands rest on her upper legs and are relaxed, in particular the right one whose lower arm also seems to be resting on an invisible armchair. Her stately posture is reminiscent of a player of chess – or of a poetic game – with the hidden board placed between Stein and the other intra and extra-diegetic players: Picasso and the different viewers/interpreters of her portrait.

Her majestic and highly expressive head – the last addition to the painted body – dominates the whole picture. It seems to be carved in stone with its slightly asymmetric dark eyes, disproportionately big nose and long-closed thin lips. The dramatic effect is ambiguous: the face seems to be both dead and alive, figured and disfigured, sincere and masked, framed and unframed. The eyes appear to betray the attentive intelligence Gertrude Stein was to display in her poetic games and art criticism. They are the eyes of a mask mysteriously looking at something – not at “us” in front of the canvas – but at something outside. They are also the “eyes of Picasso” (Pound, 1975: 6 [*The Cantos*, II, 1917, 1922]), as Ezra Pound – another visitor of the salon in the Rue de Fleurus but in the early 1920s – poetically put it. The closed lips suggest the aesthetic realm, not to be confused with her daily life. Stein is seen in a secluded place, in fact her own living room, but without the several modernist canvases – including this portrait – that were soon to fill its walls and thus point to her pioneering role in the development of modernist aesthetics. Thanks to Picasso's technique, this complex of ideas and forms subtly transforms the unpoetical and the trivial into the aesthetic sublime. The real Gertrude Stein is disembodied and turned into a

feminine archetype, the Great Mother of Modernism.² Her meeting with young Pablo Picasso certainly ignited an inspirational dialogue, a new chapter in the history of modernist painting and literature.

Before and After the Vortex: the Portrait of T. S. Eliot by Wyndham Lewis in 1938

134



Figure 2: Wyndham Lewis, *T. S. Eliot*, 1938, oil on canvas, 133.3 x 85.5 cm, Durban Art Gallery, © 2020 – Wyndham Lewis Estate/Bridgeman Images (United Kingdom) [This image cannot be used or copied without the permission of the Estate and Bridgeman Images]

2 According to Gertrude Stein, Picasso's mother was also a small, strong woman (Stein, 1984: 2).



Figure 3: Wyndham Lewis, *T. S. Eliot*, 1949, oil on canvas, National Portrait Gallery (NPG 5739),
© The Estate of Mrs G.A. Wyndham Lewis: The Wyndham Lewis Memorial Trust.
[This image cannot be used or copied without the permission of the Estate and Bridgeman Images]

Painter and writer Wyndham Lewis became a friend of T. S. Eliot's at the time of the Great War, and the early poetry of Eliot appeared in the avant-garde vorticist magazine *Blast* (1914-1915) Lewis was the editor of. Born in Nova Scotia, Canada, Wyndham Lewis lived in Paris between 1902 and 1908 where he met Gertrude Stein in 1903, two years before Picasso, and frequented her *salon*. But unlike Picasso, Lewis was never close to Stein, although he shared her love for France and Spain. Picasso and Lewis represent two opposite poles of the modernist approach to the real: one passive – Picasso – the other active – Lewis. Besides, Lewis's literary as well as graphic practices complement and shed light

on each other.³ Lewis always was highly political and satirical. This, together with the fact that their aesthetics seem incompatible, may explain why Lewis neither painted the portrait of Stein nor developed a lasting friendship with her. His relation with Stein remained somewhat strained, as were his relationships with other *habitués* of the *salon* in the Rue de Fleurus in the early 1920s, such as young Ernest Hemingway, who is also known for his difficult temperament, and was somehow competing with Lewis as a writer (see Hemingway, 1996).

When the Great War broke out, Wyndham Lewis had been one of the founders of an English modernist avant-garde movement encompassing the visual arts, literature and theory. In Paris he had had contacts with the Futurists, whose aesthetic he adapted – with the help of Ezra Pound (1885-1972) – to the abstract works he produced in London. In 1914, just before the War, Lewis edited the first issue of the controversial *Blast*, the influential but short-lived avant-garde magazine which partly adapted Marinetti's "Futurist Manifesto" of 1908 to the context of early twentieth-century English art, literature and society. Lewis called that modern aesthetic Vorticism, a system wherein the dynamic concepts of force, energy and vortex are central.⁴ The second and last issue of *Blast*, in 1915, includes two poems by a then-unknown young poet, T. S. Eliot, "Preludes" and "Rhapsody on a Windy Night", which are among the first he published. Ennui and decadence inform these poems, although they also seem to hint at the avant-garde aesthetics of Futurism or Vorticism. This fact reveals the importance of Wyndham Lewis in the ascent of T. S. Eliot as the great poet – along with the slightly older Ezra Pound – of Anglo-American poetic high modernism. Lewis and Eliot toured Brittany in 1920, before Eliot started writing what was to be his most celebrated poem, *The Waste Land* (1922). Although there were many divergences between them – ideological, in particular – they remained lifelong friends.

It was in 1938, more than twenty years after the *Blast* avant-garde experiment that Wyndham Lewis painted an oil portrait of T. S. Eliot [Figure 2]. The painting seems to question the reputation of Eliot as the great English poet and literary innovator of his time, or at least to challenge it. T. S. Eliot probably sat only once for Lewis. The portrait is reminiscent of at least one photograph of the late 1930s and deserves comparison with the several pictures made since the late 1910s, depicting *other* Eliots. In 1938, Lewis painted other portraits

3 Wyndham Lewis was a prolific writer as novelist, essayist, theorist and polemicist, having also published significantly. Wyndham Lewis is also the *bête noire* of Anglo-American modernism. His novels, *Tarr* (1918), *The Apes of God* (1930), *Men Without Art* (1934) or *Revenge for Love* (1937), among others, are particularly keen on satiric narrative portraits of contemporaries, sometimes with a prophetic edge to them. His autobiography *Blasting and Bombardiering* (1937) presents the "men of 1914" as being Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce and himself. Although his politics were not always coherent, his reputation, like that of Ezra Pound, still suffers from his tragic far-right infatuation with totalitarian regimes, in particular in the 1930s. These sympathies seem to be at a crisis when he works in 1938 on his portraits of writers. During this decade, in which he worked intensely, Lewis saw several of his paintings rejected and faced financial difficulties. For an introduction on Wyndham Lewis's work, see Edwards, 2000.

4 A vortex is roughly defined as a dynamic cluster of multiple and disparaging energies. According to Ezra Pound in his 1914 essay "Vortex": "The vortex is the point of maximum energy" (Pound, 1914).

of contemporary writers, namely Ezra Pound, Stephen Spender (1909-1995) and Naomi Mitchison (1897-1999). Represented as a man taking a siesta, Ezra Pound appears briefly alienated from the troubles of his time. To his left, a pile of newspapers and in the background a picture with a natural landscape, but nothing to suggest Pound's engagement at the time with fascist politics. Pound's aloofness and the lively hues are the dominant elements of this portrait. Stephen Spender (1909-1995) appears as a quiet young man. The image betrays nothing of his Communist sympathies of the 1930s. Along with his friend and collaborator W. H. Auden (1907-1973), Spender was a significant poet and writer of the English Left in the 1930s. The warm colours, connoting life and innocence, make this portrait the liveliest in the set. The picture of Scottish Naomi Mitchison (1897-1999) represents her dressed in blue and posing with a thoughtful expression, her left hand supporting her face, before or while writing in her big notebook. On the wall, on the left side of the canvas, behind Mitchison, a modern(ist) picture depicting the Crucifixion – with Christ in the foreground and the robbers in the background – is visible. Mitchinson was a progressive Christian and an anti-fascist British woman and, in that sense, her personality and portrait mark a stark contrast with the 1938 portrait of Eliot, a conservative Christian. Those four portraits of writers from two different generations establish a cluster – perhaps a vortex – evocative of the cultural, literary and visual debates of the time. They make up an involuntary allegory of the battling of contradictory ideas and ideologies in Britain, as Wyndham Lewis understood them, a year before the beginning of the Second World War.⁵

In that context, the 1938 portrait of T. S. Eliot subtly explores the unpoetical side of the everyday life of a prominent poet living in a period of political upheaval. It is, perhaps, the most *atypical* of the portraits of writers examined here, mainly because of its satirical dimension. Lewis had always been highly talented for finding situations suitable for satire in both painting and writing, as this portrait and several novels show, which helps to explain the unusual features of Eliot in this almost full-length portrait. The *falsity* of realism is striking. More than in *Miss Gertrude Stein*, the *accuracy* of the picture of a middle-aged Eliot is questionable, because of the expressionist and decadent suggestions conveyed. But Lewis was not willing to innovate, to “make it new”, with this portrait of Eliot, unlike Picasso in 1906, or the artists of *Blast* – including Lewis in 1914-1915. The portrait brings with it echoes of Eliot's American poetry of the 1910s – in particular of the decadent elements used in the texts published in *Blast* – and of the satirical tone of his *Poems* (1920), published before his conversion to Anglo-Catholicism in 1928 – a conversion which was to have much impact on his literary personality.

5 T. S. Eliot led a hectic life in this period. His political Christianity is also somewhat disturbing, with hindsight. In 1938, Eliot visited Portugal, invited by Salazar's Minister for Propaganda, António Ferro, as a member of the Camões Prize jury for that year, attributed to the conservative Swiss writer, Gonzague de Reynold (1880-1970), a lasting friend and correspondent of the Portuguese dictator. This leaning towards Christian-inspired authoritarianism will give way to a more tolerant idea of a Christian Society, as soon as World War II had showed all its destructive might.

The portrait also suggests both T. S. Eliot's early poetic career and his later transformation into a conservative, royalist and classical English poet-scholar after his conversion. Not surprisingly, it is reminiscent of characters in Eliot's early poetry – in particular the decaying J. Alfred Prufrock sitting on a chair. The portrait by Lewis is therefore a silent negative statement about Eliot at 50. The poet of *The Hollow Men* (1925) is depicted as a gentleman with brown, sun-tanned face and hands, as if he were on holiday at a sunny seaside resort or had just returned from a sea cruise. This aspect of the *mise en scène* may suggest passiveness and aloofness from the troubles of the times, even though Eliot was indirectly involved in the ongoing ideological debates. However, this reading of the portrait contrasts with Eliot's life at the time: he was deeply concerned about the upcoming war and busy writing his long philosophical poem *Four Quartets*. Another factor of distress to Eliot at the time was Vivienne Haigh-Wood Eliot (1888-1947), his first wife. Their long marriage was a lasting mistake on both sides and they split up in 1933. Eliot had her confined to an asylum in 1938 but they never divorced until her death in 1947.

The dominant hue of the 1938 portrait is dark blue, a cold colour. Both the chair where the poet sits and the background are in lighter colours, thus providing contrast, although also striking a possibly ominous note. In opposition to the open, relaxed hands of Stein, resting on her knees, Eliot sits with his hands clasped and a mysterious facial expression as if hiding a terrible secret. His closed and almost feminine lips keep a certain grace but do not smile. Two lateral *columns* of abstract motifs, mixing colours – cold above and warm below – frame the body of the poet. The dark blue suit and the shadow of the back of Eliot's head, oddly projected on to an empty white canvas or screen behind him, suggest a faint halo of death, the *uncanny* double of the poet. Also worthy of note is the ring with a dark stone on his little finger with no direct religious connotations. Traditionally, it conveys associations with trade, negotiations, persuasive power and the god Mercury. No marriage ring is on Eliot's fingers.

Eliot's crossed hands point to a secret, a refusal to talk about a serious matter, in contrast with the symbolism of the little finger ring. Eliot's eyes, with dark circles below them, are looking intensely perhaps to his right, either lost in his thoughts and memories or worried about something unpleasant. Unlike the round body in *Miss Gertrude Stein*, Eliot's limp body suggests emotional frozenness and an affluent lifestyle. Something seems to be dying inside the human figure portrayed, “not with a bang but a whimper” to quote the end of Eliot's *The Hollow Men* (1925) (Eliot, 1974: 92) but in the utter silence of the tight lips depicted. Like the brown gown of *Miss Gertrude Stein*, the suntan of the gentleman brings him closer to nature and life, but these features contradict the metallic dark, *dirty*, blue of the otherwise tidy, imposing suit he is wearing.

This aesthetic of the unpoetically ugly, the talent for depicting the grotesque – and the striking force of the effect obtained (the vortex) betray Lewis's ambivalent but strong feelings towards Eliot during the pre-Second World War period. Their *friendly* antagonism survived the publication of the satiric attacks contained in the novel *The Apes of God* (1930), the essay collection *Men wit-*

hout Art (1934) and the autobiography *Blasting and Bombardiering* (1937). Those works form a satirical and radical critique – and rejection – of a large part of modernist aesthetics, including Stein's experiments and Eliot's theory of poetic impersonation. They are also a great source of inspiration for the visual style explored in the 1938 portrait of Eliot. Back then, Eliot was almost *dictating* and moulding contemporary British and American literature – poetry and academic criticism in particular – as director of the publishing house Faber & Faber and editor of the literary journal *Criterion*, which ended its publication in 1939. But even then, Eliot could write deeply humane poetry as the light *Old Possum's Book of Practical Cats* (from 1936 to 1939) shows. However, Old Possum – Eliot's affectionate nickname, given to him by Ezra Pound – is not present in the 1938 portrait.

To make the reception and the context of this work even odder and more complicated – that is to say more energetic – Lewis tried to gain immediate public and institutional recognition for it. But when, in the spring of 1938, he submitted his portrait of Eliot to the annual exhibition of the British Academy, he saw it rejected. The picture must have displeased the members of the jury, which included his former art teacher Augustus John (1878-1961) and a significant politician who happened to be an amateur painter in his free time, Winston Churchill (1874-1965). To the jury of the British Academy, Wyndham Lewis's *T. S. Eliot* offered an abnormal if not perverse representation of someone already central in British cultural life. According to Churchill, in a speech laden with political allusions, "tradition" had to be well-served by modern art: "The function is to hold a middle course [...]. Innovation, of course, involves experiment. Experiment may or may not be fruitful. Certainly it is not the function of the Royal Academy to run wildly after novelty." (Churchill, 2012) Churchill may have had Wyndham Lewis in mind when he wrote that statement. However, when Eliot read that the Royal Academy had rejected his portrait, he immediately wrote a letter to Lewis, about how pleasurable it had been to sit for a picture whose "atypical" features he admired:

I learn from the *Telegraph* that your portrait of me has been rejected by the Academy. ~~I am not in the least surprised.~~ And For my own part I will not disguise my feeling of relief. Had the portrait been accepted by the Academy, I should have been pleased – that a portrait by you should have been accepted by the Academy would have been a good augury – at least I should have been gratified by the spectacle of the Royal Academy at Canossa, so to speak. But so far as the sitter is able to judge, it seems to me a very good portrait, and one by which posterity I am quite willing should know me, if it takes any interest in me at all. And though I may not be the best judge of it as portraiture, I am sure it is a very fine painting. But I am glad to think that a portrait of myself should *not* appear in the exhibition of the Royal Academy, and I certainly have no desire, now, that my portrait should be painted by any painter whose portrait of

me would be accepted by the Royal Academy. (Letter of T. S. Eliot to Wyndham Lewis, dated 21 April 1938, Eliot, 2019: 917-918).

Eliot was not as reticent as Churchill, although he also manifested ambivalence towards his portrait, in particular about its public exhibition in that particular year. A few days after this letter, Augustus John stepped down from the Royal Academy as a reaction against the rejection of the notorious portrait. Lewis and Eliot remained agonic friends for the rest of their lives.

140

Years later, in 1954, T. S. Eliot was photographed pointing to his portrait by Wyndham Lewis with “smiling admiration.” (Meyers, 1980: 238) Lewis died the following year. Long before that, the 1938 portrait had been banned in Britain as indecent and offensive, allegedly because of the apparent phallic references in the background, one of them subtly inscribed on the top of the left lateral *column*, besides the effect made by the shadow of Eliot’s head on the white screen behind. The notoriety achieved by the portrait ended up helping Lewis to sell it for 250 pounds to an anonymous South African collector, in Durban, who later donated it to the Municipal Art Gallery of that city. The institutional reaction to this portrait was conservative in excess, almost reactionary, although understandable under the tragic historical circumstances Europe was going through, Britain in particular. From the late 1910s, Lewis did draw several antipathetic, almost grotesque heads, of Eliot. However none is more unpoetical and implicitly critical of the individual and the society he lived in than the 1938 portrait.

After the Second World War, in 1949, Lewis painted another visionary portrait of T. S. Eliot [Figure 3]. Here, his suit is a little clumsy, too large for his body, and his face is no longer brown but pale yellow, like the partially hidden hands and the background of the portrait. The dark eyes express sensitivity and intelligence and direct their attentive gaze to the left. The crossed hands and legs express self-absorption, secretiveness or perhaps shyness, but without the negative overtones conveyed by the clasped hands of the 1938 image. The 1949 version is a more straightforward and innocuous vision of a tolerant Eliot. The portrait, now at the National Portrait Gallery in London, is perhaps more congenial to Churchill’s taste and understanding of what a modern portrait is or should be, although it may be *bad* art by Lewis’s standards. The inner peace of the poet portrayed by Wyndham Lewis suggests Eliot’s religious poetry, although it is unable to erase the vortex of contradictory emotions and thoughts that the 1938 portrait still stirs in the attentive viewer.

Geometry and Magic in the Portraits of Fernando Pessoa by Almada Negreiros



141

Figure 4: José de Almada Negreiros, *Cabeça de Fernando Pessoa* [Head of Fernando Pessoa], 1935, © 2020 – Herdeiros de Almada Negreiros/SPA (Portugal).



Figure 5: José de Almada Negreiros, *Retrato de Fernando Pessoa* [Portrait of Fernando Pessoa], 1954, oil on canvas, 201x201 cm, Coleção do Museu de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa – EGEAC (nº de inventário MC.PIN.410), on loan to the Casa Fernando Pessoa, © 2020 – Herdeiros de Almada Negreiros/SPA (Portugal).



Figure 6: José de Almada Negreiros, *Retrato de Fernando Pessoa* [Portrait of Fernando Pessoa], 1964, oil on canvas, 226x225 cm, Coleção do Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, © 2020 – Herdeiros de Almada Negreiros/SPA (Portugal).

Slightly younger than the other two artists discussed here, self-taught polymath José de Almada Negreiros was, like Wyndham Lewis, active from an early age as a painter and decorative artist, and also as a writer, poet, critic, polemicist and performing artist. In his youth, he was perhaps the only self-assumed Portuguese futurist. He and António Botto (1897-1959) were the two Portuguese modernist poets that Fernando Pessoa translated into English. The literary dimension of the Almada-Pessoa friendship is reminiscent of the relations between Picasso and Stein and between Lewis and Eliot. The apparent parallels, however, end here. Short-sighted, bookish and interested in the invisible, Fernando Pessoa (1888-1935) seems to have developed his power for the visual depictions in his verse and prose by assimilating poetic-literary models. Before meeting Almada Negreiros personally, the reading of Walt Whitman provided young Pessoa with an acute awareness of the importance of having his eyes open to the outer reality if he was to write good verse. Fernando Pessoa was among the first to recognize the talent of Almada, as a young visual artist in 1913, by underlining the satirical force of his cartoons and drawings.

Fernando Pessoa is famous for his psychological system of multiple autonomous masks, his *heteronyms*, each corresponding to a different personality and self – each endowed with a distinct poetic voice, style and set of values. Each heteronym – some English – had a proper life and biography. However, there were some affinities between the main heteronyms and Pessoa himself, since they were all introduced to the art of poetry by the same Master, Alberto Caeiro, another heteronym. Excluding his poetry, Pessoa's prose includes many *visual* or ekphrastic sequences in *The Book of Disquiet* (*O Livro do Desassossego*) for instance, a work written under the name Bernardo Soares, a semi-heteronym.⁶ Pessoa also left unpublished a curious but still useful English guide to Lisbon, *What the Tourist Should See*.⁷ Furthermore, he was part of the direction board of two modernist inter-artistic reviews, *Orpheu* (1915), *Orpheu 2* (1915) – the latter being co-edited with Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) –, and *Athena* (1924). The poem “Chuva Oblíqua” (“Oblique Rain”), published in *Orpheu 2*, is a great ekphrastic poem by Pessoa wherein the influence of the modernist paintings of the 1910s is obvious.⁸

An interesting comparative analysis between the vorticist *Blast* and the scandalous *Orpheu* is possible.⁹ In the private library of the Portuguese poet, there are the two issues of *Blast*, the review edited by Wyndham Lewis which may have influenced the launching of *Orpheu* in Lisbon as well as Almada's and Pessoa's more radical modes of literary and artistic expression in the 1910s. Like Lewis, young Almada was highly satirical of the literary milieu of his time, and like Pessoa's heteronym Álvaro de Campos in his first phase, he was influenced by Futurism and took the satirical avant-garde vein to the limits of cultural abjection.¹⁰ The Vorticism of Pound and Lewis – and its close forerunner, the Italian Futurism of Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) – also shows a theoretical and practical ground akin to Pessoa's and Campos's Sensationism – a neologism derived from sensation – with its motto “to feel everything in every possible way” (“Sentir tudo de todas as maneiras”, Álvaro de Campos [Fernando Pessoa], “Passagem das Horas” [“Passing of the Hours”, 1916]¹¹) and to Campos's “non-Aristotelian aesthetics” (Pessoa, 1924). The Almada of *Orpheu* also defined

6 *The Book of Disquiet* is one of the greatest works by Pessoa. It was left unfinished at the time of his death.

7 It does not seem coincidental that the title of this book of the 1920s – which remained unpublished should contain the verb *to see*.

8 The text is available on <http://arquivopessoa.net/textos/835>, last accessed 20 March 2020.

9 The executive editor of *Orpheu* was the young António Ferro (1895-1956), the very same Minister of Propaganda with whom T. S. Eliot corresponded in the mid-1930s and whom he met personally in Portugal in 1938, and as mentioned above. In 1940, Eliot published in *Faber & Faber* a book on Salazar's political doctrine penned by Ferro. Fernando Pessoa acquainted with António Ferro, but their friendship seems to have dwindled when Ferro became a central piece in Salazar's cabinet. It is usually common to see in Ferro the creator of the public image of the Portuguese dictator. But Fernando Pessoa never supported Salazar especially when he discovered that he was a totalitarian and anti-democratic politician, a dictator for life with fascist sympathies and a conservative Catholic, close to Charles Maurras, the French thinker who was incidentally also much admired by Eliot. Incidentally, Fernando Pessoa died in 1935 by the time when António Ferro was soon starting his correspondence with Eliot in order to promote his book *Salazar in England*, which was published by Faber & Faber in 1940.

10 See http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/o-29MN_2 (last accessed 29 January 2020). Also see Silva McNeill, 2015.

11 The text is available on <http://arquivopessoa.net/textos/821>, last accessed 20 March 2020.

himself as a futurist artist and writer.¹² However, despite the apparent connection of Fernando Pessoa and his heteronyms to the visual arts, it is poetry which stands as the supreme and most abstract form of art in Pessoa's aesthetic theories.

During most of his life, Fernando Pessoa remained evasive about Almada Negreiros as a painter, but expressed admiration for him as a writer and poet. Almada's poetry – but not his visual art – appeared in the first issue of *Orpheu* in 1915. Almada did his first portrait of Pessoa as early as 1913 when the latter was 25. Pessoa's head is drawn in brown crayon, in standard figurative mode:¹³ a smiling good-natured young man recognizable as Pessoa, even though he is not wearing his iconic hat and has a slightly bigger nose. It was only in 1935, shortly after Pessoa's death, that Almada drew the first, highly stylized famous head of the poet [Figure 4], and only almost twenty years after his passing that Almada made his final and definitive two portraits – or double portrait – of Pessoa: the first, in 1954 [Figure 5] and the second, in 1964 [Figure 6]. The 1935 drawing and the two remarkable oil paintings provided the comet-like existence of Pessoa with an iconography, capable of suggesting the rich complexity of his writings. It was as if those portraits marked Pessoa's public recognition, leading to the printing of the vast bulk of his unpublished writings, only known by a few until the 1960s. After a long period in which they remained unedited, they were gradually published, attracting the curiosity of new readers, many of them becoming engaged in the in-depth study of this hyper-productive poet and writer who happened to have lived mostly in Lisbon. In 1964, ten years after the completion of the first portrait, a replica was made. The two paintings ended up forming a *mirror-portrait* crucial to the public recognition of Almada, in the last years of his life, as a crucial modernist artist, as well as to the interest in the endless writings of Pessoa.

These oil paintings have roughly the same dimensions as the portraits of Gertrude Stein and T. S. Eliot previously discussed, although the message and emotions expressed diverge. Just as Stein by Picasso and Eliot by Lewis, the portraits of Pessoa by Almada are characterised by a theatrical *mise and scène*: Pessoa seems engaged in conversation, smoking and apostrophising someone, before starting to write. More broadly, it represents the moment of gathering inspiration and mental strength before setting pen to paper. Almada's portraits of Pessoa differ from the hieratic stance of Stein by Picasso, or from the satirical image of Eliot suggested by Lewis. Fernando Pessoa, as portrayed by Almada, is sitting at a table, facing and talking to someone who is not the viewer. The inner space depicted suggests one of the several literary cafés in downtown Lisbon in the early twentieth century, being perhaps a synthesis of them all.

12 Other aesthetic doctrines converge in *Orpheu* like the "Intersectionism" of (again) Pessoa, a literary practice inspired partially by cubism but quite different in form from the experimental writing of Gertrude Stein. Pessoa's poem "Chuva Oblíqua" is a good example of the "intersectionist" aesthetic. See note above.

13 In 1915, Almada made a drawing of Pessoa whose waving body there reminds the art-nouveau style. In 1935, the year of the death of Pessoa, Almada also draw what is perhaps his most impressive head of Fernando Pessoa.

The first portrait was commissioned to Almada by *Orpheu's* poet and journalist Alfredo Guisado (1891-1975), who had also published decadent verse in *Orpheu* and was a friend of Pessoa's. Guisado's family owned a café-restaurant called *Irmãos Unidos* (*United Brothers*) – situated in the *Rossio* (King Pedro IV Square) in downtown Lisbon – which was popular among writers and artists. Guisado aimed to display Almada's portrait at *Irmãos Unidos* because the magazine *Orpheu* – its second issue, in particular – was perhaps born there. Pessoa's portrait in the restaurant was meant as a *memento* and a homage to the many hours Pessoa spent writing in the old town cafés in the first decades of the twentieth century. A sad sign of changing times, *Irmãos Unidos* closed its doors in 1969, and shortly later, Pessoa's first portrait by Almada was auctioned, becoming the most expensive Portuguese painting at the time. It was later donated to the Lisbon City Hall until being on loan at the *Casa Fernando Pessoa* (*Fernando Pessoa House*) – which opened to the public in 1993 – where it is now displayed.

In 1964, ten years after the completion of the first portrait, Almada painted another oil portrait of Pessoa, this time commissioned by the Gulbenkian Foundation in Lisbon. The new picture is almost the perfect inverted image of the original, which seems to have served as a model. These two portraits of Pessoa are often mistaken, especially when looked at from a distance for the first time, or when seen in reproductions. In these two portraits, like Picasso and Lewis, Almada presents another enigmatic writer, although Pessoa is recognizable to those familiar with photos of him. In both, the poet is wearing a black hat and is sitting at a clean café table reminiscent of a writing desk. Although this is a public space, no one is near the poet's table, which occupies most of the central foreground. This contrast offered with the busy life of the café underlines the idea of inhabiting a parallel reality more clearly than the portraits of Stein and Eliot discussed above, in which both writers *inhabit* private spaces. However, Pessoa, who was probably the more secluded of the three, appears in a busy urban public space. He is represented talking to someone, maybe himself or one of his heteronyms, but no one else is visible except the poet. Almada tries to convey an impression of solitary reserve by picturing Pessoa in a (pseudo-) open space, made somewhat unreal through geometrisation and lighting. The very presence of Pessoa in an ordinary place seems to turn it in a highly aesthetic place.

Lewis and Almada painted almost full-length portraits of their models. Nevertheless – and although Almada had been a cartoonist and satirical writer – the similarities between the two images end here. Where Lewis had made a satiric portrait of Eliot in 1938, Almada reveals a mysterious and hermetic Pessoa. Again, the *mise en scène* helps to explain the apparent openness of Pessoa's body language as compared with Eliot's self-absorption and unwillingness to talk revealed by Lewis. Pessoa's hands tend to converge towards the centre of the table, one holding a cigarette, another with fingers apart, gently hovering over a blank sheet of paper. The long delicate fingers of the moving hands suggest acute sensitivity. Another focus of attention lies in the representation of the second volume of *Orpheu* on the table, incidentally the only book

in these portraits of Pessoa. The presence of the number 2 on the book cover suggests the presence of Pessoa in Almada, and Almada in Pessoa. This metonymic device also associates Fernando Pessoa to Alfredo Guisado – the poet of *Orpheu* whose family owned the restaurant *Irmãos Unidos* – and to Mário de Sá-Carneiro, the other co-director of *Orpheu 2*. Such duality also evokes a mirror-like effect, the symbolical potency of that number. *Orpheu 2*, which appears at the bottom corner of the table, inside an illuminated rectangle, stands apart from the space where sharp straight lines portray the poet's body in the shade. The image of *Orpheu 2* reappears in other paintings and drawings by Almada, for instance in a 1954 work depicting an informally sitting young couple at a table, with the girl reading the volume.¹⁴ At the time of composition, *Orpheu 2* was an obsession for Almada and may have inspired the project of the inverted portrait of Pessoa at the café table in 1964.

The absence of the sitter during the painting sessions sets Almada's two portraits of Pessoa apart both from the 1906 *Miss Gertrude Stein* and from the 1938 *T. S. Eliot*. As previously mentioned, in Gertrude Stein's portrait, her head was the last part of the body that was painted, and Picasso finalized it without the presence of the writer. Forced to rely on photographs, perhaps sketches, and mainly on his visual memory of Pessoa as a young writer to portray him, Almada did something perhaps more radical than Picasso or Lewis, in order to present an absence. Pessoa died in 1935. The memory of Almada had to go back, in particular, to 1915 and 1916 – the years of *Orpheu* – the period when he often met Pessoa, Guisado and Sá-Carneiro, among other collaborators of the magazine, at the *Irmãos Unidos* and other literary cafés in Lisbon. The image of Pessoa is not strictly *cold* although it does not hint at sensuality, sentimentality or pathos. The face or rather mask of Pessoa stands in contrast with the aesthetic and geometrical environment – marked by sharp contrasts between warm and cold colours – where the body of the poet, dressed in a sober, elegant black suit and bow tie, captures a symbolic stasis. The background of the scene is a dark and shady space somewhat reminiscent of a Platonic cave. Unlike the Eliot of Wyndham Lewis in 1938, Pessoa is slim, almost fragile, short-sighted, focused on talking and ready to write. His feet, but not his legs, are crossed; his elbows, forming opposing triangles, are slightly distorted and extended, contrasting with Eliot's crossed hands and with the relaxed hands of Gertrude Stein. In these three examples, the hands of the writers talk but what they say is different in each case.

Young Almada had been very fond of drawing and painting Harlequins, and the body and suit of this *Commedia dell'Arte* character may have inspired this image of Pessoa. Nevertheless, the geometric colouring of the Harlequin's suit seems to have been projected into the space around Fernando Pessoa at the café, leaving his body dark. Another palimpsestic character *disguised* in both portraits of Pessoa is the figure of the Magician as in the Marseille tarot card, but in toned down colours, seated and with a different set of symbols on the

14 A reproduction painted on tiles of this portrait sequence can be seen today at Saldanha metro station in Lisbon.

table, as if Pessoa were his dark modernist avatar. Unlike the backgrounds of the portraits of Gertrude Stein and T. S. Eliot, the interior behind Pessoa is striking because of its geometric proliferation of contrasting vertical and horizontal lines. Almada's last phase in the 1960s is dominated by abstract geometry without human presence. Pessoa's two portraits seem to provide the right transition while invoking a pictorial practice of his Sensationism and particularly of his Intersectionism of the 1910s. In fact, in his later years, the painter-poet developed a highly personal interest in the study and application of geometry as part of a metaphysical quest. The 1954 and 1964 portraits of Pessoa, with their combination of figuration and abstraction, stand at the crossroads where those two aesthetic modes intersect. Geometry is used as a background, suggesting colourful Portuguese tiles, which in their turn resemble the pattern of a Harlequin's costume. This visual convergence is not only reminiscent of the almost ubiquitous presence of Harlequin in Almada's early iconography but brings to mind the colourful tiles – mostly blue – of the interiors of public and private spaces of many parts of downtown Lisbon.

In the first of the two portraits, Fernando Pessoa is probably pictured at dawn. The second portrait has him illumined by either sunlight or electric light. The two almost identical and symmetrical images contribute to an intentional mirror-like double portrait, suggesting a *mise en abyme*, multiplying *ad infinitum* the geometrical figure of the poet, pictured in a café room full of mirrors. This recalls the multiple poetic, literary and philosophical selves, the heteronyms which Pessoa created. Indeed, these portraits are so similar that, at first sight, they only seem to replicate one another, as in photography. On closer inspection, however, one notices that they are different from one another: not even the hats Pessoa wears are similar. The two portraits show two apparently very similar characters or persons – in Portuguese “Pessoa” means *person*. The geometrical background of the figure in black, in the foreground, is an allusion to the *magical* symbolist universe of most of the verse published in *Orpheu*. At first sight, the only element that comes to light from the beautiful but shady space is *Orpheu* 2. However, there are other differences: in the 1954 portrait Pessoa's body is mainly in the shade, while the 1964 picture has his body in the light, suggesting exposure to the sun, or to electric light, during an evening at the *Irmãos Unidos*. Almada explored a synthesis of modernist visual modes, to aestheticize the body image of the poet and enhance his myth. Almada's portrait of Pessoa is filled with rich and complex meanings, which contrasts with the poet's almost uneventful life. In that sense, the two portraits capture a mysterious non-biographical entity who was a sort of poetic medium and a cartoon-like puppet in the hands of his creations, deftly suggesting the complexity of Fernando Pessoa at work within the context of the modernist period of the 1910s.

Conclusion

The three painters discussed rhizomatically share the modernist aesthetic tenets which gradually spread across Europe, to the Americas and the world at large, along with technological progress, after the end of the nineteenth century. Technology and semantics serve a common (under)ground for authors, painters and writers, who, at first sight, do not have much in common but end up being part of a vaster group of creative minds of which they provide a synecdochic window. A vast visual-literary grammar comes to life with primitivist elements, masks, visual illusions and allusions, grotesque figurative distortions, geometric abstractionism, and the passive and active use of dramatic effects. Thus, *reading* an *authoritative* visual portrait of a writer may equal, counterbalance or support the reading of their texts. These portraits interweave illusion and truth and succeed in capturing and enhancing charismatic – now mythical – creative personalities. There are conflicts and tensions between the immediate portrait meanings and their more complex latent ones. They perform new modes of making, seeing and interpreting the portraits, which grow into short visual modernist narratives, silent and immobile fragments of personal biographies, almost confessional visual poems. These portraits are just a small part of the oxymoronic visual literature and they illustrate with eloquence the inter-arts process, central in modernist aesthetics.

List of figures

- Figure 1:** Pablo Picasso, *Miss Gertrude Stein*, 1905-1906, oil on canvas, 100 x 81.3 cm, Metropolitan Museum of Modern Art, New York © 2019 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York, © 2020 – Succession Pablo Picasso/SPA (Portugal)
- Figure 2:** Wyndham Lewis, *T. S. Eliot*, 1938, oil on canvas, 133.3 x 85.5 cm, Durban Art Gallery, © 2020 – Wyndham Lewis Estate/Bridgeman Images (United Kingdom).
- Figure 3:** Wyndham Lewis, *T. S. Eliot*, 1949, oil on canvas, National Portrait Gallery (NPG 5739), © The Estate of Mrs G.A. Wyndham Lewis: The Wyndham Lewis Memorial Trust.
- Figure 4:** José de Almada Negreiros, *Cabeça de Fernando Pessoa [Head of Fernando Pessoa]*, 1935, © 2020 – Herdeiros de Almada Negreiros/SPA (Portugal).
- Figure 5:** José de Almada Negreiros, *Retrato de Fernando Pessoa [Portrait of Fernando Pessoa]*, 1954, oil on canvas, 201x201 cm, Coleção do Museu de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa – EGEAC (nº de inventário MC.PIN.410), on loan to the Casa Fernando Pessoa, © 2020 – Herdeiros de Almada Negreiros / SPA (Portugal).
- Figure 6:** José de Almada Negreiros, *Retrato de Fernando Pessoa [Portrait of Fernando Pessoa]*, 1964, oil on canvas, 226x225 cm, Coleção do Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, © 2020 – Herdeiros de Almada Negreiros / SPA (Portugal).

Works cited

- ALMADA NEGREIROS, José de, *Orpheu 1915-1965* [1965], ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Ática/Babel, 2015.
- CABANNE, Pierre, *Le Siècle de Picasso*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979.
- CHURCHILL, Winston, "Tradition and Novelty in Art" [1938], *The Churchillian*, 3.2, Summer 2012.
- DIEBEL, Anne (last accessed 29.01.2020): "Gertrude Stein's Mutual Portraiture Society", *The Paris Review*, May 14, 2018, <https://www.theparisreview.org/blog/2018/05/14/gertrude-steins-mutual-portraiture-society/>
- EDWARDS, Paul, *Wyndham Lewis: Painter and Writer*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2000.
- EDWARDS, Paul, *The Paintings of Wyndham Lewis*, London, National Portrait Gallery Publications, 2008.
- ELIOT, T. S., *Collected Poems, 1909-1962*, London, Faber and Faber, 1974.
- ELIOT, T. S., *The Letters of T. S. Eliot*. Volume 8: 1936-1938, ed. Valerie Eliot and John Haffenden, London, Faber and Faber, 2019.
- JONES, Jonathan (last accessed 29.01.2020): "Was Picasso a Misogynist?", *The Guardian*, 21 May 2015, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/21/was-picasso-misogynist-lee-miller-gertrude-stein-women-relationships>>.
- HEMINGWAY, Ernest, *A Moveable Feast* [1963], London, Arrow Books, 1996.
- LEWIS, Wyndham, *Men Without Art* [1934], ed. Seamus Cooney, Berkeley, Gingko Press, 1987.
- MARTINS, Fernando Cabral, *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 2008.
- MEYERS, Jeffrey (last accessed 29 January 2020): "Wyndham Lewis and T. S. Eliot: A Friendship", *The Virginia Quarterly Review*, 56.3, Summer 1980, <<https://www.vqronline.org/essay/wyndham-lewis-and-ts-eliot-friendship>>.
- MEYERS, Jeffrey, *The Enemy. Biography of Wyndham Lewis*, Boston, Routledge and Kegan Paul, 1980.
- PESSOA, Fernando [Álvaro de Campos] (last accessed 25.03.2020): "Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica" ("Notes for a Non-Aristotelian Aesthetic"), 1924, <http://arquivopessoa.net/textos/672>
- POUND, Ezra (last accessed 25.03.2020): "Vortex" (1914), <https://www.poetryfoundation.org/articles/69480/vortex>
- POUND, Ezra, *The Cantos*, London, Faber and Faber, 1975.
- SILVA MCNEILL, Patrícia, "Orpheu e Blast", dir. Steffen Dix, *O Ano de Orpheu 1915*, Lisboa, Tinta-da-China, 2015, p. 167-183.
- SOOKE, Alastair, (last accessed 25.03.2020): "The Moment that Changed Picasso", BBC Culture, 16 January 2017, <<http://www.bbc.com/culture/story/20170113-the-moment-that-changed-picasso>>.
- STEIN, Gertrude, *Portraits and Prayers*. New York: Random House, 1934.
- STEIN, Gertrude, *Picasso* [1938], New York, Dover Publications, 1984.
- STEIN, Gertrude, *Stein on Picasso*, New York, W. W. Norton & Co, 1970.
- TAVARES, Luís de Barreiros, "Almada Negreiros e os Retratos de Fernando Pessoa", *Nova Águia*, 21, 2018, p. 140-144.

Le critique d'art du xx^e siècle, une figure auctoriale particulière : de la posture d'autorité à celle de subversion

Sandrine Hyacinthe
Université Paris Nanterre

RÉSUMÉ. Cette étude propose d'analyser l'évolution de la représentation iconographique du critique d'art contemporain à la croisée des champs littéraire et artistique. Il s'agit d'étudier le rôle joué par les postures du critique dans la constitution de la figure du critique d'art contemporain en spécialiste, mettant en lumière ses nouvelles attributions et modalités d'action. La mise en évidence de mythes anciens et nouveaux attachés à cette figure permettra de saisir la relation entre l'image du critique et la construction du capital symbolique de l'art.

MOTS-CLÉS : Iconographie, critique d'art, portrait, corps de l'auteur, intermédialité

The Twentieth-Century Art Critic: a unique authorial figure, from posture of authority to posture of subversion

ABSTRACT. This study analyses the evolution of the contemporary art critic iconography in reference to both literary studies and aesthetic studies. Studying the body postures and representations of art critics allows us to understand the role of contemporary art critics, and the way they come to be recognized as experts. This illuminates their new functions. Moreover, examining fundamental elements related to postures such as the manifestation of ancient and new parables and myths helps us understand the relationship between the art critic as character and the construction of the symbolic capital of art.

KEYWORDS: Iconography, art critic, portrait, writer's body, intermediality

Engagé dans la production d'écrits sur l'art visant à valoriser les acteurs et les produits artistiques, le critique d'art est une figure auctoriale spécifique. Il occupe une position singulière d'intermédiaire traversant différents champs d'actions, du cœur de la création aux instances extérieures ; il a un pouvoir de consécration et produit un « capital symbolique » (voir Bourdieu, 1992). Il intervient dans les différentes opérations de légitimation et d'adhésion à un objet ou

un être. Sa réussite repose sur ses qualités d'écriture, d'indépendance et d'objectivité, mais aussi sur une « liberté subjective » (Baudelaire, 1966 : 877) d'engagement, de fidélité à l'artiste, politique ou passionnel. Cette dernière vertu s'accompagne de mises en scène pour susciter l'adhésion et légitimer une autorité du jugement esthétique. Cet enjeu au centre de l'activité du critique d'art implique de considérer le rôle joué par ses représentations. C'est ce qu'entend saisir cet article en étudiant les changements advenus dans la représentation iconographique du critique d'art au xx^e siècle.

La tradition iconographique de la représentation du critique d'art en auteur trouve son origine dans les portraits des xviii^e et xix^e siècles¹. Le choix d'une telle représentation est lié au support d'écriture du critique qu'est l'écriture ; la portée symbolique de l'acte d'écrire renvoie à l'imaginaire issu de la hiérarchie des genres selon laquelle la littérature fait autorité car si « *la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette*, le verbe garde une suprématie : il vient en supplément » (Arambasin, 2001 : 304). De plus, le genre du portrait répond à la règle selon laquelle extériorité et intériorité du modèle doivent être saisies. Cette conception du portrait en tant qu'espace de révélation totale d'un individu le charge d'un fort potentiel discursif. L'image devient alors une « synthèse figurale », une « clé de lisibilité qui permet que soit rendu visible, dans les traits d'un sujet, [...] le caractère d'une œuvre » (Nancy, 2005 : 23). Dans le cas spécifique du critique, c'est un courant, un style ou une théorie de l'art qui doit se refléter. Ainsi, dans la mise en image du critique se reflètent des attitudes spécifiques aux domaines littéraire et artistique visant à orienter le jugement esthétique, ces *postures* (Meizoz, 2001) traduisent sa position singulière. Ces indicateurs éclairent sur l'assise et l'évolution du statut, de l'activité, mais aussi sur l'imaginaire relatif à la profession, qu'ils nourrissent et prolongent (voir Heinich, 2000). Des études consacrées aux représentations du critique d'art du xix^e siècle ont montré que l'examen des postures stéréotypées² informe sur leurs trajectoires et leurs stratégies critiques (Moulin, 1989 : 187-188). Le maintien de certains types identifiés se vérifie dans les biographies et expositions monographiques consacrées aux critiques d'art contemporain. Si, depuis le xviii^e siècle, l'imagerie du critique d'art privilégie le pouvoir symbolique de l'écrit, ce n'est qu'au xx^e siècle que, libéré du pouvoir de l'Académie, le pouvoir symbolique de l'image s'impose, modifiant la tradition iconographique du critique en auteur. S'amorcent alors un renouvellement de ses pratiques critiques et une évolution de son statut. Le xx^e siècle voit la confirmation du statut du critique expert éloigné de l'amateur ou de l'homme de lettres. Cette évolution se traduit par un déplacement des critères de validité du commentaire qui consiste à écrire *avec* l'image. Autrement dit, les pratiques du critique deviennent les moyens d'action d'une communication réussie (Baxandall, 1991), dans laquelle l'image de soi joue un rôle prépondérant.

Ce changement sera retracé par l'examen de trois couples de critiques d'art du xx^e siècle, reconnus comme marqueurs de rupture esthétique. Sera analy-

1 Exemples de la tradition du critique en auteur, Diderot par Van Loo, 1767 ; Baudelaire par Courbet 1848 ou Zola par Manet 1868.

2 Un stéréotype est une représentation identitaire circulant dans un espace discursif où elle se répète et se transforme. Il possède une valeur catégorique car il s'applique aux groupes et aux pratiques, pour lesquels il forme un élément de définition générale (voir Amossy, 1997).

sée l'émergence de la figure du spécialiste à partir des postures adoptées par les *écrivains d'art* des années 1950 Estienne et Tapié, dont les représentations en auteur absorbé ou en compagnon de l'artiste marquent un premier écart avec la tradition iconographique du critique d'art. Puis, dans les années 1960, avec les exemples de Ragon et Restany, seront mis en évidence les liens entre l'émergence de postures aventurière, politique, religieuse et les prémices d'un discours critique performatif. Et enfin, à partir des images subversives de Lamarche-Vadel et Millet, dans les années 1970-1980, seront identifiés les signes d'évolution de la critique dans ses modalités créatives issues des collaborations avec les artistes. Ces dernières représentations s'éloignant définitivement de l'image traditionnelle du critique en auteur ont contribué à alimenter une histoire eschatologique et à confirmer l'idée d'un déclin de la critique d'art.

Les écrivains d'art, entre tradition et recherche de légitimité

Les critiques Charles Estienne³ et Michel Tapié⁴ exercent dans les années 1950, c'est-à-dire lors d'une période de transition entre critique professionnelle et maintien d'une pratique plus libre, dite des écrivains d'art (voir Vouilloux, 2011), à laquelle ils appartiennent. L'expression renvoie aux origines de l'activité de la critique d'art pratiquée par des écrivains, des poètes et des philosophes. Cette désignation met l'accent sur le caractère créateur de l'écrivain qui partage avec l'artiste une sensibilité esthétique, légitimant sa parole en matière de création. Cette conception formulée par Baudelaire dans le *Salon de 1846* indiquant que le meilleur compte rendu d'un tableau est un poème (Baudelaire, 1966 : 418) impose l'idée que l'activité critique est la création continuée par d'autres moyens. L'écrivain d'art est donc le porte-parole d'une sensibilité et ses préférences reposent sur les valeurs de sympathie, ou d'accompagnement de l'artiste. Cette conception romantique de la critique héritée du xix^e siècle s'incarne dans les postures « d'absorbement » (Fried, 1990 : 20-24) ou de proximité avec l'artiste, qui permettent au critique de singulariser une esthétique tout en légitimant son propre statut.

L'historien de l'art américain Michael Fried identifie l'apparition du motif, à savoir la mise en scène traditionnelle de la posture de l'auteur investi dans l'activité d'écriture, de lecture ou de méditation, dans la peinture de genre hollandaise du xvii^e siècle (voir Fried, 1990 ; Mélon, 2014). Dans son étude consacrée aux critiques d'art français, Fried explique que l'attachement à ce motif est lié à une pensée de l'art qui fonde alors la valeur d'un tableau sur sa capacité à avoir une existence autonome. Cette pensée de l'art en réaction à la peinture dite décorative va s'imposer, et les motifs suggérant l'absorbement de l'écrivain vont lui donner corps. La récurrence de la figuration du critique absorbé dans l'écriture,

3 Charles Estienne (1908-1966), critique autodidacte, professeur puis poète, fut un défenseur de l'abstraction lyrique. Polémiste il pratique une critique d'humeur (Rialland, 2010 : 117-133).

4 Michel Tapié de Céleyran (1909-1987), arrière-cousin de Toulouse-Lautrec, est l'auteur d'essais théoriques réputés sibyllins (voir Prazan, 2018).

dans les représentations du XIX^e siècle, se fige en une image d'Épinal qui accrédite encore aujourd'hui l'idée romantique du critique comme homme de lettres. Dans le contexte de la modernité artistique et du refus de la hiérarchie des genres, les attitudes de concentration et d'isolement visent à souligner la marginalité de l'auteur qui s'abstrait des conditions matérielles et déplacent symboliquement les termes de son autorité. C'est donc par sa confrontation à un au-delà de la création, délivrée des trivialités terrestres, que l'auteur accède à la supériorité et à l'autonomie créatrice. Au XX^e siècle, la posture du critique absorbé dans l'écriture est maintenue, car elle permet de légitimer le critique qui a souvent une activité principale autre (voir François, Chartrain : 2009) et de consolider l'image romantique de l'écrivain solitaire. La figure du génie solitaire est convoquée par les écrivains d'art des années 1950 qui, comme Estienne, ont pris le parti de défendre l'abstraction en France [figure 1]⁵. Cette posture permet à Estienne de pallier une illégitimité liée à sa fonction d'enseignant et de répondre à la désapprobation de ses pairs quant à ses choix esthétiques en se forgeant une image de passeur de l'art abstrait. L'abstraction échappant à tout réalisme, elle requiert, pour être comprise, les dispositions particulières qui seraient l'apanage du critique. C'est par la poésie que celui-ci traite de cet art « magique » de la sensation (Hyacinthe, 2016 : 167-213), et ses représentations photographiques visent à renforcer sa stratégie discursive en adoptant les traits du poète inspiré. Grâce à la posture de grande concentration, Estienne se dessine une image de médiateur entre deux mondes : celui, singulier, de l'art abstrait et celui, plus trivial, du grand public ou de l'académie⁶. Le critique assoit donc sa position de médiateur, et son statut de spécialiste. Ce premier exemple montre que le motif traditionnel de l'absorbement est modifié au XX^e siècle et qu'il prend la forme d'une confrontation plus directe avec les œuvres. Les images du critique d'art face à l'œuvre qu'il s'applique à observer méticuleusement se multiplient. Cette mutation de l'iconographie de l'écrivain d'art s'éloignant de l'imagerie littéraire annonce la posture du critique professionnel et de l'expert.

L'image du spécialiste de l'art apparaît plus clairement dans l'imagerie présentant le critique sous les traits du compagnon de l'artiste. Cette seconde posture héritée du XIX^e siècle consiste à présenter l'écrivain d'art aux côtés des artistes et des œuvres⁷. Les portraits de groupe sont typiques d'une telle iconographie du critique. En situant ce dernier au cœur du monde de l'art, ils soulignent sa connaissance intime de ce milieu et légitiment son discours. Ils accréditent les témoignages des critiques mentionnant la fréquentation des artistes comme déclencheur de vocation et atténuent leur statut d'intermédiaires en insistant sur la relation d'amitié et de complicité qu'ils entretiennent avec les artistes. Ainsi, cette proximité rendue en image produit-elle un échange de valeur réciproque entre artiste et critique. Cependant, cette mise en scène du critique en ami désintéressé lui confère une supériorité induite par son accès

5 Voir en fin d'article les références des images et les liens vers celles-ci.

6 Instances qui depuis le XIX^e siècle renvoient à la norme à laquelle la modernité doit échapper.

7 Typique des portraits de groupe de Fantin-Latour (1854-1885) ou de Courbet, *L'Atelier du peintre*, 1855.

aux œuvres. Ce déséquilibre se vérifie dans les représentations où le critique pose seul avec les œuvres, apparentant ce dernier au collectionneur. De telles scénographies soulignent l'avantage de ceux qui ont vu sur ceux qui n'ont pas vu. Elles témoignent du privilège de pouvoir vivre au milieu de l'art et donc *in fine* d'en avoir une expérience intime légitimant une parole. Dès lors, ces représentations mettent l'accent sur la qualité singulière du regard du critique à partir duquel sont fondées son expertise et son autonomie (voir Vaugeois, 2010).

Cette importance du regard s'affirme dans les portraits de Tapié, qui avait pour habitude de se faire prêter les œuvres à commenter pour s'en imprégner. Les photographies de Tapié attestent une mutation iconographique, dans la mesure où elles n'ont plus seulement recours à l'imagerie de l'auteur mais aussi à celle du voyant. Issu d'une famille d'artistes et ayant suivi une formation artistique, Tapié tire sa légitimité de cet héritage. Ses portraits empruntent clairement au domaine artistique ; il cultive la figure du dandy ami des peintres. Le courant esthétique défendu est déterminant : la figure extravagante et mystérieuse du dandy lui permet d'incarner l'art informel, esthétique matérialiste aux accents abstraits à contre-courant des normes, et d'en souligner l'originalité. Les représentations de Tapié délaissent les attributs classiques de l'auteur au profit d'un nouveau motif qu'est l'œil. Ce motif tient une part centrale dans ses portraits au point de supplanter la présence des œuvres. Dans les clichés d'Arnold Newman [figure 2], l'œil préside à la composition ; placé au sommet de la construction pyramidale, il est l'une des rares sources de lumière. Le motif de l'œil marque une évolution dans l'iconographie du critique d'art : il affirme une part essentielle de l'activité du critique qu'est le regard. C'est un œil transformatif qui s'incarne à travers le monocle ou l'appareil photographique, deux moyens d'exercer un regard approfondi ou distancié. Le reflet dans le monocle suggère l'idée de l'œil comme révélateur d'un autre monde et rapproche le critique du voyant ou du chaman, figures suggérant le pouvoir ésotérique du critique d'art.

Au xx^e siècle, l'affirmation de l'acuité visuelle est l'indice d'une volonté de spécification de la pratique du critique d'art qui se détache de celle de l'écrivain. L'œil du spécialiste met l'accent sur une relation d'asymétrie en faveur du critique. Mais, si ces portraits témoignent d'une évolution de l'iconographie et de l'émergence de la figure du spécialiste, ils renseignent aussi sur le maintien des valeurs romantiques d'indépendance et de désintéressement qui contribuent à la promotion artistique. Ainsi, les postures d'absorbement et de compagnonnage sont des leitmotifs de l'iconographie du critique car elles façonnent son image de garant d'un savoir intime de l'art et justifient son objectivité éloignée des sphères mercantiles ou de la norme académique.

Renouvellements iconographiques pour le critique d'art professionnel

Le passage aux années 1960 est quant à lui marqué par l'émergence du critique d'art professionnel attaché à une galerie ou à une revue. La mission du critique ne consiste plus à énoncer une intime conviction de ses goûts ou de l'originalité d'un génie artistique mais d'en démontrer la valeur historique et théorique. Le champ de ses attributions s'élargit au commissariat d'expositions, aux conférences ou aux politiques culturelles. La professionnalisation de la critique liée à la spécialisation du marché de l'art entraîne un durcissement des engagements esthétiques. La radicalisation des positions artistiques fait écho à la contestation socio-économique des années 1960 et provoque une remise en cause de tout ce qui peut séparer le monde de l'art de la vie. Ce nivellement entre culture savante et culture populaire subsiste dans l'imagerie du critique tout à sa méditation des représentations montrant le critique en prise directe avec la création artistique. Dans ce contexte, Michel Ragon⁸ et Pierre Restany⁹ incarnent la figure du critique d'art militant engagé dans le décloisonnement du champ artistique.

Ragon s'inscrit, à la suite d'Estienne, dans la défense de l'abstraction mais se distingue de son prédécesseur par un discours sur l'art didactique. Sa pratique critique s'appuie sur le dynamisme du roman, genre qu'il pratique en parallèle¹⁰. Sa posture de pédagogue est souvent rappelée dans les monographies (voir Armel, 1999). Elle est due à ses origines modestes et à ses liens avec la littérature prolétarienne¹¹, les deux points nodaux à partir desquels se construit son image. Les portraits de Ragon, caractérisés par des symboles de simplicité, de sobriété du décor ou de références à la paysannerie, s'éloignent de tout élément lié à la culture savante. Ils renforcent l'idée d'un critique autodidacte, honnête et libre. Décrit par le galeriste Jean-Robert Arnaud comme « un petit ours rustique, revêtant un pantalon de velours marron à grosses côtes de style charpentier, un pullover Jaccard à col roulé en grosse laine écrue » (Armel, 1999 : 108), Ragon s'est construit un personnage d'homme du commun. Cette tenue d'homme du peuple souvent rouge et noire rappelle son attachement au mouvement anarchiste et libertaire¹². L'exemple le plus explicite de cette posture de pédagogue engagé, attaché à relier cultures populaire et savante, est une photo-

8 Michel Ragon (1924-2020), auteur reconnu de la littérature prolétarienne, a exercé divers métiers, avant de devenir critique et historien de l'art, voir <http://www.michelragon.fr/> (dernière consultation le 01.04.2020).

9 Pierre Restany (1930-2003), formé en khâgne au lycée Henri-IV, sa carrière débute par sa rencontre d'Yves Klein en 1956, l'invention du Nouveau Réalisme en 1960. Directeur du palais de Tokyo en 1999, commissaire d'exposition internationale, il est l'auteur d'importants essais théoriques.

10 Il rédige les premiers bilans de l'abstraction sur le mode du récit d'aventure (voir Leeman, 2010).

11 Il s'agit d'un mouvement littéraire des années 1920 dont l'ambition est de décrire les conditions d'existence des classes ouvrières et paysannes. Lui sont rattachés entre autres auteurs Henry Poulaille, Eugène Dabit, Louis Guilloux.

12 Les biographes notent l'importance de Proudhon qui adopta le bleu ouvrier et les sabots (Courbet, 1865), et les références artistiques : Stendhal, les gilets de Gautier, les Mobiles de Calder, pour le rouge et le noir.

graphie aux côtés de Malraux [figure 3]. À l'époque du cliché, Malraux n'est pas encore ministre, c'est l'image du résistant défenseur des peuples et de la culture en marge de l'institution qui est mise en avant. Le décor, et notamment le hors champ, précise cette position : il s'agit du quai Malaquais à Paris. Le stand de bouquiniste, qui souligne le motif de la bibliothèque désacralisée, à échelle réduite, ouverte sur la rue, fait face à l'école des Beaux-Arts de Paris, lieu par excellence de l'académisme artistique et de l'autorité culturelle. Cette mise en scène révèle une posture de défiance du critique qui se situe en marge de l'institution, du côté de la culture populaire. C'est ici la figure d'homme de terrain qui est revendiquée. Cette image est prisée par les critiques d'art car elle déplace les frontières artistiques et présente le critique comme un découvreur de talents. De même, les photographies de voyage reproduites dans les monographies confirment que Ragon cultive cette posture de chasseur de nouveautés artistiques en terres inconnues en se montrant comme un aventurier : barbu, baroudeur ou homme de mer qui, comme il l'affirme, « recherche [ailleurs] des peintres authentiques plutôt que des peintres de tendances » (Armel, 1999 : 111). Ainsi, ces différentes représentations contribuent-elles à alimenter l'image mythique du critique d'art autodidacte, aventurier, découvreur de talents et engagé politiquement. L'adoption de cette posture permet au critique de se placer à l'avant-poste des enjeux politiques et artistiques contemporains.

Plus radicalement, Restany développe une stratégie de l'image bouleversant les codes du portrait de critique d'art. Dans le monde de l'art contemporain Restany apparaît comme une figure sacralisée. Il est qualifié selon les auteurs de « patriarche », de « pape », ou de « prophète » (voir Perier, 2013 ; Leeman, 2009). Ces qualificatifs font écho à sa progressive transformation physique – sa carrure imposante – et aux attributs dont il s'est doté – les costumes blancs, la longue barbe blanche et le cigare. De plus, les portraits photographiques de Restany le montrant dans diverses situations concourent à assoir sa réputation. En effet, les clichés aux côtés de personnalités artistiques (Andy Warhol), politique et marchandes (Léo Castelli) dans des décors cossus soulignent la part mondaine, économique, voire politique de son activité. Ces portraits de Restany sous les traits d'un homme d'affaires rompent avec l'iconographie traditionnelle du critique d'art et témoignent de l'élargissement de ses champs d'action. Cette image atypique d'homme d'affaires est complétée par des clichés montrant le critique en situation d'interview, de conférence ou de manifestation. Les multiples références à l'oralité que véhiculent ces clichés donnent de Restany l'image d'un tribun défenseur de l'art. Cette image de tribun s'est imposée grâce aux clichés de Mario Carbone lors de l'occupation des Beaux-arts en mai 68 montrant un jeune critique en action, corporellement investi dans la défense de la cause artistique.

Ainsi les clichés de Restany attestent-ils sa conscience du potentiel discursif de l'image qu'il utilise pour afficher directement ses choix esthétiques, se mettant en scène comme destructeur des canons artistiques de son époque – l'abstraction – marteau ou pistolet à la main devant le tableau, ou sous les traits du prêtre présidant aux performances des artistes du Nouveau Réalisme. Cette figure

religieuse résulte des portraits de groupe aux côtés des membres de ce courant artistique dont il a rassemblé les artistes, fondé la théorie et rédigé le manifeste en 1960. Pierre angulaire de la carrière de Restany, ce courant revendique un retour à la réalité par l'appropriation d'objets quotidiens ou par le biais d'actions spectacles. Ces dernières sont l'occasion de portraits qui diffèrent de la tradition et dans lesquels le critique est acteur des performances artistiques, investi dans les rôles de chef d'orchestre ou de prêtre officiant. Ces postures subversives donnent à voir l'incarnation par Restany de ses propres concepts, comme dans le cliché de Gicquel [figure 4] qui mêle références savantes et populaires, transformant la bibliothèque en lupanar plutôt qu'en espace de travail. Ce cliché traduit à la fois le caractère épicurien du critique, le *credo* du nouveau réalisme et l'élargissement des lieux de l'art contemporain qui incluent désormais tout espace propice au décloisonnement – la *Factory* de Warhol est l'exemple type de cette mutation. Ce cliché, en désacralisant l'image traditionnelle du critique et de l'art, montre les nouvelles directions de la création contemporaine dans lesquelles s'inscrit le critique. Ces représentations de Restany témoignent du processus de transformation du critique dont la vie s'apparenta à son idée de l'art (Leeman, 2009 : 55-63).

Elles confèrent au critique d'art une image d'alchimiste qui a su imposer des artistes, des œuvres et une pensée au départ étrangère à l'art. Restany réussit l'opération magique de « transmuter les transactions économiques en interactions symboliques » (Bourdieu, 1989 : 558). Cette imagerie constitue la première tentative d'écriture critique par l'image et annonce les expériences des années 1980 où les activités artistique et critique fusionnent. Si jusqu'ici l'utilisation de l'image avait pour but de consolider le statut du critique, celle-ci tend à devenir le moyen d'expression total d'une pensée de l'art (voir Michon, 2002) et, à la fin du xx^e siècle, le critique d'art joue de sa propre image à des fins critiques, engendrant au passage des représentations s'éloignant définitivement des canons traditionnels.

Le corps exposé, une poétique de l'image de soi pour une nouvelle stratégie critique

Cette transformation s'opère dans les années 1970-1980 où l'élargissement de la sphère artistique atteint son paroxysme. En pleine vague postmoderne et dans le contexte du tout culturel, la parfaite objectivité critique est remise en cause et son autorité, discutée. Des débats virulents auxquels donnent lieu ces incertitudes, émerge l'idée d'une critique d'art qui toucherait à sa fin (voir Jimenez, 1995)¹³ et de critiques qui s'apparenteraient à des animateurs culturels (voir Moulin, 1992). Par conséquent, certains critiques d'art comme

13 Les historiens (White, Hauser), les sociologues (Bourdieu, Moulin, Heinich), les philosophes (Benjamin, Adorno, Habermas) partagent cette pensée eschatologique pour la période.

Bernard Lamarche-Vadel¹⁴ et Catherine Millet¹⁵ s'interrogent sur leur pratique ; ils ne se résolvent pas à se faire simplement l'écho de l'actualité de l'art et revendiquent le droit d'explorer l'acte critique en tant qu'activité plastique. Par leur participation à la création, ils développent une critique du quotidien¹⁶ de l'art. En se réappropriant l'image de soi, ils opèrent un démantèlement des codes iconographiques du critique, des normes artistiques et sociales. L'appropriation comprise en tant que moyen d'action empruntant à des représentations déjà existantes ou se greffant sur elles engage une transformation critique du quotidien et des habitudes (voir Lamarche-Vadel, 2014). Dès lors, la mise en scène de soi peut être comprise comme une tactique¹⁷ critique opérant au sein même de leur référent que sont les arts visuels. Créations à part entière, les collaborations auxquelles participent ces deux critiques sont le moyen de contrecarrer ou de désamorcer les excès des habitudes représentationnelles, en déplaçant les systèmes de visibilité et les modalités de l'expression critique.

La mise en scène de soi traverse toutes les activités de Bernard Lamarche-Vadel. La série de portraits¹⁸ de ce critique réalisée dans les années 1980 illustre sa recherche de dépassement des frontières : iconique, littéraire, fictionnelle ou réelle. Dans ces portraits déguisés, Lamarche-Vadel joue les rôles du mannequin, du chef d'État, ou du héros de cinéma¹⁹. Ces personnages aux poses stéréotypées sont des personnages publics dont le corps est voué à la surexposition médiatique et participe à l'économie de l'image. Les mises en scène stéréotypées dans lesquelles se montre Lamarche-Vadel réifient les comportements dominants et exposent les nouvelles postures d'autorité. Mais la fixité de ces postures d'autorité est fragilisée par le maintien des traits du visage du critique qui accentue l'idée de pastiche et d'interchangeabilité. Ces portraits constituent ainsi une critique de la marchandisation de l'art par le spectacle au sens de Debord, c'est-à-dire une « vision du monde qui s'est objectivée » dans des images devenues mythiques (Debord, 1992 : 9). Pour Lamarche-Vadel, le mythe est « l'exposition d'une manière plastique d'être » (1972 : 124), le résultat d'une mise en scène dont il expose les mécanismes de cristallisation à travers ses portraits. Pris ensemble, ces fragments d'images forment un portrait critique de la civilisation postmoderne et de ses mécanismes médiatiques de consécration. Le portrait et son support photographique sont les moyens d'une critique sur l'instabilité des images et leur pouvoir de simulacre. Le détournement du genre de la photographie de mode dans les clichés réalisés par Keiichi Thara [figure 5] renforce cette démonstration. Le travail de la lumière et du cadrage relève plutôt des expérimentations des années 1930 et ressuscite l'univers de la bohème et ses man-

14 Bernard Lamarche-Vadel (1949-2000) cumule les activités de théoricien, commissaire, directeur de revue, collectionneur, marchand d'art, conférencier, romancier et acteur.

15 Catherine Millet (1948-) débute comme chroniqueuse puis fonde et dirige *Art Press* en 1972. Elle cumule les casquettes d'historienne de l'art, commissaire, essayiste et romancière.

16 Notion empruntée à De Certeau (1990), elle renvoie aux habitus de l'art – choix du sujet, des représentations, des idées qu'ils véhiculent ou soutiennent et les pratiques qui les actionnent.

17 Procédures déjouant et transformant les normes (Lamarche-Vadel, 2014 : 62-63).

18 Ensemble de clichés d'artistes (Spring, Rheims, Rault), de photographes politiques (Senadji) ou de mode (Tahara) (Blistène, 2009).

19 *Citizen Kane* d'Orson Welles dont les diverses facettes sied au critique cumulant les activités.

sardes. Le détournement de la photographie amalgame l'image du critique à celle de l'artiste et prolonge la réflexion, centrale chez Lamarche-Vadel, de l'interchangeabilité des genres au sein des pratiques artistiques. Attaché à l'idée que « le critique est un artiste à part entière » (Mokhtari, 1990 : 99), Lamarche-Vadel n'a cessé de théâtraliser son parcours comme une seule œuvre, en intégrant les artistes et leurs travaux à sa critique. Par la suite, les artistes et certains passages de ses textes critiques entrent dans la composition de ses autofictions (Blistène, 2009 : 56-83). Ayant le projet de faire œuvre de sa vie, il s'est construit, au fil de sa démarche réflexive, un personnage de critique à l'œil acéré et d'aristocrate décadent. Finalement, à l'issue de son parcours inouï, s'impose la figure tragique de l'anti-héros dont l'acte final fut le suicide en 2000.

Cette attitude créative se retrouve dans l'usage que Millet fait de son corps. L'exposition du corps féminin devient un marqueur de l'élargissement du champ et des moyens d'action critique. Cet intérêt est lié aux réflexions féministes des années 1970 sur les canons véhiculés par l'imagerie savante et populaire. Du constat de l'objectification du corps féminin naît l'enjeu de sa réappropriation dans une perspective de démythification²⁰. Dans le domaine artistique, les pratiques de la performance et du *body art* deviennent les médiums privilégiés de ce travail de dénonciation et de déconstruction (Solomon-Godeau, 2010 : 38-43). Millet a porté une attention particulière au corps en tant qu'espace de projection et de révélation d'idéaux stéréotypés et de phénomènes de censure. Le corps devient dans sa démarche le levier d'une expression critique. Sa participation à la performance de Michel Journiac *Piège pour un voyeur* en 1969²¹ donne lieu à une photographie grandeur nature intitulée *Les Substituts* interrogeant l'interchangeabilité des identités et des genres (Hergott, 2004 : 37-58). Millet y rejoue la pose classique d'Ève dans une mise en scène qui ménage un trou à la place de la tête, invitant chaque visiteur à y glisser la sienne. En 1995, Vincent Corpet réalise un autre portrait en pied dépourvu de toute idéalisation du modèle. Alors que ce type de représentation vise à magnifier le sujet, la posture d'autorité est ici contrariée par la platitude de l'image et l'inexpressivité du visage qui s'apparente plus à une étude anthropologique qu'à une glorification. Ces exemples montrent la manière dont le corps de Millet, en devenant le lieu d'une remise en question de l'identité et de l'idéalisation traditionnelle du nu féminin, ruine la fonction du portrait en tant que synthèse de l'intériorité du sujet.

C'est donc à travers son corps que Millet poursuit son exercice critique de démythification des consensus artistiques et sociaux. L'exemple le plus frappant de cette forme critique en acte est la parution en 2001 du roman *La Vie sexuelle de Catherine M.* et de son pendant visuel *Légendes de Catherine M.*, album photographique réalisé par son compagnon, Jacques Henric, composé de trente ans de photographie de Millet [figure 6]. Ces ouvrages proposent une exposition

20 Les œuvres féministes se caractérisent par une stratégie de prise de contrôle de l'image de soi (Meats, 2013 : 229-241 ; Huck, 1995 : 32).

21 Réalisée galerie M. Malburet à Paris, elle est le déclic poussant Millet à exposer son corps (voir Millet, 2011).

du corps de la critique par les mots et par les images. Le roman d'autofiction est une démonstration de sa méthode d'analyse critique fondée sur une approche phénoménologique des sensations dans laquelle le corps est central. Le texte se compose de quatre parties, chacune centrée sur une partie du corps. C'est donc par le biais d'un corps féminin fragmenté que le personnage de Catherine M. appréhende le monde et traite de la transgression sexuelle et de l'émancipation féminine. Ce choix de représentation renvoie au domaine artistique qui, depuis la modernité, use du fragmentaire pour s'affranchir de l'unité idéale de la figure classique. En effet, le fragment est un moyen de déconstruction de l'apparence, il interdit une totalité de vision pour favoriser le kaléidoscopique. À l'inverse, le recueil photographique proche du roman-photo tend à reconstituer le corps féminin. Bien que les poses soient transgressives, elles échappent aux codes formels de la pornographie, en ne mobilisant que très peu le gros plan, le détail et la frontalité exacerbée. Certains clichés se rapprochent de références artistiques qui ont fait l'objet d'articles critiques tels que la *Petite Danseuse* de Degas ou *L'Origine du monde* de Courbet. Ainsi, pris ensemble, ces deux ouvrages exposant le corps de la critique d'art travaillent-ils comme un dispositif interrogeant les différentes possibilités de représentations du corps de la femme, tributaire des situations d'énonciation et de réception. Outre les questions de transgression des canons représentationnels, ces expériences consistant à s'exposer, regarder, sentir et ressentir, interrogent les opérations de l'acte critique et assument le déplacement d'une pratique qui, devenue performative, s'apparente désormais à celle de l'artiste contemporain.

Ces deux critiques engagés dans la création partagent avec l'artiste les mêmes objets et procédés. Leur démarche intermédiatique invite à concevoir la critique d'art comme un espace de fabrication de formes et d'images. En outre, leur réflexivité témoigne d'une réflexion sur la visibilité dans laquelle le critique s'inscrit en tant que personnage public qui, confronté à la surexposition médiatique, voit son image se fragmenter²². Si en exposant son corps à la collectivité il semble abandonner toute autorité, il n'en délaisse pas pour autant l'acte critique qui s'origine dans l'œuvre. Il naît d'un espace actif, plastique, en adéquation avec l'expérience de l'artiste.

Conclusion

Au terme de cette étude il ressort que les représentations du critique d'art accompagnent la construction historique d'une profession dans sa quête d'autonomie et éclairent les travaux consacrés à sa production théorique. Le critique d'art du xx^e siècle est finalement érigé en spécialiste du visuel, à la faveur d'images individuelles légitimant ses stratégies textuelles. Dans le contexte de l'économie des biens culturels, elles montrent que les pouvoirs de l'image se sont étendus à l'ensemble du champ social et renseignent sur la manière dont le cri-

22 Concernant l'impact médiatique sur les écrivains, voir Kaufmann, 2017 ; Nachtergaeel, 2012 ; Wrona, 2012.

tique d'art est à la fois un consommateur d'images, un objet d'images et un faiseur d'images. C'est donc à partir de cette triple relation que l'acte critique doit être compris, non plus comme une opération de valorisation ou de consécration, mais comme une communication réussie au sens d'une « critique inférentielle » (Baxandall, 1991 : 179-222) qui déplace les critères de validité du commentaire esthétique spécialisé de l'ordre de la preuve documentaire à celui d'une communication réussie qui se joue dans l'image. Mais, malgré la spécialisation du critique, relayée par une iconographie subversive, les représentations maintiennent des valeurs autorisées telles que l'indépendance, le désintéret, l'authenticité, l'engagement. Cet éventail de valeurs symboliques constitue le type idéal d'un pôle critique autonome résistant à toute domination économique, politique ou religieuse, permettant au critique de s'insérer dans le système économique des biens culturels. Par ailleurs, son effacement, tel que dans la critique créative, brouille les champs d'action et alimente l'idée d'un déclin, voire de la disparition de la critique d'art. Les réactions quant au maintien ou à la perte de cet éventail de valeurs nous renseignent sur la persistance de mythes dans notre compréhension de l'art et sur la fabrication de la valeur artistique. Il apparaît donc qu'une plus grande attention devrait être portée à l'étude des représentations du critique d'art car elles participent à la fabrique de l'art, donnent accès aux conditions d'élaboration et d'appréciation d'œuvres, d'esthétiques et de théories au cours du temps. Autrement dit, elles donnent accès aux procédures de visibilité qui participent de l'histoire de la création et à ses systèmes de valeur.

Liste des figures

Figure 1 : Jean-Pierre Sudre, *Charles Estienne à Argenton*, 1961, photographie (couverture Daniel, 2011).

Figure 2 : Arnold Newman, *Michel Tapié*, 1964, photographie, Los Angeles (couverture, Prazan, 2018), <https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d%27actualit%C3%A9/portrait-of-art-critic-michel-tapie-may-12-1954-in-photo-daactualit%C3%A9/53466224> (dernière consultation le 01.04.2020)

Figure 3 : Anonyme, *Michel Ragon et André Malraux*, 1957, <http://www.michelragon.fr/biographie-1956-1962/> (dernière consultation le 01.04.2020)

Figure 4 : Didier Gicquel, *Pierre Restany et les Filles*, s.d, photographie (Perrier, 2013), <http://www.artnet.fr/artistes/didier-gicquel/pierre-restany-et-les-filles-1AUxQ22ZZ-p31UUGc1B-2A2> (dernière consultation le 01.04.2020)

Figure 5 : Keiichi Tahara, *Bernard-Lamarche-Vadel*, 1981, photographie (Blistène, 2009), http://www.artnet.fr/magazine/expositions/Dreyfus/Lamarche_detail.asp?picnum=6 (dernière consultation le 01.04.2020)

Figure 6 : Jacques Henric, *Catherine Millet*, photographie, 1999 (couvertures, Henric, 2001), <https://www.jacqueshenric.com/bibliographie/> (dernière consultation le 01.04.2020)

Œuvres citées

- AMOSSY, Ruth, HERSCHERBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997.
- ARAMBASIN, Nella, « Le parallèle arts et littérature », *Revue de littérature comparée*, 298, 2001, p. 304-309.
- ARMEL, Alette, *Les Itinéraires de Michel Ragon*, Paris, Albin Michel, 1999.
- ARNAUD, Jean-Robert, GUITET, James, PLEYNET, Marcelin, *et alii*, *Autour de Michel Ragon*, catalogue d'exposition, Nantes, Musées des Beaux-Arts, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.
- BAXANDALL, Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.
- BLISTÈNE, Bernard, BOURRIAUD, Nicolas, CHEVAL, François, *et alii*, *Dans l'Œil du critique. Bernard Lamarche-Vadel et les artistes*, catalogue d'exposition, Musée de la ville de Paris/ARC, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien*, t. 1, *Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990.
- DANIEL, Françoise, DUVILLIER, Marc, ELKAR, Catherine, *et alii*, *L'Aventure de l'art abstrait : Charles Estienne, critique d'art des années 50*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Brest, Brest, Musée des Beaux-arts, 2011.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992.
- FERRARI, Federico, NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005.
- FRANÇOIS, Pierre, CHARTRAIN, Valérie, « Les critiques d'art contemporains. Petit monde éditorial et économie de la gratuité », *Histoire & Mesure*, 24.1, 2009, p. 3-42.
- FRIED, Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [1980], Paris, Gallimard, 1990.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain, création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- HERGOTT, Fabrice, « Les Substituts, 1969 », *Michel Journiac*, Les musées de Strasbourg, École Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2004, p. 37-58.
- HUCK, Brigitte, FABER, Monika, *Auf den Leib geschrieben*, Vienne, REMAprint, 1995.
- HYACINTHE, Sandrine, *L'École de Paris, une histoire sans histoire ? L'art à Paris de 1945 à 1980*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, dir. T. Dufrêne, Nanterre, Université Paris Nanterre, 2016.
- JIMENEZ, Marc, *La Critique : crise de l'art ou consensus culturel ?*, Paris, Klincksieck, 1995.
- KAUFMANN, Vincent, *Dernières Nouvelles du spectacle (ce que les médias font à la littérature)*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, « Claude Lévi-Strauss : L'homme nu », *Les Cahiers du Chemin*, 15, 1972, p. 119-125.
- LAMARCHE-VADEL, Gaëtane, *Politiques de l'appropriation*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- LEEMAN, Richard, *Le Critique, l'art et l'histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- LEEMAN, Richard, *Le Demi-Siècle de Pierre Restany*, colloque INHA-AICA [2006], Paris, Cendres/INHA, 2009.
- MEATS, Sandrine, « Le corps comme territoire du féminin. La performance dans l'œuvre des femmes artistes des années 1970 en Grande-Bretagne », *Ligeia. Corps et performance*, 121-124, 2013, p. 229-241.

- MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures II*, Genève, Slatkine, 2011.
- MÉLON, Marc-Emmanuel (consulté le 20.03.2020) : « Portrait de l'écrivain *absorbé* », *CONTEXTES*, 14, 2014. <http://contextes.revues.org/5939>.
- MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.
- MILLET, Catherine, *Le Corps exposé*, Nantes, Cécile Defaut, 2011.
- MOKHTARI, *Les Revues d'art contemporain en France de 1967 à 1979*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, dir. Jean-Marc Poinot, Rennes, Université Rennes 2, 1990.
- MOULIN, Raymonde, *L'Artiste l'institution, le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- MOULIN, Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit 1989.
- NACHTERGAEL, Magalie, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au xx^e siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.
- PERIER, Henry, *Pierre Restany, le prophète de l'art*, Paris, Cercle d'art, 2013.
- PRAZAN, Franck, *Le Grand Œil de Michel Tapié*, catalogue d'exposition, Paris, Skira, 2018.
- RIALLAND, Ivonne, VAUGEOIS, Dominique, dir., *L'Écrivain et le spécialiste : Écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècles*, colloque de l'université Paris IV [2009], Paris, Classiques Garnier, 2010.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, « The fine art of feminism », *Donna avanguardia femminist negli anni 70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Rome, galleria nazionale d'arte moderna/Electra, 2010, p. 38-43.
- VAUGEOIS, Dominique, « Quelle autorité pour l'écrivain critique d'art au xx^e siècle ? », dir. Emmanuel Bouju, *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 415-424.
- VOUILLOUX, Bernard, « Les trois âges de la critique d'art française », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 111, 2011, p. 387-403.
- WRONA, Adeline, *Face au portrait : de Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012.

Troisième partie
Fictionnalisation du biographique

| 165

Le *Portrait de Georges Rodenbach* par Lucien Lévy-Dhurmer : du visage de l'écrivain à la vision de l'auteur

167

Elodie Le Beller
Université Rennes 2

RÉSUMÉ. Lucien Lévy-Dhurmer dessina en 1895 le portrait de l'écrivain symboliste Georges Rodenbach. Sa composition ambivalente entre un portrait de Rodenbach et un paysage de Bruges, entre une représentation de l'écrivain et une vision de son roman *Bruges-la-Morte*, manifeste la dualité fondamentale du portrait d'écrivain. La conception et la réception de cette double représentation de l'écrivain et de son œuvre littéraire dans le *Portrait de Georges Rodenbach* fait l'objet d'une analyse fondée sur les concepts d'auteur et d'horizon d'attente empruntés à l'esthétique. La première partie de cette analyse examine le *Portrait de Georges Rodenbach* en tant que portrait d'écrivain et la seconde en tant que portrait d'auteur. L'étude de ce cas particulier contribue à une réflexion globale sur le transfert de la réalité vers la fiction dans les portraits d'écrivains.

MOTS-CLÉS : Lucien Lévy-Dhurmer, Georges Rodenbach, portrait d'écrivain, portrait d'auteur, symbolisme

Portrait of Georges Rodenbach by Lucien Lévy-Dhurmer: the face of the writer, a vision of the author

ABSTRACT. In 1895, Lucien Lévy-Dhurmer drew the portrait of the symbolist writer Georges Rodenbach. Its ambivalent composition between a portrait of Rodenbach and a landscape of Bruges, between a representation of the writer and a vision of his novel *Bruges-la-Morte*, shows the fundamental duality of the writer's portrait. The creation and reception of this double representation of the writer and his literary work in the *Portrait of Georges Rodenbach* is analyzed based on the concepts of author and horizon of expectation borrowed from aesthetics. The first part of this analysis examines the *Portrait of Georges Rodenbach* as a writer's portrait and the second one as an author's portrait. The study of this particular case contributes to a global reflection on the transfer from reality to fiction in writers' portraits.

KEYWORDS: Lucien Lévy-Dhurmer, Georges Rodenbach, Writer's Portrait, Author's Portrait, Symbolism

Le portrait d'écrivain est le lieu d'un dialogue entre les arts visuels et la littérature recherché par le symbolisme à la fin du XIX^e siècle. La relation nouée entre deux représentants de ce courant, l'artiste français Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953) et l'écrivain belge Georges Rodenbach (1855-1898), donna lieu à l'un de ces portraits d'écrivains où l'œuvre littéraire du modèle s'unit à l'œuvre visuelle du portraitiste¹. Le *Portrait de Georges Rodenbach* fut réalisé par Lévy-Dhurmer en 1895, année de leur rencontre. Il rejoignit dès 1899 les collections publiques françaises lorsqu'Anna Rodenbach, la veuve du modèle, en fit don au musée du Luxembourg. Ce pastel sec sur papier, caractérisé par son format horizontal et ses petites dimensions (35 par 54 centimètres), est aujourd'hui conservé au musée d'Orsay². Il apparaît, au sein de l'iconographie de Rodenbach, comme le plus célèbre et le plus abouti des portraits de l'écrivain.

La réalisation du *Portrait de Georges Rodenbach* appelait chez Lévy-Dhurmer une réflexion sur la mise en image de l'écrivain. Celle-ci engage chez l'artiste et le spectateur des intentions et des attentes spécifiques : le portrait d'écrivain, pour être reconnu comme tel, doit non seulement représenter la physionomie et le tempérament du modèle, mais en outre évoquer l'œuvre littéraire qui le caractérise en tant qu'auteur. Nous nous interrogeons ici sur la conception et la réception de cette double représentation de l'écrivain et de son œuvre dans le *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer. L'ambivalence fondamentale du *Portrait de Georges Rodenbach* – entre portrait et paysage, entre écrivain et œuvre, entre réalité et fiction –, le désigne comme un exemple particulièrement éloquent en ce qu'il exacerbe et révèle ainsi la dualité propre au portrait d'écrivain. L'étude de ce cas particulier est mise au service d'une réflexion globale sur le transfert de la réalité vers la fiction dans le portrait d'écrivain.

La reconsidération de l'art symboliste dans les années 1970 fut suivie et nourrie par la redécouverte de l'œuvre de Lévy-Dhurmer à travers l'exposition *Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900* (Foucart, 1973). Les recherches menées à cette occasion sur l'artiste s'arrêtèrent rapidement. Cependant, elles trouvent aujourd'hui un prolongement dans les travaux de Jean-David Jumeau-Lafond, à qui nous devons plusieurs analyses du *Portrait de Georges Rodenbach* (Jumeau-Lafond, s. d. ; Jumeau-Lafond, 2008 ; Jumeau-Lafond, 2012). À la question que pose l'une d'entre elles – « S'agit-il d'une représentation de l'homme ou de l'œuvre ? » (Jumeau-Lafond, 2012 : n. p.) –, nous souhaitons apporter une réponse approfondie et révisée sur la base d'une nouvelle méthodologie. Nous proposons de combiner les méthodes de l'histoire de l'art et de l'esthétique en appuyant notre analyse iconographique, plastique et

1 Cet article est l'adaptation d'un chapitre du mémoire que nous avons consacré à la relation entre Lucien Lévy-Dhurmer et Georges Rodenbach (Le Beller, 2017).

2 Lucien Lévy-Dhurmer (consulté le 25.05.2019) : *Portrait de Georges Rodenbach*, 1895, pastel sur papier, 36x55cm, Musée d'Orsay. Voir la reproduction et la notice du *Portrait de Georges Rodenbach* sur le site du musée d'Orsay : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=18099

technique de l'œuvre sur des concepts philosophiques. Nous utilisons le concept d'« auteur », tel qu'il a été défini par Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy dans *Iconographie de l'auteur* en 2005, ainsi que celui d'« horizon d'attente », théorisé par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* en 1978. Ces outils théoriques peuvent éclairer le *Portrait de Georges Rodenbach* en particulier, sinon le portrait d'écrivain en général. Par conséquent, nous mettons ici à l'essai une méthodologie susceptible d'être reprise et appliquée à d'autres cas.

Notre analyse du *Portrait de Georges Rodenbach* est dans un premier temps celle d'un portrait d'écrivain, c'est-à-dire d'une représentation de la physionomie et de la psychologie du modèle, et dans un second temps celle d'un portrait d'auteur, autrement dit d'une représentation de l'œuvre littéraire de Rodenbach. Nous suivons ainsi le chemin dessiné par Lévy-Dhurmer de la réalité de l'écrivain vers la fiction de l'œuvre.

Portrait de l'écrivain

Le portrait de Rodenbach

En 1895, l'année de la réalisation de son portrait par Lévy-Dhurmer, Rodenbach avait quarante ans. On connaît l'apparence qu'il avait à cet âge grâce aux photographies contemporaines de Paul Nadar. Leur confrontation au pastel de Lévy-Dhurmer est éloquente, car elle donne à voir la fidélité ou au contraire la liberté du portraitiste par rapport à la physionomie réelle de Rodenbach. Nous choisissons, pour la comparaison, une photographie en buste qui se rapproche du cadrage choisi par Lévy-Dhurmer³. La photographie de Nadar montre un visage peu marqué par le temps, laissant toutefois une impression de maturité et de noblesse due au port de tête. Rodenbach semble au contraire avoir été rajeuni par Lévy-Dhurmer, les traits adoucis sinon effacés grâce, d'une part, à la matière diffuse du pastel et, d'autre part, aux ombres peu appuyées. Le rendu des cheveux est plus blond que le clair-obscur de Nadar ne l'aurait permis, participant à cette même impression juvénile. La posture du modèle accentue l'effet d'ensemble : à l'attitude guindée voulue par Nadar (dos très droit, menton levé et regard porté au loin) s'oppose celle plus naturelle de Lévy-Dhurmer. Le format paysage impose d'accentuer l'horizontale des épaules plutôt que la verticale du dos, dans une posture plus tassée qui fait perdre à Rodenbach la prestance de son portrait photographique. Au poète fier succède un portrait d'homme plus intime.

Cette sensation d'intimité a plusieurs causes. Les petites dimensions et le plan rapproché choisis par le portraitiste en sont les principales. Ils réduisent la

3 Paul Nadar (consulté le 25.05.2019) : *Georges Rodenbach*, vers 1900, épreuve argentique contrecollée sur carton, 7,4x4,2cm, musée d'Orsay. Voir la reproduction et la notice de *Georges Rodenbach* sur le site du musée d'Orsay : https://www.musee-orsay.fr/fr/colleCtions/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=050443&cHash=e2e4f05b60 .

distance entre le modèle et le spectateur, qui en voit ce qu'il verrait d'un interlocuteur physique : le visage et les épaules environ à taille réelle. Meyer Schapiro associait le portrait de profil au pronom grammatical « il » et celui de face au pronom « je », impliquant nécessairement un « tu » adressé au spectateur (Schapiro, 2000 : 95). Le *Portrait de Georges Rodenbach* est l'occasion d'un dialogue avec l'écrivain, ouvert à nous par sa position frontale et son regard, alors qu'il se tient de biais et détourne les yeux face à l'objectif de Nadar. L'impression d'intimité a pour autre cause la tenue décontractée de Rodenbach, détail anecdotique qui illustre pourtant bien les desseins divergents de Lévy-Dhurmer et de Nadar. La photographie met en valeur le mondain, serré dans son gilet d'homme, son haut col et sa cravate. Le pastel révèle, au contraire, un homme émancipé des apparences, qui se montre avec le col de sa chemise ouvert, les cheveux moins coiffés, comme s'il nous accueillait dans son foyer. Lévy-Dhurmer fait tomber le masque que chacun porte en société pour montrer Rodenbach non pas tel qu'il était véritablement, car Nadar ne mentait pas en nous montrant le mondain, mais tel qu'il était autrement. En abandonnant les codes du portrait tels qu'on les voit chez Nadar, Lévy-Dhurmer voulut atteindre un portrait moins artificiel, quoique ce naturel apparent soit tout aussi construit.

Le paysage de Bruges

Lévy-Dhurmer transgressa les codes du portrait en dévoilant l'intimité de son modèle et, plus encore, en optant pour l'horizontalité de son support. La singularité du *Portrait de Georges Rodenbach* réside en effet dans son format horizontal, également appelé format « paysage » par opposition au format « portrait » vertical. Si le choix d'un paysage en arrière-plan respecte une tradition du portrait occidental établie depuis le xv^e dans la peinture flamande et italienne, celui d'un format paysage rompt avec cette même tradition. Jean-David Jumeau-Lafond observe que ce retournement du format est commun à plusieurs portraits symbolistes sur fond de paysage autour de 1900 et compare sur ce point Lévy-Dhurmer à Émile René Ménard ou encore Jacek Malczewski (Jumeau-Lafond, 2012 : n. p.). Ce choix de composition permettait à Lévy-Dhurmer de représenter en arrière-plan un large paysage de Bruges, sur lequel détacher la figure de son modèle. Rodenbach pose devant une croisée à petits carreaux que Joël Goffin propose d'identifier aux fenêtres d'une maison du quai des Marbriers à Bruges (Goffin, 2017 : 249). Derrière l'écrivain, la fenêtre s'ouvre sur un paysage urbain précisément retranscrit, où chaque monument est identifiable. Nous pouvons reconnaître, à gauche du visage de Rodenbach, le haut clocher de l'église Notre-Dame dominant le pont du Béguinage et, à sa droite, les pignons du Franc de Bruges. Aussi exacte qu'elle puisse d'abord paraître, cette vue est un paysage composé et non peint sur le motif, Lévy-Dhurmer n'ayant visité la cité flamande qu'aux alentours de 1928 (Foucart, Lacambre, 1973 : 44).

L'artiste conçut sa vue de Bruges à partir de l'iconographie abondante que lui offrait la première édition du roman *Bruges-la-Morte*, publié en 1892 par Rodenbach. Celle-ci était illustrée d'un frontispice dessiné par l'artiste belge

Fernand Khnopff⁴ et de trente-cinq similigravures d'après des photographies de Bruges produites par les maisons Lévy et Neurdein (Bertrand, Grojnowski, 1998 : 14-16). Le paysage urbain sur lequel se détache Rodenbach est construit sur le principe du photomontage à partir de deux illustrations tirées de cette édition (Rodenbach, 1892 : 53, 69 ; Le Beller, 2017 : 46-47). Jean-David Jumeau-Lafond parle à cet égard d'une « précision photographique » à l'œuvre dans ce paysage brugeois, d'une « mise au point, saisissante, qui donne à voir la ville dans sa parfaite netteté » (Jumeau-Lafond, s. d. : n. p.). Ce réalisme photographique est illusoire à double titre : les clichés originaux de Bruges furent transformés une première fois par leur recadrage et leur retouche dans les illustrations de *Bruges-la-Morte* (Edwards, 2008 : 48-52), puis une seconde fois par leur montage et leur reproduction au pastel dans le *Portrait de Georges Rodenbach*. Ce modèle photographique du paysage trouve son explication dans l'influence de Khnopff sur Lévy-Dhurmer. Khnopff faisait en effet figure de précurseur, dès 1889, pour sa considération de la photographie comme un modèle possible pour le peintre (Pohlmann, 1995 : 435-436). Alors qu'elle était encore contestée dans les années 1890, Lévy-Dhurmer assumait à son tour cette position dans le *Portrait de Georges Rodenbach*. Cette filiation entre les deux artistes est confirmée par le motif du pont du Béguinage et la technique graphique de Lévy-Dhurmer, adoptés précédemment par Khnopff dans son frontispice.

La combinaison des deux genres

La minutie avec laquelle fut dessiné ce paysage brugeois et son déploiement sur la majeure partie du tableau – approximativement les deux tiers – amènent à s'interroger sur l'objectif premier de Lévy-Dhurmer au moment de réaliser le *Portrait de Georges Rodenbach*. Était-ce Rodenbach ou Bruges qu'il voulut représenter ? « Portrait ou paysage ? » (Jumeau-Lafond, s. d. : n. p.) Ce serait négliger l'ambivalence chère aux symbolistes que de donner la primauté à l'un ou l'autre dans une œuvre fondée sur la dualité. La combinaison des deux genres crée un jeu de miroir complexe qui ouvre un vaste faisceau d'interprétations possibles. Il s'agit maintenant d'en développer les plus pertinentes.

La déduction minimale que nous pouvons tirer de l'ajout d'une vue de Bruges au *Portrait de Georges Rodenbach* est qu'elle aide à l'identification du modèle, dans un milieu parisien où ses origines flamandes le caractérisent. En effet, la jeunesse de Rodenbach se passa en Flandre – à Tournai, à Gand et à Bruges – avant son déménagement définitif à Paris en 1888 (Goffin, 2017 : 12-25). Bruges était constitutive de son identité en tant qu'homme, tourné vers ses origines et sa terre natale. Elle était l'indice le plus explicite pour l'identification de Rodenbach et fut par conséquent intégrée à l'arrière-plan de son portrait. Lévy-Dhurmer assimila l'homme à la ville par la fusion visuelle de la figure et du paysage. Le corps de Rodenbach se confond avec le canal de Bruges au niveau du veston trouble, qui laisse transparaître l'eau dormante. Jean-David Jumeau-

4 Voir les reproductions du frontispice et des similigravures de *Bruges-la-Morte* sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349/fz.image> (consulté le 23.01.2020)

Lafond insiste sur l'impression d'une « apparition spirite » (Jumeau-Lafond, 2012 : n. p.) que lui laisse, pour cette raison, le *Portrait de Georges Rodenbach*. L'harmonie des couleurs participe, avec cette fusion formelle, à faire comprendre Rodenbach et Bruges comme étant indissociables et même consubstantiels. Les tons uniformément ternes, respectant le plus souvent un camaïeu gris-bleu qui touche aussi bien la figure que le paysage, expriment par la couleur une essence commune à l'homme et à la ville. Celle-ci serait de l'ordre d'un caractère flamand, associé aux couleurs froides. Cette association se retrouve dans la description contemporaine de Rodenbach par Paul et Victor Margueritte, que Pierre Maes présentait comme analogue au pastel de Lévy-Dhurmer : « ces yeux bleus et gris – le miroir du ciel natal – ces yeux si profonds et si lointains, couleur des canaux que si longtemps ils reflétaient, couleur d'eau terne et de ciel vif. » (Margueritte, 1903 : 1 ; Maes, 1952 : 261) Les frères Margueritte et Lévy-Dhurmer s'accordèrent à appliquer à Rodenbach une même couleur gris-bleu assimilée à sa Flandre natale. Tous montraient un intérêt appuyé pour les yeux, auxquels ils attribuaient une teinte identique à celle du ciel et des canaux.

L'assimilation de la figure et de la ville suggère un second niveau d'interprétation. Nous pouvons voir dans cette représentation de Bruges non plus un paysage réel mais un paysage mental, ou paysage « état d'âme » selon l'expression de l'écrivain Henri-Frédéric Amiel (Jumeau-Lafond, 2012 : n. p.). Cette notion s'accorde parfaitement à la pensée de Rodenbach pour qui « toute cité est un état d'âme » (Rodenbach, 1892 : 143). L'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach*, selon cette interprétation, n'est pas une vue de la ville de Bruges mais un écran sur lequel projeter l'intériorité du modèle. L'œuvre se compose alors comme un double portrait où les composantes physique et psychique du modèle sont distinguées sur deux plans. Le paysage constitue un portrait symbolique et intérieur quand la représentation du modèle est mimétique et extérieure. Le paysage rend sensible le tempérament de Rodenbach, ses pensées mais surtout ses souvenirs : il est une réminiscence de la Bruges parcourue dans son enfance. Le fait qu'il s'agisse d'un paysage recomposé à partir de vues éparses de Bruges s'accorde à cette idée d'une représentation mentale de la ville remémorée. Cependant, un troisième niveau d'interprétation peut encore être avancé à partir de cette compréhension du paysage comme projection mentale : l'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach*, en plus de représenter la Bruges mémorielle de l'enfance de l'écrivain, pourrait évoquer la Bruges fictionnelle de son œuvre. Cette hypothèse est l'objet de la partie suivante.

Portrait de l'auteur

La symbolisation de l'auteur

La ville de Bruges, directement nommée ou seulement évoquée par Rodenbach, sert de cadre aussi bien à ses romans qu'à ses pièces de théâtre

et à ses recueils de poèmes. L'iconographie du *Portrait de Georges Rodenbach* est donc susceptible de trouver un écho dans un grand nombre de ses textes. Cependant, *Bruges-la-Morte* est la seule source directe et avérée du pastel de Lévy-Dhurmer, prouvée par la citation en arrière-plan des illustrations du roman. En l'absence d'indices sur les autres textes connus de Lévy-Dhurmer en 1895, tout rapprochement entre le *Portrait de Georges Rodenbach* et une autre œuvre de l'écrivain manquerait de fondement. Nous limitons pour cette raison notre analyse au texte de *Bruges-la-Morte*. Celui-ci parut d'abord sous forme de feuilleton dans le *Figaro* du 4 au 14 février 1892, avant d'être publié la même année par Ernest Flammarion (Bertrand, 1998 : 12-16). *Bruges-la-Morte* raconte le veuvage de Hugues Viane troublé par l'apparition de Jane Scott. Il est pris pour la danseuse – en apparence identique à son épouse, la « morte » – d'une passion obsessionnelle et fatale qui le mènera au meurtre de ce double illusoire. Le récit se déroule à Bruges, au fil des déambulations de Hugues Viane le long des canaux et des rangées de maisons à pignon. Lévy-Dhurmer, parce qu'il n'avait pas encore visité Bruges en 1895, composa à partir de cette représentation littéraire de la ville morte sa représentation graphique de Bruges. Or, si l'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach* représente « Bruges-la-Morte » plutôt que Bruges, son premier plan ne serait-il pas une image de l'auteur de *Bruges-la-Morte* plutôt qu'une représentation de l'écrivain ?

Nous utilisons ici le terme « auteur » dans le sens que lui donnent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy dans leur essai *Iconographie de l'auteur*. Ils y distinguent l'ouvrier de l'ouvrage (individu physique, extérieur à l'ouvrage qu'il produit), autrement dit l'écrivain, et l'auteur de l'œuvre (abstraction sans visage, inhérent à l'œuvre par qui il est engendré). L'auteur est le caractère de l'œuvre, au sens de ce qu'elle a de plus singulier et distinctif. Au fil de la lecture, les mots imposent à l'esprit du lecteur une « constellation d'images » (Ferrari, Nancy, 2005 : 28) constitutive de ce caractère de l'œuvre. L'auteur est la figure qui émane de cette lecture, il est l'image la plus puissante et complexe de cette constellation, celle qui contient toutes les autres. L'auteur est insaisissable car inconstant, en continuelle métamorphose selon que tel ou tel autre passage du texte domine l'imagination et la mémoire du lecteur. Quoique nous ne puissions pas le saisir, c'est pourtant lui que nos yeux cherchent dans un portrait d'écrivain. Sur le visage de l'écrivain – l'ouvrier –, nous espérons voir se mirer l'auteur – l'œuvre. *Iconographie de l'auteur* se confronte à ce paradoxe d'un auteur invisible et pourtant recherché : « Jamais personne ne pourra regarder le portrait du signataire d'une œuvre sans y scruter la présence de l'auteur. » (Ferrari, Nancy, 2005 : 13) Cette exigence de reconnaissance qui obsède le spectateur impose au portraitiste de donner à l'auteur la physionomie qui lui manque en le rendant perceptible à travers les traits de l'écrivain. Le portraitiste « cherche à éteindre dans la personne la teneur personnelle du visage pour y faire affleurer l'œuvre » (Ferrari, Nancy, 2005 : 27). Cette conclusion permet à Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, en seconde partie de leur essai, d'analyser quatorze portraits d'écrivains en tâchant d'y déterminer ce qui évoque l'auteur plutôt que l'écrivain,

l'œuvre plutôt que l'homme. Nous pouvons faire de même pour le *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer.

Le portrait d'écrivain, nous disent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, peut être « un signal ou un ensemble de signaux vers l'œuvre. » (Ferrari, Nancy, 2005 : 33) Le contexte artistique de notre étude nous autorise à substituer à ce terme de « signal » celui de « symbole », désignant pour le symbolisme une forme sensible représentant une réalité idéale. Quels sont alors, dans le *Portrait de Georges Rodenbach*, les symboles représentatifs de l'auteur ? L'amplification de certains traits du modèle permettait à Lévy-Dhurmer de dépasser la seule représentation de la physionomie de l'écrivain. Le blond des cheveux et le bleu des yeux de Rodenbach, typiques d'une physionomie nordique, semblent accentués en vue de rappeler la localisation en Flandre de *Bruges-la-Morte*. Son costume informel, porté dans le cadre privé du foyer, suggère en outre une intimité qui joue un rôle critique dans le roman : les intrusions de Jane Scott dans l'intimité de Hugues Viane, d'abord celle de ses errances introspectives dans la ville, puis celle de sa maison, marquent le début et la fin de l'intrigue de *Bruges-la-Morte*⁵. Enfin, la mélancolie de Rodenbach, exprimée par l'inclinaison marquée de ses sourcils, évoque celle de Hugues Viane. Elle incite à identifier l'écrivain à son personnage dans ce qui apparaît alors comme un portrait à la fois réel et fictionnel. À l'inverse de « Jane qui était comme le portrait le plus ressemblant de la morte » (Rodenbach, 1892 : 92), Rodenbach ne serait pas le double physique de Hugues Viane, dont la physionomie est laissée presque sans description dans le roman. Il en serait plutôt le double psychologique, animé de sentiments identiques à ceux qui caractérisent son personnage. À l'instar de Rodenbach dans *Bruges-la-Morte*, Lévy-Dhurmer privilégia dans son œuvre un portrait psychologique : il représenta avec acuité le sentiment de son modèle, tandis qu'il rendit sa physionomie floue par la technique du pastel. La Flandre, l'intimité et la mélancolie auxquels renvoie le *Portrait de Georges Rodenbach* sont ainsi *caractéristiques*, au sens où l'entendent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, de *Bruges-la-Morte*. Ce sont les premiers éléments constitutifs de cet auteur que nous recherchons.

Si le potentiel symbolique de la figure est entravé par sa fonction identificatrice, ce n'est pas le cas du paysage. L'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach* se révèle être, pour l'artiste et le spectateur, un écran où projeter librement la constellation d'images émanant de leur lecture de *Bruges-la-Morte*. Or, dans ce roman, l'apparition de l'auteur est moins stimulée par les mots que par les illustrations. L'« Avertissement » dont Rodenbach fit précéder *Bruges-la-Morte* donne à celles-ci une place et une fonction au sein du roman : « C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages [...], afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville. » (Rodenbach, 1892 : II) Le frontispice et les photographies de *Bruges-la-Morte* acquièrent un statut exceptionnel pour leur époque : ils n'étaient pas des annexes contingentes

5 Voir les chapitres II et XV de *Bruges-la-Morte* (Rodenbach, 1892 : 15-29, 203-223).

mais des composantes inhérentes au roman. En les reprenant comme modèles de son paysage brugeois, Lévy-Dhurmer inséra dans le *Portrait de Georges Rodenbach* de véritables fragments du roman. Il transposa dans son œuvre les illustrations de *Bruges-la-Morte* au détriment de ses descriptions, car ces premières symbolisent plus efficacement l'auteur : elles imposent à la mémoire des lecteurs des images plus permanentes et plus stables que celles imaginées à partir du texte. Lévy-Dhurmer reproduisit dans son œuvre des motifs qui, par leur répétition sur de nombreuses illustrations de *Bruges-la-Morte*, se sont le plus profondément ancrés dans la mémoire des lecteurs : le pont du Béguinage et le Franc de Bruges⁶. Par l'emprunt de ce premier motif à Khnopff, Lévy-Dhurmer introduisit dans le *Portrait de Georges Rodenbach* l'image la plus mémorable de *Bruges-la-Morte*, c'est-à-dire la plus puissamment évocatrice de l'auteur : son frontispice.

Au-delà d'une symbolisation de l'auteur par l'iconographie, à travers une figure et un paysage reprenant les thèmes et les illustrations du roman, la dimension symbolique de la technique peut être considérée. Le pastel sec choisi par Lévy-Dhurmer appartient en effet au décor de *Bruges-la-Morte*, puisque l'un des portraits de la défunte épouse est réalisé dans cette technique : « [Hugues] allait longuement, dès son lever, s'attendrir encore devant les portraits de sa femme : [...] au centre d'un panneau, un grand pastel dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait. » (Rodenbach, 1892 : 88) Le portrait est évoqué en même temps que son verre protecteur. Rodenbach souligna ainsi la fragilité du pastel qu'il utilisait comme métaphore de la fugacité du souvenir : « Mais la figure des morts, que la mémoire nous conserve un temps, s'y altère peu à peu, y dépérit, comme d'un pastel sans verre dont la poussière s'évapore. » (Rodenbach, 1892 : 24) Un portrait au pastel représente dans *Bruges-la-Morte* un souvenir éphémère de l'individu. Cette signification métaphorique était peut-être recherchée par Rodenbach lorsqu'il confia la réalisation de son portrait à un pastelliste. D'autres analogies rendent le pastel sec approprié à une représentation symbolique de *Bruges-la-Morte*. La pulvérulence du pastel, la matité de sa surface et le fondu de ses formes à l'estompe créent dans le *Portrait de Georges Rodenbach* un flou visuel assimilable au « brouillard contagieux » (Rodenbach, 1892 : 138) qui pèse sur la ville. Ses couleurs en demi-teinte, leur dégradé et leur luminosité diffuse entrent aussi en correspondance avec les « promenades au crépuscule » (Rodenbach, 1892 : 72) de Hugues Viane. Sa nature graphique favorise enfin une diminution de la couleur en un camaïeu gris-bleu analogue à la monochromie de « la plus grande des Villes Grises » (Rodenbach, 1892 : 79). Le pastel sec s'offre comme la transposition technique de l'atmosphère brumeuse, crépusculaire et monochrome décrite dans *Bruges-la-Morte* et, par conséquent, comme un symbole de l'auteur qui émane de ces descriptions. Lévy-Dhurmer

6 Le pont du Béguinage figure sur le frontispice et les illustrations n° 1, 2, 11 et 17 ; le Franc de Bruges apparaît sur les illustrations n° 4, 8, 9, 13, 15, 20, 28 et 29 (Rodenbach, 1892). Pour les illustrations, voir note 4.

sut ainsi mettre au service de la représentation de l'auteur des moyens aussi bien iconographiques que techniques.

L'horizon d'attente du spectateur

Après avoir analysé comment l'articulation entre l'écrivain et l'auteur détermina la conception du *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer, nous proposons à présent d'en examiner la réception. Cette recherche de l'auteur énoncée par Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy est-elle commune au créateur et aux spectateurs du portrait d'écrivain ? Nous nous interrogeons ici sur l'« horizon d'attente » du public du *Portrait de Georges Rodenbach*, tel que théorisé par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*. Hans Robert Jauss définit cet horizon d'attente comme un « système de références » (Jauss, 1978 : 49) établi par l'expérience préalable du public et qui conditionne son appréhension d'une œuvre⁷. Il résulte selon lui de trois facteurs : « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève » – dans notre cas, la tradition du portrait d'écrivain –, « la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance » – en l'occurrence *Bruges-la-Morte* –, et « l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » – ici, le décalage entre le portrait et l'apparence réelle de Rodenbach et de Bruges (Jauss, 1978 : 49). Premièrement, la tradition du portrait d'écrivain ne figure pas celui-ci comme un individu lambda mais le caractérise par les attributs de sa profession – plume, livre, attitude réflexive, etc. (Durand, 2014 : n. p.), habituant les spectateurs à faire le lien entre l'homme et son œuvre. Deuxièmement, la connaissance de *Bruges-la-Morte* permet au public de comprendre la référence qui y est faite dans le *Portrait de Georges Rodenbach* et de le regarder à travers le filtre de l'univers littéraire de l'écrivain. Troisièmement, le décalage entre le portrait et l'apparence réelle de Rodenbach et de Bruges, que les spectateurs peuvent constater par l'intermédiaire de photographies, rend évidente aux yeux de ces derniers la dimension fictionnelle et symbolique du *Portrait de Georges Rodenbach*. C'est à partir de ces différents critères constitutifs de l'horizon d'attente que fut reçu le portrait au moment de sa création et qu'il est encore reçu de nos jours.

L'horizon d'attente se mesure selon Hans Robert Jauss « à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique » (Jauss, 1978 : 53), c'est donc dans les critiques anciennes et actuelles du *Portrait de Georges Rodenbach* que nous pouvons le saisir. L'œuvre fut présentée dès le lendemain de sa création, lors de la première exposition individuelle de Lévy-Dhurmer à la galerie Georges Petit en 1896⁸. Elle contribua directement au succès de cette exposition où elle concentra l'attention de plusieurs critiques d'art. Cinq d'entre eux assimilèrent

7 Cette expérience du public peut être l'expérience littéraire des œuvres qu'il a déjà lues, l'expérience historique et sociale du contexte dans lequel il évolue, ou encore l'expérience individuelle de ce qu'il a vécu (Jauss, 1978 : 259).

8 L. Lévy-Dhurmer, Paris, Galerie Georges Petit, 15 janvier-15 février 1896.

l'arrière-plan du portrait à *Bruges-la-Morte*⁹. En 1899, Achille Segard disait de ce portrait que « l'œuvre du poète se reflète dans sa physionomie » (Segard, 1899 : n. p.), tandis qu'Anna Rodenbach, l'épouse de l'écrivain, n'y voyait pas son mari mais un « portrait de l'auteur de *Bruges-la-Morte* » (Rodenbach, 1923 : 3). Un siècle plus tard environ, en réaction à l'exposition *Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900* où l'œuvre était présentée (Foucart, 1973), Philippe Jullian constatait encore que « ce portrait est imprégné de *Bruges-la-Morte* » (Jullian, 1973 : 74). Alan Hollinghurst affirme plus récemment que « Quiconque a lu *Bruges-la-Morte* y verra probablement une sorte de double portrait, de l'auteur et de son héros endeuillé et obsessionnel, Hugues Viane¹⁰ » (Hollinghurst, 2005 : n. p.). À la question qu'il posait en 2012 – « S'agit-il d'une représentation de l'homme ou de l'œuvre ? » – Jean-David Jumeau-Lafond répond finalement que « c'est bien d'un renvoi de l'une à l'autre qu'il s'agit, processus sans fin et dont la non résolution, typiquement symboliste, doit suggérer le sens profond, l'intime fusion entre l'œuvre et l'homme » (Jumeau-Lafond, 2012 : n. p.). Ces quelques témoignages rendent compte d'une compréhension partagée du *Portrait de Georges Rodenbach* comme portrait d'auteur, c'est-à-dire comme symbole de l'œuvre littéraire du modèle. Ils confirment la thèse de Federico Ferrari et de Jean-Luc Nancy selon laquelle la réception d'un portrait d'écrivain est toujours infléchie par la recherche de l'auteur. En se référant explicitement à *Bruges-la-Morte*, Lévy-Dhurmer anticipa cette projection de l'œuvre de Rodenbach sur son portrait et sut ainsi satisfaire l'horizon d'attente des spectateurs de toutes les époques.

Au terme de notre analyse, le *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer apparaît dans sa dualité. Le portrait intime de Rodenbach se double d'abord du paysage mental de Bruges, qui rappelle ses origines flamandes et projette ses souvenirs d'enfance. Le portrait de l'écrivain se double ensuite du portrait de l'auteur de *Bruges-la-Morte*, principalement symbolisé par un paysage brugeois dessiné d'après les illustrations du roman. Nous pouvons ainsi appliquer au *Portrait de Georges Rodenbach* ce que Pierre Michon écrit du portrait photographique de Samuel Beckett par Lutfi Özkök : il est « le portrait des deux corps du roi » (Michon, 2002 : 14), en cela qu'il réunit le corps mortel et fonctionnel de l'homme et le corps immortel et sacré de l'auteur. Le paysage en arrière-plan est un espace imaginaire où le portraitiste déplaça son modèle :

9 « [L]e Portrait de M. Georges Rodenbach vaut surtout par un arrangement habile et par l'évocation, dans les fonds, d'une Bruges-la-Morte encadrant la figure du poète » (Anonyme, 1896 : 26-27).

« C'est bien à M. Lévy-Dhurmer qu'il convenait aussi d'évoquer, dans la perspective de Bruges-la-Morte, la physionomie blonde et pensive de Georges Rodenbach » (Eon, 1896 : 132).

« [L]a figure délicate, rêveuse du poète Rodenbach qui se détache harmonieusement sur une calme vision de Bruges-la-Morte » (Maizeroy, 1896 : 1).

« Laissons donc M. Lévy-Dhurmer décorateur [...] pour admirer sans réserve ses portraits d'abord : [...] celui de Rodenbach, dans un décor de Bruges la morte, si suggestif » (Ourbak, 1896 : 2).

« [L]e portrait de M. Georges Rodenbach aurait pu se passer du paysage mélancolique de Bruges-la-Morte, aperçu par la baie de la fenêtre ouverte » (Rambaud, 1896 : 3).

10 « Anyone who has read *Bruges-la-Morte* is likely to see this as a kind of double portrait, of the author and of his bereaved and obsessive hero, Hugues Viane » (traduction de l'auteur).

Lévy-Dhurmer introduisit Rodenbach dans *Bruges-la-Morte*. Rares sont les œuvres qui rendent aussi manifeste le transfert de la réalité de l'homme vers la fiction de l'œuvre. Ce transfert répond à l'horizon d'attente du public et justifie la fortune critique du *Portrait de Georges Rodenbach* de 1896 à nos jours. Les autres portraits d'écrivains que Lévy-Dhurmer réalisa dans les années suivantes se fondent sur un transfert analogue. Son portrait de Pierre Loti daté de 1896 adosse le modèle à une vue d'Istanbul allusive au décor de son roman *Aziyadé*, de même que ses deux portraits de Renée Vivien vers 1902 la représentent devant un paysage maritime évocateur de l'île de Lesbos en lien avec son œuvre poétique. Tous sont des portraits doubles où, comme dans le *Portrait de Georges Rodenbach*, le visage de l'écrivain s'unit à la vision de l'auteur.

Œuvres citées

- ANONYME, « Petites expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 4, 25 janvier 1896, p. 26-27.
- BERTRAND, Jean-Pierre, GROJNOWSKI, Daniel, « Présentation », Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998, p. 7-46.
- BERTRAND, Jean-Pierre, dir., *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999.
- DURAND, Pascal (consulté le 25.05.2019) : « De Nadar à Dornac : hexis corporelle et figuration photographique de l'écrivain », *CONTEXTES*, 14, 2014. <http://journals.openedition.org/contextes/5933>
- EDWARDS, Paul, « L'illustration photographique de *Bruges-la-Morte* et les archives Lévy-Neurdein », *Soleil noir : photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 33-53.
- EON, Henry, « Expositions : M. Lévy-Dhurmer », *La Plume*, 163, 1^{er} février 1896, p. 132.
- FERRARI, Federico, NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005.
- FOUCART, Jacques, LACAMBRE, Geneviève, LACAMBRE, Jean, et alii, *Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1973 (catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 3 mars-30 avril 1973).
- GOFFIN, Joël (consulté le 25.05.2019) : « Le Secret de *Bruges-la-Morte* », 2017. <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf>
- HOLLINGHURST, Alan (consulté le 25.05.2019) : « Bruges of sighs », 2005. <http://www.theguardian.com/books/2005/jan/29/featuresreviews.guardianreview30>
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JULLIAN, Philippe, « La Belle Époque comme l'a rêvée Lévy-Dhurmer », *Connaissance des arts*, 253, mars 1973, p. 72-79.
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David (consulté le 25.05.2019) : « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de sens ? », 2012. <http://www.latribunedelart.com/paysage-et-ou-portrait-symboliste-une-questi-on-de-sens>
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David (consulté le 25.05.2019) : « Portrait ou paysage ? », s. d. <http://mucriv.univ-paris1.fr/portrait-ou-paysage/>
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David, « Symbolismes », dir. Guy Cogeval, *Le Mystère et l'éclat : pastels du musée d'Orsay*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Musée d'Orsay, 2008, p. 128-131 (catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 30 septembre 2008-4 janvier 2009).

- LE BELLER, Elodie, *Lucien Lévy-Dhurmer : portraitiste et illustrateur de Georges Rodenbach*, Rennes, Université Rennes 2, 2017 (mémoire).
- MAES, Pierre, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, Gembloux, Impr. J. Duculot, 1952.
- MAIZEROY, René, « Les artistes nouveaux : L. Lévy-Dhurmer », *Gil Blas*, 5913, 26 janvier 1896, p. 1.
- MARGUERITTE, Paul, MARGUERITTE, Victor, « Georges Rodenbach », *L'Écho de Paris*, 6996, 26 juillet 1903, p. 1.
- MICHON, Pierre, *Corps du Roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.
- OURBAK, F., « Causerie d'art : L. Lévy-Dhurmer à la galerie Georges Petit », *La Lanterne*, 6855, 28 janvier 1896, p. 2.
- POHLMANN, Ulrich, « Le rêve de la beauté, ou la vérité est beauté, beauté vérité : la photographie et le courant symboliste (1890-1914) », *Paradis perdu : l'Europe symboliste*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, Paris, Flammarion, 1995, p. 428-447 (catalogue d'exposition, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 8 juin-15 octobre 1995).
- RAMBAUD, Yveling, « Petits salons : exposition de M. Lévy-Dhurmer », *Le Gaulois*, 5191, 23 janvier 1896, p. 3.
- RODENBACH, Anna, « Il y aura demain 25 ans que le poète Rodenbach est mort à Paris », *Excelsior*, 4757, 21 décembre 1923, p. 3.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892].
- SCHAPIRO, Meyer, *Les Mots et les images*, Paris, Macula, 2000.
- SEGARD, Achille, « Lévy-Dhurmer », *Revue illustrée*, 1, 15 décembre 1899, n. p.

Portraying Conrad in Africa in the graphic novel *Kongo* by Tom Tirabosco and Christian Perrissin

Nathalie Martinière
Université de Limoges

ABSTRACT. Following the fashion for writers' biopics, *Kongo. Le ténébreux voyage de Józef Konrad Korzeniowski*, by Tom Tirabosco and Christian Perrissin, deals with British author Joseph Conrad's six months in the Congo as an employee of the *Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo* in 1890. *Kongo* is neither the first nor the only biographical piece of fiction dealing with Conrad who is generally referred to as a "novelist of the sea" and whose adventurous life offers material fit for all sorts of rewritings. This paper analyses how Tirabosco and Perrissin turn Conrad into a fictional character while relying on a number of historical sources. It points out that *Kongo* has its own agenda: it has something to tell us about Conrad, but also about the historical situation in which he found himself, i.e. the colonisation of the Congo by King Leopold II at the end of the nineteenth century. Dealing with an episode that contributed to his legend as a writer (our image of Conrad as a novelist would not be the same without *Heart of Darkness*), it underlines the porous boundaries between reality and fiction, therefore forcing us to bear in mind the historical reality behind the fiction. *Kongo* not only answers the contemporary period's taste for writers' biographies, it also enables the general public to discover or rediscover the historical facts hidden behind a fiction which, in the case of *Heart of Darkness*, is often read (at least in France) as a "metaphysical" quest.

KEYWORDS: Graphic Novel, Portrait, Joseph Conrad, Congo, Colonization

Portrait de Joseph Conrad en Afrique dans le roman graphique *Kongo* de Tom Tirabosco and Christian Perrissin

RÉSUMÉ. Comme les adaptations de classiques de la littérature en bande dessinée, les « biopics » connaissent une certaine vogue. *Kongo. Le ténébreux voyage de Józef Teodor Konrad Korzeniowski*, de Tom Tirabosco and Christian Perrissin, raconte les six mois passés par Conrad en Afrique, dont il tira à la fois *Heart of Darkness* et « An Outpost of Progress ». Inspirée par ces fictions mais aussi par les souvenirs personnels de Conrad, ses lettres et son « Journal du Congo », ainsi que par une série de photogra-

phies de l'époque, la bande dessinée nous donne à voir un moment particulièrement important de la vie de Conrad, plus souvent considéré comme « écrivain de la mer ». Le roman graphique permet aussi au grand public de (re-)découvrir la réalité historique cachée derrière un roman réputé difficile et souvent lu en France comme une œuvre « métaphysique ». Ainsi montre-t-il, grâce à une esthétique particulièrement soignée, les étapes de la plongée de Conrad dans l'« horreur », ses conséquences sur sa santé et la suite de son existence. Cet article souligne que *Kongo* ne se contente pas de transformer Conrad en personnage de fiction, de dévoiler un épisode fondateur de sa vocation d'écrivain ou de contribuer à sa légende : il explore également les frontières poreuses entre l'écrivain et son œuvre, nous renvoie au jeu entre fiction et réalité, nous forçant à contextualiser *Heart of Darkness*, à envisager la réalité historique présente derrière la fiction et à prendre la mesure du trauma dont le roman est le reflet. Pour des lecteurs peu familiers des questions postcoloniales, de l'histoire du Congo ou de l'œuvre de Conrad, *Kongo* véhicule l'image d'un homme aux prises avec des questions éthiques et morales difficiles – image qui peut être une clé intéressante pour entrer dans une œuvre qui ne se limite pas au cliché de l'écrivain de la mer.

MOTS-CLÉS : roman graphique, portrait, Joseph Conrad, Congo, colonisation

*C'est comme si les livres que nous
lisons nous étaient plus étrangers
et incompréhensibles lorsque nous
ne pouvons jeter un coup d'œil
aux portraits de ceux qui les ont
écrits [...] comme si les traits des
écrivains, enfin, faisaient corps avec
leur œuvre.*

(Javier Marias, 1996: 131)

Classics of world literature are regularly adapted as graphic narratives.¹ *Heart of Darkness* has for instance recently been turned into a graphic novel by Miquel & Godart or published accompanied with illustrations and commentaries by Sylvain Venayre and Jean-Philippe Stassen (Conrad, 2006b) – a clear sign of the novella's success in France. *Kongo*, by Tom Tirabosco and Christian Perrissin, is different since it deals with Joseph Conrad's experience in Africa. *Kongo* is not the first or only biographical novel dealing with Conrad who is generally referred to as a “novelist of the sea”² and whose adventurous life offers material fit for all sorts of rewritings.³ If *Kongo* confirms the image of Conrad as

1 The beginning of Marcel Proust's *Remembrance of Things Past* was adapted by Stéphane Heuet between 1998 and 2013; various collections adapting “classics” are regularly published and sold with newspapers.

2 Gide says that the sea was to him “like an old mistress” and insists on the adventurer myth: “Nul n'avait plus sauvagement vécu que Conrad [...]” (André Gide, 1924: 18, 20).

3 One could think for instance of James Lansbury's *Korzeniowski* which concentrates on the episode behind “The Secret Sharer”. Similarly, since the 1950s his most famous novels have been adapted into comic books. See O. Knowles & G. Moore for details.

an adventurer, it does not deal with his experiences at sea but concentrates on what he went through “in the centre of a continent” (Conrad, 2006a: 13), during a relatively brief period of his life, that inspired both *Heart of Darkness* and “An Outpost of Progress” to him. Based on Conrad’s letters, his *Congo Diary* and *Up-river Book, A Personal Record*, as well as photographs of the time, the graphic novel concentrates on this very special moment in Conrad’s life.

Associating text and image, *Kongo* is also remarkable because it provides a type of portrait marked by a number of specificities: contrary to a photograph or painting characterized by its instantaneity, a graphic novel can take a longer period of a person’s life into consideration, concentrating on their actions and behaviour, drawing their psychological and physical portrait, underlining their evolution, pointing out how a given experience can influence their destiny. It has a narrative dimension which is more rarely present in other types of portraits.

As it turns Conrad into a fictional character while relying on a number of historical sources, *Kongo* has its own agenda. It draws a portrait of Conrad, but also of the historical situation in which he found himself: the colonization of the Congo by King Leopold II at the end of the nineteenth century. Dealing with an episode that contributed to his legend as a writer (our image of Conrad as a novelist would not be the same without *Heart of Darkness*), it underlines the porous boundary between reality and fiction, therefore forcing us to bear in mind the historical reality behind the fiction. *Kongo* not only answers our period’s taste for writers’ biographies, it also enables a large readership to discover or rediscover the atrocities hidden behind a novella which, in the case of *Heart of Darkness*, is often read (at least in France) as a “metaphysical” quest. As we will see, such an approach is no longer an object of surprise in a graphic narrative.⁴

An explicitly biographical graphic novel

As the title and subtitle indicate (*Kongo. Le ténébreux voyage de Józef Teodor Konrad Korzeniowski*⁵) the graphic novel concentrates not on the romantic cliché of Conrad as a “sea novelist” but on one episode in his life: the six months he spent in Africa – a period that left its mark on his physical and psychological health and was partly responsible for his change of activity, leaving his work as a merchant seaman behind and starting a career as a writer (Peters, 2006: 4), a period that also inspired two of his works, “An Outpost of Progress” and *Heart of Darkness*. The book’s front cover shows a character who can be identified as Conrad himself (or rather Korzeniowski, since he was not yet Conrad) while the back cover associates a group of unidentified characters who could come straight from *Heart of Darkness*, and a passage from Conrad’s memories,

4 Baetens and Frey insist on graphic narratives’ ability to “introduce fiction with historical meaning.” (Baetens & Frey, 2015: 13)

5 Henceforth, I will only give the page number when I refer to *Kongo*.

A Personal Record, signed “Joseph Conrad”: what is suggested is that the reader will accompany him in his transition from Korzeniowski to Conrad, from merchant sailor to literary author.

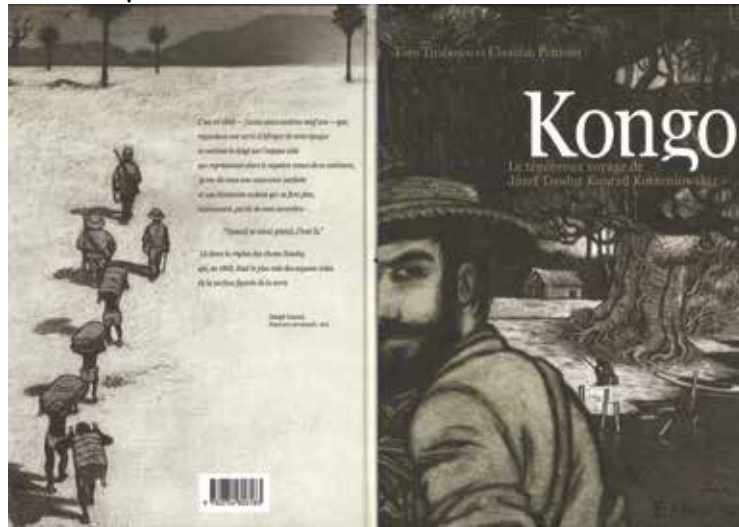


Figure 1: Cover of Tom Tirabosco & Christian Perrissin, *Kongo. Le ténébreux voyage de Józef Teodor Konrad Korzeniowski*, Paris, Futuropolis, 2013.

As a consequence, the Joseph Conrad represented in *Kongo* is not the famous older novelist one can see at the National Portrait Gallery, either sketched by William Rothenstein in pastel (1903) or painted by Percy Anderson (1918) or Walter Tittle (1923-24)⁶ towards the end of his life. As the name in the subtitle makes clear, Tirabosco and Perrissin are interested in the thirty-three-year-old sailor who had only just started writing *Almayer's Folly* and who had applied for a position of command on a steamboat in the Congo with the Société Anonyme pour le Commerce du Haut-Congo. There are few portraits of Conrad at the time he went to Africa and, interestingly, the photograph Perrissin and Tirabosco chose to include at the end of their book was taken later, around 1904 (Stape, 2007: n.p.). Conrad's facial features, however, did not change that much throughout his life and particularly from the moment he started growing the beard which has become a characteristic feature of his. He is therefore easily identified. Besides, Tirabosco took great pains to give the readers a visual image of Conrad which corresponds to what they know of him, insisting for instance on his elegance: on the first page, Conrad is pictured wearing a bowler hat and holding a pair of white gloves – an image which corresponds to numerous later portraits but which is extremely different from the gallant seaman cliché [see **figure 6**].

Kongo stands out for its aesthetic and formal choices, the most striking being the choice of black and white which, together with Tirabosco's use of the monotype⁷ technique, creates a very oppressive atmosphere – a visual equiva-

6 <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait-list?search=jb&sText=joseph+conrad&w-Page=0> (last accessed 23.03.2020). The NPG has 23 portraits of Conrad, including one bronze bust by Jacob Epstein, caricatures, a medal, and photographs.

7 “Monotypes are made by drawing on glass or a plate of smooth metal or stone with a greasy substance such as printer's ink or oil paint. Then the drawing is pressed by hand onto a sheet

lent of the stifling descriptions in *Heart of Darkness*. Constant variations in the page composition, from the traditional nine-panel grid (a rather rare case in fact, e.g. 5, 31) to half-page or full-page panels that convey the overpowering effect of nature on man (43, 84-85, 125, 168) or pages in which panels are unframed and images mingle (when Conrad is sick and hallucinates for instance, 160) echo the changes in Conrad's personality visually. Contributing to the narrative progression, they also underline what led to such changes, so that the reader is confronted with someone physically, psychologically and emotionally transformed by his six months in Africa which corresponded to an experience in disillusionment. In the first pages, Conrad is presented as both slightly naive and over-confident, believing he will take part in a "civilizing mission"⁸ (4), a belief encouraged by his so-called aunt, Marguerite Paradowska who was instrumental in getting him the position (8), and intent on fulfilling a childhood's dream (112). But he is also wary that he might be confronted with "trade secrets" (6), filled with misgivings (11) and yet certain that "a Polish nobleman cased in British tar", as he described himself in one of his letters, will not be "among the 60 per cent. of our Company's employees [who] return to Europe before they have completed even six months' service." (see **figure 2**; 14-15; Conrad, 1990: 52)

Before Conrad left for Africa, Perrissin and Tirabosco insist that he had no idea of the extent of the corruption and violence taking place in the Congo: "Three years in Africa can't be more difficult than the six years I spent in the East." (11) Reality proved him wrong and his childhood dream of adventure turned into a nightmare.

As an employee of the Company Conrad holds an ambiguous position, the graphic novel points out. He is clearly an insider in what he later called "the vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience and geographical exploration" (Conrad, 1926: 17); yet he always presented himself as an outsider in the letters he wrote, in his *Congo Diary*,⁹ as well as in his later recollections. Besides, visual choices in *Kongo* also insist on his being an outsider: in a number of scenes, Conrad is only peripheral, placed on the sides rather than in the centre of the panels (e.g. 79, panels 1 and 3); he is willingly staying apart from the Europeans, repeatedly underlining his noble origin (57, 148), taking care to wash or to trim his beard (165) – attitudes which in this case take on a symbolic and ethical dimension (57, 148). Picturing Conrad thus draws the line between him and the other employees of the Company who very rapidly see him as a spy protected by the officials in Brussels (72). The gap only gets wider as the novel unfolds and his attire becomes symbolic of the distance with the other Europeans: as Véronique Bragard underlines, "the grotesque

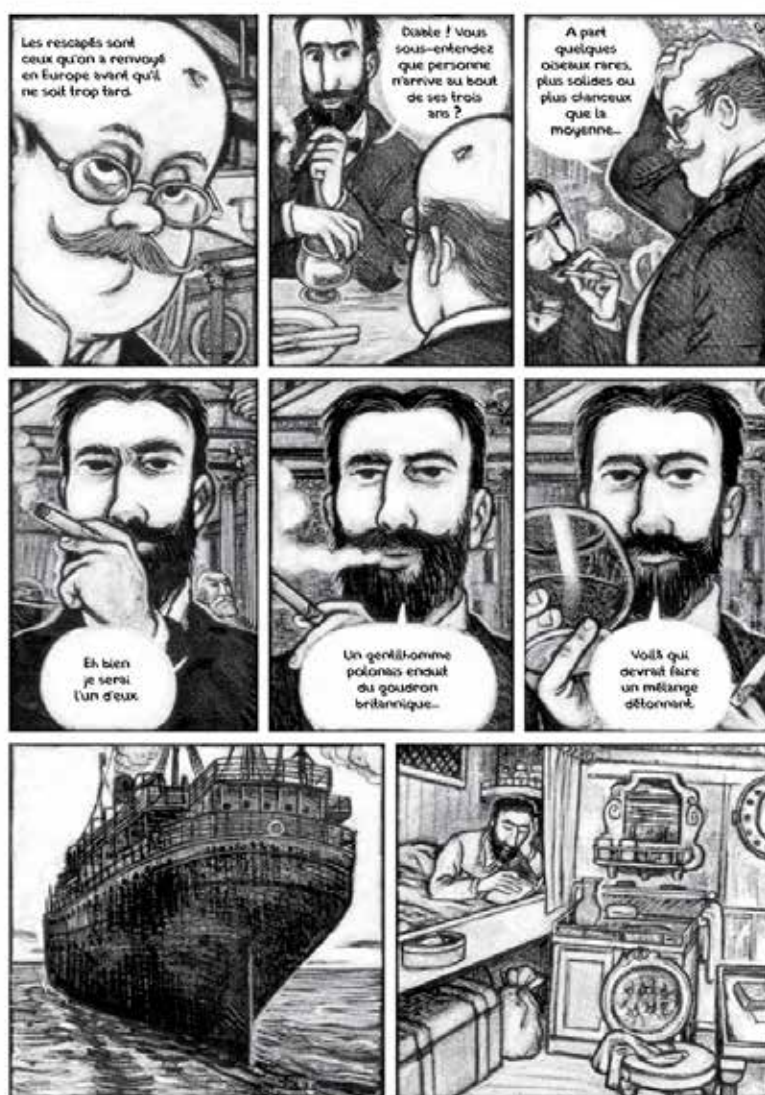
of absorbent paper or is printed on an etching press". <https://www.britannica.com/technology/monotype-printmaking#targetText=Monotype&targetText=Monotype%2C%20in%20printmaking%2C%20a%20technique,printer's%20ink%20or%20oil%20paint.> (last accessed 02.10.2019).

8 Translations from *Kongo* mine throughout.

9 "Feel considerably in doubt about the future. Think just now that my life among the people (white) around here cannot be very comfortable. Intend avoid acquaintances as much as possible" First entry in the *Congo Diary*, 06/13/1890 (Conrad, 2006a: 253).

[...] figures of the colonials [...] contrast with the serious, slim, bearded, clever figure [...] of [...] Conrad.” (Bragard, 2015: 95).

This rapid transformation and rejection of the Company’s methods is all the more striking as *Kongo* makes it clear that Conrad was not initially opposed to colonization. This is illustrated by an episode borrowed from the *Congo Diary* and partly re-imagined, when a native porter dropped him into the river. The panels show a raging Conrad satisfied that the porter is flogged (54): explicit graphic choices (angry facial expressions, sound effects included in the panels) complement factual comments in panels 1 and 5, clearly showing what Conrad’s Diary – very matter-of-fact, though one can feel his exasperation – only suggested: “Today fell into a muddy puddle. Beastly. The fault of the man that carried me. After camp[in]g went to a small stream, bathed and washed clothes. Getting jolly well sick of this fun. (Saturday, 5th July)” (Conrad 2006a: 255-256).



15

Figure 2: Tirabosco & Perrissin, *Kongo*, 15.



Figure 3: Tom Tirabosco & Christian Perrissin, *Kongo*, 54.

In a way, such an unsentimental picture of Conrad strengthens his rejection of European colonization in the Congo: he was not an idealist but a man with the prejudices of his time¹⁰ and Perrissin and Tirabosco refuse to idealize him. Yet *Kongo* underlines that his moral sense and clear-sightedness prevented him from fooling himself about what was taking place: “[...] I nearly took part in

10 Roger Casement, the British consul who ten years later was to become a leading figure in the fight against Leopold's Congo State, is pictured saying “[...] you mustn't think that they [the natives] are bothered by their chains. Soon, they will start singing, you'll see [...]” (41). The effect is similar.

this madness” (167), he tells Casement at the end of the novel. As the graphic novel shows, Conrad has come to symbolize the difficult transition from shameless colonialism to anti-colonialism.

Kongo also dwells on the effect of Conrad’s stay in Africa on his physical and mental health, and for that matter, his physical deterioration, which is shown visually (e.g. 53, 113, 163), metaphorizes his trauma. Not all of it is attributed to what he went through: even before he reaches the coast of Africa, he is shown as suffering from rheumatism in his right hand (18-19, Bock, 2002, 26) and his fits of depression are well documented. But the conditions in the Congo were extremely trying and Conrad filled his letters with descriptions of his ailments, which are also echoed in the caption boxes:

My body feels weak and I am disheartened.
Maybe a new dysentery fit [...] will send me to Europe with Klein
... or to the next world – that would be a solution to all my problems. (143)

In the end, a more serious fit of malaria¹¹ (160) sends him back to Boma and eventually to Europe. *Kongo* shows that such a decision is also motivated by another reason: the colonial brutality he witnessed repeatedly had become unbearable. For that matter, the monotype technique allows Tirabosco to create very dark panels that convey the prevailing moral darkness¹² and create an extremely oppressive atmosphere in keeping with Conrad’s psychological evolution and with his discovery of the horrendous realities of colonialism. In *Kongo* Conrad’s ill health becomes symbolic of what the colonial enterprise in Africa does to Europeans in general, confronting them with their limits and testing their moral principles, often destroying them physically and psychologically. Thus, Conrad’s predicament is similar to that of most Europeans.

But even though he leaves after only six months, Conrad has had time to “see and hear.” (Conrad, 1996: 66) This is probably Korzeniowski’s most striking feature in *Kongo*: eyes and ears wide open, he becomes a witness who notices what is taking place around him (22, 29, 35, 51, 92); he peeps into forbidden places and rapidly discovers what the “trade secrets” consist of: enslaving natives in order to collect as much ivory as possible. He also goes for walks where he should not, which is how he comes across a group of dying natives or rotting corpses (35-36, 47-48, 52), and he listens to conversations between the Company’s executives (92).

It seems that Conrad’s role in *Kongo* is to open the readers’ eyes onto the reality behind his experience and behind *Heart of Darkness*: visually, this is rendered by the focus on his wide open eyes staring at the reader, their size underlined by the use of white gouache in very dark panels (29, 35, 84). But the novel also hints at the distance between what Conrad *saw* (not much) and what twenty-first century post-holocaust readers may *know* of the genocide which

11 “[H]e had had four attacks of fever in two months [.]” (Robert Hampson, 2012: 55).

12 The pressure applied to the paper can be adjusted according to the artist’s intention.

took place in the Congo and for that matter images take pride of place, showing the readers what is never mentioned in Conrad's works: he is forced to retrace his steps before coming across the mass grave hidden in the forest and only smells it (fig. 4, 140) while readers are confronted with a large panel that explicitly shows it to them (Bragard, 2015: 96; Capoferro, 2017-2018: 167-168). It is also worth noting that such gloomy episodes are on several occasions pictured in a very "cartoonish" manner, with linguistic signs inserted within the panels: onomatopoeias, exclamation and questions marks marking surprise clash with what is described, enhancing the readers' shock. Tirabosco uses the language of comics to convey a type of reality usually not dealt with in this way, the "cultural exclusion" of serious subjects from comics or graphic novels being no longer valid since Spiegelman's *Maus* confirmed the medium's legitimacy in handling them. (Baetens & Frey, 2015, 2).



Figure 4: Tirabosco & Perrissin, *Kongo*, 140.

From Conrad's portrait to the post-colonial re-reading of the colonization of the Congo

Not all readers of *Kongo* are familiar with Conrad and his work or with the history of colonialism. *Heart of Darkness*, however, is a title that rings a bell, even if only because of Coppola's *Apocalypse Now*. But behind *Heart of Darkness* is an experience of reality: "I wanted to tell what Conrad went through, what he discovered there that led him to write such a novel" Christian Perrissin said in an interview (Michel, 2013); his work was motivated by the unveiling of the historical background behind *Heart of Darkness*. The title puts the country forward (*Kongo*) while Conrad himself is a sort of filter through whose experience the "horror" of Belgian colonization can be approached. Fictionalizing Joseph Conrad is a way of reminding the twenty-first century readers of this historical background and of the reality of Belgian colonialism. Such an approach is heavily influenced by twentieth century postcolonial re-readings of our colonial past and by a reevaluation of the media's hierarchy to represent serious historical questions. Another of Perrissin and Tirabosco's aims is to make clear that there is more to Conrad's novel than a spiritual quest and a moral journey. French readers are used to readings of *Heart of Darkness* which emphasize the novella's metaphysical dimension dealing with a "journey within" (Guerard, 1958: 36), an initiatory quest that leads only to a "hollow heart"¹³ (Todorov, 1978: 169). But the "horror" in the Congo (to quote Kurtz) is not an unidentifiable dark spot; the "hollow heart" is surrounded by a "halo" of facts without which the novella loses part of its meaning. It is this historical dimension in *Heart of Darkness* that *Kongo* points out, systematically reinscribing the novella and its author in their context: the Joseph Conrad portrayed in *Kongo* is seen through the lens of twentieth and twenty-first century postcolonial criticism. At the end of *Kongo*, the authors provide a list of their sources, together with a six-page account of the historical background and of Conrad's experience, entitled "Conrad and Mr Kurtz's ghosts" in which the text takes pride of place. Such references give us a good understanding of why they were interested in Conrad and what aspect(s) they wanted to single out: "Conrad had come to the Congo to work and to fulfil his childhood dream. He came back traumatized, having served a greedy and murderous enterprise." (173) It is this "greedy and murderous enterprise" hidden behind the metaphysical quest in *Heart of Darkness* for so long that they wanted to pinpoint.

What the afterword also reveals is that they relied heavily on historical sources. Two categories of sources are particularly important and should be mentioned. The first one is directly related to Conrad himself: if Perrissin and Tirabosco are able to recreate such a precise and documented portrait of Conrad's stay in the Congo, it is because they used his letters written at the time, especially to Marguerite Poradowska, his *Congo Diary* written while he was trekking from Matadi to Kinshasa, his *Up-river Book* written while he was trav-

13 It is Todorov's analysis of the novella – an analysis that however never takes the historical context into consideration.

elling to Stanley Falls on the *Roi des Belges*, and his memoirs, *A Personal Record*, published in 1912, as well as biographies of Conrad. Such first-hand documents find their way into the graphic novel, very often word for word.¹⁴

The second category focuses on the history of the Belgian colonization of the Congo with essays like Hochschild's *King Leopold's Ghost* or primary sources, like Alexandre Delcommune's memoirs, *Vingt Années de vie africaine*, published in 1922. Delcommune had sailed the Congo River on the *Roi des Belges* just two years before Conrad, as Perrissin reveals in his interview for *Jeune Afrique*: "It gave me a better idea of the geography of the region and of the colonizers' frames of mind" (Michel, 2013, translation mine). Tom Tirabosco, on the other hand, relied on visual documents that were not limited to the period when Conrad was in the Congo only, thus allowing for the free play of his imagination and an approach that can be defined as both historical and subjective since he used photographs dating back to the end of the nineteenth century, but also portraits of natives by Casimir Zagourski, a Belgian photographer from the 1930s, i.e. long after Conrad visited the region. He even used his own memories of a trip he made on the Amazon:

I used documents of the time as starting points, photographs from the late nineteenth century, and portraits taken by Casimir Zagourski, a Belgian photographer from the 1930s. I also used my memories of a trip I had made in Peruvian Amazonia during which I sailed on the river on a flat-bottomed boat. (Michel, 2013)

In fact, the paratext in *Kongo* frames the story, providing a systematic mixture of facts related to Conrad himself and historical elements concerning the colonization of the Congo which are not necessarily related to Conrad. If no date is indicated at the beginning of the graphic novel,¹⁵ the extracts from one of Conrad's letters to Poradowska, dated 14 April 1890, associated with press clippings concerning the Congo Conference of 1885 and its results (freedom for trade and shipping on the Congo river, insistence on the end of the Arab slave trade) are placed just before the narrative's beginning and make it clear from the start that the story is rooted in historical facts (2). And then, once we have turned the last page of the novel itself, "Conrad and Mr Kurtz's ghosts" lists the important consequences of the Congo experience not mentioned in the graphic novel itself: its long-lasting effects on Conrad's health, how he then turned from merchant seaman to writer, how these events were transformed into fiction with "An Outpost of Progress" and *Heart of Darkness*, and how it found an echo with the anti-colonialists of the time.

Perrissin also focuses on the transformation of Conrad's own experience into something more universal in *Heart of Darkness*, pointing out the absence of place names and character names, except for Marlow and Kurtz (and Fresleven)

¹⁴ All the more so since the letters to Poradowska were written in French.

¹⁵ The first date within the story is provided by a letter Conrad sends to Marguerite Poradowska (13).

(172), or the various possible sources for the character of Kurtz, ranging from Klein, the man whom Conrad brought back from Stanley Falls and who died “three days before the ship docked” in Leopoldville (Stape, 2007: 67) to the notorious Leon Rom who had decorated his flowerbeds with dried human heads. Moreover, he points out that little is known about the men Conrad encountered in the Congo (Harou, Koch, Keyaerts or Delcommune),¹⁶ which is a way of acknowledging that his work is an imaginative recreation of reality, Conrad’s portrait thus oscillating between quotations of primary sources and a re-imagining of a number of episodes: pages 47 & 48 [Figure 5] are a good example of the way Perrissin and Tirabosco worked, by giving flesh to their sources, filling gaps in what we know of Conrad’s African experience, re-imagining a number of situations. If we rely on Conrad’s diary, we see that two very brief lines (“Met an off[ic]er of the State ins[pe]cting; a few minutes afterwards saw at a camp[in]g place the dead body of a Backongo. Shot?”) are turned into three atmospheric pages filled with close-ups on sinister-looking characters like lieutenant de Roesch who is never mentioned in Conrad’s memories. Finally, at the end of the episode, Conrad is portrayed as a sort of detective, investigating the death of a black man they have found on the road, the succession of events suggesting that he was probably executed by the officer.



Figure 5: Tirabosco & Perrissin, *Kongo*, 48.

16 In the postscript, Perrissin gives a short presentation of a number of well-known key figures of the time, some of whom appear in the story: one is Roger Casement, whom Conrad met in Matadi. He later became a British consul and an Irish activist and published a Congo report (1903-04) against King Leopold’s Congo Free State which led to the King’s relinquishing his private ownership of the country to the Belgian government. Casement is mentioned in Conrad’s journal in friendly terms (“Thinks, speaks well, most intelligent and very sympathetic” Conrad, 2006: 253; 38) and Casement is shown as instrumental in removing the scales from Conrad’s eyes in the graphic novel (37-42). And there are the two “founding fathers” of the Congo Free State (175), King Leopold II and Stanley, the famous explorer who worked for him and contributed to opening the country to European exploitation. Stanley is mentioned in the novel in his ambiguity since he is worshipped by young Conrad as a heroic figure and called a “megalomaniac tyrant” by Casement (42). King Leopold however plays no role in the story but his historical importance is reasserted in the afterword. Photographs are even provided, alongside Conrad’s own portrait.

Very rapidly, he has no illusions left: he has discovered the ruthlessness of the colonial enterprise in the Congo and its double standards;¹⁷ it has nothing to do with the philanthropic discourse in favour in Brussels and he knows he will have to speak up. (75, 167)

Porous boundaries between the author and his work

But there is another source to Conrad's portrait in *Kongo*, as many passages echo what Marlow says in *Heart of Darkness*: Perrissin and Tirabosco did not hesitate to rely on *Heart of Darkness* in order to fill the gaps in the diary. Besides, passages from Conrad's memoirs and letters are very often nearly identical with well-known passages from *Heart of Darkness*, thus blurring the line between the writer and his work. I have mentioned the passage from Conrad's *A Personal Record* quoted on the back cover which echoes what Marlow declares at the beginning of the novel:

It was in 1868, when nine years old or thereabouts, that while looking at a map of Africa of the time and putting my finger on the blank space then representing the unsolved mystery of that continent, I said to myself, with absolute assurance and an amazing audacity which are no longer in my character now:

“When I grow up I shall go *there*.” (Conrad, 2008: 26)

Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say: When I grow up I will go there. (Conrad, 2006a: 8)

The linguistic proximity is associated with a visual reduplication as both passages are also reflected at the very beginning of the novel in the panels where Conrad is shown “looking at a map” of Africa before his interview with Albert Thys, the manager of the Belgian upper Congo company he was going to work for.

17 “From the beginning of this journey, I have been told that the Congo is a horrific place for the whites. What I have seen today suggests that it is much worse for the natives” (38).

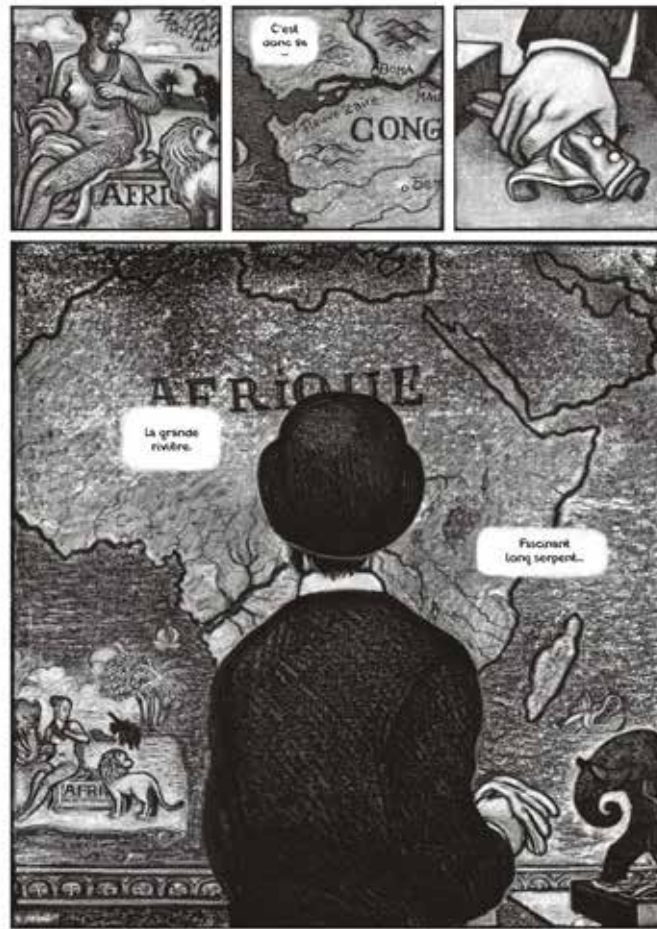


Figure 6: Tom Tirabosco & Christian Perrissin, *Kongo*, 3.

Like Marlow, he is particularly fascinated by the river; both compare it to “an immense snake uncoiled” (3; Conrad 2006a: 8), so that the line is blurred between Conrad’s own life and his fiction, between Conrad and Marlow, the novella’s narrator.

The trek between Matadi and Kinshasa is another good example of such similarities and echoes, as Perrissin and Tirabosco filled the caption boxes with translations from the *Congo Diary* or *Up-river Book* (28-66), systematically drawing on anecdotes reminiscent of what Marlow says in *Heart of Darkness*, like the meeting with the whites followed by the discovery of the corpse of a black man. Other episodes seem to rely entirely on *Heart of Darkness* rather than on the diary, as is the case in the pages where Harou, Conrad’s companion during the trek, wants to kill the porters who dropped him, and then Conrad himself (62-65). This is more or less what Marlow says in the novella: “I had a white companion [...who was] wrecked in a bush [...] He was very anxious for me to kill somebody [...]” (Conrad, 2006a: 20) It is quite noticeable that, in this case, the diary does not mention any such incident: “Great difficulty in carrying Harou. Too heavy. Bother! Made two long halts to rest the carriers. [...] Harou

very little better.” (Conrad, 2006: 260). In this case, *Kongo* is closer to *Heart of Darkness* than to Conrad’s diary, taking liberties with historical facts in favour of drama. The situation is also similar for instance with the scenes of the sticks/arrows shot onto the steamboat by natives (108-110) and with the drums (105-106): both episodes are highly reminiscent of what happens to Marlow and his companions in the novella (Conrad, 2006: 44-45, 35), not of what Conrad narrates in his Diary. Similarly, what Klein tells Conrad during their conversation (“[The jungle] has whispered to me things about myself which I had no idea of ...”, 149) echoes what Marlow says about Kurtz:

But the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude [...] (Conrad, 2006a: 57-58)

Later on, Conrad’s bouts of fever are equated with the realization that he has compromised his moral integrity for the sake of a captainship, as he tells Marguerite Poradowska in a hallucination – a scene that is entirely imaginary (156-158):

And yet ... if only you knew how much I hate lies, not because I am more loyal than the rest of us, but lies appal me. Lies taste like ashes; there is a flavour of death in them. It makes me sick as if I were biting into rotten meat. And yet I lied to myself, I forgot my principles. (157)

Once more, such a declaration is an almost word for word copy of what Marlow tells his listeners in *Heart of Darkness*:

You know I hate, detest, and can’t bear a lie, not because I am straighter than the rest of us, but simply because it appals me. There is a taint of death, a flavour of mortality in lies, – which is exactly what I hate and detest in the world – what I want to forget. It makes me miserable and sick, like biting something rotten would do.¹⁸ (Conrad, 2006a: 27)

In some cases, however, Tirabosco and Perrissin opted for silent pages to convey the intensity of Conrad’s experience, as is the case when he meets a

18 Interestingly, this imaginary moment of hallucination is also the moment when Conrad and Marlow part and choose separate paths: at the end of the novella, Marlow lies to the intended in order to “help [her] to stay in that beautiful world of [her] own [...]” (Conrad, 2006: 48), while Marguerite Poradowska, the woman figure in *Kongo*, is not only a romantic figure in Conrad’s life, but a sort of alter ego whose fantasized presence forces him to acknowledge that he nearly “stepped over the edge” himself. From that moment, recovery means taking the path that leads him to becoming a writer of fiction *and* a witness, and, for him, the two cannot be separated as fiction will be his privileged medium to deal with reality.

group of dying natives (34-35), explores the forest (84-85) or has a hallucination (154), as if language failed him or images were more powerful in such moments. As a result, some of the most striking episodes have a very visual dimension in a graphic novel in which language otherwise plays a crucial role.

The consequence for a reader of the graphic novel, even one familiar with *Heart of Darkness* and Conrad's biography, is that what we know of Conrad's biography – what can be considered as historical facts – and the contents of his fiction, tend to merge, so that the two figures of Conrad and Marlow superimpose, underlining the fact that Conrad's image for us depends on *Heart of Darkness* that informs it as much as Conrad's experience initially informed the novella. Can the writer's figure be separated from his texts? The example of *Kongo* tends to suggest that it is not the case.

In "What is an Author?" published in 1968, Michel Foucault showed that the image of the author the readers have in their minds "contributes to making their interpretation of the text possible" as it is "characteristic of the mode of existence, circulation, and functioning of certain discourses within a society." (Foucault, 1998: 211) This image is not the flesh and blood person but a fantasy recreated from the text(s) they have read. As a fantasy, it is largely influenced by their preoccupations and cultural background. Foucault insists that *author* and *individual* should not be confused. Yet, such a conflation of the two is frequent according to Sophie Rabaud. She explains that the image of the author produced by the fictional text, W. Booth's "implied author", is superimposed by the reader onto what is historically known of him or her: "the author's portrait is implied from his/her work seen as a reflection of the life the reader invents for his author." (Rabaud, 2004: 177) As readers of Conrad, Perrissin and Tirabosco tried to go back to the individual Conrad and what he experienced, but in the process, they were heavily influenced by *Heart of Darkness* and the figure of Marlow, as the numerous passages borrowed from the novella indicate. Perrissin insists that "*Heart of Darkness* has remained a reference because of its extremely lucid outlook on what colonization really meant." (173) As a result, they constantly send us back to the novella and Marlow, whose figure proves indissociable from Conrad's, mediating our understanding of his own story. As a consequence, in a period of constant re-assessment of colonialism's effects and acknowledgment of its influence on our lives, *Heart of Darkness* and its author have become emblematic – almost interchangeable. Placing Joseph Conrad, the "novelist of the sea", in the context of the "scramble for Africa", the graphic novel therefore underlines *Heart of Darkness's* pivotal role in Conrad's (positive or negative) reputation and image as a writer, a role which cannot be overestimated as the novella has had a major impact on twentieth century thought: Hannah Arendt saw *Heart of Darkness* as one of the texts that announced twentieth-century totalitarianism and the mass murders it led to (Arendt, 2002, 369). *Kongo* indirectly reminds us of this impact, as it reminds us of historical events that left their mark on the relationships between Europe and Africa.

Relying both on a multiplicity of historical sources and on Conrad's own fiction, *Kongo's* portrait of Joseph Conrad can be characterized as a subjective but largely faithful recreation of the six months that brought the transition from seaman to English writer whose image has become inseparable from *Heart of Darkness*. As we have seen, *Kongo* borrows extensively from Conrad's texts, which it quotes or paraphrases; it is the visual choices however which create the very oppressive atmosphere and a vivid sense of Conrad's traumatizing experience. Shedding light on the historical background of the novella, *Kongo* also underlines the proximity between Conrad and Marlow, between reality and the fiction it inspired: *Heart of Darkness* was, in his own words, "experience pushed a little (and only very little) beyond the actual facts of the case for the perfectly legitimate [...] purpose of bringing it home to the minds and bosoms of the readers." (Conrad 2006a: 290) For twenty-first century readers who are not necessarily familiar with the history of the Congo or Conrad's personal story, it gives the image of a man who discovered a reality that confronted him with ethical and moral questions that were to become central in his work. Moreover, it foregrounds the role of fiction to "memorialize" historical events and graphic narratives' legitimacy in handling serious themes.

List of figures

Figure 1: Cover of Tom Tirabosco & Christian Perrissin, *Kongo. Le ténébreux voyage de Józef Teodor Konrad Korzeniowski*, Paris, Futuropolis, 2013.

Figure 2: Tirabosco & Perrissin, *Kongo*, 15.

Figure 3: Tom Tirabosco & Christian Perrissin, *Kongo*, 54.

Figure 4: Tirabosco & Perrissin, *Kongo*, 140.

Figure 5: Tirabosco & Perrissin, *Kongo*, 48.

Figure 6: Tom Tirabosco & Christian Perrissin, *Kongo*, 3.

Works cited

ARENDE, Hannah, *Les Origines du Totalitarisme, II. L'Impérialisme*, trad. Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. "Quarto", 2002.

BAETENS, Jan & FREY, Hugo. *The Graphic Novel. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

BRAGARD, Véronique, "Representing the Congolese Past in Comics", ed. Binita Mehta, Pia Mukherji, *Postcolonial Comics. Texts, Events, Identities*, New York & London, Routledge, 2015, p. 92-110.

BOCK, Martin, *Conrad and Psychological Medicine*, Lubbock, Texas Tech University, 2002.

CAPOFERRO, Riccardo, "Representing Conrad in European Graphic Narratives", *Transnational Conrad. L'Époque Conradienne*, 41, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2017-2018, p. 157-169.

- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, ed. Paul B. Armstrong, New York and London, Norton Critical Edition, 2006a.
- CONRAD, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, précédé d'« Un avant-poste du progrès », illustrés et commentés par Jean-Philippe Stassen et Sylvain Veneyre, Paris, Futuropolis/Gallimard, 2006b.
- CONRAD, Joseph, *Congo Diary and Other Uncollected Pieces*, ed. Zdzisław Najder, New York, Doubleday, 1978.
- CONRAD, Joseph, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 1, ed. Frederic R. Karl, Laurence Davies, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- CONRAD, Joseph, "Geography and Some Explorers", *Last Essays*, New York, Doubleday, 1926, p. 1-21.
- CONRAD, Joseph, *Lord Jim*, ed. Thomas C. Moser, New York and London, Norton Critical Edition, 1996.
- CONRAD, Joseph, *A Personal Record* [1912], ed. Zdzisław Najder, J. H. Stape, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- FOUCAULT, Michel, "What is an Author?," *Aesthetics, Method, and Epistemology*, ed. James D. Faubion, trans. Robert Hurley, *et alii*, vol. 2, New York, The New Press, 1998.
- GIDE, André, « Joseph Conrad », *Hommage à Joseph Conrad*, Paris, NRF, 1924, p. 17-20.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
- GUERARD, Albert J., *Conrad the Novelist*, Cambridge MA., Harvard University Press, 1958.
- HAMPSON, Robert, *Conrad's Secrets*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.
- HOCHSCHILD, Adam, *King Leopold's Ghost*, New York, Mariner Books, 1999.
- KNOWLES, Owen & MOORE, G., *Oxford Reader's Companion to Conrad*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- LANSBURY, James, *Korzeniowski*, London, Serpent's Tail, 1992.
- MARIAS, Javier, *Vies écrites*, Paris, Rivages, 1996.
- MICHEL, Nicolas (last accessed 16.09.2018): « Bande dessinée : "Kongo", la matrice des ténèbres », *Jeune Afrique*, 04/22/2013. <https://www.jeuneafrique.com/137554/culture/bande-dessin-e-kongo-la-matrice-des-t-n-bres/>
- MIQUEL, Stéphane & GODART, Loïc, *Au cœur des ténèbres, librement adapté du roman de Joseph Conrad*, coll. « Noctambule », Toulon, Éditions Soleil, 2014.
- PETERS, John, *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- RABAUD, Sophie, « L'auteur réincarné ou de l'interprétation comme folie. À propos de *La Guérison* de Roberto Gac », dir. Chantal Massol, Anne-Marie Monluçon, Brigitte Ferrato-Combe, *Figures paradoxales de l'auteur (XIX^e-XXI^e siècles)*, Grenoble, université Grenoble III, Recherches et Travaux, 64, 2004.
- STAPE, John, *The Several Lives of Joseph Conrad*, London, Heinemann, 2007.
- TIRABOSCO, Tom & PERRISSIN, Christian, *Kongo. Le ténébreux voyage de Józef Teodor Konrad Korzeniowski*, Paris, Futuropolis, 2013.
- TODOROV, Tzvetan, « Connaissance du vide », *Poétique de la prose* [1971], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978, p. 161-173.

The Many Faces of Virginia Woolf, Medusa, Sphinx, Convert, Celebrity, Prophetess, Professional in Post-2010 Iconotextual narratives by Gazier & Ciccolini, Bechdel, and Gillen & Andrade

199

Caroline Marie
Université Paris 8

ABSTRACT. This essay discusses three post-2010 iconotextual narratives that do not so much appropriate Virginia Woolf's works as her figure. Whether the focus of a biography in *Virginia Woolf* (2011), a *bande dessinée* by Michèle Gazier and Bernard Ciccolini, a tutelary reference in Alison Bechdel's introspective *Are You My Mother? A Comic Drama* (2012), or a brief cameo in *Über 3/1* (2015) by Kieron Gillen and Gabriele Andrade, what cultural values does the cultural phenomenon known as Virginia Woolf reflect and structure? The mythical figures of Medusa and the Sphinx conjured up by Brenda Silver in *Virginia Woolf Icon* (1999) still help us understand the Virginia Woolf imagery and imaginary today but less ambiguous archetypes now complexify her visual fashioning, those of the convert, the prophet, and the professional.

KEYWORDS: Virginia Woolf, Author, Text & Image, Celebrity, Portrait

Les Visages de Virginia Woolf, Méduse, Sphinx, convertie, célébrité, prophétesse, professionnelle, dans trois récits iconotextuels postérieurs à 2010 de Gazier & Ciccolini, Bechdel, et Gillen & Andrade

RÉSUMÉ. Cet article compare trois récits iconotextuels récents qui mettent en scène moins l'œuvre de Virginia Woolf que sa figure. Quelle soit le point focal d'une bande dessinée biographique, *Virginia Woolf* (2011) de Michèle Gazier et Bernard Ciccolini, une figure tutélaire qui médiatise l'introspection d'Alison Bechdel dans *Are You My Mother ? A Comic Drama* (2012), ou l'héroïne d'un épisode de deux pages dans un comics sériel, *Über 3/1* (2015) de Kieron Gillen et Gabriele Andrade, quelles sont les valeurs que ce phénomène culturel que nous appelons Virginia Woolf reflète et structure ? Si les figures mythiques de Méduse et du Sphinx convoquées par Brenda Silver dans *Virginia Woolf Icon* (1999) restent opératoires, d'autres archetypes moins ambi-

valents viennent complexifier sa construction visuelle et la force de son imaginaire : la convertie, la prophétesse et la professionnelle.

MOTS-CLÉS : Virginia Woolf, auteur, texte & image, célébrité, portrait

The representation of writers as celebrities is a culturally significant phenomenon. Because “academic and popular versioning of Virginia Woolf” (Silver, 1999: 26) has long co-existed, she is a case in point to understand the (trans)formation of the figure of the author in and by what Stuart Hall calls the cultural “battlefield.” (451) If Woolf’s writing is significant to literary studies, Brenda Silver’s seminal *Virginia Woolf Icon* (1999) has spotlighted that the biographical staging of her life and the history of the reception of her works together made her not just a celebrity but an icon, that is to say a symbolically charged figure worth considering from a cultural perspective.

Indeed, Woolf (1882-1941) was ushered into the literary canon in American universities in the 1970s just as common readers were becoming increasingly interested in Virginia’s life with the publication of *Virginia Woolf: A Biography* (1972) by her nephew Quentin Bell and the first volumes of her *Letters* (1975) and *Diary* (1977) to complete *A Writer’s Diary* (1953) edited by her husband Leonard. This essay proposes to discuss what becomes of iconic Virginia Woolf today when graphic storytelling, itself essentially hybrid and multiple, appropriates not Woolf’s works but Virginia’s biographical self. Douglas Lanier’s analysis of *Shakespeare and the Modern Popular Culture* partly applies to Woolf. Cultural appropriation of authors is “[r]ooted in concepts of ownership (from Latin *appropriatus*, ‘made one’s own’)” and Virginia Woolf functions “as a kind of property to which groups claim control” (2002: 5). As a heterogeneous group, what cultural values do *Virginia Woolf* (2011), a *bande dessinée* by Michèle Gazier and Bernard Ciccolini, Alison Bechdel’s graphic *Are You My Mother? A Comic Drama* (2012), and comics *Über* vol. 3 chap. 1 (2015) by Kieron Gillen and Gabriele Andrade project onto her? If “appropriation contributes to the formation of collective identities such as those of nation, town, family, gender, and cult,” to what effect do they “gain power over” both Virginia the woman and Woolf the writer? (Ashley, Plesch, 2002: 6; 3) Although falling into different genres—drawn biography, graphic autofiction, and comics uchronia—, and created by authors of different nationalities after traditions that construct diverging Virginia Woolf’s, those contemporary figurations shape a surprisingly consistent figure, and one that no longer corresponds to the cultural construct analysed by Silver in 1999.

Silver argues that Woolf became not only “a ‘celebrity,’ ‘known for [her] well-knownness’ to a broad spectrum of people who might never have read a word of her writing or even realized that a real woman named Virginia Woolf had lived” but “acquired an iconicity that exists independently of her academic standing or literary reputation, of her perceived value as a writer and the perceived value of her works” because she stands “at the borders between long-established dualisms, for example, those of mind and body, powerful and female,

the voice of high culture and popular culture.” (Silver, 1999: 9; 9; Stimpson, 1999: xii)

I will argue that although Silver’s association of well-known pictures of Virginia Woolf, especially the 1902 Charles Beresford portrait¹ and the 1929 Lenare photographs,² with two disruptive mythical archetypes “associat[ed] with fear” (Silver, 1999: 27), Medusa and her paralysing gaze and the Sphinx with her self-absorbed look, still makes sense today, Virginia Woolf also operates as a less ambiguous rallying figurehead and positive role model. For lack of space, this essay does not delve into the different national histories of Virginia Woolf’s reception, appropriation, and versioning. Rather, it focuses on three highly different post-2010 word-and-image appropriations of her biographical self to bring to light a new global trend in the graphic fabrication of the cultural phenomenon we refer to as Virginia Woolf. If the values aggregated onto what I would like to call the Virginia Woolf mystique may still be read in reference to Medusa and the Sphinx, she is no longer the petrifying beauty described by Silver but an inspiring public figure legitimised after new types, the convert, the prophetess, and the professional.

Portrait of the writer as a convert and a celebrity: *Virginia Woolf* by Gazier and Ciccolini

A keen explorer of the biographical genre, Virginia Woolf has herself become the object of passionate biographies reassessing the posthumous portrayal published by her nephew in 1972 under the guidance of her husband. This biographical fever is expanding to iconotextual narratives, reaching larger categories of readers and creating new popular versions of Woolf after new narrative models.

In 2011, Michèle Gazier (story) and Bernard Ciccolini (art) published *Virginia Woolf*, a *bande dessinée*, at Naïve, an eclectic record label created in 2008 that developed a book branch put into liquidation with its 250 title catalogue in 2016 when the label was bought out. Woolf features in their “Great women’s destinies” collection alongside Coco Chanel, Isadora Duncan, or Marie Curie. The eclectic scope of the collection signals its intention to provide female readers—quite young ones, the medium suggests—with inspiring, positive female role-models. It mediates figures of female artists remote both historically and culturally; in popularising the artistic or scientific achievements of pioneers of the past, it hopes to inspire tomorrow’s female elite.

Virginia Woolf presents itself as a well-researched book. Its final page “bibliographies and landmarks” lists seven reference biographies alongside French landmark translations of Woolf’s major works. It asserts its own voice in the ongoing biographical debate. The authors intend to right Bell’s biogra-

1 See <https://www.npg.org.uk/collections/search/portraitZoom/mwo8081/Virginia-Woolf?LinkID=mp04923&role=sit&rNo=1> (last accessed 08.03.2020).

2 See <https://kaykeys.net/passions/viriniawoolf/index.html> (last accessed 08.03.2020).

phy and give the floor to the defence team, drawing from Lee's, Lemasson's, and Forrester's empathetic biographies all entitled *Virginia Woolf* (respectively 1997; 2005; 2009), mostly quoting from Lee's and Forrester's. Advertised by a "librarian's choice" sticker in some Paris circulating public libraries [Fig. 1] when it came out, it resonates with today's taste for both drawn biographies and empowerment literature. It conveys a militant image of Virginia Woolf to *bande dessinée* readers who might not be familiar with her biographies even though they too are to be found on public library shelves.

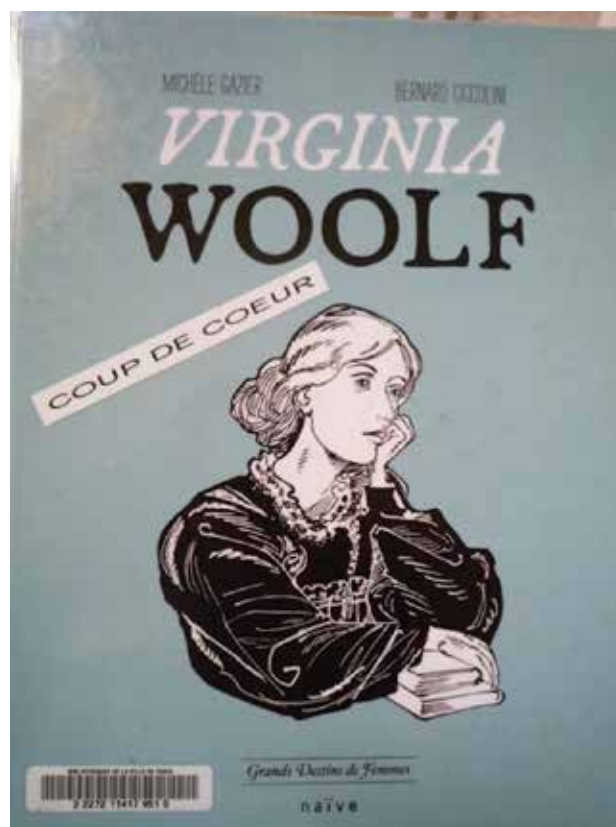


Figure 1: Book cover with librarian's choice sticker, Michèle Gazier (story) and Bernard Ciccolini (art), *Virginia Woolf*, Naïve, 2011, photographed by Caroline Marie.

Virginia Woolf's transmedial versioning is culturally complex. On the one hand, it epitomizes the way portrayals of Woolf must today still take a stand in relation to Quentin and Leonard's quasi-official version defining Virginia in relation to her couple. In the wake of Ellen Hawkes Rogat (1974) and Jane Marcus (1983), many academics have denounced that stranglehold by her self-promoting patriarchal relatives, even pointing an accusing finger at Bell, "the owner of the Virginia Woolf Estate," "insisting on 'the triple ply' of Woolf as artist, feminist, socialist, against what she saw as the depoliticised, aestheticised, and enfeebled Virginia Woolf constructed by her recent biographers and the keepers of her literary estate." (Marcus, 1988: 207; Laura Marcus, 2000: 233-34) Silver still exposed "[t]his construction of Woolf as apolitical, frail, asexual and private [which] is by no means obsolete today" (Snaith, 2000: 3). In France,

while purporting to sketch a balanced portrait of the Woolfs, Geneviève Brisac and Agnès Desarthe divide their chapter on Leonard's influence, "How Virginia Stephen became Virginia Woolf" in *La Double Vie de Virginia Woolf*, into paragraphs entitled "her publisher" or "her male nurse" and Alexandra Lemasson devotes a whole chapter to "Leonard the Saviour" ("Comment Virginia Stephen est devenue Virginia Woolf"; "son éditeur"; "son infirmier" Brisac, Desarthe, 2004: 57; 60; "Leonard le sauveur" Lemasson, 2005: 154-55).

On the other hand, its focus on Virginia's private life subversively serves its empowering purpose in a paradoxical way where biography overlaps with literature. It reflects and disseminates the recent version of the Woolf couple as *Outsiders Together*, after the title of Natasha Rosenfeld's 2000 biography. Virginia's gradual appropriation of Leonard's judeity is the central leitmotiv in Gazier as in Forrester. As they return from Nazi Germany, Virginia declares: "I share Leonard's anguish. He is Jewish and, now, I am Jewish too." ("Je partage l'angoisse de Leonard. Il est juif, et désormais, je suis juive aussi" Gazier 2001b: 71; Forrester, 2009: 94-98. My translation). Her self-chosen judeity, the emblem of her female writer's posture as an outsider, accounts for her suicide: "Les troupes d'Hitler sont entrées dans Paris. C'est la fin. Comment l'Angleterre pourra-t-elle leur résister ? Et nous, juifs, leur échapper ? Le suicide est notre seule issue³." (Gazier, 2011b: 80)

While claiming neutrality: "The point for us was not to take sides" ("il ne s'agissait pas pour nous de prendre parti", Gazier, 2011a), Gazier and Ciccolini's choice to spotlight her becoming-Jewish is a militant gesture. Virginia did not actually convert, but the conversion structure categorises her as a committed writer, contradicting Leonard's posthumous portrayal of his wife as "the least political animal that has lived since Aristotle invented the definition" (Woolf, Leonard, 1968: 27). Virginia's appropriation of her husband's judeity is paradoxically constructed as her ultimate act of rebellion, turning her into a political icon. Popular culture is now *afraid of Virginia Woolf*, as Edward Albee put it in 1962, because she combines antagonistic values, wife/writer, private/public, art/politics/religion, through contradictory archetypal narratives, the scapegoat Jew and the conversion narrative. In keeping with the hagiographical model of legends or lives of the saints, Virginia's life story is a tale of self-realisation through self-sacrifice and empowerment through disempowerment that also resonates with the Romantic construct of the writer as doomed genius.

Virginia's private "unhappiness," radiating in the sepia colours of the pictures, is transmogrified into art. She renounces the world she transfers into her works, so that her whole life journey becomes readable in retrospect in terms of predestination through two intertwined conversion narratives, with a political edge: Virginia becomes a Jew and Woolf, a writer. This, I believe, is the reason why her life story remains conventionally understood from her suicide backwards, as in Forrester, even though Gazier and Ciccolini mean to avoid depicting her life "as though her suicide obliterated her whole existence in despair and

3 "Hitler's troops have entered Paris. This is the end. How can England resist them? How can we, Jews, escape them? Suicide is our only way out." My translation.

darkness.” (“[c]omme si son suicide avait oblitéré de désespoir et de noirceur l’ensemble de son existence” Gazier, 2011a). The chiasmic structure of the book underlines this poetico-biographical stance which reads Woolf’s works through Virginia’s life, and vice versa. The first three silent panels show the gradual transformation of a seascape into a delicate handwriting while the final three shift from Virginia’s suicide in the River Ouse to an empty house full of Hogarth Press editions of her works (Gazier, 2011b: 1-3; 88-90).

As I read them, the drawings that copy real life photographs reflect the contradictory values projected onto that new version of Woolf. Paradoxically, the self-proclaimed, self-sacrificing outsider is depicted as a celebrity. Although overlooked by Bell, Lee, or Forrester, the increasingly public status of Woolf as she asserts herself artistically and politically takes centre stage in the second half of Lemasson’s biography. It discusses Virginia’s intoxication with celebrity after the publication of *Mrs Dalloway*, “intoxicated by the countless invitations her new found celebrity status did not fail to attract” and *The Years*: “constantly worrying about the reception of and comments on her books, the way she herself would be perceived, and whether or not she was a fashionable writer.” (“enivr[é]e des nombreuses invitations que ne manque pas d’attirer sa nouvelle célébrité”; “s’inquiétant constamment de l’accueil de ses livres, des commentaires qu’ils allaient susciter, de la manière dont elle-même allait être perçue, du fait d’être ou pas une romancière à la mode” Lemasson, 2005: 198; 235. My translation). Gazier has Woolf hunted by journalists at her house in Rodmell and a fan buying *The Years* at a bookshop exclaim: “*The Times* says it is a masterpiece!” while others swoon: “I so loved *Mrs Dalloway*!”, “Ah! *A Room of One’s Own*!” (“*Le Times* dit que c’est un chef d’œuvre!”; “J’ai tellement aimé *Mrs Dalloway*!” ; “Ah! *Une chambre à soi*!” Gazier, 2011b: 73; 72; 72) Ciccolini self-reflexively copies authentic photographs about celebrity to stage Woolf’s celebrity. In 1905 Virginia and male friends in the guise of African princes and ambassadors tricked the Royal Navy into showing them the Dreadnought battleship and informed the press. The transgressive hoax spreads over three pages the final panel of which duplicates the genuine front page of the *Daily Mirror*⁴ on March, 4th while another shows the six protagonists crossing a London street in a single file, in a tongue-in-cheek reference to the Beatles’ 1969 much-copied *Abbey Road* album cover (Gazier, 2011b: 30; 28).

While claiming reliability of its sources, the book cover’s combination of three historical photographs [Fig. 1]⁵ points to Woolf as a multi-layered, half-historical half-imaginary visual artefact. She sits in three-quarter profile, her head resting on her hand, her other arm lying on top of a pile of books on an invisible desk, a mirror image of the portrait showing her at her desk in her attic room. [Fig. 2] She is wearing her mother’s Victorian black dress, as in the

4 See <https://www.npg.org.uk/collections/search/portraitZoom/mw136268/The-Dreadnought-Hoax?LinkID=mpo4923&role=sit&rNo=5> (last accessed 08.03.2020).

5 Note that the Spanish translation reproduces the one-page panel that shows Virginia near the River Ouse in reference to her suicide.

1924 *Vanity Fair* cover by Maurice Beck and Helen MacGregor.⁶ On these two portraits her hair is cropped but the drawing borrows her emblematic Gibson bun from the ubiquitous 1902 Charles Beresford portrait.⁷ That her mother's dress on that collage should define Woolf as a cultural and temporal shifter is underlined by the fact that, while in real life she only put on the dress to pose for the camera, the *bande dessinée* has her wear it when, holding one of her sister's babies, she agrees she should marry Leonard: "Why not?" and again during her affair with Vita Sackville-West,⁸ herself cross-dressed in a man's suit ("Pourquoi pas?" Gazier, 2011b: 41; 55). Those key moments still define Virginia as a childless, unhappily married homosexual, precisely those cultural values Silver associated with Medusa in 1999.

However monstrously hybrid private Virginia may be, public Woolf is framed within the conventional markers of the canonised author. Many panels focus on her hands, handwriting, desk, or books, those metonymical markers of the writer. One panel is of particular interest in that it copies and alters a photograph staging Virginia in her attic room at Monk's House in 1932 [Fig. 2]. While the photograph plays on the "Saint Jerome in his study" paradigm with Virginia daydreaming and oblivious to the blurry books on her table, Ciccolini's panel [Fig. 3] does away with the patterned armchair that does not face the table and has Woolf write at her desk, the whole paraphernalia of the studious writer well in view. The abstract window with its otherworldly light gives way to a naturalistic cityscape. This produces a conventional portrait of the artist at work, one that, precisely, is nowhere to be found in the real life portraits that never catch Woolf in the act of writing at her desk. *Are You My Mother?* and *Über* also portray Virginia Woolf at work, but in a contrasting way, as a speaker.

6 See <https://alicewonderland2.blogspot.com/2008/08/virginia-woolf-by-maurice-beck-and.html> (last accessed 08.03.2020).

7 See note 1.

8 See <https://plaisirsacultiver.com/2011/12/19/virginia-woolf-de-michele-gazier-et-bernard-ciccolini/> (last accessed 08.03.2020).



Figure 2: Virginia Woolf at Monk's House, 1932 (Public domain).



Figure 3: Top of page 25, Michèle Gazier (story) and Bernard Cicolini (art), *Virginia Woolf*, Naïve Livres, 2011, photographed by Caroline Marie.

Portrait of the author as a prophetess and a professional: *Are You My Mother?* by Bechdel and *Über* by Gillen and Andrade

Apart from iconotextuality, *Über*, British story writer Kieron Gillen's Avatar alternative history epic, and American author Alison Bechdel's multi-awarded "autobiografiction" (Saunders, 2010⁹) have little in common. However, if neither is about Woolf's life, both represent a conference she gave on "Women and Fiction" in Cambridge in 1928. In *Are You My Mother?* Donald Winnicott and Virginia Woolf mediate Bechdel's introspective coming to terms with her mother, her true self as an artist and lesbian, her publication of *Fun Home*, and her mother's painful reaction to it. Bechdel's reminiscence of her attending a conference by Adrienne Rich conjures up the image of Woolf's talk. Gillen's uchronic comics imagines that the Germans are about to win World War Two thanks to an extraterrestrial technology which allows them to create supersoldiers. Stephanie, a scientist and double agent, delivers the mutation-triggering formula to the Allies who are then able to carry their own experiments on superhumans. *Über* is illustrated by Canaan White, Daniel Gete, and Gabriel Andrade in turn. Andrade draws vol. 1, chap. 3 where Stephanie remembers attending Woolf's conference at Cambridge (Gillen, 2015: 2L-2R).¹⁰ In fact, Woolf gave two conferences to female students in Cambridge in 1928, at Newnham and Girton, which become Fernham in their published rewriting *A Room of One's Own*. The settings are so minutely drawn that it is fairly easy to infer which each transposes.

Bechdel shows the first [Fig. 4]: "On Saturday 20 October [...], Woolf drove to Cambridge with her husband Leonard, her sister Vanessa Bell and her niece Angelica to deliver her paper to the Arts Society in Newnham. They stayed with Pernel Strachey, Principal of Newnham." (Bradshaw, Clarke, 2015: xiv) One of the listeners remembers this "rather alarming occasion": "she was nearly an hour late; and dinner in Clough Hall, never a repast for gourmets, suffered considerably. Mrs Woolf also disconcerted us by bringing a husband and so upsetting our setting plan." (Bradshaw, Clarke, 2015: xiv) After the meal, the hall was set up for the talk. The panel matches this description, with the female figure sitting beside Woolf probably Miss Strachey and the "darkened dining hall" with its "audience of about two hundred" (Bradshaw, Clarke, 2015: xv; Bechdel, 2012: 187), a bundle of lines of listeners and tables with empty tea cups. Leonard, Vanessa, and Angelica are nowhere to be seen.

Über stages the second conference: "The following week, Woolf travelled to Cambridge again, this time by train accompanied by Vita Sackville-West, to speak to the ODTAA at Girton on the evening of 26 October 1928." (Bradshaw, Clarke, 2015: xv) It was given to a smaller audience in a smaller room: "The

9 The term "autobiografiction" was not coined by Saunders but by a contemporary of Virginia Woolf, Stephen Reynolds.

10 It is not paginated. References correspond to what readers see: 2L-2R: the second double-page left and right.

ODTAA at Girton was a select, closed society with restricted membership. While Woolf's talk at Newnham was delivered in a large hall, at Girton it was held in the small Reception Room" (Bradshaw, Clarke, 2015: xvi). As in Bechdel, Vita is nowhere to be seen; both reenactments erase Virginia Woolf's family and friends to focus on her public persona.

The question is not whether it makes more sense that Woolf should appear in Bechdel's introspective "metabook" (Bechdel, 2012: 285) alongside Winnicott than in boisterous *Über* alongside mutant supersoldiers. After Lanier made it clear that iconic authors are sacred figures "widely regarded as repository of fundamental truths" (2002: 14), we may consider all three iconotextual versions of Pop Woolf as differing only in degree while likewise contributing to shaping the ever-changing cultural significance of her multifaceted figure. The staging of the Cambridge talk by Bechdel and Gillen, while etching different versions of Woolf to different narrative purposes mediated to different audiences, illustrates the way she still embodies and redefines the questions of the female voice, face and body, and the female gaze that were central to Silver's ground-breaking essay in 1999.

Bechdel depicts her two tutelary figures in contrasting ways. Although psychoanalyst Winnicott is drawn recounting a dream about his mother on James Strachey's coach and at work discussing "the mysteries of sex, birth, love, hate, death, the self, the other and whether god exists," the way children express love, or arachnophobia (Bechdel, 2012: 27; 155; 281; 277), Woolf is never shown writing even though numerous panels show manuscript pages of *To the Lighthouse*. Furthermore, whereas Winnicott's portrayal is quite accurate, Woolf's is vague, which is surprising since Bechdel usually works after precisely posed photographs, even of herself. Bechdel's ethereal Woolf walking her dog in the square on the double page just before her unlikely silent encounter with Winnicott may copy the 1932 National Portrait Gallery photograph of Virginia with her niece Angelica¹¹ or combine several pictures. Her shapeless mid-ankle dress and flappers' T-strap pumps rather seem to offer a "generally circulated cultural memory" (Ellis, 1982: 3) of Woolf similar to that disseminated by fashion designers in the 2010's.¹²

11 See <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mwo8590/Virginia-Woolf-Angelica-Garnett?LinkID=mpo4923&search=sas&sText=virginia+woolf&wPage=0&role=sit&rNo=8> (last accessed 08.03.2020).

12 Woolf inspired several Winter 2014 collections, see <https://bloggingwoolf.wordpress.com/2014/02/24/woolf-at-london-fashion-week/>, and Alexa Chung in 2018, <https://graziadaily.co.uk/fashion/news/alexa-chung-s-latest-collection-inspired-virginia-woolf/>. Also see the "Lesprit Virginia Woolf" series in French *Marie France*, August 2010, and Tim Walker's photographs for *Vogue Italia*, December 2015 <https://bloggingwoolf.wordpress.com/2016/02/02/vogue-photographer-inspired-by-woolf/> (last accessed 08.03.2020).



Figure 4: Page 187, Alison Bechdel, *Are You My Mother?*, Houghton Mifflin Harcourt, 2012, photographed by Caroline Marie.

In the only panel where Woolf speaks, her body and face are hardly visible [Fig. 4]. As Bechdel compares Rich’s lecture on poetry and sexual politics with its published version “Blood, Bread, and Poetry,” she remarks: “*A Room of One’s Own*, of course, began as a lecture to women students at Cambridge in 1928. Woolf read from her notes, almost inaudibly, in a darkened dining hall.” (Bechdel, 2012: 187) “[T]he acoustics were poor” (Bradshaw, Clarke, 2015: xv) at Newnham, but it is striking that even when she is not silent Woolf is associated with inaudibility. She addresses students at an odd angle, striking a sharp contrast with the front close up view of Rich.¹³ Rich speaks on a platform with mikes while the picture below, twice as large, pushes Woolf out of the frame far left at the vanishing point of rows of tables and students. Woolf might have discussed the lack of a female Shakespeare with her 1928 audience “inaudibly,” but her much-quoted theory is so prominent in the panel that it screens her out. Six speech bubbles expand into a column on the right hand side covering the speaker under her own words, an accurate quote of the end of the third chapter and the beginning of the fourth about the state of mind of women in the sixteenth century. Woolf is all but erased from the conference panel, the vividness of her words materialised by two long bubble pointers reaching out to the audience.

The dichotomies her (dis)figuration conveys — visibility/silence, invisibility/inaudibility, inaudibility/textual visibility — displace Brenda Silver’s question about Lenare’s Sphinx portrait glimpsed at in *Sammy and Rosie Get Laid* (Frears, 1987): “how do we begin to decipher the film’s construction of her enigmatic, silent, Mona Lisa-like stare?” (Silver, 1999: 163-64) Precisely, Bechdel’s

13 See <http://dykestowatchoutfor.com/adrienne-rich> (last accessed 08.03.2020).

Virginia Woolf never stares at readers the way young Alison does on both end papers of the hardback. The three Tavistock Square panels show her in profile looking down at her dog, in three-quarter profile from behind, then in profile again, possibly looking at Winnicott in the background¹⁴ (Bechdel, 2012: 24; 25; 26). In the Cambridge panel [Fig. 4], her sketchy head emerges from above a long table, half-concealed by the halo of a table lamp. Disregarding the conventional conception of Virginia as “an acknowledged beauty” (Silver, 1999: 11)—just as she ignores the presence of Leonard the Beast—and doing away with Medusa’s stare, Bechdel illustrates Woolf’s idea that “[w]e think back through our mothers if we are women” (Woolf, 2015: 56), laying emphasis on the intellectual lineage that ties her to Woolf through Rich. The juxtaposition of the two conferences on the page creates a continuity, as though they made up three moments in a single zooming out logic, disregarding Rich’s attack in “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”: “every woman writer has written for men even when, like Virginia Woolf, she was supposed to be addressing women.” (Rich, 1993: 169) This contemporary version of the Sphinx paradox, present but faceless, inaudible but wordy, creates an oxymoronic rapport with Woolf, between worship and iconoclasm.

While Bechdel blurs the portrait of Virginia under Woolf’s words, Andrade closes up on her striking face. In her two-page cameo appearance,¹⁵ five panels out of eight show her addressing about thirty young women in a classroom. The episode delves into double agent Stephanie’s psychology. She tells a soldier about her first memory, when her elder sister “at Girton in Cambridge” “sneaked [her] in to a lecture to see a certain famous lady speak.” (Gillen, 2015: 1R) She then tells His Majesty’s Human Cohen, a mutant supersoldier, that her first memory is the day she was recruited as a PhD student at Oxford: “I’ve come to think of that conversion in a cramped corner of a terribly traditional pub as my first memory” (Gillen, 2015: 6R). Back to Bletchley, she discovers she is compatible with the mutagenic agent and tries to tell Alan Turing yet another first memory before he cuts her short: “Which one is it this time, Stephanie? Were you at Cambridge or Oxford? Top of the class or drop-out? Born in an outhouse or the palace gardens? I like you, Stephanie, but I can’t abide how you *lie*” (Gillen, 2015: 9R). The following double-page spread shows her wading in the gory result of her scientific experiments in a nazi lab before she laments, on the next: “To win this war I’ve done monstrous things. We all have. I’ve had the slurry of people wash around my ankles. I may as well have bathed in it. And now, after all that? Now it looks like we’re going to lose” (Gillen, 2015: 11L-11R; 12L). Of course, Gillen might have imagined the Woolf cameo partly for the sake of a buzz: “Virginia Woolf is going to be the character find of 2014, mark my words.” Interestingly, he banters with a commentator about the “Big Bad” Woolf’s “scary” aura on Twitter [Fig. 5]. *Über* is full of intertextual references

14 See <http://airshipdaily.com/blog/breaking-down-breakdowns-are-you-my-mother-by-alison-bechdel> (last accessed 08.03.2020).

15 See <https://scans-daily.dreamwidth.org/4726551.html?thread=150811159> (last accessed 08.03.2020).

that rub on it the “inert decoration or simple-minded token of prestige” (Lanier, 2002: 16) of the literary canon and deepens its metanarrative dimension. The Woolf episode grounds the uchronia into history while blurring the boundaries between truth and lies, reality and fiction. Stephanie’s oath that: “On the matter of fiction I would never lie” (Gillen, 2015: 6R)—which turns out to be a lie—does not so much resonate with *A Room of One’s Own* as with Woolf’s works at large, since all explore the ambiguous boundaries between life and fiction.



Figure 5: Kieron Gillen, tweet and comments, 03 01 2014, screenshot by Caroline Marie.

This episode also reflects and (trans)forms Pop Woolf in the eyes of today’s readers. Like her, Stephanie is a monster: not only has she “done monstrous things” but she embodies dichotomies Silver associates with female monsters, beauty/horror, truth/lie. Like Gazier’s Woolf, she escapes through self-chosen, ever-changing “conversion” (Gillen, 2015: 12R; 6R). A panel closes up on young Stephanie mesmerised, looking up at the off-frame “famous lady” whose speech bubble reads: “But at second sight the words seemed not so simple.” (Gillen, 2015: 1R; 6L) [Fig. 6] To popular culture, Woolf remains an awe-inspiring Medusa as well as a celebrity. Precisely, Andrade draws her face after the 1929 Lenare photographs¹⁶ Silver associates with the Gorgon.

16 See note 2.



Figure 6: Pages 2L-2R, Kieron Gillen (story) and Gabriel Andrade (art), *Über*, vol. 3 chap. 1, photographed by Caroline Marie.

In contrast with this figuration of the female body and face as fearsome, a succession of close ups materialise Woolf's status as an intellectual role model [Fig. 6]. Lenare's portrait captures an elegant, upper-class lady in her mid-forties with pearl necklace in front of a derealising grey background. Andrade keeps the dark austere jacket but the necklace, not clearly pearls, no longer functions as a class marker; the cropped grey hair, dark jacket, light lacy top, and jewelry copied from Lenare combined with the man's waistcoat added by Andrade become emblems of professionalism. However, Woolf is not figured as a writer. The conventional visual emblems of her profession are displaced to characterise her as an orator. The first panel shows her sitting in a huge armchair, her elbow on a desk beside a book or notebook, a lectern, sheets of paper, pens, and an inkpot. Transposed to a classroom, these items do not refer to writing but to teaching. Like the overpowering speech bubbles in Bechdel's conference panel, the sequence of postures in *Über* conveys the performative vigour of her speech.

The layout of the Woolf cameo is dynamic. In the top left panel, Woolf is sitting with one hand resting on her desk while the other is raised with the index finger up in the conventional gesture of the Roman orator calling attention, signaling speech. Like Bechdel's, Andrade's Woolf is a hybrid of several historical photographs. Although it mostly copies the Lenare portraits, this pose is captured by Man Ray in the portrait that made the cover of *Time* on April,

12 1937.¹⁷ The middle left panel has Woolf stand up behind the desk, pointing to her audience with her outstretched hand. In the top right panel, she has left the desk and is walking between rows of chairs, one hand closed to suggest seriousness and focus, the other reaching out to her audience. The middle left panel closes up on her profile. Now standing, she is resting her chin on one of her hands while addressing her audience. In the final panel, she is looking down at Stephanie, her arms crossed, one index finger touching her thumb, a sign of focus and rational discourse. As noted by Farah Karim Cooper in her study of *The Hand on the Shakespearean Stage*, the mobility of the hands signifies expressivity of speech: “This association is partly rooted in the classical oratorical teachings that claimed vocal delivery (*pronunciatio*) should be accompanied and supplemented by action (*actio*), meaning the voice should be assisted by the persuasive gestures of the hand.” (Karim-Cooper, 2016: 20) Here, the emphasis on the “expressive versatility” of those “transitory Hieroglyphics” that have been considered to make up “another Tongue, which we may justly call the *Spokeman of the Body*” since Roman rhetoricians theorised the rapport between speech and gesture, doubles the performativity of Woolf’s speech, an exact quote of the first lines of *A Room of One’s Own*, thus redefining her metonymically as a doubly “effective and affective communicator” (Karim-Cooper, 2016: 75; Bacon; qtd Karim-Cooper: 7; Bulwer, 1644: 2; qtd. Karim-Cooper: 21; 74).

Both *Are You My Mother?* and *Über* depict Woolf as an orator and militant rather than a solitary writer at her desk. They rethink the rapport between Virginia, Medusa, and the Sphinx, the mythical figures Silver understands the Woolf icon in relation to. The Sphinx, it would appear, no longer delivers a mixed message. Ambiguity no longer characterises Woolf’s speech as *A Room of One’s Own* is (re)presented and redefined as oral discourse conveying a direct, inspirational feminist message. Whether disembodied or charismatic, Virginia Woolf has become a lecturer, an orator, a prophetess.

The raised hand of the Roman orator conjures up religious iconography: “From its very inception, the raised arm functioned as both a mimetic vehicle for the expression of action and a symbol of a deeper spiritual message.” (Roberts, 1998: 53) Indeed, in the first panel the enveloping back of the chair gives Woolf the appearance of an enthroned saint. Since pictures tend to convey meaning according to their own inter pictural logic, it is worth remembering that:

In art, the gesture [of the raised arm] figures prominently in portrayals of prophets, biblical kings, Christ Pantocrator, and the apostles. When Christ (more rarely a prophet or a Church father) is holding a scroll or a codex in his left hand, the raised right hand takes on an added meaning, becoming a gesture of speech. In this juxtaposition, the scroll or codex signifies the written word of the

17 See <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19370412,00.html> (last accessed 08.03.2020).

Christian dogma, while the raised hand signifies the voice of the spoken word of God, the divine Logos. (Roberts, 1998: 54)

“Virginia Woolf, whom her detractors in the 1930s labeled the ‘High Priestess of Bloomsbury,’” (Silver, 1999: 8) has become a prophetess, an apostle of feminism.¹⁸ A new sacralising posture is projected onto her, that of the inspirational orator addressing her followers. Visually, just as any patrimonialised nineteenth-century male author, she is staged as a guru amid followers, “sit[ting] on a throne reigning over a group of adepts, like an icon” (“[elle] trône au milieu d’un groupe d’adeptes, telle une icône” Meurée, Watthee-Delmotte, 2012: 163).

Today, Virginia Woolf as shaped by popular culture remains a cultural shifter defying cultural boundaries through the dichotomies noted by Brenda Silver in 1999, beauty/horror, highbrow/lowbrow, heterosexual/homosexual. However, 2010’s Pop Woolf as versioned in the three iconotextual portrayals studied here deliberately wrong foots Leonard Woolf and Quentin Bell’s “depoliticised, æstheticised, and enfeebled Virginia Woolf” (Laura Marcus, 2000: 233-34). The models of Medusa and the Sphinx conjured up by Silver remain valid but are complexified by new archetypes, the Jew, the convert, the prophetess, the writer as craftswoman, and the orator as professional. The professionalism of the feminist icon as author is foregrounded as Virginia Woolf is being revamped as a mass-consumable role model. The political, performative force of her words, either handwritten, printed, or spoken, is materialised in the invention of a new hybrid iconography that copies and cross-pollinises historical photographs of Virginia, intended for either private use or public circulation, with the iconotypes of the writer at her desk, the celebrity, or the prophet. Whether she is figured as a star as in Gazier and Ciccolini or a lecturer that may be seen and heard in person as in Bechdel or Kieron and Andrade, the Woolf Mystique is drawing the Medusa/Sphinx imagery and imaginary closer into the intimate sphere of readers. At once awe-inspiring and inspiring, kept at a sacred distance and made even more familiar through reduplication and hybridisation of real-life photographs, Woolf functions like a medieval relic: “Only so long as the relic was repeatedly consumed and appropriated, made over into a powerful ritual object, did it retain its value. By appropriating the saint’s relic, a community thus produced that cult object” (Sponsler, 2002: 7-8). Paradoxically, this new versioning of Virginia Woolf completes the portrait gallery of broadly circulating pictures depicting her as a “twentieth-century madwoman with a bedroom of her own—witty and malicious, yes, and productive, but again [...] delicate, ethereal, asexual, apolitical, etc.” (Silver, 1999: 123) with a missing iconotype, the woman of letters as an influential professional.

18 On Woolf’s ambivalent attitude to feminism, see Maggio.

List of figures

Figure 1: Book cover with librarian's choice sticker, Michèle Gazier (story) and Bernard Ciccolini (art), *Virginia Woolf*, Naïve, 2011, photographed by Caroline Marie.

Figure 2: Virginia Woolf at Monk's House, 1932 (Public domain).

Figure 3: Top of page 25, Michèle Gazier (story) and Bernard Ciccolini (art), *Virginia Woolf*, Naïve Livres, 2011, photographed by Caroline Marie.

Figure 4: Page 187, Alison Bechdel, *Are You My Mother?*, Houghton Mifflin Harcourt, 2012, photographed by Caroline Marie.

Figure 5: Kieron Gillen, tweet and comments, 03.01.2014, screenshot by Caroline Marie.

Figure 6: Pages 2L-2R, Kieron Gillen (story) and Gabriel Andrade (art), *Über*, vol. 3 chap. 1, photographed by Caroline Marie.

Works cited

- ASHLEY, Kathleen, PLESCH, Véronique, "The Cultural Processes of Appropriation," *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 32, 2002, p. 1-15.
- BECHDEL, Alison, *Are You My Mother?*, Boston/New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2012.
- BELL, Quentin, *Virginia Woolf: A Biography*, 2 vols, London, Hogarth Press, 1972.
- BRADSHAW, David, CLARKE, Stuart N., "Introduction," *Virginia Woolf, A Room of One's Own*, ed. David Bradshaw, Stuart N. Clarke, Chichester, John Wiley & Sons, 2015, p. xii-xxix.
- BRISAC, Geneviève, DESARTHE, Agnès, *La Double Vie de Virginia Woolf*, Paris, Points, 2004.
- BULWER, John (last accessed 08.03.2019): *Chirologia, or, The Natural Language of the Hand Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof*, 1644. <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A30105.0001.001/1:11?rgn=div1;view=fulltext>
- ELLIS, John, "The Literary Adaptation: An Introduction," *Screen*, 23, 1982, p. 3-5.
- FORRESTER, Viviane, *Virginia Woolf*, Paris, Albin Michel, 2009.
- GAZIER, Michèle, "Avant-propos," Michèle Gazier, Bernard Ciccolini, *Virginia Woolf*, 2011a.
- GAZIER, Michèle, CICCOLINI, Bernard, *Virginia Woolf*, Paris, Naïve Livres, 2011b.
- GILLEN, Kieron, *Über*, vol. 3, chap. 1, illus. Gabriel Andrade, Rantoul, Avatar Press, 2015.
- HALL, Stuart, "Notes on Deconstructing the 'Popular,'" ed. John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, London/New York/Pearson, Prentice Hall, 1998, p. 442-453.
- HAWKES ROGAT, Ellen, "The Virgin in the Bell Biography," *Twentieth-Century Literature*, 20, 1974, p. 96-113.
- KARIM-COOPER, Farah, *The Hand on the Shakespearean Stage: Gesture, Touch and the Spectacle of Dismemberment*, London/Oxford/New York, Bloomsbury, 2016.
- LANIER, Douglas, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LEE, Hermione, *Virginia Woolf*, London, Vintage, 1997.
- LEMASSON, Alexandra, *Virginia Woolf*, Paris, Gallimard, "Folio", 2005.
- MAGGIO, Paula (last accessed 08.03.2019): "Virginia Woolf, Feminist. Or not? Musings on International Women's Day," *Blogging Woolf*, 8 March 2019. <https://bloggingwoolf.wordpress.com/page/1/>
- MARCUS, Jane, *Art and Anger: Reading Like a Woman*, Athens, Ohio University Press, 1988.

- MARCUS, Jane, "The Niece of a Nun: Virginia Woolf, Caroline Stephen, and the Cloistered Imagination," ed. Jane Marcus, *Virginia Woolf: A Feminist Slant*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1983.
- MARCUS, Laura, "Woolf's Feminism and Feminism's Woolf," ed. Sue Roe, Susan Sellers, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 209-244.
- MEURÉE, Christophe, WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, "Écrivains et espaces du sacré," ed. Sofiane Laghouati, David Martens, Myriam Watthee-Delmotte, *Écrivains mode d'emploi de Voltaire à bleuOrange revue hypermédiatique*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 2012, p. 161-173.
- REYNOLDS, Stephen (last accessed 08.03.2019): "Autobiografiction," *Speaker New Series*, 15, 6 October 1906, p. 28-30. <https://blogs.kcl.ac.uk/maxsaunders/autobiografiction/transcription-of-reynolds-essay/>
- RICH, Adrienne, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision," 1971, ed. Barbara Charlesworth Gelpi, Albert Gelpi, *Adrienne Rich's Poetry and Prose*, New York, Norton, 1993, p. 90-98.
- ROBERTS, Helene E. (ed.), *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, London/New York, Routledge, 1998.
- ROSENFELD, Natasha, *Outsiders Together*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- SAUNDERS, Max, *Self Impressions. Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- SILVER, Brenda R., *Virginia Woolf Icon*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1999.
- SNAITH, Anna, *Virginia Woolf. Public and Private Negotiations*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2000.
- SPONSLER, Claire, "In Transit. Theorizing Cultural Appropriation in Medieval Europe," *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 32, 2002, p. 17-39.
- STIMPSON, Catherine, "Foreword," Brenda Silver, *Virginia Woolf Icon*, 1999.
- WOOLF, Leonard, *Downhill All the Way: An Autobiography of the Years 1919-1939*, London, Hogarth Press, 1968.
- WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, ed. David Bradshaw, Stuart N. Clarke, Chichester, John Wiley & Sons, 2015.

Quatrième partie

Questions de genre

217

Delphine de Girardin en trois portraits

Claudine Giacchetti
University of Houston (Texas)

RÉSUMÉ. Poète, romancière et dramaturge, Delphine Gay de Girardin (1804-1855) était plus appréciée pour son salon et ses chroniques de la vie parisienne publiées dans le quotidien de son mari, *La Presse*, que pour son œuvre littéraire. Rangée dans la catégorie des écrivains « mineurs » elle tomba rapidement dans l'oubli, malgré le prestige indéniable dont elle avait joui dans les milieux mondains et littéraires de la Restauration et de la monarchie de Juillet. Cet article retrace la carrière problématique de cette femme de lettres exceptionnelle à travers trois portraits d'elle – un tableau de Louis Hersent, une caricature d'Honoré Daumier, et une photographie réalisée par Charles Hugo. Cette iconographie, qui a servi à délégitimer Delphine de Girardin, a paradoxalement contribué à la redécouverte récente de cette écrivaine du désenchantement et de l'échec, qui fut l'une des figures féminines les plus originales et les plus controversées de la génération romantique.

MOTS-CLÉS : Delphine de Girardin, iconographie du XIX^e siècle, femmes journalistes, caricatures de presse, génération romantique

Delphine de Girardin in Three Portraits

ABSTRACT. Delphine Gay de Girardin (1804-1855) was a poet, a novelist and a playwright, better known for her salon and her chronicles of Parisian life published in her husband's newspaper *La Presse* than for her literary works. Ranked in the category of "minor" writers, she soon fell into oblivion, in spite of the undeniable prestige she had acquired in the literary circles of the Restoration and the July Monarchy. This article traces the problematic career of this exceptional woman, through three portraits of her—a painting by Louis Hersent, a caricature by Honoré Daumier, and a photograph by Charles Hugo. This iconography, which served to delegitimize Delphine de Girardin, paradoxically contributed to the recent rediscovery of this writer of disenchantment and failure, who was one of the most original and controversial figures of the Romantic generation.

KEYWORDS: Delphine de Girardin, Nineteenth-Century Iconography, Journalism, Political Caricature, French Romanticism

Poète depuis l'adolescence, romancière à trente ans, dramaturge et journaliste, Delphine de Girardin était une femme de lettres de renom et l'une des salonnières les plus en vue de la monarchie de Juillet. Pourtant, cette écrivaine, qui occupait une place importante dans le champ littéraire de son époque et dont les œuvres connurent un grand succès à la fois en librairie, dans les journaux et sur la scène du Théâtre-Français, tomba vite dans l'oubli comme s'en étonnait le journaliste Arsène Houssaye en 1885 : « on a beau écrire des tragédies et des comédies, et des romans, et des chroniques, on est emporté par le flot du Léthé » (Houssaye, 1985 : 227).

Ses poésies n'ont connu aucune réédition à ce jour et la plupart de ses œuvres narratives, ainsi que ses pièces de théâtre, ont été publiées en reproduction *fac-simile*. Seules ses chroniques de presse, les célèbres *Lettres parisiennes* furent publiées, en 1986, au Mercure de France. L'œuvre de Delphine de Girardin semble donc avoir laissé une faible empreinte dans la mémoire collective, et l'iconographie qui contribua, du vivant de l'écrivaine, à la construction de son image médiatique et de sa célébrité est elle aussi réduite. Son unique portrait, peint par Louis Hersent en 1824, illustre toujours les couvertures des livres qui lui sont consacrés. C'est d'ailleurs le portrait *par défaut* qui inspira une dizaine de lithographies et de gravures conservées dans les catalogues de la Bibliothèque nationale (Duplessis, 1899 : 200).

Autour de cet incontournable portrait de jeunesse, d'une caricature parue dans la presse et d'une photographie d'elle prise dans l'atelier de Victor Hugo à Jersey, il est possible de retracer les étapes d'une biographie picturale de Delphine de Girardin, représentant d'abord la jeune fille poète, puis la journaliste, et enfin la femme de lettres sur le déclin. Ce triptyque nous donne à lire trois moments clés d'une carrière brillante, pourtant marquée par l'échec et le doute.

Mère et fille

En 1824, Mme de Girardin, qui se nommait encore Delphine Gay, était la jeune fille poète la plus célèbre de la Restauration, encouragée par sa mère, Sophie Gay, elle-même femme de lettres, dont l'entregent lui avait ouvert les salons mondains et littéraires. Delphine Gay y déclamaient des vers assez conventionnels par la facture et l'imagerie, que le critique d'art Étienne Delécluze qualifiait « d'une médiocrité élégante » (Delécluze, 1848 : 333).

Delphine Gay s'était elle-même proclamée « Muse de la patrie » dans un poème intitulé « La Vision », écrit pour le sacre de Charles X (Girardin : 1856, 189). Ce surnom que lui attribuaient volontiers ses admirateurs fut aussi celui que, par plaisanterie, lui donnaient ses détracteurs. À 21 ans, Delphine Gay était arrivée à l'apogée de sa gloire poétique, comme l'atteste, en 1824, la publication en librairie de ses *Essais poétiques*, fait rare pour un auteur si jeune, et mesure de son indéniable succès.

Pourtant, dès avril 1825, le journal *Le Globe* publia une critique malveillante des *Essais poétiques*, et les hommes de lettres, parmi lesquels les amis de Delphine de Girardin, ne lui étaient guère plus favorables. Lamartine, avec qui elle entretenait une amitié de toute une vie, disait de Delphine Gay, dans une lettre du 8 octobre 1826 adressée au député Édouard de La Grange : « ses vers sont ce que j'aime le moins d'elle. Cependant, c'est un joli talent féminin, mais le féminin est terrible en poésie » (Lamartine : 1874, 423). Il est difficile d'évaluer l'impact négatif de ce type de discours sur la carrière de la femme de lettres, mais des poèmes comme *Découragement* (1828) ou *Désenchantement* (1834), s'inscrivent dans une écriture de l'échec. On retrouve ce *topos* du renoncement dans le célèbre roman *Le Lorgnon*, où la jeune fille poète délaisse l'écriture pour le mariage. C'est le même renoncement qu'évoque Girardin dans sa pièce de théâtre en un acte *La Joie fait peur* où, à nouveau, le protagoniste féminin abandonne son art.

En 1824, la jeune fille poète était lancée et Sophie Gay, en véritable agent littéraire de sa fille, l'accompagnait dans les salons mondains où elle faisait des entrées remarquées, comme en témoigne Marie d'Agoult dans ses *Mémoires*, avec une pointe d'ironie : « la production de la petite merveille, la mise en scène de ses talents précoces occupa et passionna les ambitions de madame Gay » (Agoult, 1990 : 239). Entre la mère et la fille, l'attachement est fort jusqu'à l'excès. L'affection maternelle est d'ailleurs l'un des thèmes persistants de l'œuvre de Mme de Girardin, à commencer par le très célèbre poème de 1823, *À ma mère*, publié en 1824 dans son premier recueil de poésies, *Essais poétiques*. Elle y montre Sophie comme l'inspiratrice, la « muse » qui l'a menée à l'écriture, mais qui est aussi porteuse d'un amour possessif et potentiellement nocif :

En troublant mon repos vous offensez ma mère ;
Tant qu'elle m'aimera qu'aurais-je à désirer ?
Un bonheur si parfait me défend d'espérer (Girardin, 1856 : 224).

On retrouve cette image de la mère trop aimante, dans le dernier roman de Girardin, publié peu de temps avant sa mort. Il s'agit là encore d'une mère captatrice, incapable d'apprécier autre chose que l'amour tyrannique qu'elle impose à sa fille : « je ne suis faite que pour une seule passion : l'amour maternel. Voilà pourquoi je n'ai jamais pu éprouver un autre amour » (Girardin, 1857 : 45).

En 1824, Sophie Gay, consciente de la valeur publicitaire de l'image, envisagea de pérenniser la beauté légendaire de sa fille, et commanda un portrait en buste de Delphine à Louis Hersent, le « portraitiste des dignités princières » (De Brem, 1993 : 22), et l'un des peintres les plus en vogue dans les milieux aristocratiques de l'époque, qui s'était constitué, pendant la Restauration, une clientèle d'élite.

Ce portrait, qui est devenu *l'image de marque* de la femme de lettres, sciemment sobre, sans surcharge, correspond tout à fait à la façon dont Delphine de Girardin se voit elle-même dans sa posture interrogative, les yeux rêveurs, confiante dans sa beauté imposante. C'est le portrait, plus que le modèle,

qu'évoquent ses contemporains lorsque, après sa mort, ils se souviennent de la Delphine de leur jeunesse. Gautier, dans ses *Portraits contemporains*, parle de sa première rencontre avec Delphine Gay, « vêtue de bleu, les cheveux roulés en longues spirales d'or comme dans le portrait d'Hersent » (Gautier, 1874a : 8), et reprend la description de sa *tenue fétiche* dans *Histoire du Romantisme* : « Elle prenait naturellement la pose et le costume que lui donne le portrait si connu d'Hersent, robe blanche, écharpe bleue, longues spirales de cheveux d'or, bras replié et bout du doigt appuyé sur la joue... » (Gautier, 1874b : 114). Lamartine a lui aussi évoqué ce renversement narcissique par lequel Delphine Gay imitait volontiers la jeune fille de son propre portrait : « son bras, admirable de forme et de blancheur, était accoudé sur le parapet. Il soutenait sa tête pensive » (Lamartine, 1927 : 157).

Dans ce tableau d'une beauté en mal d'inspiration, tout le monde ne voyait pas le talent : ni celui du peintre à la mode, ni celui du modèle. La duchesse de Maillé écrit dans ses mémoires que « l'opinion est très partagée sur le talent de Mlle Gay », et lui reproche un manque d'imagination : « elle fait des vers parce qu'elle en a beaucoup lu, beaucoup entendu [...] mais ce n'est pas une personne que son astre a fait poète en naissant. Je crains bien qu'elle n'ait jamais qu'une réputation contemporaine de sa beauté » (Maillé, 1984 : 174). Selon Barbey d'Aurevilly, Delphine de Girardin a connu un succès de beauté, tout en jeunesse (Barbey d'Aurevilly, 1968 : 293) et Marie d'Agoult parle de « l'éblouissement » causé par l'apparence physique de Delphine Gay (Agoult, 1990 : 238). Mais son talent n'est pas *achevé*, il reste dans l'éphémère et dans le superficiel, propre à « l'ode de circonstance » (Agoult, 1990 : 239). Le jugement de ces deux écrivains rejoint celui de la duchesse de Maillé : la beauté de Delphine Gay est le critère de son talent, et le talent se disperse dans sa beauté.

Sophie Gay a-t-elle fait un choix judicieux en passant commande à un portraitiste certes très en vogue mais qui passait pour un artiste médiocre ? Gustave Planche parle de la « nullité de l'artiste » (De Brem, 1993 : 25). Stendhal s'interroge sur la valeur artistique du portrait de Delphine Gay qui, écrit-il, « n'est pas sans affectation », et il regrette que « l'illustre Girodet n'ait pas été chargé de faire le portrait d'une jeune personne dont tout Paris admire les beaux vers » (De Brem : 62). La réputation de peintre de seconde catégorie qu'avait Hersent a-t-elle pesé sur l'opinion que se forgeait le public lettré de son modèle Delphine Gay et sur la réception de son œuvre poétique, que les salons mondains du *Tout Paris* avaient mise à la mode ? Delphine Gay se trouve en tout cas enfermée dans un stéréotype d'elle-même par ce célèbre portrait, victime de ce que l'on appellerait aujourd'hui le *typecast*.

Sophie Gay, peu de temps après la livraison du tableau, commanda son propre portrait à Louis Hersent, destiné lui aussi au salon de 1824. Il s'agit d'une peinture plus grande, à mi-corps, plus complexe que le tableau de Delphine Gay, car il contient un double espace pictural : on y voit en arrière-plan, suspendu au mur du salon dont Sophie Gay occupe l'avant-scène, au-dessus d'une table sur laquelle sont posés des livres, des feuillets et un encrier avec sa plume, le fameux portrait de la jeune fille poète. Les quolibets de salon à propos du couple fusion-

nel que formaient les deux femmes de lettres auraient pu se déchaîner à la vue de ce second tableau. Il n'en fut rien car le portrait de Sophie ne fut pas exposé au salon de 1824, en partie parce que Delphine, flairant le danger, s'y opposa.

La ressemblance entre la mère et la fille, dans ces deux tableaux, est moins dans les traits que dans la pose : le regard légèrement levé vers le haut, le demi-sourire, le traitement très soigné des mains nues, et les deux bracelets identiques, sont remarquablement similaires dans les deux portraits de la mère et de la fille. Mais la parure de Sophie Gay nous transporte dans une autre époque, celle de l'enfance de Delphine : la robe de style empire et le turban orientalisant que porte Mme Gay, très en vogue dans les années 1800, rappelle curieusement le célèbre portrait de Mme de Staël, marraine de Delphine, réalisé en 1818 par le baron Gérard. Le portrait de Sophie Gay enferme ainsi sa fille dans un espace matricentré, rappelant à Delphine son appartenance au lignage des femmes de lettres qui ont accompagné sa carrière poétique.

On sait par la correspondance du peintre que Delphine Gay s'opposa à l'exposition du portrait de Sophie, peut-être à cause de la symbolique captation par la mère de l'image de la fille, placée au fond de l'espace pictural, et abritée derrière le rideau. Ce portrait dans le portrait que Sophie Gay pensait être un hommage à sa fille, fut sans doute interprété par Delphine comme une appropriation abusive. Car rien d'autre n'explique la lettre adressée à Sophie Gay par Hersent qui prétend renoncer à terminer son tableau : « La manière dont mademoiselle votre fille s'est expliquée hier relativement à votre portrait m'a tout à fait découragé » écrit-il à Mme Gay (Malo, 1924 : 206). Ce double tableau donne à lire un espace paradoxal et conflictuel, car si Delphine Gay occupe une place protégée dans le salon maternel, elle est aussi reléguée à l'arrière-plan du tableau, exposée comme un trophée.

L'affection sourdement rancunière envers une mère trop envahissante fut peut-être l'un des nombreux facteurs qui poussèrent Delphine Gay à abandonner la carrière poétique dans laquelle sa mère avait mis tous ses espoirs, et la rupture avec la poésie, peu après son mariage avec Émile de Girardin, fut probablement vécue comme une rupture familiale. La correspondance non publiée de la famille Gay contient à ce propos un poème non daté de Sophie Gay qui reprend ce thème de la séparation, vue comme un abandon :

On meurt seule, il est vrai, vos enfants à leur tour
 Sur d'autres que vous ont placé leur amour.
 [...]

 Vous n'êtes plus pour eux, sauf un jour de douleur
 Qu'une amie inutile, un portrait sans couleur (Archives)¹.

La référence au portrait « sans couleur » peut être interprétée ici comme un effacement symbolique de l'espace maternel.

¹ Archives privées mises à ma disposition avec la permission de M. Jean-Pierre Mabilie, ayant droit.

Devenue Mme de Girardin, Delphine Gay a pris conscience des insuffisances de sa poésie. Comme le note Marie-Claude Schapira, « elle se découvre femme critiquée, décalée, démodée par une révolution poétique qu'elle a mal appréciée » (Schapira, 2002 : 200). Quatre ans après le tableau d'Hersent et la publication de ses *Essais poétiques*, Delphine Gay déclare forfait : « Ce beau règne de muse est tout près de finir », écrit-elle (Girardin, 1856 : 317). Elle reviendra sur ce renoncement douloureux en 1834 :

224

Qu'importe le destin qui pour moi se prépare,
Quand le sol poétique a manqué sous mes pas
Hélas ! Le feu sacré, dont le ciel est avare
Ici ne se rallume pas (Girardin, 1856 : 339).

Muse, méduse, buse

Le « destin qui se prépare », c'est elle qui va le construire, se révélant dans l'art du renouvellement. Delphine Gay se libère de l'image fétiche du tableau d'Hersent et, constatant l'échec définitif de sa carrière poétique, elle se tourne vers d'autres formes d'écriture. En 1836, elle se fait remarquer, lors de la publication de son premier roman, *La Canne de M. de Balzac*, dont le romancier ne dira pourtant rien de bon. Elle se lance également dans le théâtre. Sa première comédie, *L'École des journalistes*, est interdite en novembre 1839 parce que l'ouvrage, selon le rapport de censure, « contient contre la profession de journaliste des attaques empreintes d'un caractère de violence » (Malo, 1924 : 62). Cette fois, Balzac aime : son amie s'y révèle une fine observatrice du monde du journalisme, et une satiriste de grand talent. Mais c'est surtout la chronique de presse qui fera de Delphine de Girardin, sous le transparent pseudonyme du vicomte de Launay, la femme journaliste la plus célèbre de son temps. Deux événements transformateurs encadrent cette transition, l'avènement de Louis-Philippe en juillet 1830, et le mariage de Delphine Gay avec Émile de Girardin, fondateur du quotidien *La Presse*, en juin 1831.

Les livraisons hebdomadaires qu'elle publia entre 1836 et 1848 dans *La Presse*, replacèrent Delphine de Girardin au centre de la mode littéraire. Ses *Courriers de Paris*, chroniques satiriques de la mondanité parisienne, des salons littéraires et du monde politique de la monarchie de Juillet, connurent un succès spectaculaire confirmant le talent innovateur de la feuilletoniste.

Pendant plus de dix ans, sans abandonner son métier de romancière et de dramaturge, Delphine de Girardin livra ses courriers hebdomadaires au rez-de-chaussée du journal de son mari, en première page. Elle partageait cet emplacement avec son ami Théophile Gautier, « le brillant feuilletoniste de *La Presse*, écrivait-elle, lui le lundi dont nous sommes le samedi » (Girardin, 1986, 1 : 325). Très investie dans ses *Courriers*, bien qu'affirmant le contraire et malgré son mépris affiché pour les écrits journalistiques, Delphine de Girardin avait eu l'in-

tuition que sa véritable originalité était dans ce genre hybride où se succèdent les anecdotes, les micro-récits et les portraits littéraires, tout un art de la forme brève qu'elle maîtrisait avec un sens aigu de la dérision et de l'ironie. Elle avait d'ailleurs parfaitement compris le véritable potentiel de pérennité de ses feuilletons, et elle le dira dans la livraison du 30 mars 1844, avec l'auto-dérision qu'elle pratiquait si souvent : « de tous nos ouvrages écrits avec soin, avec prétention, le seul qui ait quelque chance de nous survivre est précisément celui dont nous faisons le moins de cas » (Girardin, 1986, 2 : 218).

C'est au moment de la révolution de 1848 que les *Courriers de Paris* vont prendre le ton de la polémique. Émile de Girardin, très opposé au gouvernement provisoire, est arrêté en plein cœur de l'insurrection populaire brutalement réprimée par le chef du gouvernement, le général Cavaignac. Dans le courrier du 3 septembre 1848, Delphine, solidaire de son mari, accuse le militaire qu'elle appelle « fils de Caïn », de mener une « politique de happe-chair » (Girardin, 1986, 2 : 514). Ce courrier est publié avec des phrases entières tronquées ou supprimées par la censure, ce dont Delphine de Girardin se plaint à ses lecteurs : « pardonnez-nous cette littérature d'état de siège » (Girardin, 1986, 2 : 527), écrit-elle sans perdre son sens de l'humour. Mais elle comprend aussi que sa carrière de journaliste a pris fin avec « ce feuilleton vieilli, mutilé, n'ayant plus de sens ni à-propos » (Girardin, 1986, 2 : 527).

Le 28 novembre 1848, Delphine de Girardin revient pourtant à la charge et publie, dans la rubrique du feuilleton de *La Presse*, un poème intitulé *Le 24 juin et le 24 novembre*, qu'elle ne signe pas de son pseudonyme habituel, vicomte de Launay, mais de son nom complet, Delphine Gay de Girardin. Par l'usage de ce double patronyme, elle indique aux lecteurs que c'est en son nom propre qu'elle porte ses accusations contre le chef d'État. Dans ce poème, elle rend Cavaignac entièrement responsable des journées de juin 1848 qui firent quelque 4000 morts du côté des insurgés :

Je vous dis, je vous dis que la justice est lente
 Que lui seul est l'auteur de la lutte sanglante
 Que du sang des Français il s'inquiète peu
 Que notre mort à tous n'est qu'un coup dans son jeu
 (Girardin : *La Presse*, 28 novembre 1848).

Cette intervention fera l'objet d'une violente réaction dans les journaux. Delphine de Girardin a beau s'être taillé une solide réputation de feuilletoniste, elle est à présent isolée, et même son ami Lamartine refuse de s'associer à ses dénonciations : « il faut effacer ces vers de son œuvre », écrira-t-il après la mort de la courriériste (Lamartine, 1927 : 187). Selon la critique américaine Whitney Walton, les femmes de lettres de sa génération, sa cousine Hortense Allart et ses amies George Sand et Marie d'Agoult restèrent bien plus discrètes que Delphine de Girardin, contre qui va se focaliser la frappe des journalistes hostiles à cette présence féminine sur la scène des débats de la presse politique : « *Girardin's entry into the ring of journalistic combat opened her to the*

kind of personal attacks usually reserved for male journalists, but with the added hostility resulting from her transgression onto masculine territory » (Walton : 2000, 226)².

Girardin, il est vrai, frôle la diffamation, et les caricaturistes vont s'emparer de ce petit scandale pour lui faire payer cette infraction. Une lithographie « anonyme », dont l'auteur est en fait Honoré Daumier est publiée dans *Le Charivari* du 15 décembre 1848. Elle représente Delphine de Girardin en méduse échevelée aux doigts crochus de sorcière, plantant sa plume dans le vitriol de *La Presse*. Le profil grossier et la pose disgracieuse durcissent et masculinisent le personnage, alors que les pieds fourchus sortant de la robe rappellent les représentations du diable aux sabots fendus. Cette gravure dépréciative qui fait de Girardin une véritable mégère de journal, avec sa tête monstrueuse aux cheveux de serpents, expose les ambitions ridicules, dangereuses et maléfiques de la femme journaliste [figure 1].

226



Figure 1 : Honoré Daumier, « Une muse en 1848 », *Le Charivari*, ID/Cote : FOL LC21328, Bibliothèque nationale de France.

2 « Par son entrée dans le ring des combats journalistiques, Girardin s'exposait aux attaques personnelles normalement réservées aux journalistes masculins, dont l'hostilité était renforcée parce qu'elle avait pénétré dans un territoire interdit aux femmes ».

Une seconde caricature anonyme est publiée dans *La Revue comique à l'usage des gens sérieux*. Elle est encore plus virulente que celle de Daumier. Un vers du poème de Delphine de Girardin contre Cavaignac, « je ne suis qu'une femme, une folle, une muse » (Girardin : *La Presse*, 28 novembre 1848), y est repris dans un jeu de mot désobligeant : « je ne suis qu'une femme, une folle, une buse » (*La Revue comique*, novembre 1848 – avril 1849 : 83). Cette caricature ne vise d'ailleurs pas seulement la femme journaliste, mais aussi la femme « bas-bleu », toutes deux réunies sous la forme d'un menaçant prédateur.

Du portrait d'Hersent à la caricature de Daumier, deux figures mythologiques s'opposent, d'un côté la muse, déesse gracieuse – en blanc et bleu azur – et de l'autre la méduse monstrueuse et maléfique – en noir et en gris –, la vierge et la sorcière, double face de la féminité dangereuse. La métamorphose de la muse en gorgone témoigne d'une montée en puissance de cette femme écrivain qui a quitté l'espace maternel de la poésie, représenté par les femmes de lettres très présentes dans ses écrits de jeunesse (Sophie Gay, Marceline Desbordes-Valmore, Mme de Staël, Élise Moreau), pour s'investir dans le monde masculin du journalisme, dont son mari Émile de Girardin lui a ouvert les portes. Son succès retentissant dans la presse fut comparable à celui qui lui avait valu, vingt ans plus tôt, son surnom de « muse de la patrie » et, en 1843, ses *Courriers de Paris* furent publiés en librairie sous le titre *Lettres parisiennes* et sous le nom d'auteur de Mme Émile de Girardin. Cette publication, en sortant la chronique des colonnes du journal, a donné à son auteur une respectabilité littéraire que plus d'un journaliste lui enviaient.

Loin de s'en réjouir, Delphine de Girardin profite de l'occasion pour dénigrer son œuvre de journaliste, qu'elle appelle une « collection de commérages » : « un éditeur audacieux [...] a imaginé de réunir en volumes ces feuilletons éphémères, griffonnés à la hâte », écrit-elle dans le courrier du 30 mars 1844 (Girardin, 1986, 1 : 217). On reconnaît ici la figure du chleuisme, qui consiste à pratiquer l'autodépréciation préventive dans l'espoir de désamorcer la critique et de s'attirer la bienveillance de son public. Mais le dénigrement de soi n'est pas uniquement une pratique rhétorique, car Delphine reste persuadée que le journalisme a porté préjudice à sa carrière d'écrivain. Elle partage avec Gautier le sentiment douloureux que la chronique de presse leur a coûté cher, pour Gautier en gaspillage d'énergie créatrice, pour elle en réputation d'auteur sérieux.

La dévalorisation de soi est le leitmotiv qui a dominé l'œuvre de Delphine de Girardin, la dérision et l'ironie ayant remplacé, dans la phase journalistique de sa carrière littéraire, les plaintes du désenchantement et du talent poétique perdu. Mais dans les deux représentations d'elle-même, Girardin utilise les figures de l'échec comme stratégie d'évitement et de repli, et ne confrontera jamais ses censeurs et ses détracteurs, alors qu'elle avait parfaitement conscience de l'importance de l'image de soi dans la construction de son identité littéraire.

Faire parler les morts

Le dernier volet de ce parcours biographique commence après le courrier du 3 septembre 1848, la dernière livraison de la feuilletoniste à *La Presse*. La carrière journalistique de Delphine de Girardin, peut-être la plus féconde, n'aura duré qu'une dizaine d'années. Jusqu'à sa mort à l'âge de 51 ans, elle se consacrera entièrement à son métier de romancière et de dramaturge, et elle publiera la majorité de son œuvre de fiction pendant les cinq dernières années de sa vie. C'est une femme pleine d'incertitude et de doutes, consciente des limites de son œuvre. Mais de façon tout à fait paradoxale, portée par cette dynamique du recommencement, Delphine de Girardin a toujours combattu son exclusion des grands mouvements littéraires de son temps qui l'ont pourtant largement dépassée et distancée.

Pour la troisième fois, avec l'avènement du second Empire, Delphine de Girardin entend faire rebondir sa carrière. Elle y parvient et réussit même à faire déplacer toute la famille impériale à la première de sa pièce *Lady Tartuffe*, en février 1853. Elle a pourtant ouvertement exprimé des idées progressistes peu appréciées de la classe politique et n'a pas caché sa profonde antipathie pour l'absolutisme affairiste de Napoléon III. On disait d'elle qu'elle était « rouge » comme Hugo (Malo, 1925 : 237), à qui elle apporta un soutien indéfectible pendant son exil. D'ailleurs, Girardin a décidé de rendre visite à son ami proscrit et, en septembre 1853, elle débarque à Jersey. C'est une démarche courageuse, mais un acte politique peu prudent, que le grand poète lui-même lui déconseilla.

Elle est cependant accueillie par l'exilé dans sa maison de Marine Terrace où elle passera une huitaine de jours. Pendant ce bref séjour dans l'île anglo-normande, elle va initier toute la famille Hugo aux tables tournantes et au spiritisme, très en vogue dans les salons parisiens, et particulièrement le sien. Bien conscient qu'il s'agit d'un divertissement mondain, Hugo s'amuse. Mais le 11 septembre, la séance autour du guéridon qui parle fait entendre la voix de Léopoldine, la fille morte des Hugo (Malo, 1925 : 261). Au moyen de ce jeu occulte, Delphine de Girardin, à l'écoute de leur mal-être, a fait parler la douleur enfouie de cette famille dévastée.

Pendant son séjour, Delphine de Girardin visite l'atelier où ont été développées de nombreuses épreuves photographiques du poète proscrit, et elle posera pour son fils Charles Hugo, photographe amateur qui réalise un cliché d'elle en robe de salon. Une seconde épreuve, dans le même costume, sera tirée par Auguste Vacquerie, ami des Hugo.

Les photographies de Delphine de Girardin sont extrêmement rares et je n'ai pu trouver que deux clichés d'elle en format carte de visite, contenues dans un album conservé à la Bibliothèque nationale. Elle fut d'ailleurs l'une des rares célébrités qui ne posa pas pour Nadar dans son atelier photographique, et l'on peut penser qu'elle en fut peut-être empêchée par la maladie. En 1854, Nadar avait publié une frise lithographique intitulée « Panthéon Nadar », représentant les caricatures de 249 grands personnages de la littérature et du journalisme de

son temps dont dix femmes, parmi lesquelles figure Delphine de Girardin. Pour une fois, les caricatures féminines ne sont pas à charge, et Delphine pouvait s'assurer de la bienveillance du photographe, qu'elle connaissait pour son travail de journaliste et sa collaboration avec Émile de Girardin au début de sa carrière. Nadar photographia les deux amies de Delphine de Girardin, George Sand et Marie d'Agoult, alors dans la plénitude de l'âge mûr, mais Girardin mourut trop tôt, six mois après l'ouverture de l'atelier du photographe.

Dans les nombreux clichés de George Sand réalisés par Nadar on voit combien la dame de Nohant a su maîtriser son image, grâce à la savante mise en scène de son personnage et aux retouches que le photographe s'empressait de faire sur la demande de son modèle. Dans une étude sur la collaboration entre Sand et son portraitiste, Alexandra Wettlaufer examine l'une des célèbres photos de Sand dans son ample casaque à rayures recouvrant une jupe du même tissu :

Through manipulation of the discourse of fame, gender, and representation, Sand and Nadar together crafted an image of unthreatening grandmotherly genius that dominated Sand's reception for the century to follow (Wettlaufer : 2012, 94)³.

La photographie de Sand montrant la femme de 60 ans dans sa tunique flottante n'accuse ni l'âge ni les formes du modèle. En revanche, la finesse du col et l'inclinaison gracieuse du visage apportent au tableau une touche de féminité. Cette image correspond tout à fait à la façon dont Sand, dans son *Histoire de ma vie*, aborde non pas la vieillesse, mais le vieillir : « je parcours gentiment ma soixante-cinquième année. [...] Je suis calme absolument, une vieillesse aussi calme d'esprit que de fait » (Sand, 1995 :189).

Par contraste, la photographie de Delphine de Girardin par Charles Hugo, prise il est vrai avec des techniques bien moins avancées que celles que maîtrisait Nadar, montre la femme de 50 ans en tenue de salon parisien, les épaules nues et le bras droit replié sur la taille, une composition qui reprend – de façon peu flatteuse – la pose du portrait d'Hersent. On notera en particulier le positionnement des bras qui, dans le tableau de 1824, encadrent délicatement le buste, la main gauche finement repliée sous le menton. Dans la photographie de 1854, le bras gauche est retombé sur la robe dont les plis occupent la largeur du cliché. La photographie donne l'image d'une femme pour qui le passage du temps n'est pas une transition « calme » vers l'âge mûr, comme le suggère le portrait intemporel de George Sand, mais une traversée douloureuse. Une certaine lourdeur se dégage du portrait : l'embonpoint du modèle est accentué par la posture de face, les bijoux sont volumineux, en particulier le bracelet accentuant l'épaisseur de la main au centre de la composition, et le tirage légèrement en contre-plongée souligne le menton saillant et donne au visage fermé un air buté ou souffrant.

3 « En manipulant les discours sur la renommée, le genre et la représentation, Sand et Nadar ont créé ensemble l'image bienveillante d'une grand-mère de génie qui a dominé la réception de l'œuvre de Sand au siècle suivant ».

À ce moment-là, Mme de Girardin ressentait déjà les effets de la maladie qui l'emporta l'année suivante et la photographie a peut-être saisi sa fatigue. Théophile Gautier parle d'ailleurs de la « pâleur transparente » (Gautier, 1860-61 : XX) de l'écrivaine pendant les dernières années de sa vie.

On ne sait pas si Victor Hugo a participé à la composition du portrait de Delphine de Girardin comme il le faisait pour les clichés de lui-même, construisant sa propre image mythique du haut de son rocher de proscrit. Il est en tout cas certain que le photographe a parfaitement saisi le regard assombri de la visiteuse de Jersey, les yeux cernés par la lumière blanche de l'épreuve. C'est la même tristesse dont parle Vigny, l'ancien fiancé de Delphine Gay, dans le poème intitulé *Pâleur* qu'il lui dédia lors de leurs retrouvailles, en avril 1848 :

Quand des rires d'enfants vibraient dans ta poitrine
Et soulevaient ton sein sans agiter ton cœur
Tu n'étais pas si belle, en ce temps-là Delphine
Que depuis ton air triste et depuis ta pâleur (Vigny, 1867 : 301).

La désillusion professionnelle et personnelle dont Delphine de Girardin devait entretenir ses hôtes à Marine Terrace est tout entière dans ce cliché, probablement la dernière image de la femme de lettres avant sa disparition, en juin 1855. C'est dans cet esprit de mélancolie obscure qu'est prise la photographie de fin de parcours dans la maison de l'exil : le regard interrogateur fixant l'avenir du portrait d'Hersent n'est plus ici que la contemplation lasse d'un espace poétique qui s'est fermé à elle, et où, disait Sainte-Beuve, « elle s'est toujours circonscrit, comme à plaisir, ses horizons » (Sainte-Beuve, s.d. : 402).

La publication posthume des *Œuvres complètes* de Mme de Girardin, en 1860, atteste cependant la valeur commerciale et littéraire de la femme de lettres. Théophile Gautier rédigea l'introduction des six volumes, et le peintre Théodore Chassériau, qui fréquentait le salon de la chroniqueuse, réalisa un dessin d'elle qui fut reproduit dans le tome 1, juste avant la page de titre.

Contrairement aux trois portraits qui représentent les différents moments de la carrière de l'écrivaine, la gravure de Chassériau est une œuvre réalisée après la mort de Delphine de Girardin. Le dessin, catalogué au musée de la ville de Paris sous le titre « Portrait posthume »⁴, est adressé par le peintre « À monsieur Émile de Girardin ». Au même titre que l'introduction de Gautier qui cerne toute l'œuvre de Mme de Girardin, le dessin de Chassériau apparaît comme une image composite, une représentation *globale* de la femme de lettres. Le portrait à mi-corps emprunte en effet ses éléments à l'ensemble de l'iconographie de Mme de Girardin, afin de lui donner une certaine intemporalité : elle est représentée exactement comme dans le portrait d'Hersent, le bras droit entourant la taille, le bras gauche relevé vers le visage, la main touchant la joue. Mais le dessin montre Delphine de Girardin assise, le coude appuyé sur un meuble, présentant un très léger profil qui adoucit les traits du visage. Dans cette

4 Voir : <http://parismuseescollections.paris.fr/en/node/91674#infos-principales> (consulté le 10/10/2019).

image d'une femme jeune, ou plutôt sans âge, les yeux cernés, le regard tourné vers l'ailleurs et les paupières sombres rendent cependant toute la tristesse des dernières représentations picturales. On y retrouve à la fois le portrait de jeunesse et les photographies réalisées à Marine Terrace. Notons que le dessin de Chassériau a été repris par le lithographe Alphonse-Léon Noel, sans datation, catalogué au Musée de la ville de Paris. Dans sa copie, l'artiste a transformé le mouvement du visage : Mme de Girardin fixe l'objectif en souriant, contrastant avec l'expression pensive de l'original de Chassériau, où dominent les nuances de gris et une tonalité sombre.

L'introduction posthume écrite par Gautier, comme le dessin de Chassériau qui la précède dans le volume, est un discours de valorisation, une sorte d'appel à la bienveillance de la postérité. Mais Gautier y aborde néanmoins la question de la dépréciation de l'œuvre de Mme de Girardin. Il met le phénomène de *rabaissement* de cette écrivaine sur le compte d'une concurrence de très haut calibre avec laquelle Girardin ne pouvait pas rivaliser :

Il est vrai qu'alors avait lieu cette éclosion simultanée et magnifique de chefs-d'œuvre qui fera de notre siècle un des plus beaux siècles de la littérature française, et au milieu de ce bouquet éclatant avec un fracas lumineux, cette bombe à pluie d'argent fut moins remarquée qu'elle ne le serait aujourd'hui dans notre ciel vide et noir (Gautier, 1860-61 : VI).

À travers cette image de retombées lumineuses, Gautier a su mesurer la réception de l'œuvre de Delphine de Girardin, et la place qu'elle occupe, face aux encombrants grands hommes, dans la littérature dite « mineure ».

Les trois œuvres visuelles – la peinture d'Hersent, le dessin de Daumier et la photographie signée par Charles Hugo – intéressent le biographe parce qu'elles peuvent être associées comme les figurations narratives en continu d'un récit de vie. Elles illustrent la façon dont Delphine de Girardin a été imaginée à travers le regard de ses contemporains, et comment ces images ont pu stigmatiser et délégitimer la femme de lettres qui fut, comme on dirait à présent, « l'influenteuse » des milieux artistiques et intellectuels de son temps. Les portraits de Delphine de Girardin – dont on reste surpris qu'ils n'aient pas été plus nombreux – ont probablement endommagé sa réputation et ils ont certainement alimenté la mésestime dans laquelle la tenaient ses contemporains, amorçant ainsi le processus de son exclusion et de son oubli.

Pourtant, c'est le portrait d'Hersent, peintre peut-être injustement relégué dans la catégorie des artistes de second plan, qui a inspiré des hommes de grand renom, comme Lamartine et Gautier. C'est également à ce tableau que font référence la photographie prise par Charles Hugo et le dessin de Chassériau, assurant ainsi la continuité de la portraiture de Delphine de Girardin autour de l'image persistante de la jeune femme poète.

Grâce à l'empreinte qu'ils ont laissée d'elle par leur diffusion dans les journaux, les expositions – le portrait d'Hersent représentant la jeune fille à l'écharpe

bleue fut le tableau central de l'exposition « Bijoux romantiques » au Musée de la vie romantique en 2000 – et les collections – le tableau d'Hersent au musée de Versailles, les caricatures à la bibliothèque nationale, le dessin de Chassériau au musée Carnavalet, les photos de l'atelier d'Hugo au musée d'Orsay –, ces portraits ont paradoxalement assuré la survie de sa mémoire. Ils ont aussi contribué à la redécouverte récente de cette écrivaine de l'échec, qui eut le courage de rebondir sur ses défaillances poétiques, et de devenir l'un des auteurs les plus innovants et l'un des acteurs sociaux les plus remarquables de son temps.

Œuvres citées

- AGOULT, Marie d', *Mémoires, souvenirs et journaux*, 2 volumes : 1, Paris, Mercure de France, 1990.
- ARCHIVES PRIVÉES mises à ma disposition avec la permission de M. Jean-Pierre Mabilly, ayant droit.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Œuvres et les hommes : les poètes*, 3 volumes : 3, Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- BREM, Anne-Marie de, *Louis Hersent*, Paris, Éditions des musées de la ville de Paris, 1993.
- DELÉCLUZE, Étienne-Jean, *Journal*, Paris, Bernard Grasset, 1948.
- DUPLESSIS, Georges, *Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au Département des estampes de la Bibliothèque nationale*, 7 volumes : 4, Paris, Georges Rاپilly, 1899.
- GAUTIER, Théophile, « Introduction », Madame de Girardin, *Œuvres complètes*, 6 volumes : 1, Paris, H. Plon, 1860-61, p. I-XX.
- GAUTIER, Théophile, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874a.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874b.
- GIRARDIN, Madame de, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay*, 2 volumes, Paris, Mercure de France, 1986.
- GIRARDIN, Madame de, *Marguerite ou les deux amours*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.
- GIRARDIN, Madame de, *Œuvres complètes*, 6 volumes : 1, Paris, H. Plon, 1860-1861.
- GIRARDIN, Delphine de, *Poésies complètes*, Paris, Librairie nouvelle, 1856.
- GIRARDIN, Madame de, « Courrier de Paris », *La Presse*, 28 novembre 1848.
- HOUSSAYE, Arsène, *Les Confessions : souvenirs d'un demi-siècle*, 3 volumes : 2, Paris, E. Dentu, 1885.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Correspondance*, 6 volumes : 3, Paris, Hachette, Furne et Jouvett, 1874.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Portraits et salons romantiques*, Paris, Le Goupy, 1927.
- MAILLÉ, comtesse de, *Souvenirs des deux restaurations*, Paris, Perrin, 1984.
- MALO, Henri, *Une Muse et sa mère : Delphine Gay de Girardin*, Paris, Émile-Paul Frères, 1924.
- MALO, Henri, *La Gloire du vicomte de Launay*, Paris, Émile-Paul Frères, 1925.
- Revue comique à l'usage des gens sérieux*, novembre 1848 – avril 1849.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Causeries du lundi*, 15 volumes : 3, Paris, Garnier frères, s.d.
- SAND, George, *Journal intime*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- SCHAPIRA, Marie-Claude, « Amable Taštu, Delphine Gay, le désenchantement au féminin », dir. Christine Planté, *Masculin/féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 191-205.
- VIGNY, Alfred de, *Journal d'un poète*, Paris, Michel Lévy Frères, 1867.

WALTON, Whitney, *Eve's Proud Descendants: Four Women Writers and Republican Politics in Nineteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

WETTLAUFER, Alexandra, « Sand and Nadar: portraiture, performance, and the art of photography », *George Sand Studies*, 31, 2012, p. 83-108.

« Monsieur, JE JOUE MON PERSONNAGE » : Jean Lorrain, construire sa propre légende

Alexandre Burin
University of Durham

RÉSUMÉ. Cet article propose d'étudier les nombreuses représentations textuelles et visuelles de Jean Lorrain, chroniqueur et écrivain scandaleux de la Belle Époque. Lorrain a tout au long de sa carrière frayé avec ses héros, en jouant de manière systématique, dans son œuvre comme dans sa vie, sur la porosité des frontières qui séparent les mondes de la fiction et de la réalité. L'intense autoréflexivité qui caractérise sa production journalistique et littéraire permet de saisir la mise en place d'une subjectivité – voire d'un *ethos* auctorial – à une période où mise en scène médiatique et mystifications littéraires prolifèrent de manière prodigieuse. Cet article entend montrer que Lorrain participe activement à la construction de sa propre légende sur trois niveaux de représentation : le réel, le textuel et l'imaginaire.

MOTS-CLES : *ethos* auctorial, Jean Lorrain, mystification, métalepse, performance

The Self-Construction of Jean Lorrain's Legend

ABSTRACT. This article explores the various textual and visual representations of *Belle Époque* scandalous writer and journalist Jean Lorrain. Throughout his career, Lorrain never ceased to associate with his fictional heroes; he also played with the blurring of the frontiers between reality and fiction in his oeuvre, as well as in his personal life. The intense self-reflexivity that runs through his journalistic and literary production helps us understand the development of a subjectivity – or even, an authorial *ethos* – at a time when media dramatisation and literary mystification proliferated. The aim of this article is to prove that Lorrain actively participated in the construction of his own legend through three levels of representation: real, textual and imaginary.

KEYWORDS: Authorial Ethos, Jean Lorrain, Mystification, Metalepsis, Performance

« Il était à la fois le peintre et le modèle de ses héros. Qui était vrai ? Qui était faux ? Le savait-il lui-même ? » (Rachilde, 1930 : 91) C'est par ces mots que Rachilde décrit son ami Jean Lorrain (1855-1906), chroniqueur et écrivain scandaleux de la Belle Époque, qui a tout au long de sa carrière frayé avec ses héros,

en jouant de manière systématique de la porosité des frontières qui séparent les mondes de la fiction et de la réalité dans son œuvre, mais aussi dans sa vie. L'intense autoréflexivité qui jalonne son travail nous donne l'occasion de découvrir les coulisses de la construction d'une subjectivité, voire d'un *ethos* auctorial, à une période où mise en scène médiatique et mystifications littéraires semblent proliférer de manière prodigieuse. Si l'auteur en littérature, intimement lié au concept de « sujet », est une invention de la modernité, alors Jean Lorrain l'incarne parfaitement¹. Mais il l'incarne d'une manière trouble, en se positionnant constamment dans un champ qui se situe dans l'intervalle qui sépare réalité et fiction. L'enjeu est considérable : il s'agit bien là de construire sa propre légende. Ce que j'aimerais étudier ici, ce sont les représentations textuelles et visuelles de Jean Lorrain, à trois niveaux, « réel, textuel, et imaginaire ». Cette triple définition de la notion d'auteur est établie par José-Luis Diaz dans *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* : il y perçoit l'auteur réel (c'est l'homme saisi dans les biographies), l'auteur textuel (l'écrivain) et sujet textuel, et enfin l'écrivain imaginaire (l'ensemble des représentations de l'auteur) (Diaz, 2007 : 17-20).

L'image auctoriale impose ainsi trois types d'espaces : un espace de circulation (les objets, les discours, les coutumes), un espace de sociabilité, et enfin un espace de représentations qui est à la fois réel et symbolique (ou personnel et collectif), qui aide l'auteur en tant que sujet écrivant à structurer et construire son propre *ethos* auctorial. Le transfert du réel vers l'imaginaire, et vice versa, devient pour Lorrain un enjeu esthétique et symbolique – l'entreprise métaleptique de « transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation » (Genette, 2004 : 14) – mais aussi médiatique, puisqu'il vise à faire circuler de manière continue l'image de l'auteur dans le champ culturel et artistique de l'époque. Dans un discours, l'auctorialité – quelle soit littéraire ou non – consiste à penser les images de l'auteur dans ce même discours. C'est une entreprise assez complexe puisque l'auteur peut se manifester à travers de multiples aspects, comme le rappelle Éric Bordas : « l'auteur est [...] bien une *construction*, historique, sociale, littéraire, en un mot, culturelle » (Bordas, 2002 : 27). On verra ici que Lorrain lui-même participe activement à la construction de sa propre image, ou plutôt de ses propres images (celles d'auteur, de personnage, mais aussi celle de personnage d'auteur).

Images de soi dans l'espace médiatique

Dès la fin des années 1880, la carrière journalistique de Lorrain bat son plein. Il quitte *L'Événement* pour *L'Écho de Paris* où il est chroniqueur

¹ Je fais ici allusion à l'idée que la première moitié du XIX^e siècle a vu la littérature devenir une haute valeur culturelle. Avec elle sont apparues de nouvelles responsabilités pour l'écrivain (Bénichou, 1996). Mais l'écrivain-journaliste n'est pas en reste, comme le rappelle Guillaume Pinson : « le siècle du "sacre de l'écrivain" était aussi celui, certes moins glorieux mais peut-être plus fondamental, de l'écrivain-journaliste, omniprésent à tous les niveaux de la culture » (Pinson, 2012 : 8).

littéraire et mondain ; il y a créé sa fameuse série des « Pall Mall Semaines », dans laquelle il encense et critique tour à tour les personnalités et artistes du moment. Il rejoint en 1895 *Le Journal* où il connaîtra sa plus grande popularité. En effet, c'est à cette période que Lorrain est considéré comme le journaliste le mieux payé de la Belle Époque. Mais Lorrain est aussi un écrivain prolifique de la mouvance décadente, à qui l'on doit entre autres les recueils de nouvelles *Histoires de masques* (1900) et *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (1902), les romans *Monsieur de Bougrelon* (1897), *Monsieur de Phocas* (1901), *Les Noronsoff* (1902) ou encore *La Maison Philibert* (1904), ainsi que de nombreux volumes de poésie, du théâtre et autres recueils de chroniques. En tant qu'écrivain-journaliste, il est un expert des techniques modernes de communication et de promotion, qu'il applique autant à ses contemporains qu'à lui-même (il participe indirectement au *theatrum mundi* qu'il ne cesse de dénoncer). Le public le connaît déjà – que ce soit à travers ses livres signés de son nom ou ses chroniques signées de l'un ou l'autre de ses pseudonymes – *via* son exposition presque quotidienne dans les médias, en tant qu'auteur écrivain-journaliste. En fait, sa position première de journaliste lui permet de construire une identité auctoriale *a priori*, dans la presse et les rassemblements publics, une position qui peut être définie par le terme « *ethos* préalable » de l'auteur : c'est la réputation, « l'image préexistante du locuteur » (Amossy, 1999 : 155). Jean Lorrain, parce qu'il est une figure publique importante, est toujours perçu comme la représentation de l'auteur spectaculaire à travers différents médiums, qu'ils soient textuels ou visuels. Sa littérature négocie sans cesse entre fiction et réalité, notamment au travers d'une structure de l'auteur émergeant d'une relation entre *ethos* « préliminaire » et *ethos* « présent », soit les images de soi présentées par l'auteur.

À la Belle Époque, la presse mondaine peut se caractériser comme le lieu où la représentation de la vie mondaine émerge en tant que spectacle et comédie sociale. Durant cette période de sociabilité médiatique, les pratiques mondaines deviennent normalisées et sont, dans le même temps, rendues publiques. En ce sens, chaque mouvement et chaque attitude deviennent une stratégie de réclame et d'autopromotion. Dans *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Guillaume Pinson explique que « la presse incarne le règne de l'apparence mondaine, publicisée à outrance, éclatée, étalée. Contre cette réalité de surface, morcelée, la "réalité" du roman, ce n'est peut-être pas tant l'au-delà que l'en-dessous de la représentation médiatique » (Pinson, 2008 : 197). Ainsi, pour schématiser, on se rend compte que l'espace médiatique est tout imprégné de littérature – et vice versa. L'hypothèse sociocritique d'un « romanesque généralisé » (Pinson, 2008 : 8-9) dans le discours social de la Belle Époque indique que les écrivains-journalistes ne reconnaissent pas nécessairement de séparation entre l'information et l'invention dans l'espace du journal. Il n'est donc pas surprenant de remarquer que Jean Lorrain profite de ces frontières perméables pour participer de manière active à la construction de son image d'auteur. Sous plusieurs formes, l'identité auctoriale de Lorrain est omniprésente ; elle participe au récit comme si l'auteur se projetait délibérément dans l'espace textuel selon diverses méthodes qui ne concernent pas seulement la question du style.

Grâce à sa position d'écrivain-journaliste, Lorrain dissémine constamment sa propre *persona* – ou plutôt, ses propres *personæ* – dans l'intégralité de son œuvre. Ainsi, il contrôle son récit sur trois niveaux qui semblent tous négocier les uns avec les autres : le réel, le textuel, et l'imaginaire².

238



Figures 1 et 2 : carte postale promotionnelle de la Librairie Ollendorff, Jean Lorrain, 1904, BMVR de Nice, Bibliothèque Romain Gary, MS.449, reproduit avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque Romain Gary de Nice.

Bien que Lorrain communique principalement à travers l'écrit, les diverses représentations visuelles de l'écrivain-journaliste circulent aussi de manière régulière dans la presse. Dans un contexte de portraitomanie généralisé, ces représentations ont une valeur signalétique. On peut le voir par exemple dans l'Album Mariani³, où Lorrain devient l'« enjeu d'une transaction, à l'intersection

2 La fonction auctoriale est complexe. Selon Diaz, ces trois instances (réelle, textuelle et imaginaire) « ne cessent de se recouper : il s'agit de trois strates *virtuelles* superposées, qui forment la réalité stéréoscopique de l'*espace-auteur* » (Diaz, 2007 : 17).

3 Parus entre 1897 et 1925, les albums Mariani forment 13 volumes qui présentent chacun 75 à 80 personnalités sous forme de vignettes rassemblant de manière systématique une notice biographique, un portrait gravé et des lignes autographes écrites à la gloire du vin Mariani, signées par la célébrité représentée. Si l'entreprise de réclame engagée par Mariani recherche constamment les personnalités en exposition, il faut rappeler que ces dernières cherchent aussi bien souvent à s'exposer dans les médias afin d'y rencontrer un public. En effet, la grande variété

de la réclame et de la biographie » (Wrona, 2012 : 40). Si les fins de l'album sont bien entendu commerciales, il est intéressant de constater qu'une telle plateforme crée aussi un nouveau type d'espace de représentation, tridimensionnel : le portrait écrit et le portrait photographique, mais aussi le fac-similé d'autographe qui, tout en faisant la promotion du vin Mariani, s'attache à figurer la personnalité de son auteur. La créativité des artistes invités est presque toujours convoquée : dans ce laboratoire de production commerciale et artistique, les poètes écrivent des vers – c'est le cas de Lorrain⁴ –, les compositeurs des partitions, les peintres dessinent, etc. À l'hybridité sémiotique du portrait vient donc s'ajouter, dans les albums Mariani, l'hybridité créative du représentant et du représenté. Ce genre de livre publicitaire offre ainsi aux artistes la possibilité de participer à leur propre représentation, dans un espace de production entre réclame et biographie qui n'est pas si éloigné de l'espace fragmenté du journal dont Lorrain est si familier. Il comprendra d'ailleurs très rapidement la valeur symbolique de ces représentations, et en abusera. Lorrain semble ainsi utiliser son image symbolique d'auteur comme identité propre. Ainsi dans le texte « Une aventure », repris dans le volume *Pelléastres* (1910), qui relate un voyage en Italie en pleine révolte anarchiste, Lorrain est pris dans un guet-apens qui l'envoie au poste de police. Ses seuls papiers d'identité : « une carte postale sur laquelle est mon portrait avec la nomenclature de mes œuvres et mon nom, et je dis qui je suis » (Lorrain, 1909 : 284) [figure 1]. Son identité auctoriale, c'est ce qui le définit en tant qu'homme, ici au moins, autant qu'un passeport⁵.

Glissements métaleptiques du personnage d'auteur



Figure 3 : Sem (Georges Coursat), caricature de Jean Lorrain, collection particulière, domaine public.

des signataires semble témoigner de l'importance de la figuration de l'individu et des pratiques biographiques chères au XIX^e siècle. Elle renvoie aux stratégies commerciales établies par le développement d'un certain marché du portrait, dont la reproduction dans la presse participe directement d'une logique de démocratisation de l'image publique d'une personnalité. Mariani l'a bien compris, et opère à travers ses albums un détournement des pratiques biographiques à des fins purement commerciales.

4 Il écrit ainsi : « Le vin Mariani / Effroi de la neurasthéni / e, au poète rajeuni / Fournit la rime à l'infini » (Mariani, 1897).

5 Sur l'idée de littérature comme passeport, voir le texte de Susan Sontag intitulé « The World as India: The Saint Jerome Lecture on Literary Translation » (2008).



Figure 4 : Angelo Garino, *Portrait de Jean Lorrain*, 1901, huile sur toile, 95,2×50,4 cm.
Collection Les Pêcheries, Musées de Fécamp. Legs Mme Pauline Mulat-Duval,
mère de l'écrivain, 1927. Inv. FEC.152 © cliché Imagery,
reproduite avec l'aimable autorisation des musées de Fécamp.

La littérature de Lorrain offre aussi de nombreux exemples de représentation exagérée de l'auteur. Il a déjà été établi que les héros des romans *Monsieur de Bougreton* (1897), *Monsieur de Phocas* (1901) et *Les Noronsoff* (1902) se présentent tous en tant qu'avatars de Lorrain à diverses périodes de sa vie⁶, ce qui fait dire à Ernest Gaubert que

⁶ Sur ce point, voir l'ouvrage de Philip Winn intitulé *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain, le héros fin de sexe*, Amsterdam, Brill Rodopi, 1997. Il y dresse un parallèle entre Lorrain et ses trois grands romans : *Monsieur de Bougreton* (bien que le héros de ce dernier semble plus être

[c]ertains critiques ont voulu, par conscience professionnelle, séparer l'homme de son œuvre. Pour M. Lorrain cette scission est inutile, maladroite, injuste. [...] cet homme a frayé avec ses héros, il les a aimés ou combattus ; mais rien de ce qu'il a écrit n'est un jeu de son imagination ; qu'il les ait connus ou qu'il les ait rêvés, M. Jean Lorrain a souffert pour ou par ses personnages. (Gaubert, 1905 : 51)

Les héros de Lorrain grandissent avec l'auteur et vice versa. Ils représentent aussi un instantané de l'auteur en tant que sujet-écrivain à un moment de sa carrière ; pour Lorrain, « l'exercice littéraire est un champ d'expériences fantasmagiques où l'écrivain affronte, par simulacres interposés, la question de son identité » (Diaz, 2014 : 25). Ainsi Allain Mauriat dans *Très Russe* (1886) et Mario Néras dans *Le Tréteau* (1906) renvoient tous deux l'image d'un jeune poète épris d'une muse (en l'occurrence Julia, avatar de Judith Gautier, premier amour de Lorrain, dans *Très Russe* ; Linda, avatar de Sarah Bernhardt, pour qui Lorrain a écrit quatre pièces en vain, dans *Le Tréteau*), alors que Jean d'Arbos dans *Le Poison de la Riviera* (1992) et Jacques Ménard dans *La Maison Philibert* représentent tous deux l'auteur ou/et le chroniqueur confirmés, à la fin de la carrière de Lorrain. Bougrelon est ainsi décrit comme un « cadavre peint, corseté, maquillé et cravaté » (Lorrain, 1898b : 23) et Noronsoff comme un « cadavre vernissé, fardé et peint » (Lorrain, 1926 : 360). Ces descriptions font directement écho aux caricatures de Lorrain que l'on retrouve dans la presse, notamment celles réalisées par Sem [figure 3], Cam, Félix Vallotton ou encore Ferdinand Bac. Il est souvent représenté à l'image de ses héros : grimé, corseté, portant de nombreuses bagues à ses mains. Jean de Fréneuse – alias Monsieur de Phocas – est décrit comme « étroitement moulé dans un complet de drap vert myrte » (Lorrain, 1901 : 2) et il semble surgir du tableau de Lorrain par Angelo Garino tout autant que de la couverture originale de *Monsieur de Phocas* par Géo Dupuis [figure 4]. Comme Baudelaire, Lorrain accordait à la caricature un caractère sérieux et hautement estimable. Il fut, lui aussi, un grand admirateur de Hogarth, Goya et Daumier. Dans le chapitre « Le Guérisseur » de *Monsieur de Phocas*, Lorrain les appelle « les grands déformateurs » du réel (Lorrain, 1901 : 90). Ce sentiment d'exagération de soi chez Lorrain, que l'on peut donc assimiler à la pratique de la caricature, est bien expliqué par Henry Bataille dans *La Renaissance latine* (15 juin 1902) et cité par Gaubert : « Il s'exagère. Il a aimé créer des fantômes à ses diverses images. Il a voulu s'incarner dans des types [...] » (Gaubert, 1905 : 58). Comme on le verra, ceci s'applique autant à sa littérature qu'à sa propre vie.

Ces glissements métaeptiques sont tout aussi présents dans le reste de la production littéraire de Lorrain : ils oscillent tantôt avec une identité de journaliste, tantôt avec une identité d'auteur. L'identité auctoriale de Lorrain dans la presse et en dehors reflète parfaitement l'espace mouvant et fragmenté que propose ce même médium. Un tel espace pousse Lorrain à y faire constam-

fondé sur Barbey d'Aurevilly), *Monsieur de Phocas*, et *Les Noronsoff*. On pourra aussi se référer à l'article de Sébastien Paré, « Les avatars du Littéraire de Jean Lorrain » (2007)

ment sa propre promotion et construire ainsi sa légende entre fiction et réalité. Le journaliste encense le romancier et vice versa. Les *Histoires du bord de l'eau* (1895), par exemple, évoquent sans détour les « Pall Mall Semaines » de Lorrain, qui développent une esthétique du reportage, comme Marie-Ève Thérénty l'a justement remarqué : « à travers les "Pall Mall", le lecteur suit au jour le jour Jean Lorrain dans ses pérégrinations mondaines et marginales à travers la ville » (Thérénty, 2005 : 193). Les textes d'*Histoires du bord de l'eau*, colligés à la fin du volume *Un démoniaque* (1895) – lui-même texte d'ancrage à *Monsieur de Phocas* –, sont tous interconnectés dans une narration progressive. La première vignette intitulée « Chez Guilloury » introduit Lorrain comme narrateur et personnage principal de cette histoire fragmentée (« Monsieur Jean »), dans laquelle toutes les vignettes donnent une impression d'instantanéité. Le narrateur s'entretient avec le cabaretier Guilloury, ils échangent des histoires ; la narration se tisse à travers ces échanges et les différentes vignettes qu'ils produisent. À un moment donné, le narrateur reçoit une lettre anonyme qui apporte un sens d'autoréflexivité au texte. En effet, elle établit Monsieur Jean comme Jean Lorrain, écrivain-journaliste de la série *Histoires du bord de l'eau* :

Monsieur,

Dans un de vos derniers contes intitulés : *Histoires du bord de l'eau*, vous mentionnez la rencontre d'un fiacre stationnant la nuit sur les berges de la Seine et servant à transporter un cadavre de femme. Vous avez eu soin de décrire les bandes de papier collées sur les numéros des lanternes et sur celui de la caisse du fiacre ; vous avez même raconté l'aventure en argot pour donner plus de réel à la chose, comme si c'était là un conte fantastique, presque incroyable, un fait tout à fait rare, convaincu sans doute d'avoir fait là une belle découverte [...]. (Lorrain, 1895 : 295-6)

Lorrain invente ici un courrier de réclamation reçu de la part d'un lecteur anonyme qui, dans le même mouvement, devient narrateur intradiégétique, histoire elle-même imbriquée dans les *Histoires du bord de l'eau*. En plus de fournir de nouveau à Lorrain la possibilité de brouiller les frontières entre réalité et fiction, elle permet une mise en abyme du récit dans ce qui semble être une série de textes imbriqués dans un univers hybride, entre imaginaire médiatique, fiction et réalité. Il y exhibe les procédés d'énonciation⁷ ; ce faisant, Lorrain appose une forme d'autorité à sa production littéraire. Dans ces cinq textes, l'*ethos* du

7 Le personnage de Guilloury, ce « cabaretier-brocantier [qui] était un littéraire » (Lorrain, 1895 : 269), un temps l'assistant de Poulet-Malassis (le célèbre éditeur de Baudelaire), semble lui-même constituer la métaphore du processus d'écriture de Lorrain. Si l'idée de brocante suggère l'accumulation d'objets de seconde main, son association avec le cabaret comme lieu de rencontre établit le commerce de Guilloury comme un espace de production et d'échanges de discours qui vont directement influencer l'écrivain-journaliste. Cet assemblage d'histoires, glanées dans des lieux troubles et retravaillées, va alors se retrouver dans l'œuvre littéraire de Lorrain, héritée du fantastique urbain de Baudelaire.

narrateur, l'*ethos* auctorial et l'image de l'écrivain-journaliste sont tous mis en relation. Ils convergent tous vers la même figure éclatée qu'est Jean Lorrain – qui lui-même déclarait : « les écrivains sont des hystériques littéraires » (Lorrain, 2006a : 9).

Il n'est pas rare que Lorrain cite son propre nom et sème des indices quant à son identité dans l'ensemble de son œuvre. Par exemple, dans *Les Noronsoff*, un personnage secondaire s'écrie : « dans le récit que vous prêtiez l'autre jour à votre ami de Germont dans les Propos d'opium (car, mon Dieu ! oui, j'ai l'honneur d'être un de vos lecteurs assidus) » (Lorrain, 1926 : 43). Le titre « Propos d'opium » désigne une série de nouvelles ajoutées à la première édition des *Noronsoff*, alors intitulée *Coins de Byzance. Le Vice errant*. Le lecteur se réfère directement à Lorrain l'écrivain-journaliste à travers le titre de la série, qui implique à la fois dialogues rapportés et activités périphériques, la recette journalistique et littéraire de l'auteur. Dans la pièce de théâtre *Hôtel de l'Ouest... Chambre 22* (1905), un personnage s'exclame : « Mais c'est de la littérature ces rats d'hôtel ! ça n'existe que dans les chroniques de Jean Lorrain », et un autre de renchérir « pour la clientèle du *Journal...* » (Lorrain, 1905 : 24). Cette stratégie auctoriale d'auto-citation, largement héritée du journal, renforce donc inflexiblement ce brouillage des frontières entre écriture journalistique et écriture fictionnelle. L'écriture référentielle et métaleptique de Lorrain offre toujours la possibilité d'un métadiscours. La question de la présence de l'auteur dans le texte participe donc bien à la construction de l'*ethos* auctorial de Lorrain. Genette compare le terme *métalepse* à « une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même » (Genette, 2004 : 14). Chez Lorrain, cette manipulation est d'autant plus frappante que l'écrivain se projette autant chez le narrateur que les divers personnages qui hantent son texte. Cette projection retourne à l'expéditeur lorsque le texte fait référence à « Jean Lorrain » comme autorité externe, comme on vient de le voir. L'auteur demeure malgré tout « l'instance souveraine qui décide de cacher ou d'exhiber les coulisses de la fiction [...]. Lui seul décide de la porosité ou au contraire de l'étanchéité des frontières qui séparent les mondes de la fiction et de la réalité » (Bokobza Kahan, 2009). À ce titre, l'exemple de *La Dame turque* (1898) de Lorrain est frappant.

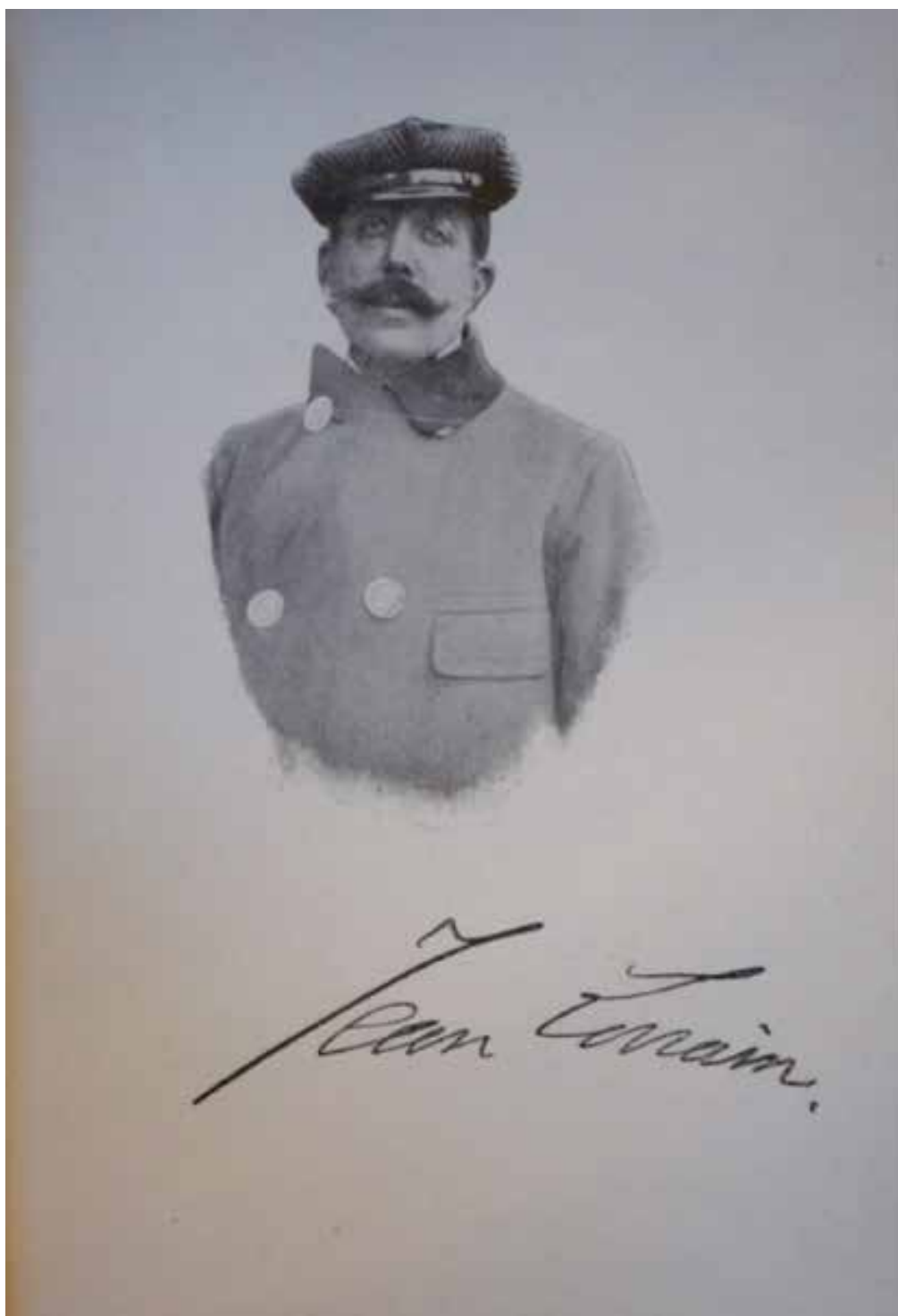


Figure 5 : *Jean Lorrain en tenue de chauffeur*, frontispice de *La Dame turque*, Paris, Nilsson/Per Lamm, 1898, domaine public.



Figure 6 : Jean Lorrain, mimant l'agonie d'un guerrier celte chez Sarah Bernhardt, vers 1895, collection particulière, domaine public.

Publié par les éditions Nilsson/Per Lamm en 1898, ce roman illustré décrit l'idylle d'un chauffeur nommé Jean et d'une femme. Le frontispice de *La Dame turque* montre une photographie de Lorrain qui pose en uniforme de chauffeur [figure 5]. La ressemblance avec les photographies du personnage principal est troublante⁸. Quelques années avant le couple Willy et Colette – Willy, dans *En bombe* (publié par les mêmes éditions Nilsson/Per Lamm en 1904), pose pour le personnage principal et Colette pose pour toute la série des Claudine –, Lorrain vient encore troubler les frontières entre réalité et fiction. Jean Lorrain

⁸ Cette ressemblance a été relevée par plusieurs chercheurs. Voir Paul Edwards, « Roman 1900 et photographie (les éditions Nilsson/Per Lamm et Offertstadt Frères) » (Edwards, 1999) et « Lorrain et l'illustration par la photographie » (Edwards, 2009); Jean-Pierre Montier, « L'illustration photographique "d'après nature" : degré d'art de plus ou de moins ? » (Montier, 2000) ; ou encore Hélène Védrine, « Portraits de masques et de fantômes. Le portrait photographique dans le livre (1860-1930) » (Védrine, 2014).

connaissait bien les photographes. Il se faisait d'ailleurs souvent photographe (chez Benque à Paris, chez Courtellemont à Alger), parfois en se costumant en troubadour, en tenue de bal, en dandy, en guerrier mourant [figure 6], etc.⁹. Dans le roman posthume *Maison pour dames* (1908), Lorrain critique le traitement médiatique des auteurs dans la presse féminine – entre autres *Femina* ou *La Vie heureuse*, qui publiaient aussi des textes de Lorrain – et notamment la construction de leur *ethos* à travers la publication de leur photographie dans la presse. Paul Edwards compare ce mode de fonctionnement à celui de la courtisane et déclare que la courtisane et la photographie se rapprochent effectivement par « le “mensonge”, la “réclame”, la “pose” » (Edwards, 2009 : 98). Ironiquement, la prostitution de sa propre image comme stratégie promotionnelle lie donc la courtisane à Lorrain lui-même¹⁰.

Construire sa propre légende

Mais Jean Lorrain – né Paul Alexandre Martin Duval – existe d'abord à travers une vaste quantité de pseudonymes dans la presse. C'est une pratique relativement courante à l'époque, mais dans le cas de Lorrain ces noms de plume s'inscrivent tous dans un imaginaire littéraire et médiatique qui renseigne sur la personnalité de l'auteur. Dans une lettre à Charles Buet, Lorrain écrit : « Paris est plein d'erreurs et Jean Lorrain plein de métamorphoses » (Lorrain, 2006a : 21). En effet, lorsqu'il s'agit de commenter les vices et hypocrisies de la vie parisienne, il est tour à tour Bruscambille – nom d'un comédien de l'hôtel de Bourgogne, spécialisé dans la farce du début du XVII^e siècle – et Raitif de la Bretonne – d'après Restif de la Bretonne, polygraphe libertin et chroniqueur de Paris au début du XVIII^e siècle. Mais on recense aussi de nombreux pseudonymes féminins qui révèlent le goût de Lorrain pour le travestissement, sans doute né de ses années chatnoiristes. Au Chat Noir, il apparaît effectivement souvent grîmé, costumé et travesti, comme lors du bal d'inauguration du cabaret, où Lorrain se présente revêtu « d'un maillot de soie rose, couronné de fleurs et portant aux hanches une ceinture de feuilles de vigne » (Normandy, 1928 : 72), ce qui lui vaut une belle réputation et un succès d'estime auprès des chatnoiristes. Ce genre d'expériences influencera directement ses premiers pseudonymes dans la presse : « La Botte », « Mimosa », « Francine », « Salterella », « Stendhalette », ou encore « Arlequine ». Ce dernier semble définir l'agencement de sa propre poétique à partir du lieu culturel trouble qu'est le cabaret du Chat Noir¹¹. Une poétique *arlequine* caractérise ainsi l'écriture et les postures de Lorrain à travers le mélange de performance et de mise en scène de soi (on retrouve bien là l'exi-

9 Voir Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Époque* (2005).

10 Lorrain s'identifie aussi à son personnage de Madame Baringhel, héroïne courtisane des volumes de chroniques *La Petite classe* (1905) et *Madame Baringhel* (1899).

11 Décrit par Émile Goudeau comme « une sorte de temple du bibelot », le cabaret du Chat Noir s'apparente à un « joyeux bric-à-brac des personnalités, des styles [...], des époques et des objets et un musée » (Crépiat, Saint-Amand, 2018 : 236).

gence de l'image et de la scénographie que suppose l'instance auctoriale), d'une esthétique bigarrée et d'un aspect décousu à l'image du costume d'Arlequin, totalement fragmenté (ce qui est souligné par l'assemblage de discours littéraires dans les romans autant que dans les caricatures de Lorrain). Une écriture qui se trouve au carrefour des genres – qu'ils soient littéraires, artistiques ou même sexuels. Lorrain avait en effet le goût des masques, du déguisement, du travestissement. Il a beaucoup écrit sur le carnaval, et on a retrouvé quelques photographies privées où il se met en scène dans divers costumes. L'espace hétéroclite du Chat Noir, qui revendique son excentricité, correspond donc parfaitement aux différentes *personæ* de Lorrain.



Figure 7 : Antonio de La Gandara, *Jean Lorrain*, vers 1900, huile sur toile, 53,8×47,5 cm, Musée Carnavalet, Paris, P1818, domaine public.

Enfin j'aimerais m'arrêter sur ce qui, à mes yeux, se présente comme l'exemple le plus frappant de ces frontières poreuses entre réalité et fiction – et l'ambition que manifeste Lorrain de constamment se représenter comme une instance trouble, légendaire, entre auteur, personnage et personnage d'auteur. Le portraitiste mondain Antonio de La Gandara – en partie modèle du peintre Claudius Ethal dans le *Monsieur de Phocas* de Lorrain – a réalisé au moins quatre

portraits de l'auteur : un *croqueton* – le mot est de Lorrain –, qui représente son visage, en 1894 ; un portrait en buste conservé au musée Carnavalet [figure 7] ; deux portraits à mi-jambe – l'un est entré au musée d'Orsay en 1990, l'autre est aujourd'hui disparu (on n'en garde qu'un témoignage photographique)¹². La démarche de La Gandara n'est pas étrangère à la pratique de la caricature. Il était très proche de l'artiste Sem. Dans les portraits de Lorrain – surtout celui de Carnavalet, probable étude du portrait disparu –, La Gandara semble volontairement exagérer les traits de l'écrivain-journaliste scandaleux. Et pour cause, la représentation grotesque de Lorrain s'assimile autant à *Monsieur de Phocas* que le portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, 1891). Dans la version du musée Carnavalet, on voit l'auteur pris dans un processus de métamorphose qui bigorne totalement son visage. Cela nous renvoie directement au personnage de Wilde et à la marque de ses vices qui se propage sur le portrait (d'autant que, dans la version du musée d'Orsay, Lorrain est représenté – comme souvent dans ses caricatures – avec de nombreuses bagues aux doigts, comme Dorian). Lorrain s'étonnait du silence de la critique sur cet aspect. Dans une lettre à Louis Vauxcelles, il écrit :

M. de Phocas vous remercie, mais Jean Lorrain vous abomine pour la sensualité bestiale, bien que fine... toutefois, dont vous voulez décorer son visage. [...] une chose métonne, c'est que mes chers confrères n'aient pas encore évoqué le portrait de Dorian Gray à propos de La Gandara. (Lorrain, 2006a : 195)

Ici Lorrain appuie sur l'aspect pluriel de son identité (Phocas-Lorrain-Dorian), à mi-chemin entre réalité et fiction, en révélant la « véritable histoire » de son portrait au critique d'art – dans l'espoir, sans doute, que ce dernier se fasse son relais dans la presse. Pourtant, le portrait de La Gandara semble aussi montrer que Lorrain se performe lui-même. En effet, alors qu'il pose dans l'atelier de l'artiste, Lorrain répond à l'objection d'un tiers concernant sa tenue trop exagérée par cette phrase : « Monsieur, JE JOUE MON PERSONNAGE » (Normandy, 1928 : 124. Mots en capitales dans le texte). Il y est décrit ainsi :

Une jaquette trop serrée, mais très habilement coupée parvenait, malgré un commencement d'embonpoint, à lui donner une taille fine. La cravate, retenue par une énorme perle, était verte. Pantalon gris. Bottines de daim gris. Un jeu de bagues complexes aux mains. Si vous ajoutez à ces détails que le maître était fardé, pommadé, frisé, la bouche trop rouge en cœur, vous comprenez peut-être ce que je veux dire en déclarant qu'il produisait, à la lumière de l'atelier, l'impression d'un gros scarabée. (Normandy, 1928 : 124-125)

12 Sur Lorrain et le portrait de La Gandara, voir l'article de Thalie Rapetti : « Le portrait de Lorrain en Dorian Gray » (2009 : 121-146).

Pour Baudelaire, les portraits sont des simulacres, une « biographie dramatisée » (Baudelaire, 1992 : 294)¹³. L'exemple du portrait de La Gandara confirme bien la volonté de Lorrain de romancer sa vie et de montrer au public l'amplitude de ses stratégies auctoriales. À travers la représentation de Lorrain et de ses divers masques, il semble bien qu'il appartienne à une catégorie d'auteurs – pour la plupart ironiques et fantasques (c'est-à-dire avec un penchant pour la mystification et la supercherie littéraire) que José-Luis Diaz nomme les écrivains « kaléidoscopiques¹⁴ ». Dans le cas de Lorrain, les métamorphoses de soi forment un réseau isotopique qui renforce la possibilité d'un réel devenir-personnage¹⁵.

Au final, la carrière de Lorrain peut s'appréhender à travers la volonté de construire sa propre légende. La variété de ses images d'auteur prises à l'intérieur et l'extérieur de son œuvre n'émerge pas seulement d'un imaginaire social ; au contraire, les mises en scène de Lorrain sont structurées selon une stratégie de positionnement dans le champ littéraire – ou culturel. La posture de Lorrain est ainsi multiple et interactive. Elle relève « d'un processus *interactif* : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics » (Meizoz, 2009). L'intérêt ici est que Lorrain représente toutes ces instances, mêmes visuelles, comme on a pu le remarquer. Il se positionne donc au croisement des représentations réelle, textuelle et imaginaire de lui-même en tant qu'auteur-sujet, jusqu'à devenir son propre personnage. La figure imaginaire de Lorrain se manifeste ainsi à travers différentes sortes de métadiscours qu'il crée souvent lui-même, non seulement dans le texte mais dans un paratexte qu'il contrôle en partie et qui se développe autour de son entreprise narrative et journalistique. Comme je l'ai montré, l'omniprésence – et l'omnipotence – de sa figure auctoriale éclatée est constante dans sa fiction et dans la presse, mais aussi dans l'épitéxte de son œuvre – interviews, présentation, caricatures et photographies, réclame, etc. – où il ne cesse jamais de brouiller les frontières entre fiction et réalité.

La circulation des différentes images de Lorrain en tant que personnage, auteur ou personnage d'auteur se matérialise donc à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace textuel. Les images intra et extratextuelles forment un réseau complexe d'interdépendances. Le but pour Lorrain : construire sa propre légende – on se rappelle aujourd'hui l'homme bien plus que l'œuvre. Il en révèle lui-même la

13 Sur ce point, voir aussi la notion de « fabrique de soi » chez Michel Foucault. Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », il écrit qu'« il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté [du] locuteur fictif [réduit à des marques d'énonciations] ; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même, – dans le partage et cette distance » (Foucault, 1994 : 831).

14 Dans *L'Écrivain imaginaire*, Diaz élabore une quatrième identité auctoriale, qui selon moi émerge de manière plus nette chez les auteurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle, à travers ces mots : « Au moi "blanc" du mélancolique, au "Sur-Moi" du grand écrivain, à l'identité dramatisée de l'artiste énergique, le scénario auctorial ironique oppose ainsi une tout autre topique du sujet : l'identité "kaléidoscopique" » (Diaz, 2007 : 560). Il ajoute par ailleurs que « l'artiste kaléidoscopique doit se faire lui-même un *paradoxe* vivant » (Diaz, 2007 : 562), ce qui correspond très bien à Lorrain.

15 Lorrain devient ainsi Jack Dalsace dans *Idylle saphique* (1901) de son amie la courtisane Liane de Pougy, Jacques Flamussin dans *Le Salon de Madame Truphot* (1904) de Fernand Kolney, ou encore Jean d'Alsace dans *Lord Lyllian, Messes noires* (1905) du jeune baron Jacques d'Adelswärd-Fersen.

stratégie de réclame et mythification : « Il faut parfois faire mentir sa légende, l'exagérer aujourd'hui, la démolir demain [...]. C'est le système de la douche écossaise appliquée à la publicité. Or, la publicité est tout pour les filles de théâtre comme pour les hommes de lettres » (Lorrain, 1903 : 144). C'est ainsi que dans la dernière année de sa vie, Lorrain parcourt le Sud de la France avec sa pièce de théâtre *Sainte-Roulette* (1905). Dans une lettre à Aurel datée du 24 janvier 1906 – soit sept mois environ avant sa mort –, il écrit :

250

À Marseille où j'opérais hier soir, ils [le public] ont trépigné et, hier, le régisseur croyant à une annonce de mon absence, ils m'ont applaudi, interrompu, un peu insulté, applaudi encore, rappelé [...], m'ont réclamé encore, ont exigé que je joue un rôle dans la pièce avec les acteurs ! Ils avaient compris que j'étais un des personnages. (Normandy, 1907 : 262-263)

À force de se performer soi-même, il semble donc que Lorrain, à la fin de sa vie, atteigne ce statut de légende. La foule ne sait plus distinguer entre l'auteur, le personnage, et le personnage d'auteur, ce qui participe à la formation de la légende de Lorrain. Il se confie alors à Georges Casella en remarquant que « dans la plupart des villes ils m'ont pris pour un acteur et qu'à Nîmes, entre autres, ils m'ont réclamé sur scène, moi et Mlle de Pougy..., pour y danser la Matchiche ! Il n'y a pas que Napoléon qui ait sa légende » (Casella, 1918 : 100).

Liste des figures

Figures 1 et 2 : carte postale promotionnelle de la Librairie Ollendorff, *Jean Lorrain*, 1904, BMVR de Nice, Bibliothèque Romain Gary, MS.449, reproduit avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque Romain Gary de Nice.

Figure 3 : Sem (Georges Coursat), caricature de Jean Lorrain, collection particulière, domaine public.

Figure 4 : Angelo Garino, *Portrait de Jean Lorrain*, 1901, huile sur toile, 95,2×50,4 cm. Collection Les Pêcheries, Musées de Fécamp. Legs Mme Pauline Mulat-Duval, mère de l'écrivain, 1927. Inv. FEC.152 © cliché Imagery, reproduite avec l'aimable autorisation des musées de Fécamp

Figure 5 : *Jean Lorrain en tenue de chauffeur*, frontispice de *La Dame turque*, Paris, Nilsson/Per Lamm, 1898, domaine public.

Figure 6 : *Jean Lorrain, mimant l'agonie d'un guerrier celte chez Sarah Bernhardt*, vers 1895, collection particulière, domaine public.

Figure 7 : Antonio de La Gandara, *Jean Lorrain*, vers 1900, huile sur toile, 53,8×47,5 cm, Musée Carnavalet, Paris, P1818, domaine public.

Œuvres citées

- AMOSSY, Ruth, dir., *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999.
- ANTHONAY, Thibaut (d'), *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art [1845-1855]*, Paris, Librairie générale française, 1992.
- BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Gallimard, 1996.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle (consulté le 30.09.2016) : « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et analyse du discours*, 3, 2009. <https://journals.openedition.org/aad/671>
- BORDAS, Éric, *L'Analyse littéraire*, Paris, Nathan, 2002.
- CASELLA, Georges, *Pèlerinages*, Paris, Payot, 1918.
- CRÉPIAT, Caroline, et SAINT-AMAND, Denis : « Des *Hydropathes au Chat Noir*. Stratégies d'émergence et sociabilité », dir. Alain Vaillant, Yohan Vérilhac, Nanterre, *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle, Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?*, Presses universitaires de Nanterre, 2018, p. 223-240.
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme modernité », 2007.
- EDWARDS, Paul, « Roman 1900 et photographie (les éditions Nilsson/Per Lamm et Offertstadt Frères) », *Romantisme*, 105, « L'Imaginaire photographique », 1999, p. 133-144.
- EDWARDS, Paul, « Lorrain et l'illustration par la photographie », dir. Jean de Palacio, Éric Walbecq, *Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2009, p. 95-120.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994.
- GAUBERT, Ernest, « Jean Lorrain », *Le Mercure de France*, n° 185, 1^{er} mars 1905.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- LORRAIN, Jean, *Un démoniaque*, suivi de *Espagnes* et *Histoires du bord de l'eau*, Paris, Dentu, 1895.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Bougreton*, Paris, Borel, collection « Lotus bleu », 1898a.
- LORRAIN, Jean, *La Dame turque*, Paris, Nilsson/Per Lamm, 1898b.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901.
- LORRAIN, Jean, *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903.
- LORRAIN, Jean, *La Maison Philibert*, Paris, Librairie universelle, 1904.
- LORRAIN, Jean et COQUIOT, Gustave, *Hôtel de l'Ouest... Chambre 22...*, Paris, Ollendorff, 1905.
- LORRAIN, Jean, *Pelléastres. Le Poison de la littérature*, Paris, Albert Méricant, 1909.
- LORRAIN, Jean, *Très Russe* [1886], Paris, P-V. Stock, 1914.
- LORRAIN, Jean, *Coins de Byzance. Le Vice errant* [1902], Paris, Albin Michel, 1926.
- LORRAIN, Jean, *Le Tréteau* [1906], Paris, Le Livre moderne illustré, 1941.
- LORRAIN, Jean, *Maison pour dames* [1908], Paris, Albin Michel, 1990.
- LORRAIN, Jean, *Le Poison de la Riviera*, éd. Thibaut d'Anthonay, Paris, La Table ronde, 1992.
- LORRAIN, Jean, *Correspondances*, éd. Jean de Palacio, Paris, Honoré Champion, 2006a.
- LORRAIN, Jean, *Histoires de masques* [1900], Paris, Bibliothèque Ombres, 2006b.
- LORRAIN, Jean, *Princesses d'ivoire et d'ivresse* [1902], Monaco, Éditions du Rocher, 2007.
- LORRAIN, Jean, *Le Crime des riches* [1905], Frontignan, Le Chat rouge, 2010.
- MARIANI, Angelo, *Album Mariani*, Paris, Librairie Henry Floury, 1897.

- MEIZOZ, Jérôme (consulté le 30.09.2016) : « Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, 3, 2009. <https://journals.openedition.org/aad/667>
- MONTIER, Jean-Pierre, « L'illustration photographique "d'après nature" : degré d'art de plus ou de moins ? », dir. M. Boucharenc, J. Deluche, *Littérature et Reportage*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 187-203.
- NORMANDY, Georges, *Jean Lorrain intime*, Paris, Albin Michel, 1928.
- NORMANDY, Georges, *Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son œuvre*, Paris, Bibliothèque Générale d'Édition, 1907.
- PARÉ, Sébastien (consulté le 19.03.2019) : « Les avatars du Littéraire chez Jean Lorrain », *Loxias*, 18, 2007. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1924>
- PINSON, Guillaume, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2008.
- PINSON, Guillaume, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- RACHILDE, *Portraits d'hommes*, Paris, Mercure de France, 1930.
- RAPETTI, Thalie, « Le portrait de Lorrain en Dorian Gray », dir. Jean de Palacio, Éric Walbecq, *Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2009, p. 121-146.
- SONTAG, Susan, "The World as India: The Saint Jerome Lecture on Literary Translation", *At the Same Time: Essays and Speeches*, London, Penguin Books, 2008.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- VÉDRINE, Hélène (consulté le 14.03.2019) : « Portraits de masques et de fantômes. Le Portrait photographique dans le livre (1860-1930) », *ConTEXTES*, 14, 2014. <https://journals.openedition.org/contextes/5916>
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* [1891], Oxford, Oxford University Press, 2008.
- WILLY, *En bombe*, Paris, Nilsson/Per Lamm, 1904.
- WINN, Philip, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain, le héros fin de sexe*, Amsterdam, Brill Rodopi, 1997.
- WRONA, Adeline, « Des panthéons à vendre : le portrait d'homme de lettres, entre réclame et biographie », *Romantisme*, 155.1, 2012, p. 37-50.

The Four Janets: Finding Truth in Illusion

Alice Braun
Université Paris Nanterre

ABSTRACT. At first sight, the picture we are looking at could be just a simple family photograph: an elderly woman watching with pride over her daughters, nieces or granddaughters. Yet one quickly realises that all three girls sport the exact same wigs and that far from being sisters or cousins, they are actually three representations of the same person at different ages of her life.

Indeed this picture was taken on the set of Jane Campion's *An Angel at My Table*, the film adaptation of Janet Frame's autobiography. The elderly lady receding in the background is not an aunt or a grandmother but the author of the books and the main character in the film. Many such mistakes can be made when looking at this photograph for the first time. I will try to explore those misreadings in order to see what this picture tells us of Janet Frame's autobiographical practice.

KEYWORDS: Autobiography, Photography, Madness, Motherhood, Identity

Les Quatre Janets : la vérité dans l'illusion

RÉSUMÉ. À première vue, la photographie qui nous est donnée à regarder pourrait être une simple photo de famille représentant une dame âgée posant fièrement auprès de ses filles, de ses nièces ou de ses petites-filles. Mais le spectateur se rend rapidement compte que les trois jeunes filles portent exactement la même perruque, et que loin d'être parentes, elles incarnent la même personne à différents âges de sa vie. En effet, cette photo a été prise sur le tournage du film *An Angel at My Table* de Jane Campion, l'adaptation filmique de l'autobiographie de Janet Frame. La dame âgée qui disparaît dans le décor n'est pas une tante ou une grand-mère ; elle est l'auteur des ouvrages et le personnage principal du film. De nombreuses erreurs de ce type peuvent être faites dès lors que l'on observe cette photographie pour la première fois. Je vais m'efforcer d'explorer ces erreurs afin de voir ce qu'elles nous apprennent de la pratique autobiographique de Janet Frame.

MOTS-CLÉS : autobiographie, photographie, folie, maternité, identité

In August 1989, New Zealand writer Janet Frame travelled north to Auckland in order to visit the set of the film *An Angel at My Table*, directed by

fellow New Zealander Jane Campion and adapted from the three volumes of her autobiography published between 1982 and 1984 (King, 2000: 491). Known for her shy and reclusive disposition, Janet Frame was reported to have enjoyed the experience immensely and she was even persuaded to have her photograph taken along with the actresses impersonating her at different stages of her life. The stunning publicity picture was featured in the promotion of the film which came out in September 1990 to great critical and popular acclaim, granting both Jane Campion and Janet Frame sudden international visibility.



Figure 1: Janet Frame (back) poses with the actresses who portrayed her at different ages in Jane Campion's film *An Angel at My Table* (1990)—from left, Karen Fergusson, Alexia Keogh and Kerry Fox. Courtesy of Hibiscus Films.

Roland Barthes defines the essential function of photography as documenting an event (see Barthes, 1980), something that happened and was captured by the photographer—here, John Maynard, the set photographer. From that point of view, the picture we have here actually attests to the fact that this meeting took place. Although it could appear as a mere document, a souvenir, even, the “Spectator”, in the words of Barthes (*Spectator* in French), is arrested by the evocative strength of this picture. Anybody without the right information about Janet Frame and her literary career could interpret the picture as a family frame—or a family Frame—representing a benevolent grandmother posing proudly with her daughters and granddaughters. Those two readings combined and superimposed over each other make for a striking portrait of the author which, I will argue, documents who she was and what she was performing on

the set but also reveals, in the photographic sense, materialises her autobiographical self as what we might call her “becoming-icon”. Other types of mistaken readings can be made. Following up on those misunderstandings, I would like to explore different points of view on this portrait both within and outside the context in which it was taken. My point is to confront different interpretations of the same image and, ultimately, show that cultivating mistaken, out-of-context interpretations of this picture can unlock meaning that the in-context reading of the picture would not necessarily allow to emerge. I would like to argue that the multiple layers of meaning which can be extracted from this photograph mirror the complex relationship between the autobiographical text written by Janet Frame and its filmed adaptation by Jane Campion. Construing the picture as what it seems to represent will allow me to formulate a theory of autobiographical writing as literary reproduction of the self, with the author giving metaphorical birth to her own literary representations.

A portrait of the artist as icon

In a short essay aptly entitled “An Assemblage of Janets”, Bridget Ikin recounts Janet Frame’s enthusiastic visit to the set, and the context in which this picture was taken (Ikin, 1994: 141-142). She also explains how much the production relied on Janet Frame’s own personal photography collection in order to turn the written material of the autobiographies into cinematic material.

I’d been wondering about the nature of Janet’s memory in the autobiographies. It seemed so photographic; the childhood episodes in particular were so specific. I asked if she had any photographs. Janet brought down an old shoebox from the mantelpiece. Here were the triggers, the clues to so many of the scenes in the books. Yet why hadn’t they been published? “No-one asked me whether I had any.” (141)

Photographs are more than just documents of the past, they are taken as “clues” or “triggers” to scenes of Frame’s autobiography, which were later transformed into moving, cinematographic images by the scriptwriter and the filmmaker. They are the “originals” in a series of representations and reinterpretations starting from the pictures of real-life people and happenings featured as protagonists and events in Janet Frame’s autobiographical text, and later in Jane Campion’s filmic object. Jean-Jacques Lecercle notes that the family pictures were added to the edition of the autobiography which was reprinted after the film came out. It participates, according to him, in the superimposition of representations that turn the autobiographical text into a “collective apparatus of enunciation” (“un agencement collectif d’énonciation”, Lecercle, 2000: 303, translation mine). The picture of Frame posing with the three actresses can be read as a metaphor for the composite, atomised nature of the autobiographical

text as it stands in coexistence with its filmed adaptation. Janet Frame became like a “pop” portrait by Andy Warhol:¹ infinitely reproducible, an icon, in the pop sense of the word.

The word “icon”, especially when used to refer to female performers or artists, describes a phenomenon through which they become incorporated into the collective unconscious. A photograph of pop singer Madonna, who designed her public image with constant references to Marilyn Monroe in the 1990s, and to whom Janet Frame has sometimes been compared in a rather tongue-in-cheek way (See Wikse, 2006; Scott, 2010), is more than just a representation of Louise Ciccone, who is never really present in the picture; it is a picture of Madonna, the performer of “Vogue” that conjures up iconic elements of her performing body that act as supplements of meaning to the actual photograph. Like Madonna, incidentally, Janet Frame adopted an artist’s name by changing her official name to Janet Clutha, making “Janet Frame” her pen-name.

In New Zealand, Janet Frame was an icon in the original and in the pop sense of the word: a star, but also a saint. She was institutionalised for most of her twenties, between 1945 and 1953, but she narrowly escaped a lobotomy and went on to become one of the most famous writers of her generation. A figure of the marginal turned national hero, her whole life reads like one of the stories she pored over as a teenager, telling of disabled children growing up to become famous artists (Frame, 1990: 78). Because everyone likes an underdog, her story had universal appeal; it illustrated the triumph of the gifted over the power of social conformism: even from the depths of the mental hospital, Janet Frame’s genius was able to shine through like a diamond in a heap of refuse. In a 1990 interview to *The Guardian*, Jane Campion explained that she had grown up believing that Frame was a mad writer, but that “the three autobiographies painfully unravel this myth and I wanted to make the story of her life available as widely as possible.” (Qtd in Brown, 1991: 67). Yet the stigma of madness persisted well after she was certified to be perfectly healthy by psychiatrists in London. What remained then was her trauma at having been institutionalised when she was not insane herself, but also her fear that she may indeed have been mad. Isn’t the surest sign that a person is mad their very denial of being mad? Frame’s mythology is, as Lecerclé calls it, a “surface myth” (“un mythe de surface”, Lecerclé, 2000: 300, translation mine) with the ghost of madness hovering over her public persona.

More than a star and/or a saint, then, Janet Frame was an icon, and the set photograph we are looking at documents that status. Just as Madonna constructed herself, at least at one given period of her career, as a modern-day Marilyn Monroe by adopting the actress’s coiffure, Janet Frame is signified by her red hair in the picture and in Jane Campion’s film, which thereby turns her into an icon. In the picture the red wigs worn by the actresses catch our eye. From one point of view they help us make sense of what we are seeing, but

¹ See for instance, Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962, acrylic paint on canvas, 205.44 x 289.56 cm, Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-to3093>, last accessed 17 March 2020.

they are also misleading. The fact that the four protagonists in the picture are all sporting the same type of hair—which an untrained eye would not immediately recognise as fake—could plead in favour of the picture being read as a family portrait, as it would then indicate the genetic traits shared by the four family members. But once placed in the context of a film set, the hair appears for what it is: a continuity prop that helps signal the actresses' *Janet Frame-ness* through time, thereby creating the illusion that the three are the same person. But I believe the wigs do not just serve a technical purpose, they also document Jane Campion's imaginary recreation of Janet's character in the autobiography, they "colour", as it were, her aesthetics. In the aptly-named interview "The Red Wigs of Autobiography", she explains to Michel Ciment how the wigs first helped solve the technical problem of diachrony represented synchronically, but then went on to become the key to the film's whole colour palette (Ciment, 1990: 66). The film, like the portrait, is saturated by the wigs' redness, which takes on an extra layer of meaning as they become the outward symbol of Frame's marginal status (Henke, 2000: 655). Interestingly enough, Corey Scott shows that Frame's red hair became a sort of signature, a sign of her presence and her authority which was featured on posters and book covers (Scott, 2010: 227). The red hair—and the marginality—are therefore Frame's claim to fame, her pop essence and her saintly status.

A portrait of the artist as ghost



Figure 2: William Hope, *Elderly Couple with a Young Female Spirit*, c. 1920, photograph, National Science and Media Museum.

Yet on a closer look, we realise that the vibrant redness of the wigs stands in sharp contrast with the real Janet Frame's grey hair. Almost a shadow of herself, she is seemingly out-staged by her filmic avatars. This is the interpretation proposed by Alexis Brown, who sees here "the image of an author being replaced by the image of another" (Brown, 2016: 104). From that point of view, the picture reads like an example of spirit photography, one of those Victorian family pictures where a ghost who stood invisible when the picture was taken suddenly appears through the mysterious, alchemical process of film developing. She is both in the foreground and in the background, an optical illusion. The figure of Janet Frame is akin to a lifeless figure, a cardboard cutout of herself, a ghost haunting the film set. In this interpretation the author of the autobiography chooses to erase herself behind her literary avatars, or worse is buried under the Russian-doll layers of representation, only leaving an empty shell behind.

Photography, in Frame's autobiography, plays an ambiguous role: it is both life-affirming and deeply connected with death. As Ivane Mortelette shows, having her photograph taken was a way for Janet Frame to reassert her identity once she was out of the mental hospital and into the world (Mortelette, 2006: 120). As an inmate, she belonged to the category of "the dead who were no longer photographed" (Frame, 1990: 240); once she was out of the hospital, she had to reinstate herself into the world by having her picture taken: "The photograph was urgent, a kind of reinstating of myself as a person, a proof that I did exist" (Frame, 1990: 240). Yet photography can also be an object of mourning and signify the impossibility of letting a loved one go. Barthes has explored the relationship of photography with death, with the idea that photographs always already announce the subject's death by fixating them into an object (Barthes, 1980: 101). When Janet's sister Myrtle died as a teenager, her memory was kept alive by her photographs, specifically in the episode where Myrtle was literally extracted from a family photograph in order for her parents to own a single-standing portrait of their now dead daughter (Frame, 1990: 87). Both photographs provide some sort of temporary consolation but they also reenact the tragedy and participate in Myrtle's dis-memberment, the becoming-object that death has submitted her to. Photographic portraits are what is left of the dead; they are metaphorical corpses.

In the portrait of Janet Frame and the three actresses, are we looking at a real, live person, or at the ghost of a writer, then? This reading takes us along this interpretative route to another myth about Janet Frame as the shy, reclusive author, hiding from the public eye to foster her imagination. This is one of the common tropes in the representation the New Zealand media often gave of Janet Frame's public appearances during her lifetime. Vanessa Finney took a look at several press articles reporting Frame's presence at various public events, in which she was invariably represented as being only half there, on her way out, a ghostly, vanishing presence. She interprets Frame's eerie public representation as an explanation or a motive for Frame's decision to write her life story. Reviewing several articles, she concludes:

Both journalists describe Frame as physically absent, or rather, because her appearance gives no hint of the state of her mind, she is seen as a disembodied presence. The more such details I accumulated about Frame's public figure, the more I realised the importance of taking these cultural constructions into account. For it is against these that she is rewriting her name; against the prevailing image of her as physically absent, she is, in the autobiographies, going public, both literally and symbolically. (Finney, 1993: 194)

A portrait of the artist as statue

This raises the question of the autobiographical project in itself. Susan Ash notes that in the several interviews she gave before and after the release of her volumes of autobiography, Janet Frame changed rhetoric when addressing the question of referentiality (Ash, 1993: 24). In 1983 she said she was writing for the first time “the true story” (Frame, 2011: 114)—and her biographer Michael King does explain that the autobiographical project was part of an attempt on Frame's part to reestablish some form of factual truth at a time when her nascent literary fame was garnering unhealthy interest in the most critical moments in her life and particularly her decade in and out of psychiatric hospitals. There was a lot of speculation going round in the 1970s and 1980s, especially in academic circles, about whether Frame was really mentally insane, with some critics wondering if her works should be studied as a form of *art brut* (King, 2000: 388). Because two of her earlier works—*Owls Do Cry* and *Faces in the Water*, both published in 1961—had explored the theme of mental illness and because it was public knowledge at the time that Frame had been staying in two of New Zealand's mental institutions, it was widely assumed that Janet Frame was a certified lunatic, a modern-day Antonin Artaud. The “true story” that she aimed to recount in her autobiography was at least in part a correction to that particular misconception about her public figure. And the story that does unfold in her autobiography is that of a misunderstood young woman who got caught in the crushing mechanism of mental institutions in 1940s conformist and puritanical New Zealand, only to be saved by her writing. After ten years of institutionalisation, she narrowly escaped a lobotomy when one of her psychiatrists found out that she had been awarded a literary prize (Frame, 1990: 221).

Yet as Ruth Brown explains, by trying to reestablish the “truth”, Frame only created another form of fiction, a mythical version of her own self as the marginal hero, the misunderstood genius (Brown, 1991), a living stereotype of herself. Most studies of the autobiography have commented on the “transgredient” relationship the writing Janet Frame has established with the written Janet (see Oettli-van Delden, 2003; Ash, 1993). To further borrow from Bakhtinian theory, Susan Ash suggests that Frame has created an “epic” character out of herself. For both Ash and Tessa Barringer, Frame has “fixed” her life story in all senses

of the word: she has made it right by dismissing the rumours, but she has also solidified her own self into a concrete, linear progression, far from the playful exploration of identity in her previous literary works (Ash, 1993: 26; Barringer, 1996: 94). From that point of view, her autobiography then resembles Paul de Man's representation of autobiography as the writer's erecting of a statue of and to herself (De Man, 2013: 928). The description she gives of the autobiographical writing in a letter to a friend is also revealing of her representation of the autobiographical self:

[...] when I overcome the resistance, I'm enjoying it immensely, particularly the new insights and the glimpse of the pattern, the absolute pattern of my life, which I think would be true for everyone's life. The wholeness of being alive, of past present future [...] is quite overwhelming. (King, 2000: 433).

By the time the book had come out, Janet Frame was having a completely different discourse on her autobiographical writing:

I am always in fictional mode, and autobiography is found fiction. I look at everything from the point of view of fiction, and so it wasn't a change to be writing autobiography except the autobiography was more restrictive because it was based in fact, and I wanted to make an honest record of my life. But I was still bound by the choice of words and the shaping of the book, and that is similar to when one is writing fiction. (Frame, 2011: 137)

Referential truth has been relegated to the background while the autobiography is presented first and foremost as an addition to Frame's fictional oeuvre. The "written Janet" is not the same person as the writing Janet—she is an autobiographical alter ego whose function is to represent the author within the autobiographical text. From the point of view of the narrative itself, Tessa Barringer points out that Frame "repeatedly displaces the apparently fixed and stable image of her written self by creating gaps in her own texts which disrupt the closure implicit in such acts of self-definition" (Barringer, 1996: 102). Indeed she frustrates her readers' expectations (Mercer, 199: 46) by glossing over the facts of her institutionalisation, referring her readers instead to the fictional works she wrote on the subject, and specifically *Faces in the Water*. While this device is by no means unheard of in the autobiographical canon,² it does destabilise the whole enterprise as if Frame had been playing a trick on her readers whom she knew were probably attracted by the lurid details of her plight,³ and it also grounds the autobiographical project in fictional writing.

2 In her own autobiography, Doris Lessing also refers her readers to her Martha Quest novels for further description of yet another critical moment in a woman's life, the birth her first child (Lessing, 1994: 218)

3 The figure of the writer-as-trickster is a recurring one in Janet Frame's later fiction—see particularly *Living in the Maniototo* (1979) and *The Carpathians* (1988).

In several of the interviews she gave around the release of the film, Jane Campion repeatedly explained that she was interested in Janet Frame, not as a real-life person, but as a character in her own fiction:

I am not interested in the real Janet Frame but only in the literary character *which she has made of herself* [emphasis mine]. The latter is what I had to do justice to. Therefore it was only important for the clarification of details—for instance what kind of songs she listened to at the time—that I got to know the author. I think it was much to her interest that I approached her work as an independent artist, not as a slave. She knew that I would add my view and my interpretation. (Fendel, 1991: 86)

Unlike Frame, who chose a euphemistic representation of her psychiatric episode, Jane Campion retraced Frame's steps and seemingly used the experience of madness recounted in the semi-autobiographical *Faces in the Water* in order to reconstruct the physicality of the psychiatric episode, with melodramatic shots of Frame being taken to the day room, or being given electric shocks. The actress who plays Janet Frame in the movie therefore lends her corporeality to embody Jane Campion's fantasy of what Janet Frame's experience must have been like. As Alexis Brown shows, the conjunction of Frame and Campion's imaginations about the psychiatric episode in Frame's life is precisely what turns it into a mythical event:

While the autobiography may have served as Frame's most ambitious attempt to control the public's perception of her, it was only through relinquishing that control to Campion, another authorial presence—and through the multifarious medium of film—that Frame's mythic misdiagnosis finds fruition. (Brown, 2016: 118)

Jane Campion's film then only adds another layer of myth to Janet Frame's autobiographical legend. By dint of Campion's obvious identification to Janet Frame's persona as a marginal artist, the film almost takes on a hagiographic quality. For producer Bridget Ikin, the family pictures in the shoebox allowed the production to have access to Janet Frame's autobiographical imagination, on which Jane Campion could then superimpose her own imagination:

We'd always viewed the autobiographies as Janet's personal fiction—her mythology—as much fiction as any of the novels. I think that the process of adaptation appealed to Janet's fascination with the transmutation of reality into fiction. We were converting her fiction into our fiction, casting actors as “little Janet”, “teenage Janet” and “Janet”, finding or making Eden Street and Willowglen—even making her rooms in Ibiza—in an Auckland warehouse. (Ikin, 1994: 143)

A portrait of the artist as mother/grandmother

262 |



Figure 3: Leonardo da Vinci, *The Virgin and Child with Saint Anne*, c. 1503, oil on wood, 168x112 cm, Louvre Paris, Wikimedia commons.

In the portrait Janet Frame posed for along with the other Janets, the original (in all senses of the word) writer stands here not so much as haunting presence but as the figure of a benevolent grandmother, a smile both proud and distant not unlike Da Vinci's representation of Saint Anne, the patron saint of grandmothers. This brings us back to the first, and probably most obvious, mis-conception about what this picture represents: if we don't know anything about who Janet Frame was, it is tempting to read it as a family picture, with Frame the grey-haired matriarch. This is due to the gender bias that would have us perceive an older lady as first and foremost a mother or grandmother. As Nancy Chodorow has shown, most of the parenting is done by women, therefore a woman must be a mother (See Chodorow, 1978). Yet Frame was not a mother, and even less of a grandmother: she chose not to have children in order to be able to devote herself to her art. Her autobiography only mentions the possibility of motherhood as a problem to be solved. "That would be terrible", her one-time lover Bernard exclaimed when she evoked the possibility of becoming pregnant (Frame, 1990: 352), and Frame did describe in her autobiography her own musing over the terrible impediment to her writing having children would be indeed. She was especially scared of taking after her own mother who let her own creativity become engulfed in the endless toil of domestic chores.

The writer and the younger women sitting in front of her are no relations, yet they are metaphorically related—the young women are Janet Frame's literary creations in the flesh, born from a form of literary parthenogenesis, in which Jane Campion played the role of the midwife. Could we say that Janet Frame "gave birth" to her own literary representations, that she somehow "mothered" them, just like an artist will be commonly said to have "fathered" his/her works? Are we looking at a different type of sexless lineage which would do away with male intervention? And what a beautiful story that would be: lonely writer finds a family in her writing.

It is tempting again to succumb to that reading but it would mean indulging in the type of metaphorical fallacy that traditionally equates female authorship and motherhood. In "Writing and Motherhood", Susan Rubin Suleiman has shown that psychoanalysis does not allow a space in which mothers can write: they can be the objects of writing and even obsessional objects, but never the subjects. The underlying assumption here is that woman's creativity is projected into their children, and that childless women necessarily channel their mothering needs into artistic creativity, books becoming putative babies.

Whereas the male writer, in comparing his books to tenderly loved children [...], could see this metaphorical maternity as something *added* to his male qualities, the childless woman whose books 'replaced' real children too often thought (was made to feel) that she had less, not more. (Rubin Suleiman, 1979: 119)

Susan Stanford Friedman makes a similar point in "The Childbirth Metaphor":

Facing constant challenges to their creativity, women writers often find their dilemma expressed in terms of the opposition between books and babies. [...] Male paternity of texts has not precluded their paternity of children. But for both material and ideological reasons, maternity and creativity have appeared to be mutually exclusive to women writers. (Friedman, 1987: 52)

Maybe the myth of the artist as failed mother needs to be deconstructed. Does the childless artist need to be compensating some form of lost opportunity? And does the artist who wants to be a mother need to be overwhelmed with guilt at not attending to her babies and/or her books?

“Babies are never books”, says Susan Stanford Friedman, but the reverse is also true, books are never babies. The view that one can replace the other results from a patriarchal view of what women can claim as their achievements. What the assemblage of *Janets* shows us is a woman who has not had to choose, who has had her cake and has very much eaten it. Her relationship with the actresses is a little bit more than just metaphorical, but it stops short of being an actual family lineage. It matters in the context of two works of art—the film and the book—in which the matrilineal influence is such a strong inspiration for the two artists (Brown, 2016: 113). The picture can then be understood as a celebration of motherhood and grandmotherhood not as the actual work of bearing children, but as the work of literary foremothers being passed on to later generations: Frame was not a mother, but she definitely was a happy metaphorical grandmother.

A portrait of the artist as artist

The Janet Frame we are looking at here is neither a statue, a ghost, nor a grandmother; she is an artist and the author of her own oeuvre. In collaborating with Jane Campion and in letting her use her life story as a canvas for her own imagination, she disconcerted many critics, as if she had broken a sort of literary fourth wall. Yet she was constructing her own autobiographical paradigm, and in fact making use of a concept she explored in all her fiction: the idea that we do not completely own our selves, that identity is diffuse, fluid. The more we try to solidify it, the more it will escape us. Janet Frame did write her autobiography, but she was very quick to hand on her autobiographical creation for Jane Campion to build her own imagination on.

A picture never really shows what it is supposed to show, it is misleading in its very simplicity. Very often, as Barthes has observed, we know that some meaning is trying to emerge, but we can never really pinpoint what it is, or what it is telling us. I have tried to show that there is some truth in illusion, and that idea served as a thread in the representational maze of the Frame/Campion collaboration. I will never exhaust the meaning of this portrait of Janet Frame, which remains as mysterious as it was when I saw it for the first time. The four

Janets are not looking at each other, they are looking at us, the *Spectators* almost daringly, challenging us to make sense of what we are looking at. I choose to see them all posing together as an allegory of fiction.

List of figures

Figure 1: Janet Frame (back) poses with the actresses who portrayed her at different ages in Jane Campion's film *An Angel at My Table* (1990)—from left, Karen Fergusson, Alexia Keogh and Kerry Fox. Courtesy of Hibiscus Films.

Figure 2: William Hope, *Elderly Couple with a Young Female Spirit*, c. 1920, photograph, National Science and Media Museum.

Figure 3: Leonardo da Vinci, *The Virgin and Child with Saint Anne*, c. 1503, oil on wood, 168x112 cm, Louvre Paris, Wikimedia commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_vinci,_The_Virgin_and_Child_with_Saint_Anne_01.jpg

Works cited

- ASH, Susan, "‘The Absolute, Distanced Image’: Janet Frame’s Autobiography", *Journal of New Zealand Literature*, 11, 1993, p. 21-40.
- BARRINGER, Tessa, "Frame[d]: The Autobiographies", *Journal of New Zealand Literature*, 14, 1996, p. 90-106.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.
- BROWN, Alexis, "An Angel at My Table (1990): Janet Frame, Jane Campion and Authorial Control in the Auto/Biopic", *Journal of New Zealand Literature*, 34.1, 2016, p. 103-122.
- BROWN, Ruth, "The Unravelling of a Mad Myth", *Women’s Studies Journal*, 7, 1991, p. 66-74.
- CAMPION, Jane, *An Angel at My Table*, Hibiscus Films, 1990.
- CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- CIMENT, Michel, "The Red Wigs of Autobiography: Interview with Jane Campion", ed. Virginia Wright Wexman, *Jane Campion: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 1990, p. 62-670.
- DE MAN, Paul, "Autobiography as De-Facement", *MLN*, 94.5, 1979, p. 919-930.
- FENDEL, Heike-Melba, "How Women Live Their Lives", ed. Virginia Wright Wexman, *Jane Campion: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 1990, p. 86-90.
- FINNEY, Vanessa, "What Does ‘Janet Frame’ Mean?", *Journal of New Zealand Literature*, 11, 1993, p. 193-205.
- FRAME, Janet, *Faces in the Water*, London, The Women’s Press, 1961a.
- FRAME, Janet, *Owls Do Cry* (1957), London, The Women’s Press, 1961b.
- FRAME, Janet, *Living in the Maniototo*, Auckland, Random House, 1979.
- FRAME, Janet, *The Carpathians*, Auckland, Random House, 1988.
- FRAME, Janet, *The Complete Autobiography*, London, The Women’s Press, 1990.

- FRAME, Janet, *Janet Frame in Her Own Words*. Auckland, Penguin Random House New Zealand Limited, 2011.
- FRIEDMAN, Susan Stanford, "Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse", *Feminist Studies*, 13, 1987, p. 49-82.
- HENKE, Suzette, "Jane Campion Frames Janet Frame: A Portrait of the Artist as a Young New Zealand Poet", *Biography*, 23, 2000, p. 651-669.
- IKIN, Bridget, "An Assemblage of Janets", ed. Elizabeth Alley, *The Inward Sun: Celebrating the Life and Work of Janet Frame*, Wellington, Daphne Brasell Associates Press, 1994, p. 141-145.
- KING, Michael, *Wrestling with the Angel: A Life of Janet Frame*, Auckland, Penguin New Zealand, 2000.
- LECERCLE, Jean-Jacques, "Folie et littérature : de Foucault à Frame", *La Licorne*, 55, 2000, p. 293-304.
- LESSING, Doris, *Under My Skin: Volume One of My Autobiography to 1949*, New York, Harper Perennial, 1994.
- MERCER, Gina, "A Simple Everyday Glass: The Autobiographies of Janet Frame", *Journal of New Zealand Literature*, 11, p. 41-48.
- MORTELETTE, Ivane, "A Proof That I Did Exist: Janet Frame and Photography", *Journal of New Zealand Literature*, 26, 2006, p. 94-114.
- OETTLI-VAN DELDEN, Simone, *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*, Wellington, Victoria University Press, 2003.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, "Writing and Motherhood", ed. Moyra Davey, *Mother Reader: Essential Literature on Motherhood*, New York City, Seven Stories Press, 2011 [ebook].
- SCOTT, Corey, *In Camera/On Camera: The Re-Presentation of Janet Frame as a Kiwi Icon*, PhD memoir, Dunedin, University of Otago, 2010.
- WIKSE, Maria, *Materialisations of a Woman Writer: Investigating Janet Frame's Biographical Legend*, Bern, Peter Lang, 2006.

Cinquième partie
Archive et création

| 267

À visage découvert ?

Figures de l'écrit et archivage photographique, par Graziano Arici

Ariane Carmignac
Université de Lille

RÉSUMÉ. Que se passe-t-il quand un photographe-archiviste se donne pour motif et pour objet d'archive les écrivains ? Que devient l'archive, que passe-t-elle, de quoi devient-elle (le) manifeste ? De quoi, de qui la photographie est-elle, alors, l'écriture ? Que tente-t-elle de (dé)chiffrer ? L'étude des milliers de portraits inédits d'écrivains que contient l'Archivio Graziano Arici est l'occasion d'analyser ce qui se joue dans cet exercice imagé de visite au grand écrivain, et, partant, dans la constitution même de l'archive, dans l'écriture de son programme : un texte sans mots, et de voir à l'œuvre une interaction entre artistes. Photographier les écrivains du temps présent, en retenir la mémoire : ne serait-ce pas se livrer au vertige qui consisterait, quelque peu, à écrire l'archive, et à archiver l'écrit ?

MOTS-CLÉS : photographie, portrait, écrivains, littérature, Graziano Arici

With Discovered Faces? Figures of Writing and Photographic Archiving, by Graziano Arici

ABSTRACT. What happens when a photographer-archivist archives his own pictures of writers on a large scale? What becomes of his archive? Does it read as a manifesto? What of? The survey of the Archivio Graziano Arici, comprising thousands of unpublished portraits of writers, provides an opportunity to analyse what is at stake in this photographic exercise and, thus, in the very constitution of the archive and the devising of its program: could it be seen as a text without words? The relation between the photographer and his writers offers an opportunity to observe interactions between artists at work. Photographing the writers of the present time, building up a memory of them: wouldn't this be a dazzling writing of the archive and archiving of the written in which the photographic archive would write its own program while archiving the authors' faces?

KEYWORDS: Photography, Portrait, Writers, Literature, Graziano Arici

L'Archivio Graziano Arici est une archive photographique singulière, tant par la quantité d'images qu'elle rassemble que par l'histoire et la visée de sa constitution. Archive courante des photographies de Graziano Arici – né à Venise en 1949 et toujours en activité –, elle est, d'abord, une base d'images permettant au photographe de classer ses productions ; elle est aussi, dès le départ, pensée comme une archive destinée, par son auteur, à assembler des images d'intérêt historique, culturel, artistique, de toutes provenances. Composée de plus d'un million et demi de photographies – du XIX^e siècle à nos jours –, réunissant entre autres des fonds photographiques acquis par le photographe ainsi que sa propre production sur une quarantaine d'années¹, elle est toujours en cours de constitution. Cette archive couvre à la fois trois siècles de création photographique et plus de quarante années de carrière ; dans une formation stratifiée, elle est un réceptacle où se mêlent réalisations autographiques et allographiques, prises de vue et photographies achetées ou trouvées ; elle forme, enfin, le vaste cadre d'un projet en progrès, celui de Graziano Arici, qui poursuit, à travers ses travaux et ses réalisations personnelles, et grâce aux portraits qu'il réalise, son idée première d'une « archive générale de la culture ».

Dès son invention, depuis les « conserves de Nicéphore » (Jay, 1992 : 5), la technique photographique est – aussi, voire essentiellement – comprise dans sa capacité à retenir l'image de la réalité, à l'arrêter, à la garder en consigne. La photographie permet, notamment, à la fin du XIX^e siècle, l'apparition d'« archives de la planète » – l'inventaire et le désir d'expansion ont partie liée – et semble advenir comme l'instrument désigné pour garder la mémoire du visible : « le devenir-anthologique de la photographie et celui du monde vont de pair » (Sontag, 2008 : 116). L'archive photographique réalisée par Graziano Arici ne se résumerait cependant pas à n'être que l'accomplissement d'un programme consistant à illustrer un annuaire de personnalités ; ainsi, l'ensemble des portraits contenus dans cette archive contribue à fixer des visages d'une époque, à en proposer une forme d'assemblage – mais aussi à en proposer l'interprétation, le déchiffrement. « Avec la photographie, le monde entier peut tenir dans notre tête, sous forme d'une anthologie d'images » (Sontag, 2008 : 117) ; l'on pourrait dire que la forme de l'anthologie est prévue et par l'archive, et par le photographe. La sélection des « visages de ce temps » se voudrait le panorama des créateurs d'une époque, et les visages photographiés pourraient contribuer à la fixation ou à la configuration d'une mémoire collective, voire d'une mémoire et d'un musée personnels. Ces photographies, dans le cheminement souterrain qu'engendrera leur vision, peuvent aussi s'assurer un passage secret « dans l'archive idéale des mémoires » (Quintavalle, 2014 : 29).

Toute archive photographique courante est peut-être prise dans l'irrésolution d'une tension entre l'assemblage ordonné de documents choisis et le risque d'éparpillement, d'accumulation d'éléments produits au fil du temps. Mais, dans

¹ Le photographe lui-même distingue ainsi les portraits qu'il a lui-même réalisés (et qu'il signe « Graziano Arici ») et les portraits qu'il a achetés (qu'il signe d'un « ©Archivio Graziano Arici »).

le cas de l'Archivio Graziano Arici, il pourrait tout aussi bien s'agir, à travers un rassemblement de données, d'un assemblage à l'essai, d'un travail, voire d'un exercice d'admiration développé en un système esthétique ; en correspondant au projet que s'est fixé le photographe, son archive essaie de collecter les visages d'une époque. Tenter, pour un portraitiste, de réaliser une semblable archive d'artistes, et de réunir les images éparses des artistes des générations précédentes relève, assurément, d'un vouloir et d'un désir encyclopédiques démesurés. C'est le défi que tente de relever le photographe : Graziano Arici s'engage tôt dans une recherche qui le mène à fréquenter, notamment, des écrivains, afin d'obtenir un portrait le plus complet possible de la création littéraire internationale. Cette recherche commence d'abord par un voyage en arrière dans le temps, en explorant des fonds d'archives :

Visto che ho cominciato a lavorare nel '78 non potevo avere fotografato Hemingway o Pound, allora in questo senso il lavoro di ricerca di foto di personaggi vissuti in epoche precedenti è un lavoro di prosecuzione all'indietro, scelte in base al mio stile e nel modo in cui intendo il lavoro fotografico².

Graziano Arici relève, de plus, à propos de sa réunion de fonds d'archives de diverses provenances, qu'il a rassemblé un matériau homogène, en ne suivant que son propre goût en matière d'image, à savoir des portraits de personnages célèbres, saisis dans des situations insolites. La réunion des divers travaux fait ainsi du photographe le portraitiste par procuration de plusieurs époques. Se consacrer exclusivement à la réalisation d'une archive photographique est une entreprise singulière quand elle est dirigée vers un but à la fois précis mais, aussi, par définition, impossible à rejoindre. Cet objet – et cette pratique bien spécifique – sont d'abord à comprendre comme une entreprise de consignation, de préservation : que retenir, de manière contemporaine, des visages d'un temps ?

L'on peut se demander ce qu'il advient lorsque l'archivage photographique se donne pour objet les écrivains. Vers quoi se dirige le geste d'archiver, que devient alors l'archive, que « passe »-t-elle, de quoi devient-elle le manifeste ? De quoi, de qui la photographie est-elle, alors, l'écriture et la représentation ? Que tente-t-elle de (dé)chiffrer ? Ne serait-ce pas là une entreprise de figuration prise à son propre défi, confrontée aux paradoxes que soulève toute mise en images d'un art vu à travers ses créateurs ? L'on pourrait ainsi se demander ce que vise la fabrique du portrait photographique d'écrivain, cette « image d'une importance capitale » (Freund, 1989 : 8). Gisèle Freund relève la difficulté de cet exercice : « La plupart des créateurs ne se font photographier qu'avec réticence. [...] Ils ont l'impression qu'ils survivront plus par leurs livres que par l'image

2 « Étant donné que j'ai commencé à travailler en 1978, je ne pouvais pas avoir photographié Hemingway ou Pound, alors, en ce sens, le travail de recherche des photos de personnages qui ont vécu dans des époques précédentes est un travail d'avancée vers l'arrière, de choix de photographies faites d'après mon style et de la manière dont je conçois le travail photographique. » (Carmignac, 2014, n. p. notre traduction)

de la forme charnelle qui a temporairement hébergé leur inquiétude. » (Freund, 1989 : 8).

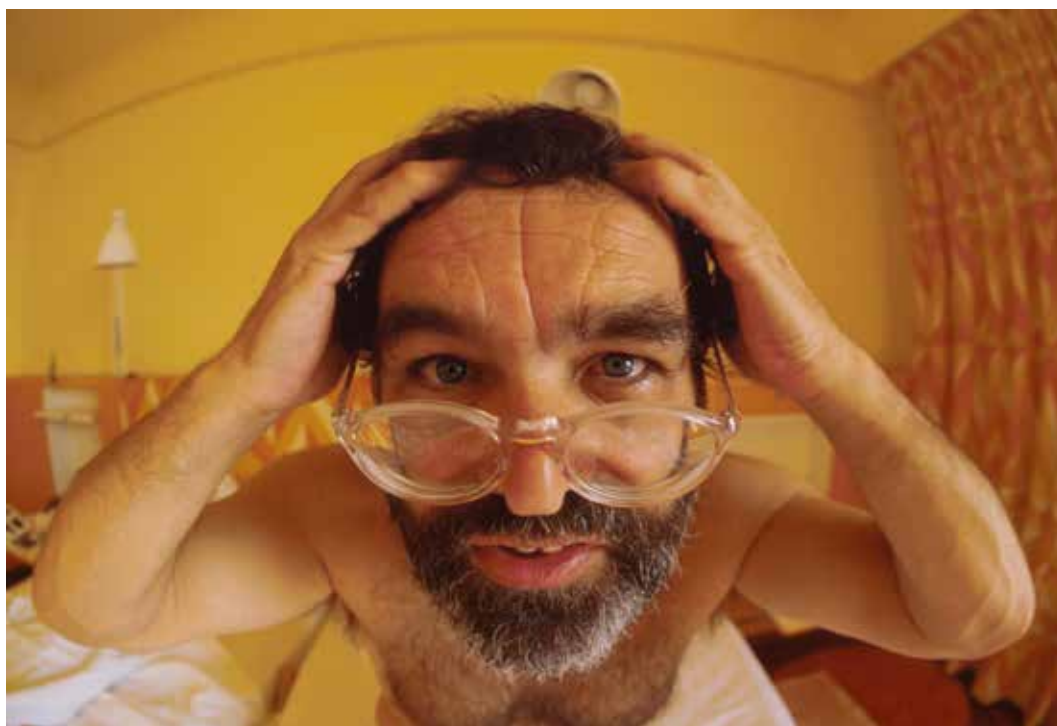


Figure 1 : Graziano Arici, *Fernando Arrabal*, Venise, 1984.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

L'auteur des photographies réalise un portrait essentiellement subjectif des acteurs de la littérature, en y projetant son propre imaginaire, tout en tentant de concilier au sein d'une même image « le corps pluriel » (Barthes, 2002 : 640) d'un même modèle, le personnage médiatique et la personne. Cette tentative de figuration réalise, photographiquement, un exercice de transcription impossible : que photographie-t-on au juste quand on prend pour sujet, pour point de mire, les écrivains ? Que tente-t-on de percer à jour ? Une question de pure pragmatique se pose, d'entrée de jeu, au photographe : « quelles possibilités photographiques comporte une tête ? » (Kracauer, 2014 : 57), et plus encore cette tête-texte que serait une tête d'écrivain ? Il arrive, selon Siegfried Kracauer, que la photographie de portrait se donne un but noble, celui de considérer – sans artifices accessoires, sans effets ajoutés au détriment du sujet donné – la personne à représenter, et de « remplir la fonction de commenter le texte du visage » (Kracauer, 2014 : 59). Le meilleur des portraits photographiques possible serait ainsi, d'abord, l'étonnant témoignage livré du retrait du photographe.

Roland Barthes, Jean-Marie Schaeffer et Anne-Marie Garat, parmi tant d'autres, ont écrit sur ces tentatives photographiques forcenées de figuration de l'écrivain, et sur cet échec forcé, escompté, du portrait de la littérature en ses officiants : l'image qui en est hasardée serait irrémédiablement vouée à manquer son – ou ses – sujet(s) ; la photographie n'enregistrerait qu'une face en grande partie muette, indéchiffrable, pure surface de projection, tandis que l'écrivain

lui-même n'aurait guère d'autre solution, face à l'appareil, que de *faire écrivain*, que de se révéler posant en quasi-imposteur – suivant la formule, implacable, d'Anne-Marie Garat :

L'imposture de ces images arrangées de l'écrivain tient à ce qu'il fait (écrire), qui ne se photographie ni ne se filme. On peut filmer, photographier le travail en chantier du peintre, du danseur, du chanteur, du cinéaste (à quand les *making of* de la littérature ?). L'image publique de l'écrivain, à fort coefficient social de réussite (la notoriété, la reconnaissance), le présente toujours en son état d'écrivain arrivé (à publier), en parvenu de son écriture (Garat, 2003 : 30).

C'est un cliché que le photographe serait amené à produire ; non pas l'écrivain, mais la personne ; non plus le fantasme et sa projection, mais une vue prosaïque, tirée de la réalité. « Le portrait photographique présuppose toujours un pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs. Or il n'y a aucune raison pour que le désir d'œuvre du photographe et le désir d'image du portraituré coïncident », relève Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer, 1997 : 25). Partant du constat d'une impossible coïncidence – entre la personne, le personnage et son œuvre, entre l'idée *a priori* que l'on se fait de l'auteur et sa réalité physique, mais aussi entre les vues et les intérêts du photographe et les aspirations de l'écrivain, le jeu des projections croisées –, il s'agit pourtant de faire image, en spéculant sur ces attentes. L'écrivain ne se donnerait jamais à voir aussi bien que derrière le masque, invisible, mais inamovible, de l'écriture : la photographie ne servirait qu'à prouver, à la rigueur, qu'il y a mal donne sur la personne, que là, dans l'arrêt arbitrairement provoqué par son image *réalisée* – toujours soupçonnée, et parfois peut-être à tort, d'être une banale photographie d'identité –, ne réside pas l'essentiel du jeu, qui est réécriture de soi, perpétuel « défacement », déphasement, et donc impossibilité de coïncidence. Roland Barthes, maintes fois photographié, relève ces vues contradictoires à même son corps :

La Photo-portrait est un champ clos de forces, quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. (Barthes : 1980, 29)

C'est à partir de cette incarnation envisagée, de cette gageure, que les photographes doivent composer : donner corps, et tenter de donner malgré tout image, d'éclairer un sujet et l'imaginaire qu'il suscite. Le cas de figure(s) de l'archive de Graziano Arici est, à *bien des titres*, particulier ; le photographe-archiviste entend réaliser rien de moins que le portrait panoramique des créateurs d'une époque : les donner à voir à la lumière du jour, et, dans une vue prospective, en tenir l'archive par provision, depuis le présent. Les faire (in)sensible-

ment passer d'un musée imaginaire à un catalogue d'images qui se remplit au fur et à mesure de ses rencontres.

L'archive de Graziano Arici croise l'écriture, que le photographe semble prendre, littéralement, pour point de départ et pour modèle : la constitution, l'augmentation même de son archive obéit à une consigne, une constellation d'écrits implicites et structurants. Il capitalise les portraits des créateurs et les têtes d'écrivains ; tels les précieux éléments d'un panthéon personnel, elles sont versées, pour mémoire, dans l'archive du photographe. Graziano Arici, année après année, choisit ses sujets, les prend en photographie, classe les images obtenues, ouvre des dossiers, suit l'évolution de ses *personnages* qui entrent, bien souvent à de multiples reprises, dans l'archive, qui évolue de concert avec eux. Alberto Moravia, Claudio Magris, Andrea Camilleri, Umberto Eco, Mario Rigoni Stern, Alain Robbe-Grillet, Daniel Pennac, Massimo Cacciari, Anthony Burgess, Joseph Brodsky, Andrea Zanzotto, Vladimir Sorokin, Tiziano Scarpa, Niccolò Ammaniti, Ian McEwan, Evgueni Evtouchenko, Tahar Ben Jelloun, Mario Luzzi, Gianni Vattimo, Peter Handke, Donna Leon, Jean-Luc Nancy, Alicia Giménez Bartlett, Eugène Ionesco, Orhan Pamuk, par exemple, ont figuré parmi les écrivains photographiés à de nombreuses reprises par Graziano Arici³ ; cette fréquentation au long cours permet de tracer de chaque écrivain un portrait changeant, pris dans le temps et dans l'interaction régulière, sereine, confiante, avec *son* portraitiste. Et la photographie serait alors – presque – secondaire dans cette entreprise de découverte et de thésaurisation patiente ; *elle est d'abord l'adjuvant, le moyen d'une mise en rapport directe du photographe avec les êtres qui ont contribué à sa propre formation. C'est aussi ce que relève pour son propre compte Gisèle Freund ; pour elle, vouloir faire des portraits d'écrivains, c'était d'abord, en dehors de toute autre considération, pouvoir les voir et leur parler, les rencontrer, enfin* (Freund, 1989 : 7). Au cours d'un entretien, Graziano Arici témoigne également de ce désir :

Io ho cominciato a lavorare come fotografo nel 1978 e da subito io mi sono reso conto dei miei interessi in relazione alla fotografia. Io non sono mai stato particolarmente interessato a reportages su paesi esteri, guerra, su situazioni estranee (anche se l'ho fatto), bensì sui personaggi che avevano dato luogo alla mia cultura. Proprio detto in maniera molto brutale, sfruttavo il fatto di essere fotografo per conoscere persone che non avrei potuto incontrare e che attraverso i loro libri e romanzi mi avevano formato, questa è stata la prima base del mio lavoro (Carmignac : 2014, n.p.)⁴.

3 Voir www.grazianoarici.it, dernière consultation le 18 mars 2020.

4 « J'ai commencé à travailler comme photographe en 1978, et dès le départ je me suis aperçu des liens entre mes intérêts et la pratique de la photographie. Je n'ai jamais été particulièrement intéressé par l'idée de faire des reportages à l'étranger, sur la guerre, sur des situations extérieures (même si je l'ai fait), mais plutôt par des personnages qui avaient constitué ma culture. Pour le dire de façon abrupte, je profitais du fait d'être photographe pour connaître des personnes que je n'aurais pas pu rencontrer sans cela, et qui, à travers leurs livres et leurs romans, m'avaient formé – c'est cela qui a été d'abord à la base de mon travail. » (notre traduction)

L'assemblage, le travail de recomposition photographique, se fait ainsi avant toute chose le récit visuel, apparu progressivement, et parfois rétrospectivement, d'une formation : celle de son *appareilleur*, l'archiviste, qui ordonne l'apparition des auteurs de sa propre éducation : c'est un vaste *Bildungsroman* illustré que formerait alors tout d'abord cette archive, réunissant plusieurs dizaines de milliers de portraits d'écrivains, autant de corps des rois (Michon, 2002 : 14) réunis en un album depuis longtemps pensé, pour avoir été, en imagination et en lectures, têt fréquenté : des illustrations, ou, mieux encore, la réunion de personnages illustres aux yeux du photographe même, lequel a reçu une formation essentiellement littéraire. Les sujets du photographe sont en grande partie ceux qu'il juge pouvoir – ou devoir – rester dans l'Histoire. Cependant, ces critères d'appréciation sont amenés à changer sensiblement, ou à cohabiter, en fonction des objectifs visés. À la recherche de modèles, le photographe alimente son archive des temps présents non seulement selon ses uniques références et préférences, mais en définissant un panorama plus large à même aussi bien de rendre compte d'une époque, que de répondre aux attentes ou aux exigences de la presse. Il s'agit alors de concilier, pour le photographe, les prises de vue de figures à *la mode*, celles qui font l'actualité, dont les magazines et les revues ont un usage immédiat, à *ses propres choix*, qui relèvent, eux, d'un goût par définition plus personnel et d'une inscription dans un temps plus long : celui, précisément, d'une archive en cours de formation. Ces deux usages – photographies destinées aux agences de presse et photographies réalisées *par provision* – ont cependant des finalités solidaires, dans la mesure où ces apports variés permettent à Graziano Arici de constituer une abondante base de données dans laquelle figurent, au premier rang, les artistes et les écrivains.

Remonter aux sources, aux souvenirs de lectures et aux fréquentations de papier, et vouloir ainsi leur donner chair et présence, c'est aussi, pour le photographe, s'interroger sur le mystère d'une apparition et mener enquête sur la formation même d'une œuvre, sur l'ouverture d'un monde. Ce phénomène que Graziano Arici a pu abondamment donner à voir, et à comprendre, dans les domaines des arts graphiques – et notamment la peinture –, et dans le théâtre, la danse, le cinéma ou même la musique, devient un défi, dès lors que le portrait d'écrivain – qui est tout à la fois un genre, un passage obligé, une fabrication désormais impérative de visibilité – épouse cette attente sans pouvoir jamais la combler : l'œuvre ou le travail de l'œuvre, son surgissement ne seront jamais donnés à voir. S'agirait-il de rendre visible, en partant du créateur, de l'écrivain, un univers dans lequel il pourrait être finalement identifié, reconnu dans son évidence ? Ou s'agirait-il de s'abandonner aux poncifs du genre ou bien, encore, de chercher à les reproduire pour mieux les déconstruire, afin de réussir à *n'en être pas totalement dupe* ?

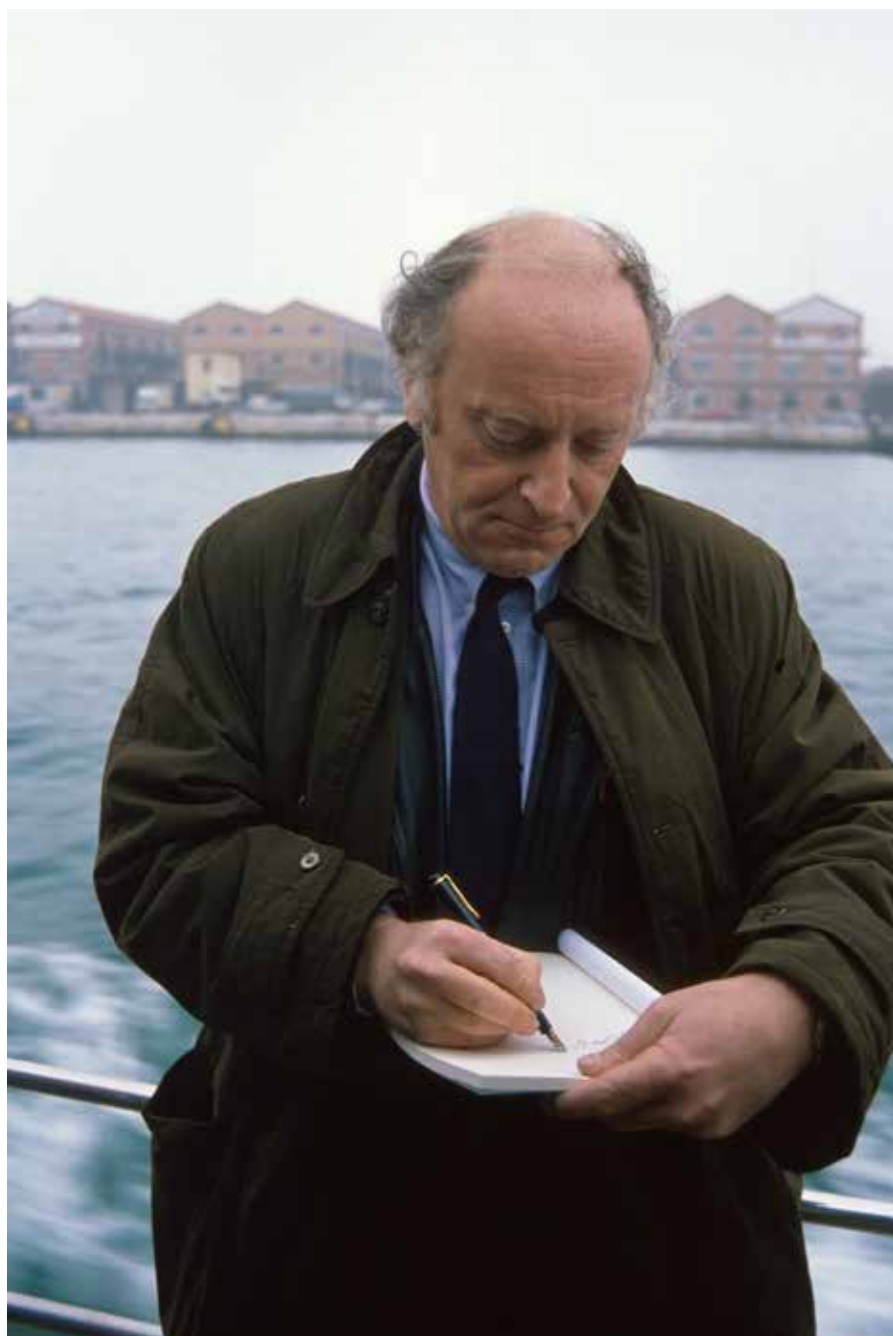


Figure 2 : Graziano Arici, *Joseph Brodsky*, Venise, 1989.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

L'intérêt du photographe pour la fréquentation de ses modèles se double de l'attrait pour ce qui ne peut pas être approché, et encore moins transcrit en images. Vouloir figurer la littérature en personne(s), filer l'écrit, c'est aussi affaire d'occasion saisie : savoir s'abandonner aux hasards des rencontres et des découvertes, et au bon vouloir des modèles ; les photographies ne seraient-elles, en fin de compte, rien de plus que le reflet de la rencontre entre un portraitiste et son modèle ? C'est ce qu'en d'autres termes relève Jean-Marie Schaeffer lorsqu'il note que, d'évidence, « dans la pratique du portrait photographique, on n'a jamais un

seul sujet humain mais toujours deux : il n'y a pas un regard unique mais deux regards qui s'éprouvent mutuellement » (Schaeffer, 1997 : 25). Il ajoute : « S'il est vrai que le portraité ne peut atteindre sa propre identité qu'en s'exposant à la médiation (toujours risquée) du regard du photographe, celui-ci à son tour s'expose à travers la manière dont il prend (ou ne prend pas) en charge cette situation de médiation » (25). L'art du portrait, mais encore plus du portrait d'écrivain, serait le résultat de cette médiation réussie, ou de cette maïeutique improbable. Roland Barthes explique encore :

Sans doute, c'est métaphoriquement que je tiens mon existence du photographe. Mais cette dépendance a beau être imaginaire (et du plus pur Imaginaire), je la vis dans l'angoisse d'une filiation incertaine : une image – mon image – va naître : va-t-on m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un type « bien » ? [...] Mais comme ce que je voudrais que l'on capte, c'est une texture morale fine, et non une mimique, et comme la Photographie est peu subtile, sauf chez les très grands portraitistes, je ne sais plus comment agir de l'intérieur de ma peau. Je décide de « laisser flotter » sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais « indéfinissable », où je donnerais à lire, en même temps que les qualités de ma nature, la conscience amusée que j'ai de tout le cérémonial photographique : je me prête au jeu social et je veux que vous le sachiez, mais ce supplément de message ne doit altérer en rien (à vrai dire, quadrature du cercle) l'essence précieuse de mon individu : ce que je suis, en dehors de toute effigie (Barthes : 1980, 25-27).

Le photographe aurait pour devoir de prendre en charge la visibilité du sujet, mais, en dehors de toute recherche de lisibilité, il le déchargerait aussi de la tâche, selon lui absurde, d'avoir à se présenter comme signe annonciateur, avant-coureur, voire énonciateur, de ses écrits : « Moi, je pense qu'un photographe qui veut lire sur les lignes du visage d'un écrivain quelque chose, il est bien naïf. Je n'ai jamais vu un écrivain qui savait exprimer son œuvre ! » (Carmignac, n. p.), déclare Graziano Arici. Faisant le deuil d'une « clef de lisibilité » (Nancy, 2003 : 25) que l'auteur livrerait, à visage découvert, en se prêtant à la photographie, il n'y aurait alors pas d'autre révélation à l'image que celle qui adviendra d'une rencontre, éphémère ou ritualisée, entre un photographe et son modèle. Le portrait se fait souvenir d'une conjonction, d'une disposition et d'une disponibilité des deux parties en présence ; en somme, il se fait le documentaire de leur interaction, plus ou moins heureuse, plus ou moins réussie. Si le photographe est, à l'occasion, l'herméneute de son modèle – au travers d'une mise en scène qui le représente, à laquelle il délègue une partie du soin d'évoquer son univers – c'est tout en sachant pertinemment que cependant rien, ou presque, ne peut réussir à filtrer de ces sujets particuliers ; c'est, donc, à la faveur du rapport qu'il a pu mettre en place avec lui, qu'il arrive néanmoins parfois à (se) frayer un passage vers une représentation qui peut embrayer, presque

par effraction, vers l'évocation, l'ouverture d'un imaginaire. Toute prise et toute contemplation photographique ne pourraient-elles que décevoir l'attente ? Comme le note à nouveau Roland Barthes, le spectateur – non moins que le modèle – ne peut s'empêcher d'espérer la révélation, par l'image, d'une intériorité ; espoirs bientôt déçus. « Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale, même ; elle le donne "en tant que lui-même" alors que je veux un sujet "tel qu'en lui-même". » (Barthes : 1980, 160)

278

Exit, donc, le fantasme d'une écriture finalement mise à nu, d'un processus déchiffré, d'un visage décrypté ou d'une origine révélée, d'une source captée à même un visage : rien ne se révèle de plus à la mise en scène de la figure de l'auteur. La photographie, comme la voix peut-être, selon l'expérience qu'en fait durant une anodine conversation avec Bergotte le narrateur de la *Recherche*, « ne nous suffit pas à nous faire reconnaître d'abord un visage que nous avons vu à découvert dans le style » (Proust, 2012 : 120). C'est bien plutôt l'inverse qui, généralement, se produit : mettre un nom sur un visage, ou l'inverse, désoriente, ou déçoit. Mais, par chance, par hasard travaillé, par surcroît, des révélations peuvent advenir. « En montrant les caractères en actes », en révélant de manière inédite les figures en représentation d'elles-mêmes, en « dessinant un espace psychologique neuf, la photographie se situe à l'intersection du visible et de l'invisible » (Schaeffer, 1997 : 25), et, de cette manière, elle permet la venue de ce qui n'aurait pu sans elle être pleinement saisi. C'est la possibilité d'une épiphanie qui est toujours guettée, une résistance qui « redonne au corps s'exprimant sans cesse son caractère de puissance. » (Nancy, 2005 : 23) Graziano Arici, par la constitution de son archive, en établissant le catalogue visuel de référence d'une mémoire collective à venir, et en train de s'écrire – ce qui est autour de ces textes que nous ne pouvons qu'imaginer, nous rappeler ou anticiper, projeter –, de ces visages prêtés au jeu, à l'enjeu, à l'*en joue* ! de l'impératif et collectif d'une figuration, suit des pistes, persiste à prendre en photographie des écrivains, et ouvre, peut-être, ou met en relief l'énigme de leur opacité.

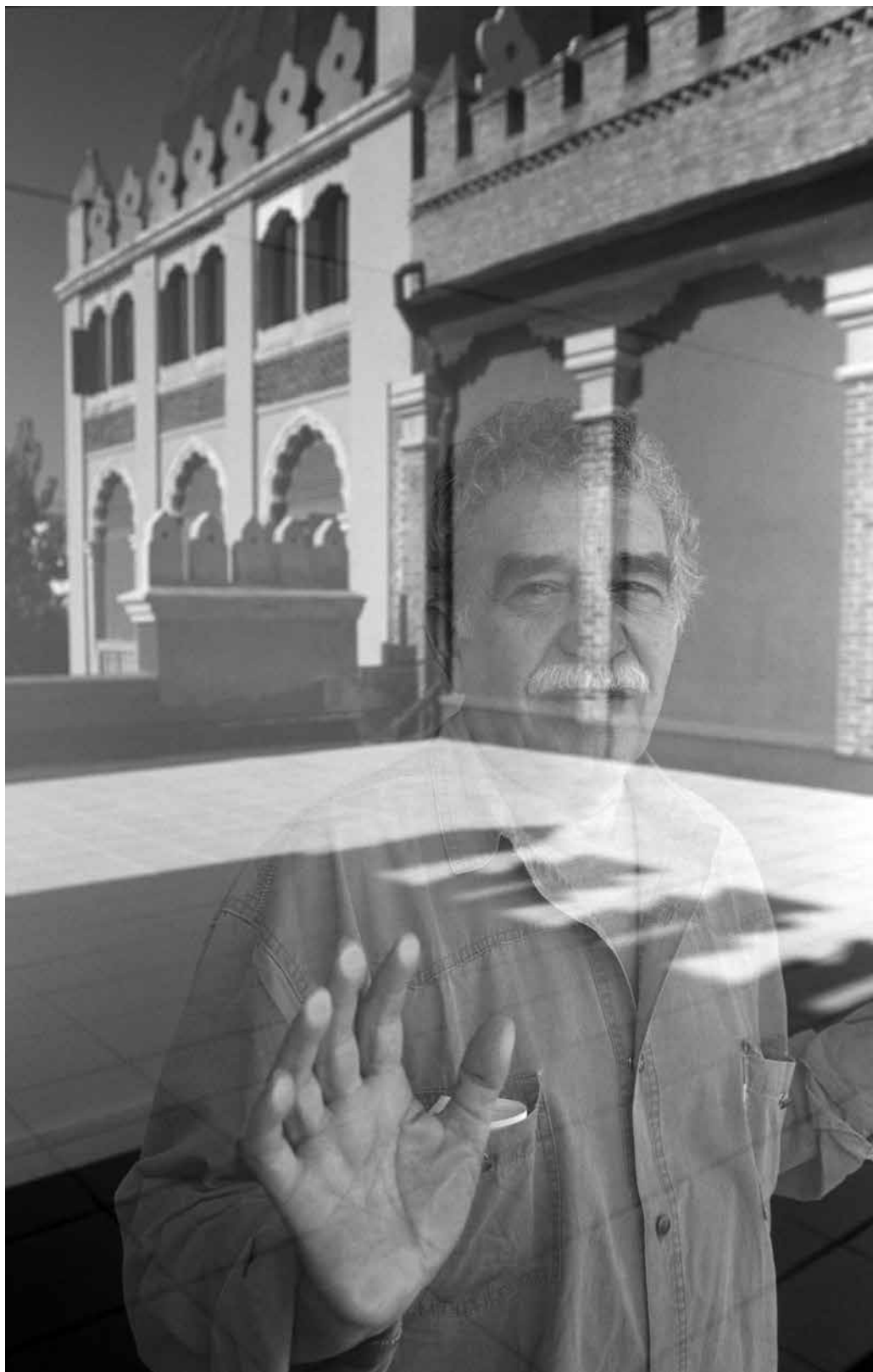


Figure 3 : Graziano Arici, *Gabriel García Márquez*, Venise, 1990.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figurer l'écriture est une gageure : peut-être précisément parce qu'aucun art n'a de face, et que la littérature, elle, moins qu'un autre encore, n'a de visage. Faire l'archive des créateurs d'un temps, et des écrivains, dans un exercice de mémoire à la fois aveugle et voyante, anticipatrice, vaut alors pour la recherche d'un point d'intersection, qui chercherait bien plus à révéler l'époque par les créateurs qui la composent que les livres par ceux qui les ont écrits. Ce sont les pages, ou même le programme de cette archive de la création qui rassemble les corps et dresse le cadastre des créateurs en se faisant corpus iconographique de leurs visages, qui se donne continûment à lire, à travers les réalisations de Graziano Arici, et qui se prête à l'interprétation. Il y aurait chez ce photographe la figure paradoxale d'un passeur égoïste, qui ne photographie le plus souvent que ceux qu'il aime, qu'il admire, et qui ne se soucierait que fort secondairement, parfois, du résultat obtenu, pas dupe du caractère faussé, convenu de l'exercice canonique, de « la visite au grand écrivain » (Nora, 1986 : 563). Cette visite se transforme pour lui en expérience – dont ne subsisteront que des documents pauvres, qui témoigneront de manière plus ou moins exacte de la réussite d'une interaction – et en images capitalisées, destinées à augmenter son archive d'autant d'illustrations supplémentaires. Dans ces séances, brèves ou longues, il ne s'agira donc pas pour le photographe de jouer à retourner contre le texte même l'exercice de l'*ekphrasis*, livrée par visage interposé, d'une œuvre, mais de tendre vers l'intensité d'une confrontation, d'une *mise en jeu* – pour reprendre ici l'une de ses expressions –, d'un défi librement relevé par les deux parties ; il y a de la prise de notes avide, ou de la mise en scène semi-improvisée dans ces photographies. Graziano Arici relève de biais ou par la bande le défi du portrait d'écrivain : il tente de se livrer, le plus souvent, par ses choix et par ses réalisations, à une mise en intrigue des personnes visées, et semble vouloir préférer l'esquive à toute autre recherche de référence, ou toute forme de révérence ; on voit cette manière particulière d'interroger le sujet, cette ironie à l'œuvre : celle du photographe, mais aussi celle des modèles, qui acceptent, la plupart du temps, de participer à un jeu, et d'entrer dans l'autodérision qui leur est suggérée. Il arrive que de petites saynètes soient inventées sur-le-champ, avec les moyens du bord ; l'image en majesté, même modeste, de l'écrivain est, autant que possible, évitée ; les portraiturés se prêtent bien des fois à la réalisation de portraits-farces, pitres, dans lesquels c'est eux, contre toute attente, qui se révèlent potaches.



Figure 4 : Graziano Arici, *Luis Sepúlveda*, Venise, 1998.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.



Figure 5 : Archivio Graziano Arici, *Curzio Malaparte*, Forte dei Marmi, 1954.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Pris sur le vif, et parfois même pris au dépourvu, l'écrivain se retrouve contraint de se mettre lui-même en scène, ou se laisse faire, quitte à s'en remettre aux idées du photographe, en lui déléguant ce qui lui échappe, son visage, son image. En écrivain spécialisé dans la critique photographique, Michele Smargiassi fait ce constat :

Poveri dunque gli scrittori e gli intellettuali, che non possiedono un personaggio dietro cui rifugiarsi, e che tuttavia sono tenuti ad affidare al ritratto di quarta di copertina il compito impossibile di esprimere fisiognomicamente la loro intelligenza, la profondità, la temperatura della loro opera⁵ (Smargiassi, 2017).

5 « Malchanceux, les écrivains et les intellectuels, eux qui n'ont pas un personnage derrière lequel se réfugier, et qui sont cependant tenus de confier à leur portrait de quatrième de couverture la

On peut songer à tel photographe qui, désireux de produire à toute force une *bonne* image à partir d'un modèle qu'il pressentait, qu'il redoutait statique, sinon empoté, quitte à tirer parti du malaise de la situation provoquée, apostrophait de manière faussement ingénue les écrivains rencontrés pour une séance de pose : « Faites-donc semblant de penser ! », s'exclamait-il dans l'attente gourmande de lire sur un visage ahuri le résultat assurément dévastateur de sa demande. Mais l'écrivain peut, tout aussi bien, décider au contraire de prendre une part active à la fabrication de sa représentation, en complicité avec le portraitiste. Quelquefois représenté en saltimbanque, il permet de donner lieu à un démontage et à un remontage des postures canoniques, en se proposant séance tenante, résolument, en anti-modèle. « Il n'y a rien de plus irritant que les mauvaises photographies d'écrivains qui parsèment la presse littéraire » (Caviglioli, 2008), des images de poses convenues, de postures qui traduisent autant de solutions prêtes-à-l'emploi, destinées au photographe en mal d'inspiration – lequel cherche, tant bien que mal, à retranscrire la supposée vie contemplative de son modèle de génie. Pourtant, parmi cette production profuse, il apparaît que le recours à l'humour, voire à l'ironie partagée, permet au photographe d'échapper partiellement à l'obligation d'une *ressemblance intime* du sujet, dans la recherche d'un autre point de vue, ironique, pour réussir à l'interroger.

Une « ressemblance intime », ou, plus encore, « la ressemblance morale du sujet » – pour reprendre deux expressions de Nadar (Nadar, 1856 : 15) – est peut-être retrouvée par Graziano Arici dans le travail du temps, par la fréquentation régulière d'un même écrivain, à qui il vient rendre amicalement visite. Dans ces rencontres, ces cas de figures de *maestri*, le photographe, devenu ami de ses modèles, semble d'abord faire l'apprentissage continué de son propre métier, reprenant à son compte des problématiques propres aux divers arts qu'il cherche autant à cerner, à approcher, qu'à comprendre de l'intérieur. Le compagnonnage qui s'instaure entre le photographe et ses artistes, ses écrivains lui permet de suivre leurs évolutions au fil des années, d'en réaliser un portrait nuancé, rapproché, et pris dans la durée. Cette fréquentation assidue, les conversations, ses observations lui permettent de méditer l'acte de création, de voir ce qui peut être malgré tout retranscrit, ce qui peut filtrer d'un médium *a priori* rétif à toute manifestation visible – qu'il s'agisse de littérature, de poésie, de musique –, de faire l'épreuve, sur un temps long, de ce que peut signifier la mise en images de l'invention et de la préparation, de la composition, exercices secrets. Avec Andrea Zanzotto, notamment, le photographe paraît poursuivre – dans ses vues prévisibles d'un modèle unique aux habitudes devenues rituels silencieux – par-delà la figuration d'un modèle traversé par le temps, la représentation de la constance, de l'obstination minutieuse, discrète, avec lesquelles l'écrivain mène son œuvre.

charge impossible d'exprimer physiognomoniquement leur intelligence, et la profondeur, l'esprit de leur œuvre. » (notre traduction)



Figure 6 : Graziano Arici, *Andrea Zanzotto*, Pieve di Soligo, 1997.
Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Le *modus operandi* rapide de Graziano Arici lui permet de formuler, dans une même séance, aussi brève soit-elle, quelques variantes : certaines consistent en l'adoption, par le modèle, de quelques poses pouvant rompre avec la prévisible monotonie d'un buste représenté de face et bras croisés. Si certains cadrages retaillent et détaillent résolument dans la banalité escomptée d'une scène – voire dans le sujet même –, c'est pour tenter de provoquer une vision qui ne révélerait rien du sujet, mais lui laisserait au contraire la pleine charge de son paradoxal rôle de composition.

Les portraits, ou plutôt le genre du portrait, constituent le cœur de l'archive formée par Graziano Arici ; les portraits d'écrivains assemblés semblent devoir suggérer l'inaccessible portrait de l'art, qui n'est jamais visible que dans le siècle, dans ses incarnations ponctuelles successives. Le travail en progrès de l'archive se réfléchit, d'abord, au moyen de cette quête lancée vers l'art et ses représentants temporels, temporaires. Le caractère spéculaire de l'entreprise photographique et archivistique trouve son comble dans cette recherche d'une représentation d'un sujet qui reste – essentiellement – sans figures. La poursuite de cette figuration rejoint, en asymptote, le projet même de l'archive, qui ne connaît pas de terme. L'illimitation des possibilités de l'archive trouve écho, et point d'appui, dans le répertoire infini des personnages susceptibles d'être pris en photographie. Si l'archivage peut être vu comme le « reflet même du processus de création de l'œuvre » (Foster, 2000 : 160), la volonté de réaliser un portrait de l'art pourrait être comprise, aussi bien, comme un archivage à rebours ; la seule œuvre finie serait, en définitive, la série photographique résultante, documentant la réalisation, ou les événements parallèles à la création d'une autre œuvre.

« L'art *peut-il* s'identifier ? » (Lacoue-Labarthe, 1979 : 13) se demande Philippe Lacoue-Labarthe face à une série d'autoportraits d'Urs Lüthi.

L'ambition de réaliser un portrait de l'art se nourrit moins des images des œuvres créées, que du processus mis en place par leurs auteurs pour arriver à une fin. Le photographe, illustrant, commentant, recréant cette gestation, est à la fois le seul témoin – et, peut-être, le seul voyeur, ou voyant –, l'unique spectateur, et le personnage-relais permettant de reconstituer – et au besoin, d'inventer – ce qui a pu se passer. Les portraits d'écrivains ne sont alors que la manifestation, dans des formes variées, d'un principe ou d'une cause qui restent à tous invisibles ; ils sont, tels des essais, l'exercice d'une vision qui sait pourtant ne pas pouvoir se contenter d'un répertoire à compléter. Les visages de l'écrit forment le premier plan, le passage obligé pour une image plus vaste vers laquelle le photographe se dirige : c'est une enquête sur l'invisible, sur l'invisibilité même, dans laquelle se lance peut-être tout projet de portraits de créateurs. N'est-ce pas l'esprit d'un temps que leur archive tenterait alors de saisir ? Dans un jeu de regards réflexifs, photographier les écrivains contemporains, vouloir en retenir la mémoire et le visage, cela ne reviendrait-il pas à se livrer au vertige qui consisterait à écrire l'archive, et à archiver l'écrit ? Faisant provision de figures, assurant une visibilité, même contrariée et complexe, à la création, cette inlassable production des visages d'écrivains illustre et met en abyme l'entreprise de consignation photographique, laquelle se met à la poursuite du mystère d'une apparition sans forme, et peut-être même sans lieu ni date : celui d'une œuvre, depuis le seuil mouvant du présent.

Liste des figures

Toutes avec l'aimable autorisation du photographe

Figure 1 : Graziano Arici, *Fernando Arrabal*, Venise, 1984. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 2 : Graziano Arici, *Joseph Brodsky*, Venise, 1989. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 3 : Graziano Arici, *Gabriel García Márquez*, Venise, 1990. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 4 : Graziano Arici, *Luis Sepúlveda*, Venise, 1998. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 5 : Archivio Graziano Arici, *Curzio Malaparte*, Forte dei Marmi, 1954. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Figure 6 : Graziano Arici, *Andrea Zanzotto*, Pieve di Soligo, 1997. Reproduit avec l'aimable autorisation du photographe.

Œuvres citées

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.

- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- CARMIGNAC, Ariane, « Entretien avec l'artiste réalisé en français », non publié.
- CARMIGNAC, Ariane (consulté le 03.03.2020). « Interviſta a Graziano Arici », 2014. <https://www.momapix.com/blog/2014/09/08/interviſta-a-graziano-arici/>
- CAVIGLIOLI, David (consulté le 03.01.2020) : « Les 8 aſtucs pour réuſſir une mauvaſe photo d'écrivain ». <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130206.OBS7945/les-8-aſtucs-pour-reuſſir-une-mauvaſe-photo-d-ecrivain.html>
- ENWEZOR, Okwui, « Photography and the Archive, 1980-2013 », ed. Charlotte Cotton, *The Contemporary Era 1981-2013 (Composition of the Work)*, *Photography*, 4, Londres, Skira, 2014, p. 88-107.
- FOSTER, Steven, « Pour une pensée vagabonde : l'archivage comme démarche dans l'art contemporain », dir. Jean-Marc Poinſot, *Les Artistes contemporains et l'archive*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 160-180.
- FREUND, Gisèle, *Portraits d'écrivains et d'artistes*, Munich, Schirmer/Mosel, 1989.
- GARAT, Anne-Marie, « L'écrivain et son image : un fantôme », dir. Roger-Yves Roche, Jean-François Louette, *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 25-36.
- JAY, Paul, *Les Conserves de Nicéphore. Essai sur la nécessité d'inventer la photographie*, Chalon-sur-Saône, Société des Amis du musée Nicéphore-Niépcé, 1992.
- KRACAUER, Siegfried, *Sur le seuil du temps, essais sur la photographie*, Montréal, Éditions de la Maison des sciences de l'homme/Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Paris, Éditions Verdier, 2002.
- NADAR, Félix, *Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire*, Paris, imprimerie de Vve Dondey-Dupré, 1856.
- NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005.
- NORA, Olivier, « La Visite au grand écrivain », dir. Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587.
- PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 2012.
- QUINTAVALLE, Carlo Arturo, « Fotografia : figure dei significati », dir. Gian Piero Brunetta, Carlo Alberto Zotti Minici, *La Fotografia come fonte di storia*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venise, 2014, p. 28-40.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du portrait photographique », dir. Philippe Arbaïzar, *Portraits, singulier pluriel. Le photographe et son modèle (1980-1990)*, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 9-25.
- SMARGIASSI, Michele, « La solitudine dell'attore davanti al fotografo », 2017. <https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2017/09/25/fotografia-ritratto-attori/#more-26736> (consulté le 10.10.2020)
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008.

Portraits d'auteurs : une expérience singulière

Alice Piemme
Artiste photographe

RÉSUMÉ. L'article dévoile le travail d'une photographe de plateau à l'œil chargé de références picturales. Un bref retour sur la « posture » dans le champ littéraire à l'heure des réseaux sociaux, deux témoignages d'autrices qui se sont prêtées au jeu de la mise en scène photographique et des images construites autour de l'auteur pour tous les rôles qu'il a dans la tête. Alice Piemme pratique la photographie comme on pratique une autre langue que la sienne, en cherchant comment dire autrement. Son travail est à l'intersection du théâtre et de la peinture, au bord du cadre. Là où l'on regarde la scène, là où la mise en scène se révèle. Elle parle de l'image revisitée, celle des surréalistes d'abord, ensuite du regard augmenté par une mémoire enrichie de toute son Histoire visuelle. Son écriture photographique se clôture par le montage d'un gynéco-accoucheur qui combine la multiplication identitaire et celle de la réécriture.

MOTS-CLÉS : photographie, portrait, écrivain, interpiçturalité

Portraits of Writers: A Photographer's Experience

ABSTRACT. The article reveals the work of a stage-photographer whose eye is laden with pictorial references. A brief look back at "posture" in the literary field, in our time of social networks; two testimonies from women authors who lent themselves to this game of photographic staging and image building around the images in the photographer's mind. Alice Piemme practises photography as one practises a language other than one's own, looking for ways of saying something in a different manner. Her work is at the intersection of theatre and painting, on the verge of the frame. Just where we look at the stage, where the performance is revealed. She speaks of the revisited image, first that of the surrealists, then of a gaze enhanced by memory that is enriched by all its visual history. Her photographic writing ends with the montage of a gynecologist who combines the multiplication of identity and that of rewriting.

KEYWORDS : Photography, Portrait, Writer, Interpiçturality

« *La Photographie sert à voir ce
qu'habituellement on ne voit pas* »
Alain Fleischer

Par profession, je photographie des femmes et des hommes écrivains. Mon propos sera celui d'une praticienne invitée à donner témoignage de son travail photographique. Je m'efforcerai de dégager quelques lignes majeures qui structurent mon expérience, sans chercher à leur donner des allures de scientificité.

Identités multiples

On ne compte plus, aujourd'hui, les livres écrits à la première personne, ni les récits, témoignages, autobiographies, souvenirs et règlements de compte. Or, et ceci n'est qu'un truisme, *je* est multiple, doté de masques et d'artifices autant que d'identités. Quel que soit le genre pratiqué, l'auteur part du réel pour en fabriquer de la fiction et des images. Mais qu'est-ce qui relie l'auteur à la mise en scène de sa représentation dans l'acte photographique ?

L'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona* – entendue au sens du masque au théâtre –, muni donc de sa posture. La question de la posture, on le sait, a fait l'objet de bien des recherches scientifiques, et je ne discuterai pas ici cette question, mais dans le contexte professionnel qui est le mien, il me semble utile de réfléchir aux aspects sous lesquels se présente la triangulation auteur-posture-mise en scène en photographie. Comment l'auteur assume-t-il le fait d'être un sujet mis en scène ? Comment est-ce qu'en tant qu'auteur d'images, je m'y prends pour raconter une histoire ? Quelles sont les implications, pratiques mais surtout intellectuelles, d'une démarche photographique qui privilégie un auteur dramatique plutôt qu'un auteur de littérature générale ? C'est à ces diverses questions que je vais tenter de répondre.

Bref retour sur la posture

Au XXI^e siècle, peut-on encore uniquement parler de posture ou d'une mise en scène médiatique ? En tant que personnage public, l'auteur joue un rôle, un personnage, parfois plusieurs... Cela répond-il à la volonté de se donner simplement une identité littéraire ou plus largement de donner à voir au public une image de soi fabriquée parfois jusqu'à l'excès ?

Dans l'introduction des *Postures littéraires*, Jérôme Meizoz écrit : « La "posture" est une manière singulière d'occuper "une position" dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment une "posture" la rejoue ou la déjoue. » (Meizoz, 2007 : 18) Et citant Philippe Roussin dans *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, il ajoute : « La posture constitue l'"identité littéraire" construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias

qui la donnent à lire au public. » (Meizoz, 2007 : 18) Cette recherche de posture remonte à loin. On sait par exemple que l'écrivain belge Émile Verhaeren choisissait ses photographes. Dans un article consacré à Verhaeren, écrit par Laurence Boudart et Christophe Meurée, nous pouvons lire une citation de Paul Aron qui décrit l'auteur, comme « un acteur remarquablement informé des stratégies de conquête et de maintien dans le champ littéraire » (Aron, 1994 ; cité Boudart, Meurée, 2018 : n.p.) Et les auteurs de l'article de préciser que Verhaeren « soigne ses relais médiatiques » (Boudart, Meurée : n.p.). Cette conscience de l'image qu'il projette et, par conséquent, le soin qu'il doit apporter à la maîtriser jusque dans les moindres détails, est sensible dans une lettre qu'il écrit à sa femme, Marthe, le 5 mars 1912 :

Hier, ce fut à l'hôtel une comédie rare. On me photographiait dès que je sortais dans la rue. Un appareil cinématographique était dressé pour me prendre marchant, m'asseyant, parlant et gesticulant. J'étais sollicité par une dizaine de photographes. J'en choisis le meilleur et m'en fus en son atelier pour lui donner une dizaine de poses. (Verhaeren, 1951 : 436).

Avec la photographie, nous sommes non seulement en présence du monde mais le monde se présente à nous. Et en se faisant photographe, on peut dire aussi que l'auteur se présente au monde. Le choix de la *posture* signalera une nouvelle identité dans le champ littéraire et permettra de la distinguer de celle donnée par l'état civil. Encore faut-il pouvoir la maîtriser, ce qui s'impose parfois comme un défi à l'heure des réseaux sociaux et autres *buzz* médiatiques.

Se faire photographe est un incontournable de la vie littéraire. Certains y excellent, notamment dans la jeune génération où l'on trouve des auteurs qui assument les mises en scène au pluriel et ce, comme une marque déposée : Christine Angot, Amélie Nothomb, Chloé Delaume, Virginie Despentes, Michel Houellebecq...

Page Facebook officielle, interviews diffusées sur YouTube et ailleurs, reportages posés, coups de gueule filmés, twittés et provocations télé... tout est bon qui permet de construire l'image, et pas seulement via les plateformes.

Expérience personnelle

D'une façon générale en photographie je cherche une manière de transformer, de faire passer d'une forme à une autre forme. Je pratique la photographie comme on pratique une autre langue que la sienne, en cherchant comment dire autrement. J'aime mettre les focales au service du regard, suggérer à l'œil de changer d'angle. Ce langage de contrastes est mon écriture photographique.

De manière assez singulière et suffisamment répétitive pour que cela cesse d'être un hasard, je constate mon intérêt porté à la répétition, à la duplication, à la déformation : je guette les gargouilles, je compose des siamoises à partir d'une

affiche, je produis un cyclope ou j'inverse des proportions pour offrir de nouvelles places à de nouveaux personnages dans de nouvelles scènes.

Avec ma double casquette, celle du photographe de plateau et celle du photographe qui revisite les tableaux de maîtres ou le portrait, j'aborde le médium toujours au moins de deux manières différentes : l'une sous l'aspect de la lumière de plateau et au service de la pièce, l'autre sous la lumière composée du studio et dans l'optique décalée d'une re-composition.

Ma relation au théâtre est certes due au fait d'en avoir toujours été proche ; ayant dès mon plus jeune âge arpenté gradins et coulisses et assisté à de nombreuses répétitions, j'ai développé un intérêt pour ce lieu du travestissement. Le fait même d'avoir vécu dans une ambiance théâtrale a dû donner une tendance à mon regard qui fait que je regarde les tableaux de maîtres comme des scènes de théâtre.

En somme, c'est au travers de ces méthodes que mon travail de photographe est à l'intersection du théâtral et du pictural. Après tout, la mise en scène d'une image photographique ne s'intitule-t-elle pas mise en scène qu'il s'agisse d'une mise en scène sur un plateau ou d'une mise en scène photographique pour composer un tableau ? Et cette même scène ou mise en scène n'est-elle pas bien encadrée d'un côté comme de l'autre par l'ouverture et la fermeture d'un rideau, qu'il soit en velours ou qu'il soit électronique ?

Le lien entre le plateau et le fait de mettre l'auteur dans des rôles – le fonctionnaliser – n'est pas insignifiant, c'est presque un processus naturel. Si l'auteur est rempli de rôles qu'il donne à la scène, pourquoi ne pourrait-il pas s'emparer d'un ou de plusieurs ? Il y a là quelque chose de naturel.

Certes, on n'arrive pas automatiquement à ce que l'auteur se fictionnalise, ou on passera sans doute par des détours pour l'appivoiser : l'auteur avec son animal de compagnie, avec un objet fétiche, dans un lieu rassurant... petit à petit, si la démarche de le photographier se représente, que l'échange se crée, peut-être alors que les rôles qu'il produit pourront s'exprimer et ainsi permettre la fiction. C'est la chance que j'ai eue avec Jean Louvet, auteur dramatique belge, avec lequel j'ai réalisé plusieurs reportages et une mise en scène photographique choisie par lui : un chef indien. Représentation, selon l'auteur, du guide spirituel, de la transmission.



Figure 1 : Jean Louvet © Alice Piemme.

La pratique majeure pour un photographe, c'est de faire des photographies ! Pour moi, la photographie est un symptôme. J'aime que les images se contaminent les unes les autres, je trouve jouissif d'explorer le médium pour déborder ses frontières : superposer les images, les manipuler, transformer leur cadrage, assombrir ou embellir un fragment, donner un tour paroxystique à certaines d'entre elles.

Et si la peinture me guide pour penser la photographie avec ses signes abstraits, ses proportions rarement justes comparées au réel, la déformation brutale que permet le coup de pinceau, le théâtre nourrit tout autant mon imaginaire.

Une chose est certaine : il est loin le temps du petit cliché photomaton en quatrième de couverture qui vous donnait une vague idée de la tête de celui que l'on venait de lire ou que l'on n'avait pas encore lu. Et tant mieux ! Même si à notre époque on *s'examine* beaucoup, l'usage de l'image de soi développée par les nouvelles techniques et la nouvelle génération, permet au portrait de renaître sous plusieurs formes. La posture réengendre l'auteur, elle le démultiplie, le révèle sous un autre jour, le sacralise tout en le vulgarisant. Et les auteurs eux-mêmes assument bien souvent ce que l'on pourrait appeler un oxymore tant il y a parfois de contradictions entre l'image du personnage dans la vie et la représentation qu'on en donne. Les mises en scène sont devenues partie intégrante de la nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la littérature.

Témoignages d'auteurs dramatiques

L'auteur dramatique connaît le jeu de l'acteur, parfois pour être lui-même acteur, parfois pour l'avoir travaillé en tant que metteur en scène. Toutefois, ce n'est pas parce qu'il traite de la scène dans son texte qu'il lui est simple d'envisager celle-ci comme un milieu naturel dont l'entrée est aisée à franchir.

Toute réflexion sur le portrait d'écrivains prend place dans le cadre plus large de l'analyse du portrait, mais est-ce que l'acte de se mettre en scène est plus évident chez l'auteur dramatique ? La question reste ouverte même si des bribes de réponses m'ont été offertes. J'ai demandé à deux auteures comment elles s'envisageaient en tant que sujet de la photographie.

J'ai d'abord interrogé Virginie Thirion, comédienne, auteure et metteuse en scène :

292

Lorsque je pose pour la photographie, je suis concentrée sur deux choses :

1) La mémoire de ce que je dois faire : j'ai personnellement un vrai plaisir à essayer de reproduire ce que nous avons ensemble déterminé qu'il fallait reproduire : position du corps, des mains, du visage, des yeux... On se décale très vite et il faut rester concentrée. Il suffit d'avoir répété dans un lieu et de faire le *shooting* dans un autre pour que tout soit à refaire. Il faut laisser le temps au corps de se souvenir.

2) J'ai le souci d'*habiter* la pose. Le souci de rester vivante dans l'immobilité. Lorsque je posais (pour des sculpteurs ou des peintres), j'ai compris au fil du temps que c'était la condition *sine qua non* de la diminution de la douleur... Est-ce que c'était aussi pour ça que j'avais la réputation d'être un bon modèle, je ne sais pas ? Mais je sais que lorsque je *pose* pour toi, au fur et à mesure des séances je me suis rendu compte à quel point on peut être très vite figée, parce qu'on cherche à contrôler l'image qu'on veut donner de soi. Pour que ça reste vivant, il faut que quelque chose échappe et s'échappe. Il faut trouver un espace de liberté, de dialogue avec l'objectif. Lorsque nous sommes en séance, je repense à chaque fois à une interview d'Isabelle Huppert qui dit que lorsqu'elle est sur un plateau de tournage, elle a tout à fait conscience de la limitation de son champ d'action, mais qu'elle a également conscience que par l'œil de la caméra c'est un espace infini qui s'ouvre à elle, jusqu'à l'œil du spectateur. On pourrait même dire jusqu'à son cerveau, son imaginaire, c'est donc bien d'infini qu'il s'agit.



Figure 2 : *Mona Mona* par Virginie Thirion, 2014 © Alice Piemme.

J'ai également sollicité le témoignage de Veronika Mabardi, comédienne de formation et auteure :

Il m'est arrivé de me mettre en scène (sur le plateau) comme autrice. J'ai conscience de donner une version cadrée de moi/autrice. Ce petit décalage entre la personne (l'intime, qui s'exprime) et l'autrice (en relation avec le *lecteur*) m'intéresse beaucoup.

Sans lui, pas d'écriture possible. Par contre, au théâtre, ce sont les mots qui sont mis en scène ; dans l'image, il s'agit de mon corps. La mise en scène la plus juste de *moi/autrice* passerait par le choix d'un autre corps : engager quelqu'un pour incarner la part de moi qui écrit serait plus pertinent que de tenter d'exister face à l'objectif comme j'existe quand j'écris (dans un acte inconscient de l'image). La seule manière d'être honnête est de jouer – ce que j'ai compris en jouant pour toi à Cléopâtre.



Figure 3 : *Cléopâtre* par Veronika Mabardi, *Auteurs en scène(s)*, 2004, © Alice Piemme.

Construction d'images

La nuance dont parle Veronika Mabardi à propos des mots mis en scène et du corps mis – ou à mettre en scène – est certes évidente mais fondamentale : « Au théâtre ce sont les mots qui sont mis en scène ; dans l'image, il s'agit de mon corps ».

La phrase me fait penser à un poète qui a largement contribué à élargir mon regard de photographe, Paul Nougé, poète belge, instigateur et théoricien du surréalisme belge. Fondateur, en 1919 du premier Parti communiste belge, il crée la revue *Correspondance* en 1924 et peu après, constitue le groupe surréaliste de Bruxelles composé notamment d'André Souris, René Magritte, Marcel Mariën, Camille Goemans et Marcel Lecomte... et d'autres encore.

Deux choses précises chez Nougé m'ont offert de la matière à inventivité, toutes deux réunies dans le recueil *Paul Nougé. Quelques bribes* publié chez Didier Devillez en 1995 : ses tracts-poèmes mis graphiquement en scène et les 19 photos de la *Subversion des images*.

Nougé se disait *expérimentateur* et ce principe d'expérimentation éveille chez moi la force du décalage. Le poète modifie le sens des choses, leur contenu, il reconnaît dans les objets qu'il manipule leur altérité, ou le pouvoir qu'ont ceux-ci d'engendrer différents récits par le biais de la photographie. Cette démarche rejoint les intérêts que je guette tant dans la photographie que dans le théâtre.

« Voir est un acte », nous dit Nougé, car il ne suffit pas d'être ou de créer un objet pour qu'il soit vu. Il faut appeler l'envie de le voir, le distinguer même dans sa propre absence. Exciter le désir afin qu'il surgisse, d'où l'intérêt du poète-photographe porté au détournement, à la suppression et au décalage.



Figure 4 : Paul Nougé, *Subversion des Images* : *La Naissance de l'objet*, *La Jongleuse*, *Le Bras révélateur*, 1929-1930, ©Doc AML.

La photo intitulée *La Naissance de l'objet* est un bel exemple. C'est l'attrouplement d'abord, ensuite l'attention dont témoigne le groupe face au mur et puis la curiosité des personnes qui fait apparaître *le quelque chose*. La démarche alors se dédouble ou se reproduit pour celui qui regarde la photo et qui, à son tour, se demande ce qui va naître, c'est-à-dire ce qu'il désirerait voir naître. Paradoxalement, l'absence de l'objet rend cet objet visible.

Il en sera de même pour *La Jongleuse*, immobile, presque morte, elle attire l'attention du spectateur par sa mise en scène. La manière dont les balles sont disposées suggère qu'elle jongle, mais l'inertie des sujets – balles et femme – oppose ou contredit l'idée que ce soit la photographie d'une jongleuse.

Et que serait la photo du *Bras révélateur* sans sa légende ? La photo, certes étrange, montre un bras qui pointe/indique une direction, mais outre la signalétique dont ce doigt se vêt, toute l'amplitude de l'image est dans le mot « révélateur ». À nouveau, la curiosité du spectateur est aguichée par ce bras *révélateur de vide*.

Il m'arrive de penser que la photographie est en soi théâtrale. Elle ne peut s'affranchir d'une confrontation à l'objet, au sujet ou à la scène reproduite ; elle est comme au théâtre, une scène précédée d'une répétition du moment représenté. Comme me l'a enseigné Paul Nougé par ses photographies, j'aime maintenir l'attention du *regardeur* sur la mise en scène, qu'il s'interroge ou qu'il cherche les liens avec l'image réécrite quand il s'agit d'une recomposition de tableau.

Décalage du portrait ou portraits décalés ?

Au départ de ma réflexion photographique, il y a Man Ray, Man Ray et son *Violon d'Ingres*, photographie érotique qui cite une icône de la peinture française : *La Baigneuse Valpinçon* ou *La Grande Baigneuse*, peinte par Jean-Auguste-Dominique Ingres en 1808, qui représente une femme de dos, nue, assise au bord d'un lit avec un turban sur la tête, le profil à peine visible. C'est donc l'image de cette femme-violon, alors achetée en carte postale dans une vieille papeterie où j'aimais aller traîner sur le temps libre de mes 16-17 ans, qui m'a révélé bien avant de commencer la photo, que l'image pouvait en cacher une autre.

Elle nous dévoile Alice Prin dite Kiki de Montparnasse, alors la maîtresse de Man Ray, dos à l'objectif, visage de côté et cheveux enturbannés comme un personnage au premier plan d'un bain turc, le dos est nu et l'arrondi de ses hanches fait naître le corps du violon. L'image est accentuée par les deux ouïes dessinées à la mine de plomb et à l'encre de Chine à l'aide d'un pochoir sur l'épreuve. Cette photographie, publiée en 1924 dans la revue *Littérature*, était parmi les premières images qui ont apporté la preuve que le procédé photographique, jusque-là lié au réalisme, était suffisamment souple pour concevoir des images surréalistes et raconter une autre histoire que celle du premier niveau d'interprétation.

La transformation d'une image, ou l'œuvre revisitée, donne au spectateur une nouvelle porte d'entrée, une nouvelle voie d'accès à l'imaginaire. Un regard qui recompose l'énigme de l'entre deux, qui scrute l'espace de *l'entre-image*. Un regard augmenté sur une mémoire enrichie de toute son Histoire visuelle.

Les montages photographiques que j'ai commencé à composer ont été initiés, d'abord par *jeu* personnel, le jeu de mettre en scène des éléments visuels ; ensuite, par la volonté de donner à voir une autre conception du portrait d'auteur. Un angle d'approche qui le rendrait plus attractif, moins austère, plus accessible. La transition de l'argentique au numérique, la restructuration des métiers de la photographie et ses nouveaux usages, invitent les déclencheurs en tous genres à célébrer le média, à en user avec tous ses possibles.

Au début de mon trajet de photographe, je cherchais déjà à déjouer les clichés dans lesquels certains souhaitent être immortalisés : l'écrivain assis derrière son bureau ascétique dans un espace claustrophobique ou l'auteur fièrement posé devant la commode ornée de gris-gris de toutes sortes pour paraître baroudeur plus qu'intello, ou encore, l'écrivain assis dans le canapé avec en arrière fond la bibliothèque éclairée, trop bien rangée avec les Pléiades en vitrine. Il m'est même arrivé d'affronter les insatiables, les boulimiques, les carnassiers du papier, publiés toutes dimensions confondues, ceux qui font s'effondrer les étagères sous le poids des livres et recouvrent, à force de piles, l'appartement tout entier... Véridique : chez l'un d'entre eux, j'ai proposé la cage d'escaliers, plus propice à y voir clair !

Plus tard, grâce à Émile Lansman, éditeur belge de théâtre, j'ai l'occasion de mettre en œuvre ma recherche : il me commande vingt portraits d'auteurs avec lesquels j'ai un échange préalable sur la question suivante : « Avez-vous un jour rêvé d'être un autre ? ». La série s'intitule « Auteurs en scène(s) » et fait l'objet d'un livre agrémenté d'extraits de textes déjà parus, ou d'inédits écrits pour l'occasion, ainsi que d'une courte biographie de l'auteur représenté. Le livre est lui-même intitulé *Auteurs en scène(s)*.



Figure 5 : *Auteurs en Scène(s)*, Laurence Vielle et Luc Dumont, 2006 © Alice Piemme.

Depuis lors, je n'ai pas arrêté de creuser le détournement et la composition décalée, jusqu'à pousser le travail vers la recomposition sans l'approcher trop près de la reproduction.

Le montage photographique, qu'il vienne d'un tableau ou d'une photographie, doit offrir dans sa réalisation une place à l'imaginaire du *regardeur*, une place à la mémoire personnelle qui amasse chaque jour, ou depuis des années,

une quantité d'images. Si le montage calque l'original sans que le photographe n'y pose les éléments qui le poussent à reconstruire cette image autrement, le montage risquera d'apparaître comme un fac-similé de bonne ou de mauvaise qualité.

Construire un montage revient avant tout à engager plusieurs présences. Inéluctablement, celles du photographe et de l'auteur(e) ou comédien(ne) photographiés, mais aussi à intégrer plusieurs images-présences dont certaines invisibles, pour créer une seule et même composition. Tel un collectionneur, nous avons une manne d'images en nous qui interagissent avec notre imaginaire et certaines viennent se loger dans des recoins inconscients pour mieux surgir lors des créations.

Jean-Christophe Bailly, dans *L'Instant et son ombre*, aborde la question de la connexion d'une image unique à d'autres : « toute image, en même temps qu'elle n'est qu'elle-même, se retrouve, du fait de cette singularité, en posture d'être connectée à une quantité non finie d'autres images. Et c'est là comme un véritable théorème : plus l'image est singulière, et plus grand est son pouvoir de connexion » (Bailly, 2008 : 126).

L'auteur parle ici d'image mentale, mais son observation peut être étendue à l'image photographique. Et le propos trouve toute sa justesse quand l'image source est un tableau de maître, déjà défini comme une image singulière et faisant partie d'une mémoire collective donc « connectée » à d'autres.

Partie d'une volonté de transformer les auteurs en personnages, j'ai ensuite cherché à leur créer un univers qui pourrait correspondre à leur geste d'écriture, les invitant parfois à ce que la photo comporte un objet, souvent incongru, qui leur était cher ou pour lequel ils avaient un attrait. Plus tard, ce sera leur main ou leurs corps dupliqués qui seront *l'objet révélateur* d'identités multiples, comme eux-mêmes multiplient les rôles qu'ils font naître du papier ou de l'ordinateur.

À force de triturer la matière, de décaler les rituels d'écriture ou d'inventer des fictions théâtrales-photographiques, la recomposition de tableaux s'est imposée naturellement. L'épaisseur des mémoires visuelles, tant personnelle que collective, progresse et se compile pour fabriquer de l'imaginaire renouvelable. Le flux d'images qui surgit quotidiennement et le partage de nos clichés manipulent nos regards. Comme l'exprime judicieusement Servanne Monjour : « le fait photographique n'a pas attendu l'atterrissage du logiciel *Photoshop* pour concevoir une image qui ne représente plus le réel, mais le déforme, le reforme, le forme : la retouche, le photomontage, ont toujours existé, et ont même connu leurs périodes de gloire, avec le surréalisme par exemple. » (Monjour, 2018 : 39) Et celle-ci d'ajouter :

Après la tentation apocalyptique qui caractérisait la postphotographie dans les années 1990, les artistes contemporains ouvrent la voie à une *piste ludique*, où l'« après » ne renvoie nullement au rejet du vieux média ni même à l'édification d'un art mutant, mais à ce

jeu constant avec les usages et les formes du passé et avec le réel.
(Monjour : 42)

En travestissant mes auteurs, je leur donne une identité visuelle nouvelle. Et dans cette époque propice au détournement, l'idée m'est venue que cette transformation pouvait être le sujet même de la photographie. Je terminerai avec l'exemple d'une *Nouvelle leçon d'anatomie* incarnée par un auteur de romans, qui pratique avant tout le métier de gynéco-accoucheur, une proposition qui combine parfaitement la multiplication identitaire et celle de la réécriture.



Figure 6 : *Nouvelle Leçon d'anatomie* par Nicolas Florence & Flore Vanhulst, 2014,
© photo : Alice Piemme / montage : Thierry Julliand.

Liste des figures

Figure 1 : Jean Louvet © Alice Piemme.

Figure 2 : *Mona Mona* par Virginie Thirion, 2014 © Alice Piemme.

Figure 3 : *Cléopâtre* par Veronika Mabardi, *Auteurs en scène(s)*, 2004, © Alice Piemme.

Figure 4 : Paul Nougé, *Subversion des Images : La Naissance de l'objet, La Jongleuse, Le Bras révélateur*, 1929-1930, ©Doc AML.

Figure 5 : *Auteurs en Scène(s)*, Laurence Vielle et Luc Dumont, 2006 © Alice Piemme.

Figure 6 : *Nouvelle Leçon d'anatomie* par Nicolas Florence & Flore Vanhulst, 2014, © photo : Alice Piemme / montage : Thierry Julliand.

Œuvres citées

- ARON, Paul, « Dans le champ des honneurs », *Textyles*, 11, 1994, p. 11-19.
- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Instant et son ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- BOUDART, Laurence, MEURÉE, Christophe (consulté le 20.09.2019) : « “Je n’aime pas à dire ce que je suis mais j’aimerais à le prouver un jour” : Émile Verhaeren au miroir de ses contemporains », *Nouvelle Fribourg*, 3, juin 2018. <http://www.nouvellefribourg.com/archives/je-naime-pas-a-dire-ce-que-je-suis-mais-jaimerais-a-le-prouver-un-jour-emile-verhaeren-au-miroir-de-ses-contemporains/>
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MONJOUR, Servanne, *Mythologies postphotographiques : L'invention littéraire de l'image numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018.
- NOUGÉ, Paul, *Quelques bribes*, éd. Marc Quaghebeur, Bruxelles, Didier Devillez, 1995.
- PIEMME, Alice, *Auteurs en scène(s)*, Centre des Écritures Dramatiques Wallonie-Bruxelles, 2008.
- ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2005.
- VERHAEREN, Émile, À *Marthe Verhaeren. Deux cent dix-neuf lettres inédites (1889-1916)*, Paris, Mercure de France, 1952.