

# COntEXTES

Revue de sociologie de la littérature

14 | 2014 :

Le portrait photographique d'écrivain

## De Nadar à Dornac

*Hexis corporelle et figuration photographique de l'écrivain*

PASCAL DURAND

### *Entrées d'index*

**Mots-clés :** Nadar (Félix), Bacot (Edmond), Dornac (Paul Cardon), Hexis, Photographie, Hugo (Victor), Mallarmé (Stéphane)

### *Texte intégral*

1 Bien que l'on dispose depuis peu d'un quatrain de sa plume sur l'une des épreuves de son propre portrait dans la série *Nos contemporains chez eux* réalisée par Dornac, Mallarmé n'a rien écrit de bien substantiel au sujet de la photographie, hormis pour balayer d'un revers de la main, à l'avantage du cinématographe, la mode des romans illustrés de mises en scènes photographiques telle qu'elle avait été lancée, tout à la fin du siècle, sur le marché de l'édition française<sup>1</sup>. C'est pourtant par une curieuse proposition émanant de lui que je voudrais ouvrir mon propos. Cette proposition – où il n'est pas davantage question de photographie, mais bien question en revanche du corps de l'écrivain ou, en tout cas, du corps de l'homme vivant dans la pensée et ambitionnant d'incarner ainsi la puissance de réflexivité de l'homme même en tant qu'il est « la nature se pensant » – figure dans une note crayonnée en appendice à la lettre très importante que le poète, en proie aux infectes promiscuités de la vie en province, adresse le 27 mai 1867 à son ami Eugène Lefébure : « Il faut, lui expliquait-il, penser de tout son corps<sup>2</sup> ». Comment faire ? Un exemple ? Voici : « Me sentant un extrême mal au cerveau le jour de Pâques, à force de travailler du seul cerveau [...] – j'essayai de ne plus penser de la tête, et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (du pectus) de façon à produire une vibration, (en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors qui devint le sujet de cette vibration, ou une impression), – et j'ébauchai tout un poème longtemps rêvé, de cette façon<sup>3</sup>. »

2 Penser de tout son corps... Quelque habitué qu'il dût être aux étranges assauts de son

correspondant, la formule a très probablement déconcerté le premier destinataire qu'elle prenait à témoin. Reçue aujourd'hui à travers nos modernes mythologies de la littérature, à l'épaississement desquelles Mallarmé a si fortement contribué, elle n'a plus guère de quoi nous étonner. L'idée que l'écrivain soit un corps écrivant ou, plus précisément, que l'écrivain ait un rapport à la fois significatif au corps et susceptible d'être signifié dans sa pratique du langage fait désormais partie, avec toute une gamme de désignations de l'instance ainsi faite corps, des idées les plus reçues de notre imaginaire littéraire, héritage pour une part d'un romantisme largement banalisé (le corps de l'auteur vu comme extériorisation d'un démon intérieur) et pour une autre part d'un avant-gardisme déjà bien désuet (l'écriture comme poussée verbale d'une physiologie du scripteur plus que d'une psychologie de l'écrivain)<sup>4</sup>. Avec les représentations qui la sous-tendent et les structures sociales auxquelles ces représentations répondent, cette idée relève évidemment d'une construction historique, dont certains des matériaux remontent en gros à la fin du Moyen Âge, mais qui s'est assez largement élaborée, pour la France, de l'âge classique aux débuts de la Troisième République. Et s'intéresser au portrait photographique d'écrivain – aussi bien, d'ailleurs, que sous d'autres formes et sur d'autres supports : du dessin au film, du croquis à la silhouette ou bien encore de la peinture à la vidéo – demande de commencer par se remettre à l'esprit qu'il ne va pas de soi en effet que l'écrivain ait un corps représentable et encore moins un corps qui le mette en quelque façon à part au sein de la servitude physiologique générale.

## Préambule : l'invention du corps de l'écrivain

- 3 C'est à peu près au commencement de l'âge de l'imprimé que le verbe s'est ainsi fait chair. Non qu'il n'y eût point auparavant de représentations iconographiques de l'écrivain. Nombreuses et diverses au contraire, celles-ci relevaient moins pourtant du genre du portrait d'écrivain que d'une iconographie de l'écrivain comme modèle, et moins d'une individualité reconnaissable ou à reconnaître que d'une généralité toute symbolique. Dans les enluminures des manuscrits médiévaux, a souligné Marie Jennequin-Leroy, s'il arrive assez fréquemment que l'auteur se voie représenté en train d'écrire (ou en train de préparer son matériel de scribe), en train de lire (donc de se préparer au commentaire, à la glose), en train d'offrir le produit de son travail à une haute instance politique ou religieuse, sinon même en tant que personnage intégré au récit et à la fiction, dans l'immense majorité des cas il s'agit d'un auteur type et nullement d'un auteur singulier doté d'un visage ou d'une allure identifiables. Portraits de l'Auteur donc, non de tel auteur ; et, plutôt que portraits au sens où nous l'entendons, figures typiquement allégoriques, de fonction d'ailleurs assez ambiguë, en ce qu'elle hésite entre validation de l'œuvre par un principe d'auctorialité inhérent au monde des scribes et des érudits et soumission de cette œuvre à l'autorité du Prince ou de l'Église, selon un mouvement de balancier ajusté au statut lui-même « ambivalent » de l'écrivain au sein de la société médiévale : « Perçu, dans les miniatures de l'auteur au travail, comme un scripteur, un "artisan" de l'écrit, il est aussi un érudit, grâce à sa culture livresque, qui bénéficie en outre de l'élection divine. Poète de cour qui se refuse à être un courtisan, il revendique, malgré sa position de dépendance à la cour, le rôle de juge et de guide<sup>5</sup>. » Parce qu'il apparaît très isolé, un cas comme celui de Christine de Pisan – à la tête d'un atelier dans lequel elle maîtrise l'ensemble du processus de

réalisation de ses manuscrits et dont la représentation iconographique, plus singularisée, se maintient à travers les œuvres dont elle assure la reproduction<sup>6</sup> – renforce plus qu’il ne les atténue les contours d’une figure tirant signification de la valeur tout abstraite qu’elle confère à un Auteur donné pour la garantie formelle plutôt que pour l’origine concrète de l’œuvre même. Elizabeth L. Eisenstein avait déjà fait observer qu’avant le xve siècle, les portraits d’auteurs, et même les autoportraits des artistes, étaient dépourvus d’individualité ou bien perdaient celle-ci à mesure qu’ils étaient reproduits d’un manuscrit à l’autre ou que les traits personnels éventuellement conférés par un maître à tel personnage d’une fresque, d’un bas-relief ou d’un tableau, souvent noyés dans la masse des corps, s’impersonnalisèrent avec le temps aux yeux du spectateur. « Cela valait également pour les rares portraits d’auteurs de l’Antiquité qui eussent survécu », poursuivait-elle : « De copie en copie, le portrait de l’un finissait pas illustrer le texte d’un autre, tandis que ses traits particuliers s’affadissaient ou s’estompaient. Au fil des siècles, le personnage à son pupitre ou l’érudit en toge, un livre à la main, devenaient simplement un symbole impersonnel de l’auteur en général<sup>7</sup>. »

## L’auteur imprimé

- 4 L’imprimerie, puissant agent de changement culturel<sup>8</sup>, va modifier ce paysage iconographique, d’abord à la marge ou dans ses régions les plus hautes, avec d’autres facteurs favorables à l’individualisation des auteurs et des artistes et à leur *reconnaissance* sociale aux deux sens de ce terme – double phénomène dont les biographies composées et éditées au milieu du xv<sup>e</sup> siècle par Giorgio Vasari représenteront, pour le domaine artistique, l’un des signes les plus éloquents. Tels qu’ils apparaîtront au frontispice de leurs œuvres imprimées, les portraits d’un Érasme, d’un Luther ou d’un Ignace de Loyola n’appartiendront plus au registre de l’effigie allégorique interchangeable. Bien davantage qu’à des personnages, c’est à des personnalités dotées d’une physionomie immédiatement identifiable qu’ils renverront, au sein d’un marché de l’imprimé mais aussi de l’image étroitement lié à une circulation internationale des idées et des doctrines où crises, ruptures et grands affrontements contribuent à la fétichisation ou à la stigmatisation de figures très individuelles. Ce basculement de la représentation, qui va se généraliser graduellement, s’effectue, on le sait, sous l’effet de déterminismes historiques, sociaux, techniques complexes et de plus ou moins longue portée, à commencer par l’émergence de la fonction auctoriale moderne, de plus en plus chevillée, dans l’imaginaire collectif, à des auteurs singularisés, à ressaisir elle-même sur le fond d’un processus d’individuation s’embrayant globalement à la fin du Moyen Âge<sup>9</sup>, mais aussi, comme l’a fait valoir Michel Foucault, dans le cadre juridique particulier d’une surveillance accrue de la sphère de l’écrit, voulant que les œuvres soient associées par une signature à des individus qui, étant passibles de poursuites et de condamnations, se prêteront d’autant mieux, penchés sur leur écriture, au pouvoir de suggestion que toute censure emporte avec elle<sup>10</sup>. Et cela au prix d’un déplacement, en fait de genres discursifs prioritairement concernés, du signe d’attribution des œuvres à une autorité en répondant : au Moyen Âge, expliquait Foucault, les discours littéraires, relevant du registre de la fiction, étaient assez souvent anonymes et acceptés comme tels là où les discours scientifiques tenaient leur « valeur de vérité » d’être référés à l’autorité et donc au crédit des savants les ayant produits ou s’y trouvant glosés ; au xv<sup>e</sup> siècle, c’est la tendance inverse qui prévaudra : là où écrits et ouvrages scientifiques verront s’estomper autour d’eux le nimbe de l’auteur individuel – au profit de la figure abstraite de la Science, et bientôt des compartiments disciplinaires qui la composeront –, les discours littéraires ne

pourront plus guère être reçus que porteurs de la « fonction-auteur »<sup>11</sup>.

- 5 Cet auteur, avec la fonction dont son nom, tel qu'il est porté sur l'ouvrage, est à la fois l'affiche et la garantie, le livre imprimé l'institue encore autrement. Ses œuvres, éparses au temps du manuscrit ou en bien des cas accolées à d'autres sous une même reliure, vont de plus en plus trouver leur intégrité, c'est-à-dire aussi leur unité originaire, au sein de volumes les séparant au milieu des autres, au point quelquefois de les constituer elles-mêmes en tant qu'œuvres à travers l'acte éditorial, ainsi qu'il en est allé par exemple avec Shakespeare<sup>12</sup>. L'édition et la publication d'œuvres dites *complètes* – moyennant, assez souvent, des sélections plus ou moins explicitées – contribueront plus fortement encore à cette même institution en ordonnant l'ensemble ainsi construit à un principe de cohérence trouvant sa propre source dans l'individualité d'un auteur toujours au fond identique à soi quelque variés que puissent être les genres, registres et contingences à l'intérieur desquels il se sera exprimé. On voit par là se profiler, du corpus éditorial de l'œuvre au corps institutionnel de l'auteur, une sorte de continuité imaginaire, de construction pourtant moins factice que la continuité quasi organique qui tendra de surcroît, à partir des romantiques, à s'établir, dans les représentations, entre la substance des œuvres et le corps même de l'écrivain aux prises avec la langue comme avec les codes de l'expression, individualité prolongée par un style, vision intérieure du monde prolongée par une rhétorique, sensibilité prolongée par un ensemble de thèmes obsédants.

## Le style dans le ventre

- 6 Pour la France, c'est au cours de la période allant de Rousseau aux premiers grands romantiques que s'agrègent les éléments constitutifs d'une telle radicalisation. Soit, rapidement<sup>13</sup> : le primat de la sensibilité et de l'expérience personnelles sur les schèmes et les thèmes validés par le sens commun ; le primat de l'invention stylistique et rhétorique sur la mise en œuvre virtuose ou décontractée des codes établis et des techniques apprises, ordonnée par une mimésis qui n'entend plus imiter l'ordre établi dans la nature, mais le pouvoir de productivité de la Nature elle-même ; l'expression et le contenu du texte à caractère littéraire envisagés sous un rapport d'inhérence réciproque voulant tantôt que l'idée et la forme qui lui est propre jaillissent « en bloc [...] du cerveau de l'homme de génie<sup>14</sup> », tantôt qu'elles opposent de sourdes résistances à leur commune formulation ; l'hystérisation plus ou moins grande d'un rapport de combat établi avec la langue<sup>15</sup> ; l'idée que l'œuvre n'est pas le reflet d'une civilisation des mœurs et du goût mais d'une société appréhendée à travers un point de vue individuel ; le passage, en définitive, d'une « *littérature-discours* » à une « *littérature-texte* » où c'est dans l'architecture de l'œuvre, dans les personnages dont elle orchestre les rapports et dans le moi plus ou moins divisé qu'elle met en jeu que l'écrivain solitaire, poète ou romancier, inscrira le principe d'adresse et d'interlocution dont reste tributaire tout fait de langage<sup>16</sup>. Et bientôt, par un tour de vis supplémentaire, l'organicité constitutive de l'œuvre en tant qu'œuvre y répondra non pas seulement au tempérament de l'écrivain et à son génie, mais aussi à son propre organisme avec les humeurs qui le parcourent, les défaillances qui le prennent ou les roideurs par quoi se trouve vaincu, aux meilleurs moments, l'assaut incessant des idées reçues et des corps peu glorieux dont l'horizon social encercle de toutes parts la littérature.
- 7 C'est là un mythe bien sûr, l'une des illusions qui colorent l'expérience littéraire telle qu'elle est vécue – presque pathologiquement parfois – dans les zones les plus autonomes d'un champ où la littérature, quand elle n'est pas aux ordres des entreprises de presse et du théâtre de divertissement, s'exerce comme un sacerdoce au service d'un

Idéal et d'une idée de la Forme trouvant dans l'œuvre en train de s'écrire et, mieux encore, dans l'œuvre qu'il s'agirait enfin d'écrire leur réciproque transsubstantiation. Ce qu'on appelle le « style », en haute littérature, sera l'opérateur de cette continuité miraculeuse susceptible de s'établir, par des métonymies en chaîne, du corps de l'écrivain à l'œuvre fusionnant cet Idéal et cette idée. Cette représentation de l'écriture en acte, dans ce qu'elle a de plus idiomatique et de plus physiologique à la fois, se dessine de Rousseau à Chateaubriand avant de s'imposer avec les romantiques et leurs descendants immédiats. Évitions le lieu commun d'en attribuer la paternité à Buffon. « Le style c'est l'homme », lui fait-on ordinairement dire. Or, ce n'est pas exactement cela que Buffon dit dans son discours de réception à l'Académie en 1753. « Le style est l'homme même » est sa véritable formule et elle ne prête à interprétation préromantique que tronquée et surtout détachée de l'ensemble d'un discours qui en vérité renvoie, non pas déjà à une conception du style comme expression d'une singularité auctoriale, mais à une conception encore toute classique du style comme frappe de la pensée, sceau d'une vérité partageable, non comme éloquence décorative et encore moins comme poussée d'une génialité individuelle. « Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées », écrit-il par opposition à ce qu'il appelle l'« impression purement mécanique » que la parole et l'éloquence, inspirées par de fortes « passions », exercent sur un discours dans lequel « c'est le corps qui parle au corps ». L'idée que Buffon se fait du style se détermine, autrement dit, par opposition avec l'idée de style que nous avons héritée du romantisme ; et il suffit, afin de mesurer l'écart entre les deux systèmes de représentation dont elles relèvent respectivement, de mettre en parallèle le regard sévère que Buffon porte sur ce « corps qui parle au corps » avec les nombreux passages où un Flaubert, très exactement un siècle plus tard, parlera d'une nécessaire « *anatomie du style*<sup>17</sup> » ou d'une « *physiologie du style*<sup>18</sup> ». « Où est donc le style ? », écrit-il à Louise Colet en janvier 1853. « En quoi consiste-t-il ? Je ne sais plus du tout ce que ça veut dire. Mais si, mais si pourtant ! Je me le sens dans le ventre<sup>19</sup>. » Et en novembre : « Ah ! la littérature ! Quelle démangeaison permanente ! C'est comme un vésicatoire que j'ai au cœur. Il me fait mal sans cesse, et je me le gratte avec délices<sup>20</sup>. » D'une part, en 1753, un style placé à distance du corps comme la raison l'est elle-même des effusions passionnelles ; d'autre part, en 1853, le style même vu comme acharnement du langage et au langage, effort de tout l'être, exsudation à la fois douloureuse et délicate du sujet à même la phrase et la page. Sans doute entre-t-il dans tout cela chez Flaubert beaucoup d'hystérie et de métaphore surjouée. Celles-ci indiquent bien toutefois qu'un mythe relatif à leur propre corps, littérisation de codes gnomiques relayés entre-temps par la physiognomonie, est alors fortement intégré à la doxa des écrivains. Et quand Mallarmé, se rappelant avoir rencontré Rimbaud « dans un des repas littéraires » organisés au lendemain de la Guerre franco-prussienne, dira combien l'avait frappé la disparité entre les « vastes mains » du jeune homme et les « beaux vers » que celles-ci avaient « autographié[s]<sup>21</sup> », ce sera encore par effet de la croyance bien établie dans les esprits d'une connexion possible entre corps et littérature.

## L'auteur photographié

- 8 C'est un fait de coïncidence historique que la littérature se soit trouvée enveloppée de la sorte, par ce qui peut apparaître comme une nouvelle forme symbolique, à peu près dans la période ayant vu l'essor de la photographie en général et du portrait photographique en particulier. La génération des écrivains nés avec le XIX<sup>e</sup> siècle et ceux qui les suivront ne vont pas moins en tirer parti en s'y prêtant à corps plus ou moins

défendant. La représentation d'un auteur identifiable, plus ou moins « absorbé » par la méditation ou l'exécution verbale de l'œuvre, n'a pas attendu, certes, l'invention de la photographie, et l'on peut songer ici, parmi les exemples qui reviennent le plus spontanément à la mémoire, au portrait de Diderot, la plume à la main, peint par Louis Michel Van Loo<sup>22</sup>, à la scène saisie par Jean Huber à Ferney d'un Voltaire dictant sa prose à un secrétaire tout en enfilant ses culottes, au saut du lit, et à la silhouette que le même Huber réalise du même Voltaire vu de profil dans son fauteuil, jambes croisées, avec une pantoufle détachée du talon – *punctum* très barthésien – agissant comme signe à la fois d'une saisie instantanée, propre aux ciseaux de l'artiste, et d'une tournure d'esprit incorporée, propre à l'écrivain (fig. 1-2). Ces représentations, qui tiennent tantôt du portrait en majesté, tantôt de la scène de genre, témoignent du régime de visibilité élargie et donc aussi de reconnaissance sociale dont les auteurs bénéficient à la fin de l'âge classique. Un seuil va cependant être franchi autour de 1840 lorsque le daguerréotype, suivi bientôt du calotype, va mettre en conjonction, par une chimie qui serait aussi une magie, une nouvelle technologie de l'image et l'image nouvelle du moi écrivain que la génération des romantiques a promue et durablement installée en triomphant sur la scène des lettres. Voici qu'à travers la chambre noire le corps de l'écrivain fait corps vient se fixer lumineusement par un procédé à la fois naturel et technique, sans interposition, aimera-t-on croire, d'un art ou d'un artifice. Un corps présenté plus que représenté, rendu présent en sa présence à soi, et dans l'image duquel l'écrivain pourra non seulement envelopper du regard un reflet durable de ce qu'il est mais une sorte d'analogon de l'impression que son corps, à travers un style et un imaginaire qui n'appartiennent qu'à lui, laisse à même les produits de son art.



Fig. 1: Voltaire à Ferney, par Jean Huber (Source : Wikimedia Commons)



Fig. 2 : Silhouette, par Jean Huber (Source : Wikimedia Commons)

- 9 Que l'écrivain ne soit pas seul – et il le sera de moins en moins – à se rendre dans les ateliers de prise de vue et à se tenir devant l'œil de l'appareil importe assez peu sous cet aspect. Car si la passion du portrait photographique répond et répondra de plus en plus aux diverses formes de narcissisme et d'exposition de soi qui sont les produits dérivés

de l'individualisme bourgeois – un individualisme dont le moi romantique est à certains égards lui-même une variante paradoxale –, elle trouve chez les écrivains qui s'y prêtent un discours pour la relayer et quelquefois une esthétique ou une philosophie pour en rendre compte. Sortant de l'atelier de Louis-Auguste Bisson, le 2 mai 1842, Balzac écrit à Mme Hanska : « Je reviens de chez le daguerréotypeur, et je suis ébaubi par la perfection avec laquelle agit la lumière. Vous souvenez-vous qu'en 1835, 5 ans avant cette invention, je publiais à la fin de *Louis Lambert*, dans ses dernières pensées, les phrases qui la contiennent ? Geoffroy-St-Hilaire l'avait aussi pressentie<sup>23</sup> » (fig. 3). Sous la gravure de Gervais réalisée, un an plus tard, à partir de sa photographie par Adolphe Legros en 1853, Nerval note de sa main : « Je suis l'autre – ». Du premier côté, théorie du magnétisme avec certaines préfigurations pratiques dans l'œuvre, dont le portrait daguerréotypé apparaît comme l'application excellente ; du second côté, altération ou division du moi, caractéristique d'une psychologie autant que d'une poétique, dont le portrait apparaît comme la projection en dehors de soi, projection peut-être redoutable parce que déjà spectrale (fig. 4-5)<sup>24</sup>. Rendant compte en 1856, dans *L'Artiste*, de la seconde exposition de la Société française de photographie, Théophile Gautier énoncera plus nettement que Balzac un credo qui est sans doute diffus dans toute sa génération, en établissant par hypothèse, sous le même signe du magnétisme, un parallèle entre « l'empreinte », « l'âme visible » que tout homme et principalement « l'artiste » laissent sur tout ce qu'ils touchent et « l'influx humain » agissant peut-être à travers les opérations chimiques de l'impression photographique<sup>25</sup>. Lubies assez banales, il est vrai, en un siècle où progrès scientifique et pseudosciences ont marché de concert, et plus précisément en une période où les tables du spiritisme tournent, dans les salons de la bourgeoisie, en même temps que, d'une capitale à l'autre, les grandes Expositions universelles. Lubies significatives, pourtant, par le lien qu'elles entretiennent, chez un Balzac et un Gautier ou chez un Nerval, avec un imaginaire littéraire personnel et une image de soi comme de l'artiste en général trouvant, dans le portrait photographique, sa forme corporelle extériorisée. Forme, toutefois, qui n'est en règle générale perceptible et lisible comme telle qu'à travers le regard porté, par l'écrivain et avec lui, sur le portrait photographique.



Fig. 3 : Balzac par Bisson (1842)



Fig. 4 : Nerval par Legros (1853)



Fig. 5 : Nerval par Gervais (1854)

- 10 Christian Chelebourg termine l'article documenté et subtil qu'il a réservé aux portraits photographiques de Balzac, Nerval et Hugo, en écrivant que ces portraits « [ne peuvent être compris] hors du contexte scriptural dont ils procèdent, comme de celui qu'il suscitent ». On le suit volontiers s'il s'agit d'envisager comment et avec quels effets ces écrivains ont pris en relais dans leur discours, en les commentant, leurs portraits, en se les appropriant, si l'on veut, et aussi en y apercevant une représentation plus ou moins appropriée à leur propre esthétique ainsi qu'à l'image qu'ils se faisaient d'eux-mêmes. On le suit moins s'il s'agit de voir, dans ces portraits, des œuvres qui, en quelque sorte, seraient leur fait<sup>26</sup> : « Les portraits d'eux-mêmes que nous ont légués Balzac, Nerval et Hugo ressortissent moins à l'iconologie qu'à l'imaginaire. Ils sont volontiers *images* au sens de la rhétorique : tropes, métaphores de postures créatrices. » Et s'il est vrai que ces portraits « visent le sujet plus que l'homme et travaillent à constituer le médium photographique en opérateur symbolique de la représentation du *moi*<sup>27</sup> », c'est encore par effet de discours des auteurs sur ces portraits bien plutôt que par quelque force qui serait intrinsèque ou pourrait être intégrée au médium de la photographie. Que le portrait photographique d'écrivain

puisse être rapporté à une esthétique du moi écrivain est une chose – et plus exactement un fait de représentation coextensif au mythe collectif du corps du créateur dont le romantisme a été le puissant vecteur dans l'espace littéraire. Que le portrait photographique d'écrivain représente ou parvienne à représenter l'écrivain lui-même, c'est-à-dire l'homme en tant qu'il est écrivain, est autre chose, qu'il faut à présent examiner sur un corpus plus vaste établi des années 1840 aux années 1890. Suffisamment vaste pour constater des constantes, suffisamment échelonné dans le temps pour apercevoir des variations.

## Nadar : l'écrivain chez le photographe

- 11 À l'examen des quelque 600 portraits photographiques Nadar et fils réunis en 1979 par Philippe Néagu et Jean-Jacques Poulet-Allamagny<sup>28</sup>, l'idée forte de laquelle on peut naïvement partir à l'assaut de ce vaste corpus ne résiste pas longtemps. Rien presque ou pas grand chose n'indique, dans les portraits d'écrivains compris dans cet ensemble, qu'une représentation iconographique de la littérature s'y donnerait à voir, non plus qu'une mise en scène, fût-elle discrète, d'une *hexis corporelle* proprement littéraire (pour parler comme Bourdieu) ou d'une *hyper-ritualisation* de postures, attitudes, maintiens, gestes déjà ritualisés sur la scène des interactions sociales propres au monde des lettres (pour parler comme Goffman). S'il est vrai, ainsi que l'écrivait le directeur d'un célèbre *Essai sur les usages sociaux de la photographie*, que « la représentation de la société [ne saurait être] autre chose que la représentation de la société en représentation<sup>29</sup> », et vrai aussi, d'autre part, que la littérature, telle qu'elle s'est instituée dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, s'est en même temps constituée en univers social régi par des normes, des conduites, des valeurs, des présentations de soi et des participations à un entre-soi de plus en plus significatives et spécifiques, on devrait légitimement s'attendre à ce que cette représentation de représentation, appliquée à la tribu des gens de lettres, soit plus ou moins porteuse de marqueurs de littérarité ou d'appartenance affichée à la sphère littéraire, gestes et instruments propres à l'acte d'écrire, lieux spécifiques réels ou simulés propres à l'accomplissement de cet acte ou bien encore poses et dispositions du corps significatives d'un *être-écrivain*. Réserveons la question de savoir s'il existe, en général, quelque chose qui tiendrait d'une *hexis* de l'écrivain ou d'une *hexis* scripturale et regardons, en série, les portraits signés Nadar.

## Visibilité des corps, faible visibilité des écrivains

- 12 À l'exception des deux portraits de Vigny réalisés par Félix en 1855, où l'on voit glissé entre les doigts du poète une sorte de crayon (fig. 6), et du célèbre portrait de Mallarmé réalisé par Paul en 1896, qui le montre de face, assis à sa table, sous le plaid légendaire, plume à la main, devant une feuille blanche et un encrier (fig. 7), la plupart des photographies d'écrivains sorties de l'atelier Nadar font l'économie de ces signes elliptiques ou redondants relatifs à l'acte d'écrire. Vigny figure avec Gautier et Nerval parmi les « bons premiers », comme le signalera un Nadar octogénaire, « à [être passés] devant [son] objectif<sup>30</sup> », mais Gautier comme Nerval, si construite que soit leur attitude, échappent à cette connotation ajoutée (fig. 8). Quant au portrait de Mallarmé, très saturé sous ce rapport, mais situé à la marge extérieure du corpus, il appartient déjà au nouvel ordre de la représentation photographique des écrivains qui émerge à la

fin du siècle, ainsi que nous le verrons. Entre ces deux pôles se met en place, dans l'atelier Nadar, tout un système de figuration iconographique relativement stable sous différents aspects. En fait de position du corps par rapport à l'objectif : le plus souvent de face ou de trois-quarts, très rarement de profil. En fait de posture et de maintien : personnages debout ou assis, accoudés ou non ; mains passées dans la boutonnière du veston ou tenant cigarette, pipe, cigare ; poignet au menton, menton ou joue dans la main ; bras croisés. En fait de direction du regard : regard assez rarement frontal et plus souvent diagonal, absent ou ailleurs (ce qui, plus qu'un hors champ, extérieur au cadre, suggère une intériorité non photographiable). En fait d'accessoires : éléments de mobilier récurrents, appartenant au décor instrumental de l'atelier (guéridon, fauteuil clouté, chaise, chaise à franges), quelquefois des livres (le plus souvent entre un coude s'y appuyant et le coin du guéridon sur lequel ils sont posés<sup>31</sup>).



Fig. 6 : Vigny (Nadar, 1855)



Fig. 7 : Mallarmé (Paul Nadar, 1896)



Fig. 8 : Gautier (Nadar, 1855)

- 13 Ces postures, ces regards, ces objets, ces livres mêmes sont visibles à travers l'ensemble du corpus et n'ont rien de bien spécifiquement littéraire, puisqu'on les retrouve, avec une semblable fréquence, dans les portraits de peintres, de compositeurs ou d'architectes sortis du même atelier. Et s'ils font signe de quelque chose, c'est moins d'un art singulier ni même d'une disposition artiste en général – celle-ci étant matérialisée peut-être dans certaines positions du corps montrées par quelques sujets plus désinvoltes ou décontractés<sup>32</sup> – que d'une grave contenance se manifestant de même dans des portraits d'acteurs ou de personnalités de la vie politique et mondaine. Peu de ces portraits, toutes catégories confondues, sont souriants (Dumas, Rossini ou Offenbach étant ici de sympathiques exceptions), par application d'un même code évident du sérieux et de la gravité qui, inséparables d'une autorité pouvant être celle du génie intérieur ou de la position occupée dans la sphère sociale, en sont comme le signe extérieur et peut-être l'alibi protecteur – comme si persistait, dans le portrait photographique des célébrités de la vie artistique et sociale, l'iconographie picturale propre aux monarques, aux princes et aux grands dont le visage soucieux, concentré, plus lointain que hautain, avait pour office de signifier dévouement aux intérêts supérieurs de l'État et lourdeur accablante des responsabilités exercées<sup>33</sup>. Le portrait

des frères Goncourt photographiés sur deux fauteuils placés presque en vis-à-vis, avec un air plus renfrogné encore chez Jules que chez Edmond, livre une bonne image de leur gémellité littéraire et peut-être de leur disposition morale à l'égard de la vie, mais ce cas reste très isolé et donc peu significatif (et encore faut-il qu'il y ait projection d'un savoir extérieur à l'image pour que la composante littéraire de cette gémellité puisse être reçue) (fig. 9). Ce que repère l'observation transversale du corpus Nadar est donc sans doute un fait d'*hexis*, maintenu devant l'appareil et plus ou moins refiguré par le photographe, mais participant moins d'une extériorisation corporelle d'un *habitus* littéraire ou artistique profondément intériorisé – chose d'ailleurs bien illusoire en dépit des fictions iconographiques qui seront ultérieurement élaborées – que d'un *habitus* marqué au sceau de l'appartenance à différentes fractions plus ou moins hautes de l'élite sociale et culturelle, un *habitus* auquel les portraits Nadar apportent en quelque sorte, avec une grande empathie, leur onction photographique. Sans doute faudrait-il ici faire leur part au recrutement des modèles photographiés (de quelles fractions précises viennent-ils à Nadar ? à quelle région du champ littéraire, artistique, culturel ou politique appartiennent-ils ? de quelle esthétique, de quelle sensibilité, de quelle idéologie sont-ils les représentants ?), ainsi qu'à la possible évolution de ce recrutement au fil de la carrière du photographe, voulant en toute hypothèse que, le succès venant et ce recrutement s'élargissant, ses premières solidarités esthétiques et politiques avec les modèles accueillis et représentés se soient faites graduellement moins prégnantes qu'à ses débuts dans l'art du portrait photographique (et notamment à mesure que son fils Paul prendra de plus en plus sa place derrière le viseur). Reste, en fait d'*hexis*, cette tendance presque invariable dans les clichés Nadar : gravité d'une disposition du corps et d'une direction du regard, faisant signe d'une adhésion à un statut et à une position plutôt que d'une importance et d'un sentiment de sa propre importance (nous ne sommes pas dans l'atelier d'un Bertall qui, lui, surcode de tels signes).



Fig. 9 : Edmond et Jules de Goncourt (Nadar, ca 1855)

## ***Hexis corporelle et hexis littéraire***

14 Rappelons ici que par *hexis corporelle*, notion étroitement conjointe à celle d'*habitus*, Bourdieu entendait l'incorporation durable, sous forme de manières de se tenir, de marcher, mais aussi de poser la voix, de la position occupée par le sujet dans un univers social dont les divisions et classements ont simultanément informé, à travers tout un travail d'inculcation familiale et scolaire et par exposition aux régularités de son champ d'appartenance, ses catégories de pensée et ses dispositions à l'action (*l'habitus*) et le rapport de son propre corps à l'espace et aux autres corps (*l'hexis*). *L'hexis* est, dans cette optique, ce par quoi le social se trouve littéralement incorporé, à commencer par la division du masculin et du féminin, et ce par quoi l'ordre social apparaît aussi comme un ordre des corps, comme suffirait presque à le signaler le fait que le vocabulaire du corps en société est en bien des cas porteur de connotations morales : tenue, retenue, aisance, prestance, allure, gaucherie, droiture, maintien, etc.<sup>34</sup> « Dimension fondamentale du sens de l'orientation sociale<sup>35</sup> », *l'hexis corporelle* peut être envisagée d'autre part comme l'un des objets d'observation et l'un des moyens offerts à l'herméneutique généralisée avec quoi se confond sous plus d'un aspect l'existence en société. C'est par là, en tout cas, que s'opèrent le plus ordinairement et le plus spontanément les classements auxquels tout sujet social ne cesse pas de procéder à la vue de ceux en qui il reconnaîtra ses pareils ou qu'il ne reconnaîtra pas comme tels (homme ou femme, gens de même condition ou non, de même rang ou non, etc.). Et c'est par là aussi, au prix d'une contention où se réexerce, sans nécessairement se

rappeler à sa conscience, tout le travail d'inculcation subi en amont, que le sujet se trouve porté à préserver la tenue ou la retenue qui lui appartiennent en propre ou à adopter le maintien qui s'impose en telle circonstance, dans telle situation, dans tel cas de figure, ou encore dans l'instant très emblématique du portrait photographique, occasion de fixer, dans tous les sens du terme, une « pose » vouée à signifier et à garantir ce que l'on est à travers l'image que l'on a de soi, que l'on entend donner ou que l'on estime préférable de donner, virilité ou féminité, dignité, élégance, décontraction, importance, sentiment de sa propre valeur, effacement plus ou moins ostentatoire, affichage de son rang, etc. Cela, non seulement devant l'appareil du photographe mais aussi, à travers la double médiation technique de l'appareil et artistique du photographe, devant tous ceux qui seront amenés à examiner le cliché réalisé, peuple de spectateurs le plus souvent invisibles au moment de la prise (certains pouvant quelquefois être présents derrière le photographe ou à côté de celui-ci), mais que le sujet photographié a d'autant plus à l'esprit que le photographe en est, auprès de lui et devant lui, l'intermédiaire très présent, jusque dans l'insistance plus ou moins habile qu'il peut mettre à demander au sujet d'oublier sa présence<sup>36</sup>.

- 15 Dans cette définition, il n'est pas d'*hexis* littéraire possible. Si l'écrivain a un visage et un corps, il n'y a pas de visage ni de corps d'écrivain, sinon par adjonction métonymique d'éléments supplémentaires faisant par exemple que les attributs, les lieux et les instruments de son activité, pris dans l'engrenage de la représentation, sortent de leur fonction pour devenir non seulement les signes de cette fonction, mais les insignes d'un *être-écrivain*. L'on sait pourtant que, sur la scène sociale, où ils varient dans leurs rapports réciproques avec le temps et d'une culture à une autre, innombrables et plus ou moins explicitement codés sont les moyens offerts à la signification des différences ou, ce qui revient au même, à l'affirmation des identités de classe, allant dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle de la barbe du maître de maison au visage obligatoirement glabre des domestiques, du bouc bien taillé du bourgeois et du fonctionnaire à la moustache réglementaire du gendarme, de la blouse bleue ou du velours côtelé de l'ouvrier au costume sombre du bourgeois, de la casquette des uns au chapeau des autres, pour ne rien dire des distinctions plus nettes et plus impérieuses séparant les univers du masculin et du féminin. L'on sait aussi que, dans les caricatures que la petite presse multiplie, plus encore que par devant, à partir de la Monarchie de Juillet, les attributs vestimentaires ou capillaires et les schémas posturaux des différentes factions en lutte sur la scène des lettres – où tignasses et barbes des Jeunes-France opposées aux perruques et visages glabres des tenants du classicisme ont donné l'exemple autour de 1830<sup>37</sup> – dessinent un paysage de corps et de rapports contrastés au corps que physiologies et autres formes de littérature panoramique ne se privent pas de détailler<sup>38</sup>.

## « La ressemblance intime »

- 16 À l'appareil photographique, Nadar, qui fut aussi dessinateur et grand caricaturiste, ne donne pourtant pas ou guère dans cette direction. On devine que la large blouse de peintre et le foulard d'un Gautier, comme autrefois la chemise ouverte et la bure d'un Balzac, ou que les longs cheveux bien peignés d'un Daudet participent d'une sémiotisation de l'apparence et d'une volonté sans doute d'extérioriser à travers la pose ou le vêtement porté un tempérament créateur – Théodore de Banville ayant dit, à propos du second, que « l'homme ressemble à son œuvre », avec « une chevelure qui semble coupée dans le manteau noir de la nuit<sup>39</sup> » (fig. 10). On voit bien que les tenues vestimentaires que portent les modèles – lesquelles, dans la plupart des cas, sont plus

vraisemblablement leur fait que celui d'une mise en scène orchestrée par Nadar, pour aller chez qui, comme chez tout photographe professionnel, on s'habille – tiennent tantôt d'une correction très conforme, tantôt d'une décontraction assez contrôlée, et qu'en elles s'indiquent diverses dispositions à l'égard du monde qui fixe les modes et les convenances<sup>40</sup>. On aimerait prendre le temps de dresser une typologie des mains que montrent ces modèles – que faire de ses mains restant, chacun le sait, l'un des problèmes que tout sujet s'emploie à résoudre de façon plus ou moins réussie devant l'appareil du portraitiste le cadrant en pied ou à mi-corps : mains visibles, mains ouvertes, mains repliées ; mains croisées sur les cuisses, mains appuyées sur différents supports, mains en appui du menton ou du front ; mains passées dans la poche de la veste ou du pantalon, dans la boutonnière du veston ou du gilet ; mains muettes ou éloquentes, indicatives ou discrètes, libres ou embarrassées, en la généralité desquelles il est aisé d'apercevoir l'élément corporel lié par excellence au geste d'écrire (mais aussi de peindre ou de composer)<sup>41</sup>, mais qu'il serait plus utile sans doute de distribuer, sur l'ensemble du corpus, entre deux pôles, occupés d'un côté par la main placée sur sa poitrine, par dessus l'échancrure de la chemise ouverte, par Balzac chez Bisson et, de l'autre, par les deux mains enfoncées dans les poches de son manteau par un Vallès fermé à double tour devant l'objectif de Nadar (fig. 11).



Fig. 10 : Alphonse Daudet (Nadar, 1865)



Fig. 11 : Jules Vallès (Nadar, 1865-70)

- 17 Reste, redisons-le, que ces éléments offerts à l'observation ou construits par elle sont transversaux à tout le corpus des portraits réalisés par Nadar (écrivains, compositeurs, peintres, acteurs, etc.). Et que si le photographe de la rue Saint-Lazare puis du boulevard des Capucines a bien dû faire avec les *hexis* transportées dans son studio par ses modèles, il n'a pas manqué lui-même, peut-être au nom d'une vérité intérieure à faire émerger du dessous des apparences, de doucement moquer les parades propres aux artistes et aux gens de lettres. Ainsi quand, évoquant la terreur éprouvée par Balzac « devant le Daguerrotypage » – suspecté d'exfolier à chaque prise l'un des « spectres » pelliculaires formant l'« essence constitutive » du corps photographié –, il a recours, pour caractériser ces parades et leur évolution d'une génération à l'autre, au mot de « pose », à double sens sous sa plume et en pareil contexte :

Prétendre [que cette terreur] fut simulée serait délicat, sans oublier pourtant que le désir d'étonner fut très longtemps le péché courant de nos esprits d'élite. Telles originalités bien réelles, du plus franc aloi, semblent si bien jouir au plaisir de s'affubler paradoxalement devant nous qu'on a dû trouver une appellation à cette maladie du cerveau « – la pose – » la pose que les romantiques hanchés, poitrinaires, à l'air fatal, ont transmise parfaitement la même, d'abord sous l'allure naïve et brutale des réalistes naturalistes, puis jusqu'à la présente raideur, la teneur concrète et fermée à triple tour de nos décadents actuels, idiographes et nombrilistes, — des pointus plus ennuyeux à eux seuls que tous les autres ensemble, gage éternel de l'impérissabilité de Cathos et de Madelon<sup>42</sup>.

- 18 C'est au prix d'une projection, assumée comme telle, que l'auteur de *La Chambre claire* reconnaissait dans le visage de Marceline Desbordes-Valmore « la bonté un peu naïve de ses vers<sup>43</sup> » ou bien, en d'autres portraits, l'austérité d'un Guizot, l'idéalisme anarchisant d'un Kropotkine, la rondeur épanouie d'un Dumas, la spiritualité d'un

Offenbach ou la rosserie d'un Rossini. C'est que tous ressemblent, non pas au modèle photographié, dont la vérité ne saurait être atteinte, mais à l'image que l'on a d'eux et qui participe de notre propre imaginaire ; c'est qu'ils ressemblent, autrement dit, à l'idée que l'on se fait d'eux à travers la connaissance plus ou moins documentée que l'on a de leur histoire personnelle, de leur politique, de leur esthétique, de leur tournure d'esprit, et à travers la sympathie plus ou moins grande, nourrie par des préférences et des engagements personnels, que l'on peut avoir développée à leur égard<sup>44</sup>. Et, sous un autre aspect, c'est par illusion rétrospective et surévaluation dans le corpus Nadar de quelques portraits eux-mêmes surdéterminés<sup>45</sup> que l'on est porté à reconnaître, en l'y postulant, la présence active, dans l'ensemble de ce corpus, d'une figuration évocatrice de l'esthétique des écrivains photographiés ou d'une mise en scène iconographique de postures *spécifiquement* littéraires. Question aussi de point de vue. Nous avons tendance, en général, à prendre sur ces portraits le point de vue des personnages photographiés et, de façon privilégiée, le point de vue des écrivains, qui en techniciens du langage s'emploient plus volontiers et plus efficacement que d'autres à verbaliser leur propre représentation, alors qu'il faudrait peut-être prendre, sur ces images, le point de vue du photographe lui-même, point de vue invisible à partir duquel tout est vu. En adoptant ce point de vue, l'on verrait que rechercher dans ces images les signes d'une iconographie littéraire revient assez largement à demander aux portraits réalisés par Nadar d'exprimer ce à quoi Nadar s'est explicitement refusé, par un choix qui chez lui était significatif d'une esthétique autant que d'une éthique du portrait. Il faut relire, en ce sens, la « profession de foi » qu'il publie dans un journal en 1857 à l'occasion du procès l'opposant, depuis deux ans, à son frère Adrien<sup>46</sup> :

La Photographie est une découverte merveilleuse, une science qui occupe les intelligences les plus élevées, un art qui aiguise les esprits les plus sagaces – et dont l'application est à la portée du dernier des imbéciles. Cet art prodigieux qui de rien fait quelque chose, cette invention miraculeuse après laquelle on peut tout croire, ce problème impossible dont les savants qui le résolvent depuis quelque vingt années en sont encore à chercher le mot, cette Photographie qui, avec l'électricité appliquée et le chloroforme, fait de notre *xix*e siècle le plus grand de tous les siècles, – cette surnaturelle Photographie est exercée chaque jour par le premier venu et le dernier aussi, car elle a ouvert un rendez-vous général à tous les fruits secs de toutes les carrières. Vous voyez à chaque pas opérer photographiquement un peintre qui n'avait jamais peint, un ténor sans engagement, et de votre cocher comme de votre concierge, je me charge – c'est sérieusement que je parle – de faire en une leçon deux opérateurs photographiques de plus. La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée. Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : c'est le sentiment de la lumière – c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, – c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire. Ce qui s'apprend beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, – c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier serviteur de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux<sup>47</sup>.

19 Comment parvenir à cette « ressemblance intime », traversée des apparences et du savoir-faire technique qui n'est pas à la portée du premier technicien venu ? Par un « tact rapide », une « communion avec le modèle », bref une empathie nourrie par la connaissance du sujet à portraiturer et par la conversation entretenue avec lui lors des

préparatifs et des prises. Par une disposition artiste plus que technique dans le rendu des physionomies, garantie aussi, n'en doutons pas, d'une connivence toute spéciale avec les artistes à photographier. Au moyen d'un cadrage à mi-corps, qui rapproche du sujet photographié, par opposition à l'esthétique Bertall ou Disdéri, conforme à la convention bourgeoise du portrait en pied. Par un grand dépouillement décoratif, le sujet étant saisi sur un fond généralement uni et sombre (pas de tentures, de trompe-l'œil) et avec des accessoires réduits au minimum (fauteuil clouté, coin de guéridon, livres sur quoi s'appuyer du coude, etc.)<sup>48</sup>. Enlevées parades, apparences, décorations, ne viendrait ainsi se fixer à travers l'appareil que la personne, non son personnage, l'homme ou la femme, non les acteurs de la comédie sociale. Non l'écrivain, mais l'homme qui écrit ; non l'artiste, mais l'homme qui peint ; non le musicien, mais l'homme qui compose. L'humain en sa simplicité paisible ou tragique. Gérard plutôt que Nerval.

## L'écrivain en trois personnes ?

20 La question reste néanmoins de savoir ce que l'on peut photographier en fait de corps lorsque l'on photographie un écrivain (et ceci vaudrait aussi pour d'autres fonctions spécialisées à fort indice de légitimité sociale : l'artiste, le compositeur, le savant, l'homme d'Église, le militaire, l'homme d'État, etc.). On se souvient que Pierre Michon, relayant avec ironie la thèse d'Ernest Kantorowicz sur les « deux corps du roi » – un corps mortel, celui de tel roi, et un corps immortel, celui du Roi, du monarque comme institution enveloppant le corps collectif de l'État –, s'est plu à différencier dans l'écrivain le corps charnel de l'homme qui écrit et le corps symbolique de l'auteur<sup>49</sup>. Ne pourrait-on pas, dans ce même esprit, distinguer entre trois instances inégalement accessibles à la figuration photographique ou, tout au moins, diversement susceptibles, selon les photographes ou selon les périodes, d'être prises en charge par celle-ci ? La *personne* d'abord, soit l'individu avec sa physionomie propre (bien que déjà travaillée par du social : dans l'ordre de la visibilité sociale et même à travers le regard que le sujet peut porter sur lui-même, il n'y a pas de corps à l'état pur). La *personnalité* ensuite, non au sens psychologique mais en fait d'appartenance à un ensemble d'agents à forte visibilité sociale dans tel champ d'activité. Le *personnage* enfin, comme agent proprement symbolique incarnant une institution telle que la littérature, les arts, la science, etc.

21 Quoi que vaille cette distinction avec l'espèce de trinité qu'elle établit dans l'entité écrivain saisie par la représentation, au moins permet-elle de faire ressortir que les portraits photographiques réalisés par Félix Nadar et, dans une moindre mesure, son fils Paul se situent à l'intersection des deux premières dimensions (celle de la *personne* et celle de la *personnalité*) : il s'agit à la fois de capturer la singularité d'un corps, d'une physionomie, d'un regard, d'un caractère – telle est bien, en tout cas, l'esthétique revendiquée par Nadar –, et d'inscrire, d'un autre côté, cette singularité dans une série, celle des figures en vue de la vie littéraire et artistique et de construire donc avec elle un autre *Panthéon Nadar*, discontinu et photographique celui-ci<sup>50</sup>. Entre cette singularité d'une part et cette sérialité de l'autre, il y aurait tension si ces deux modalités n'étaient pas déjà étroitement articulées l'une à l'autre dans la société individualiste du XIX<sup>e</sup> siècle et, plus encore, à l'intérieur d'un champ littéraire et artistique où chacun, comme tous les autres, est porté à se croire différent des autres, l'*être-singulier* étant l'une des croyances *collectives* les plus intégrées à l'imaginaire et au mode d'être au monde et aux autres de ces « professionnels de la vocation<sup>51</sup> » que sont artistes et gens de lettres. Cette mise en série photographique des singularités peut au reste apparaître elle-même

très inscrite, comme un fait d'époque, dans la série très nombreuse des galeries de célébrités qui se multiplient au cours du siècle et prolongent, dans la petite presse et l'édition, la veine mi-satirique mi-sérieuse de la littérature panoramique des années 1830-1840. On peut songer ici, parmi d'autres exemples, aux 100 volumes des *Contemporains* d'Eugène de Mirecourt (1854-1858), en attendant les 469 fascicules des *Hommes d'aujourd'hui* à l'initiative d'André Gil et de Félicien Champsaur chez Cinqualbre (1878-1883) puis Vanier (1885-1899), relayée elle-même ensuite, chez Henri Fabre, par la série des *Hommes du jour* (1908-1927).

22 Ce qui en revanche ne paraît pas ou guère encore en jeu chez Nadar est la troisième dimension de l'écrivain comme *personnage*. Car celle-ci demande une autre conception du portrait photographique d'écrivain, disposée à tout un *forcing* de la connotation afin de signifier la littérature à même l'écrivain, et tout autour de lui, au moyen d'objets, de lieux, de poses, bref toute une scénographie de l'auteur montré au travail ou simulant ce travail. Et d'un auteur montré chez lui ou dans certains de ses lieux familiers, susceptibles de symboliser et son activité et son rapport au monde des lettres comme à la chose littéraire. Que le photographe aille chez l'écrivain plutôt que l'écrivain chez le photographe. Cette mutation, dont les portraits de Félix Nadar ne sont pas encore le lieu – ce qui fait une part de leur effet de vérité et de leur charme – se dessine pourtant, des années 1850 aux années 1870, au cours de la période même où Nadar portraitiste est au travail.

## Bacot : Le photographe avec l'écrivain

23 C'est autour de la figure Hugo que la mise en image photographique de l'écrivain amorce cette évolution qui va l'éloigner de l'esthétique que Nadar, dans les mêmes années, met en œuvre au sein de ses ateliers parisiens successifs. Ce n'est pas seulement que Victor Hugo va devenir, après son départ en exil, au large des côtes françaises, l'écrivain le plus photographié du siècle. C'est aussi que s'invente avec son concours, et d'abord au profit de sa propre gloire, une nouvelle représentation photographique de l'écrivain, non plus seulement comme *personne*, ni simplement comme *personnalité* de la vie littéraire, mais comme *personnage*, c'est-à-dire comme incarnation de la littérature. Tout se passe en deux temps et en deux lieux<sup>52</sup>.

24 D'abord à Jersey, entre l'installation de la famille Hugo à Marine Terrace en août 1852 et son expulsion en octobre 1855. A partir de 1853, Charles Hugo, qui a été initié à la technique de la prise de vue par le photographe normand Edmond Bacot, s'adonne avec Auguste Vacquerie à la photographie ; un atelier privé est installé, foyer d'une frénésie photographique qui n'a pas grand chose à envier à celle qui s'emparera bientôt de toute la maisonnée lors des séances de « tables parlantes ». « En collaboration avec le soleil » s'embraie une production très abondante de portraits de Hugo, en famille mais surtout, plus souvent, dans la posture d'écrivain avec laquelle lui-même ne cesse pas de s'identifier dans ses vers, celle d'un penseur en dialogue intérieur avec les mystères et les siècles. Tout un répertoire en fait de poses, de postures, d'attitudes, s'enrichit de cliché en cliché, et aussi en fait de lieux propres à symboliser le génie chevillé à l'univers, tantôt à l'écoute de Dieu, yeux fermés, tantôt absorbé en sa contemplation, au loin, de la France où repose Léopoldine et d'une France écrasée sous la botte impériale – bords de mer, rochers, falaises (fig. 12-14). Christian Chelebourg observe que « la photographie accompagne [ainsi] la transfiguration du poète en mage apocalyptique : le premier grand poème philosophique [que Hugo] ait écrit, "Force des choses", date du 23 mai 1853 – au cœur de la période photographique<sup>53</sup>. » Dans ce

premier temps de la fabrique photographique hugolienne, l'écrivain en exil ne se trouve pas encore, à ma connaissance, photographié en train d'écrire ou à sa table de travail, mais en train de lire, de penser, de méditer, de contempler : la littérature, la poésie sont moins choses qui se font que choses qui se voient et qui se vivent à travers l'évidence d'un corps mis en situation propice, de profil ou de loin, l'esprit tourné vers un ailleurs ou un dedans, ou bien encore face à l'appareil, avec un regard où se mélangent gravité et détermination. Ces images, Hugo les envoie à ses amis, à ses confrères. Il songe même un temps à les commercialiser, à en faire usage dans l'édition ou la réédition de ses ouvrages de poésie et de combat.



Fig. 12 : Victor Hugo à Jersey (par A. Vacquerie, ca 1853) (Source Bibliothèque nationale de France)

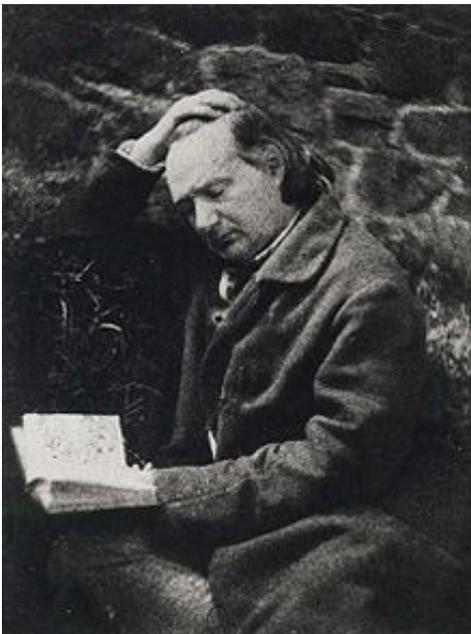


Fig. 13 : Victor Hugo à Jersey (par A. Vacquerie, ca 1853) (Source Bibliothèque nationale de France)



Fig. 14 : Victor Hugo à Jersey (par A. Vacquerie, ca 1853) (Source Bibliothèque nationale de France)

25 La deuxième phase de cette révolution photographique à usage mythologique tout personnel se développe à Guernesey, après l'installation en octobre 1856 à Hauteville House. L'atelier photographique familial n'est pas remis en activité : ce sont des photographes professionnels locaux qui vont prendre le relais, accueillis ou sollicités à Guernesey, tels Arsène Garnier – auquel on doit le cliché du « Dîner des enfants pauvres » – et surtout Edmond Bacot. Peintre de formation, photographe de la Normandie, installé à Caen, Edmond Bacot, qui est aussi l'un des pionniers de la photographie instantanée et de la photographie microscopique, réalise autour de 1862, à la demande de Victor Hugo, plusieurs séances de photographie à Hauteville House, sorte de reportage en haute littérature dont sortiront une bonne cinquantaine de clichés, certains stéréoscopiques, du plus haut intérêt pour notre propos. Que montrent-ils ou, plus exactement, que montent-ils en représentation ? Hugo bien sûr, mais à l'intérieur de sa résidence, parmi ses meubles, seul ou en conversation et, sur un cliché au moins, l'écrivain dans son cabinet de travail, assis à une table à pieds torsadés, chargée de livres et de papiers, main au menton et profil médaillé par le contre-jour de la fenêtre occupant l'arrière-plan (fig. 15). S'ouvre ainsi un registre de la représentation photographique qui ne tient plus tant déjà du portrait, d'une physionomie et d'une psychologie à rendre, que d'une figuration symbolique de l'écrivain, et non pas seulement de l'écrivain au travail, mais du travail de l'écrivain, tel qu'il passe par les instruments, les supports et les lieux les plus emblématiques de son art (papier, livres, table, cabinet de travail) et tel aussi qu'il est susceptible d'irradier tout l'environnement habité par celui qui l'exerce à la manière d'un sacerdoce. Car le plus saisissant, dans cette série réalisée par Bacot, réside en plusieurs clichés photographiant différents lieux symboliques, vides de toute présence humaine visible, tels que la chambre de l'écrivain, lit défait, ou bien le fameux lock-out saisi lui aussi à contre-jour, c'est-à-dire dans la

direction toute lumineuse du paysage marin (fig. 16-17). Lieux vides, oui, et pourtant saturés par la présence du maître des lieux, soit qu'il vienne de les quitter (le lit défait), soit qu'il y demeure en permanence à l'état fantomatique ou en tant que trace, à l'image de ces creux aménagés dans le feutre de certains coffrets, dont a parlé Walter Benjamin, qui conservent la forme solidifiée des objets ou instruments qu'ils sont destinés à protéger (parce qu'il les a fait construire, tel le lock-out, ou qu'il les a ajustés pratiquement et esthétiquement à ses goûts autant qu'aux rituels de son art : « J'ai un crystal-room d'où je vois la mer, dit-il à Vacquerie en 1864. Ce tumulte se mêle à mon travail. C'est grand et c'est beau<sup>54</sup> »).

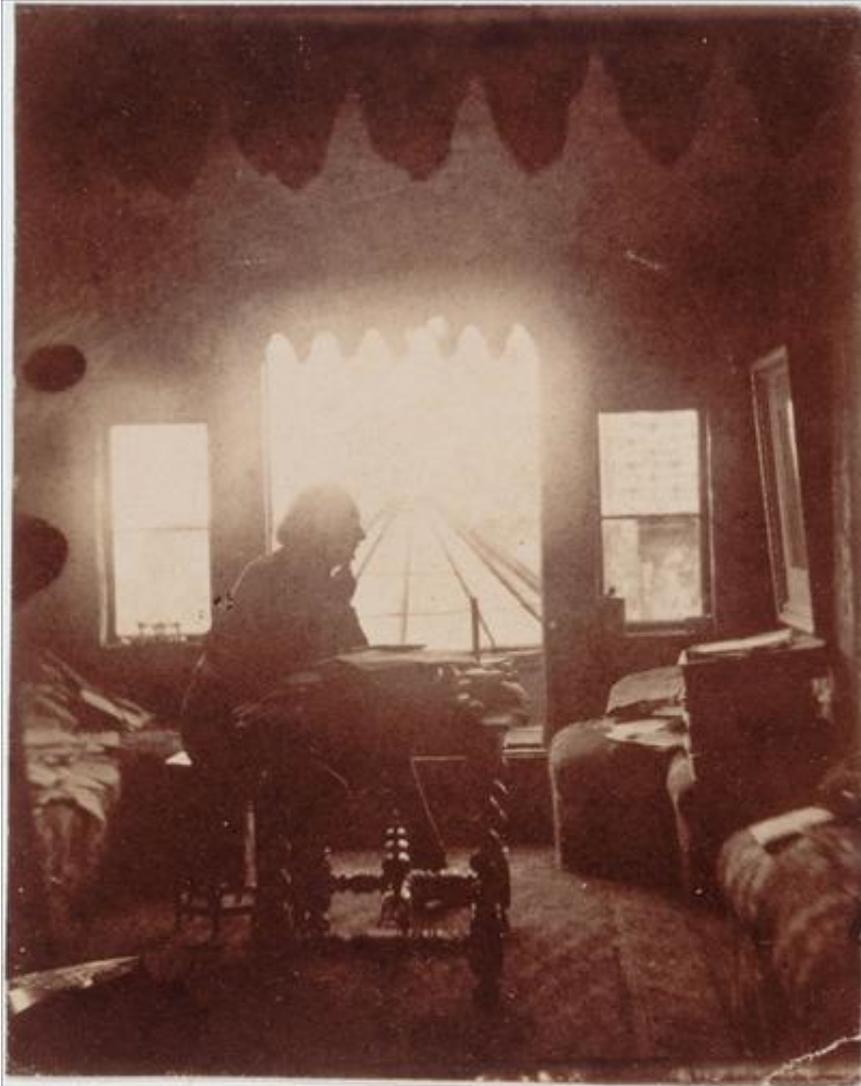


Fig. 15 : Victor Hugo à Guernesey ; chambre du poète ; lock-out (par Bacot, ca 1862) (Source : Maisons Victor Hugo, Paris/Guernesey)

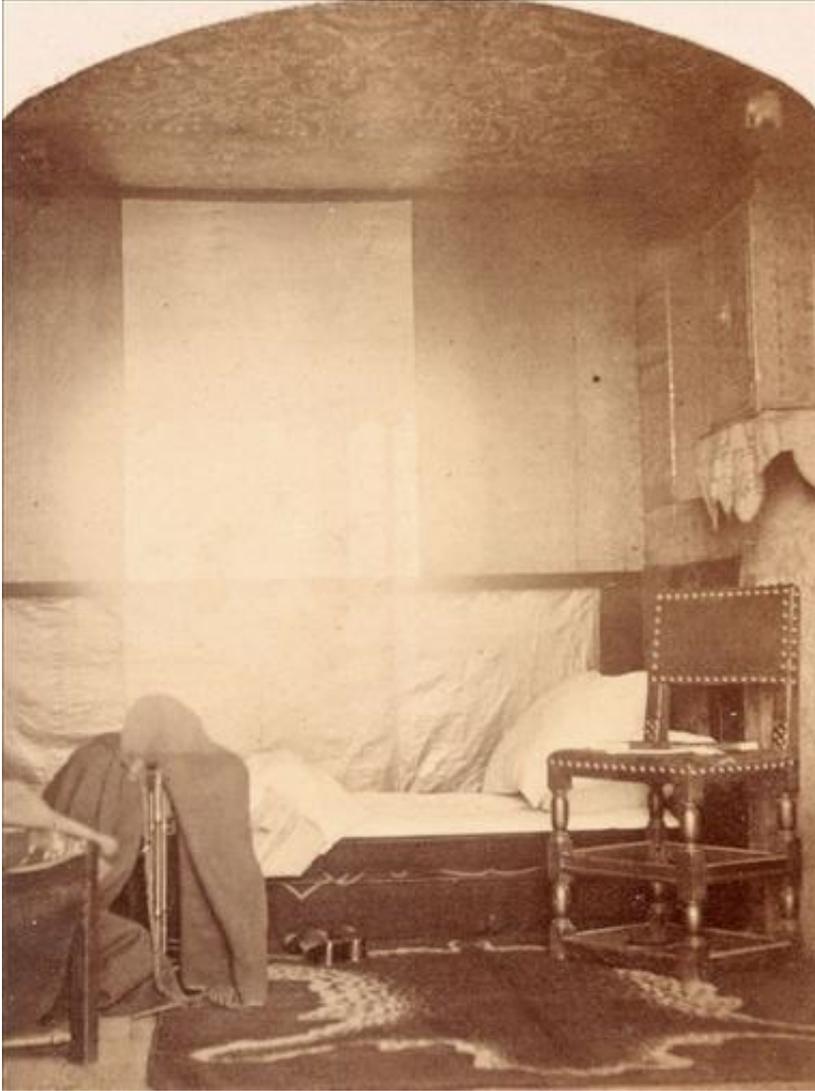


Fig. 16 : Victor Hugo à Guernesey ; chambre du poète ; lock-out (par Bacot, ca 1862) (Source : Maisons Victor Hugo, Paris/Guernesey)

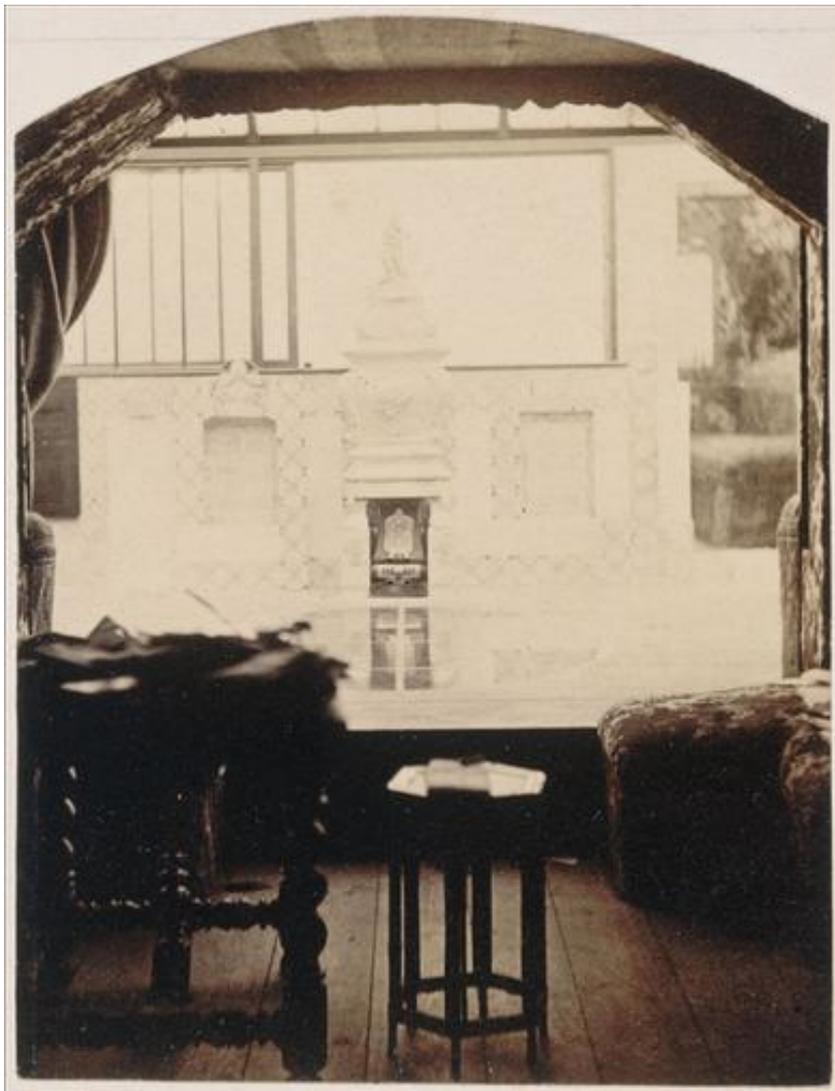


Fig. 17 : Victor Hugo à Guernesey ; chambre du poète ; lock-out (par Bacot, ca 1862) (Source : Maisons Victor Hugo, Paris/Guernesey)

26 S'il participe de la sorte avec quelques autres à la monumentalisation photographique de Hugo, Edmond Bacot semble bien faire en premier l'expérience, à Guernesey et pour le compte de l'écrivain exilé, d'une formule appelée à s'imposer largement : celle de l'écrivain photographié *chez lui* et celle aussi, du même coup, de la photographie des lieux de l'écrivain envisagés comme extension ou extériorisation tout ensemble décorative et symbolique de son génie intérieur. Il y va là d'un effet de l'ego hypertrophié d'un Hugo dont l'apparence va également se métamorphoser au seuil de la soixantaine (coupe des cheveux plus courte, port de la barbe), mais aussi, peut-on penser, de conditions dégagées par son exil même. De Jersey à Guernesey, la fabrique hugolienne en fait de photographie s'inscrit dans une stratégie – médiatique, dirait-on de nos jours – à visée d'occupation du terrain à distance : avant de construire et de propager une représentation particulière de l'écrivain, les clichés à répétition contribuent à l'affirmation de sa présence persistante au cœur de l'espace littéraire et politique. L'ayant tenu éloigné des ateliers photographiques parisiens les plus en vue – il n'est pas plus moyen pour lui d'aller chez Nadar ou Carjat que question d'aller chez Disdéri –, l'exil a déterminé en même temps le recours du poète à des ateliers locaux ou à des opérateurs qui, dépêchés sur les lieux, le photographieront en situation. Ajoutons que le développement à Jersey d'une pratique amateuriste de la photographie a pu contribuer à suspendre, pour la cause, certaines des conventions et routines formelles du portrait photographique en atelier. Rentré à Paris, mais avec quelques retours sous

escorte photographique à Hauteville House, le poète reprendra le chemin des ateliers et du portrait plus classique, accoudé ainsi en 1884 sur des livres au coin d'un guéridon, en attendant que Félix Nadar le fixe post mortem en gisant auréolé, sur fond noir, d'une lumière qui semblera comme émaner du corps non tant d'un poète que du Poète – celui-là même qui, déposé le 1<sup>er</sup> juin 1885 dans la crypte du Panthéon à l'occasion de funérailles nationales, « était le vers personnellement », ainsi que l'écrira Mallarmé, non sans donner à voir rétrospectivement, dans cette incarnation, une quasi confiscation du droit des autres à s'énoncer : « Monument en ce désert, avec le silence, loin ; dans une crypte, la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature<sup>55</sup> » (fig. 18).



Fig. 18 : Victor Hugo (Nadar, 22 mai 1885) (Source : Wikimedia Commons)

## Dornac : le photographe chez l'écrivain

- 27 La représentation photographique de l'écrivain à domicile, ou en certains cas dans tel de ses lieux de prédilection, prend une tournure systématique au fil des 400 clichés réalisés entre 1887 et 1917 par Paul Cardon sous le pseudonyme anagrammatique de Dornac. Sous l'intitulé *Nos contemporains chez eux*, ces clichés en série entendent composer, au gré des « événements » ou des sollicitations, une « Galerie » des personnalités de la vie littéraire et artistique mais aussi scientifique, universitaire ou encore religieuse, photographiées « de façon naturelle » dans leur cadre de vie à la fois intime et plus ou moins professionnelle (cette dernière dimension étant très évidemment activée s'agissant des écrivains). Au verso d'une première série d'épreuves éditées, le programme de cette « Galerie » était ainsi libellé par son auteur :

La Galerie « NOS CONTEMPORAINS CHEZ EUX » la première du genre, est la seule judicieusement établie et d'un caractère vraiment artistique et documentaire. Aussi croyons-nous devoir mettre en garde les Amateurs contre des productions similaires faites sans goût ni souci d'art et de vérité que notre succès a suscitées.

La Galerie se constitue au cours des événements. Elle comporte à ce jour 80 personnalités des plus marquantes parmi celles de l'époque. Les photographies en sont déposées ; et leur propriété est garantie par la loi ainsi que notre marque.

À moins d'autorisation spéciale qui ne peut être consentie qu'aux livres, journaux et revues – toutes publications conservant à l'œuvre son caractère – leur reproduction est rigoureusement interdite.

M. DORNAC informe toutes les personnes qui désireraient être représentées dans un milieu d'art ou de souvenirs, de façon naturelle avec une pleine réussite, qu'il se tient à leur disposition.

28 Cabinet de travail, salon, bibliothèque, atelier le plus souvent. Parfois, non moins significativement, coin du feu ou devant de cheminée. Les uns prenant la pose de la réflexion (Mirbeau, Loti). D'autres regardant assis ou debout l'appareil de face (Rodin, le père dominicain Didon, Huysmans). D'autres encore étant saisis plus ou moins à l'œuvre devant leur table ou leur écritoire, quelquefois la plume à la main, soit absorbés par l'écriture (Zola), soit en train, semble-t-il, de chercher l'inspiration, regard ailleurs (Pasteur, Lavis, Daudet) ou visant, à travers l'appareil qui les capte et qu'ils semblent exclure de leur champ de perception, un autre espace qui serait celui de l'imagination et de la pensée (Alexandre Dumas fils, Edmond de Goncourt). Grande est la variété des postures corporelles ou des façons de se tenir (et donc aussi d'être) capturées et exposées, la plupart assis, quelques-uns debout, Edmond de Goncourt montrant sur l'un de ses portraits l'exemple sans doute assez rare d'une position allongée sur un sofa, appuyé du coude, main droite posée sur un livre ouvert. Grande également la variété des tenues vestimentaires et des couvre-chefs, comme aussi des agencements de l'espace habité, des décors et des styles de vie manifestés (fig. 19-23). Impossible de détailler ici ces dispositions, dont il serait bien utile d'établir la grammaire et la rhétorique visuelles<sup>56</sup>. Transversal à l'ensemble du corpus, le plus important tient dans le *chez-soi* générique à l'intérieur duquel ces personnalités sont représentées, tout étant donné comme si, en s'introduisant à leur domicile, le photographe se trouvait mis en condition d'atteindre au naturel et à la dimension proprement documentaire qu'il annonce dans le descriptif de la série (et si l'écrivain n'a pas de *chez-soi* à soi ou montrable, ainsi qu'il en va de Verlaine, on se transportera avec lui au café François-Premier, occasion d'y symboliser, par la juxtaposition de l'absinthe et de l'encrier, la vie de bohème) (fig. 24). De quelles transformations de la vie littéraire, artistique ou intellectuelle ces clichés sont-ils l'expression et de quelles conséquences sont-ils porteurs en fait de figuration photographique des écrivains en particulier, voilà tout ce qui doit intéresser notre propos.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Fig. 19 : Mirbeau (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Fig. 20 : Zola (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Fig. 21 : le père Didon (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Fig. 22 : Edmond de Goncourt (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)



Fig. 23 : Edmond de Goncourt (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)



Fig. 24 Verlaine (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

## Le chez-soi de l'écrivain

- 29 La série *Nos contemporains chez eux* et l'essor avec elle de ce qu'on pourrait appeler le modèle Dornac – soit le portrait d'écrivain représenté dans son lieu de vie et de travail, parmi ses meubles, ses livres et les accessoires plus ou moins directement

associés à son art – ne sauraient être séparés, pour prendre les choses par un premier côté, d'une évolution ayant traversé tout le siècle en fait de forme de vie, évolution dont les écrivains, avec l'ensemble des producteurs de biens symboliques susceptibles d'être médiatisés sur la scène publique, ne sont guère, sous un premier rapport, que des acteurs parmi d'autres. La domination croissante des valeurs bourgeoises – axées socialement sur l'individu et cette forme élargie de l'individualité qu'est le cercle de famille – s'est accompagnée, pour ce qui nous occupe, de l'imposition, en tant que forme normale de vie et d'habitation, dans les esprits comme dans les habitats eux-mêmes, de l'idée d'un *chez-soi* protecteur et fortement replié sur lui-même : la maison et l'appartement en tant qu'espaces clos juxtaposés à d'autres espaces semblables dans l'univers urbain et compartimentés eux-mêmes en sous-espaces inégalement perméables (du salon et de la salle à manger, lieux familiaux où l'on peut aussi recevoir, à la chambre à coucher des parents, en principe vouée à la seule intimité conjugale, en passant par boudoir et cabinet de travail, ce dernier étant plus ou moins défendu contre l'intrusion des domestiques, des enfants et des proches). Aussi éloignée des modèles ayant prévalu dans l'aristocratie de l'Ancien Régime – quand on pouvait par exemple recevoir des visites dans sa chambre du haut de son lit ou au sortir du lit – que des usages pour longtemps encore établis dans les classes populaires urbaines et rurales – où, pour des raisons économiques évidentes mais aussi proprement psycho-sociales, l'intersection est grande entre sphère de l'intime et sphère de l'exposition publique –, l'habitat bourgeois, d'un côté, isole de l'extérieur et, de l'autre, compartimente, en les spécialisant, les lieux dont il se compose. Un point dans l'habitation bourgeoise condense ce confortable enfermement : le coin du feu, autour duquel on se blottit en cercle restreint et près duquel aiment à se tenir certains des modèles photographiés par Dornac. Et aussi un modèle décoratif : celui de la surcharge en fait de petit mobilier, de bibelots, de tableaux, de nappes et napperons, de housses diverses, qui à la fois témoignent d'un goût de l'accumulation ostentatoire (fût-ce au seul regard du maître des lieux) et symbolisent, par leur épaisseur, la distance protectrice établie avec l'univers environnant. Si le *xix*e siècle voit dans les classes supérieures un essor si remarquable des collections privées et de la passion de collectionner – en des domaines allant des Beaux-Arts et des arts décoratifs à la bibliophilie –, c'est que, parmi d'autres raisons, l'accumulation des objets est aussi une accumulation de signes susceptibles de saturer et de consolider symboliquement les murs entre lesquels chacun est désormais porté à se vivre à la fois comme un atome séparé des autres et comme une sorte de joyau renfermé dans un écrin<sup>57</sup>.

30 À ces représentations et à ces passions les écrivains participent d'autant mieux, peut-on penser, qu'ils y projettent en outre quelque chose de leur propre créativité et que la sacralisation faisant partie de leur *illusio* à partir du romantisme conduit beaucoup d'entre eux à fétichiser les décors dont ils s'entourent de même que les protocoles d'écriture qu'ils se donnent. « Autographe à trois étages », Hauteville House est aménagé par Hugo, avec meubles et décorations à ses initiales, qu'il fabrique de ses mains ou dont il dessine les plans, entre cocon familial et belvédère sur l'océan, par excrétion en spirale patiemment solidifiée d'un univers intérieur et d'une image de soi<sup>58</sup>. Les frères Goncourt, greffiers de la vie littéraire, portent à un niveau peu égalé la passion de la collection et celui qui survivra à l'autre consacra deux volumes à décrire pièce par pièce leur habitation artiste<sup>59</sup>, avant d'y faire significativement d'un Grenier son cénacle. Zola, à Médan, s'entoure d'un étouffant amas de tapisseries, de vases, d'objets liturgiques. Valéry recouvre ses murs de tableaux jusqu'à « bloqu[er] les miroirs<sup>60</sup> », ainsi que l'observera Breton, qui en retiendra l'exemple en composant au 42 rue Fontaine ce qu'on pourrait appeler, par extension du poème objet, un poème

environnement. Cas limites, il est vrai, mais sous-tendus par une tendance plus générale, ayant trouvé d'autre part son expression littéraire paroxystique dans un roman tel qu'*A Rebours* – des Esseintes à Fontenay-aux-Roses – et son répondant formel dans les poétiques de l'intérieur qui se dessinent de Baudelaire au Laforgue de la « Complainte des pubertés difficiles<sup>61</sup> » et connaissent chez Mallarmé, à partir d'*Igitur* et du premier « Sonnet » en ix, « allégorique de lui-même<sup>62</sup> », leur expression la plus systématique, avec ses « salon[s] vide[s] » de tout occupant, ses « aboli[s] bibelot[s]<sup>63</sup> » et ses rideaux s'abolissant, dans la lueur de l'aube, aux fenêtres de chambres vouées à une « absence éternelle de lit<sup>64</sup> ».

31 Telle qu'elle est vécue, chose qui n'a rien de neuf, mais telle surtout qu'elle se représente elle-même, chose plus nouvelle, la littérature tend ainsi, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à occuper deux espaces apparemment séparés l'un de l'autre de la façon la plus étanche : l'un social, au sens restreint du terme, où elle s'expose et se déploie en des lieux publics ou semi-publics, allant des cafés aux salles de rédaction en passant par les banquets organisés par telle revue ou les séances organisées par telle académie (ou bien encore les cimetières, à l'occasion de funérailles de pairs ou d'inaugurations de monuments funéraires) ; l'autre étant un espace privé, familial ou célibataire, dans lequel le cabinet de travail, habitat et prolongement de l'écrivain, se voit associé à ce que la littérature a de plus authentique sous les deux aspects de l'écriture en train de se faire et de l'exercice solitaire de l'imagination. D'un côté une vie avec les autres, au milieu des autres ou, pour le dire d'un mot, dans un milieu ; de l'autre une vie avec soi et au plus près de soi ; l'une représentant la face institutionnelle de la littérature, l'autre sa face individuelle. Les intérieurs d'écrivains, tels que ceux-ci les agencent et tels qu'ils en ouvrent quelquefois les portes à des visiteurs, semblent bien répondre ainsi à deux logiques dont les effets s'additionnent et dont la première pourrait apparaître comme une spécification de la seconde : une logique proprement littéraire (ou, si l'on préfère, une mythologie de l'écriture), mettant en regard de la scène collective des lettres, avec ses contingences, ses compromis et les intérêts qu'elle met en jeu, la scène tout individuelle de l'œuvre procédant d'une nécessité à laquelle on obéit et d'un travail auquel on se livre ; et une logique proprement sociale (porteuse d'une idéologie de classe) voulant que dans cet intérieur ajusté à ses rituels d'écriture et à ses goûts en matière de décoration, ce n'est rien guère d'autre que le *chez-soi* représentatif de l'intimité bourgeoise que l'écrivain reprend et retraduit à son propre compte. Le *chez-soi* de l'écrivain pourra rompre en bien des cas avec le *rangé* de l'intérieur bourgeois en y introduisant, avec les signes du travail, un laisser-aller plus ou moins contrôlé : amoncellement de livres, fatras de papier, cendriers débordants, etc. Mais ces apparences témoignant de l'esprit artiste ou de l'intelligence aux prises avec la matérialité des instruments, des stimulants et des supports sembleront plutôt redoubler l'intimité bourgeoise que la suspendre, par une sorte d'intimité seconde qui au confort de la vie à domicile ajouterait le confort d'un domicile adapté à la vie dans l'écriture.

32 Les images Dornac présentent deux intérêts majeurs dans ce cadre : le premier est de confirmer dans la plupart des cas que l'esthétique des cabinets de travail des personnalités représentées est conforme au style d'intérieur cher à la bourgeoisie du temps, en particulier en fait de surcharge décorative ; le second est de faire entrer ces intérieurs, avec le concours de ceux qui les ont agencés, dans la sphère de la visibilité publique et d'en activer, sur ce plan, la dimension la plus évidemment symbolique. Photographier un écrivain chez lui et dans son lieu de travail, ce n'est pas seulement photographier un habitant et son habitat, mais un habitat en tant qu'extériorisation de cet habitant, autrement dit livrer au public, en une image, à la fois l'image de l'écrivain et l'image de soi qu'il est supposé avoir projetée dans le décor dont on le voit entouré.

Un observateur de la vie littéraire tel que Paul Léautaud – qui, lui, jouera autrement de cette même projection, du côté du dénuement, de la déglingue ou de la bohème clochardisée – ne manquera pas d'en faire le constat sarcastique :

Il me faut bien dire que je ne ressens rien du goût, du besoin, peut-être, qui portent certains écrivains à s'entourer d'un décor : tableaux, gravures, mobilier, bibelots, etc... Ces gens me font un peu l'effet de marchands dans des bazars. Par exemple, la photographie de la collection *Nos contemporains chez eux*, où on voit Loti dans toute sa turquerie. Il paraît qu'un jour Goncourt demanda à Renan : Pourriez-vous me dire de quelle couleur est le papier de votre chambre à coucher ? et que Renan lui avoua n'avoir jamais songé à s'en rendre compte. Je ne suis pas loin de m'en tenir à ce désintéressement. N'est-ce pas à un certain vide de soi-même, un certain manque de vie intérieure, qui fait qu'on se plaît au milieu d'un décor, que même on en a besoin ? Pour moi, jusqu'ici, les choses extérieures, de cette sorte, existent à peine. Je craindrai même que des tableaux arrêtent mon regard, ma réflexion. Mes murs nus sont au contraire comme s'ils n'existaient pas<sup>65</sup>.

J'ai vu quelques intérieurs d'hommes de lettres ; rien de plus déplaisant. Il n'y a pas que le pédantisme du savoir. Il y a aussi celui du décor. Des livres partout, au fond matériaux de travail du locataire. Cela sent la fabrication de livres à plein nez. Aucun naturel, aucune grâce : jusqu'aux bibelots et tableaux, tout converge vers ceci : la littérature. Combien j'aime mieux la chambre simple et même pas ornée de l'amateur qui note ses idées, selon qu'elles lui viennent, sans souci de faire des phrases, et qui n'a que quelques livres, mais qu'il a lus. Homme de lettres : ce n'est pas loin aujourd'hui de homme de peine<sup>66</sup>.

33 Qu'il soit question, dans la première page citée, d'un cliché de la série Dornac n'ajoute pas seulement un peu plus de sel à une observation qui souligne cruellement la servitude que les écrivains entretiennent avec la sursignification de leur sacerdoce ou de leur métier. On verra pourtant, ci-dessous, que c'est en évoquant un autre de ces clichés que le même Léautaud rendra favorablement compte de sa visite de l'appartement de Mallarmé quelques années après la disparition du poète. Mentionner ainsi les images Dornac signale de façon plus générale qu'avec elles un nouveau type de représentation des écrivains s'est fait jour dans la « Photographopolis<sup>67</sup> » à la charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles.

## L'intrusion médiatique

34 Inséparables du *chez-soi* bourgeois, les images Dornac le sont aussi en effet, d'un second côté, de l'entrée des écrivains et plus largement des personnalités de la vie contemporaine dans un nouveau régime de visibilité médiatique, reposant sur une exposition publique de l'intimité. Pour ces personnalités, l'ouverture de la sphère privée à la sphère publique – tel est en effet le paradoxe du *chez-soi* exposé par Dornac – constitue bien sûr la rançon de leur célébrité, en même temps qu'elle apporte à celle-ci un support supplémentaire. Mais ce qu'il faut bien voir, ainsi que le suggère l'intitulé même de la série, *Nos contemporains chez eux*, c'est que l'initiative développée par Paul Cardon est liée sous deux aspects au moins à la montée en puissance de la presse d'information à la fin du siècle : sous l'aspect d'abord du principe d'actualité dont elle se réclame et qu'elle nourrit à sa manière, en plaçant les personnalités photographiées à l'enseigne d'une contemporanéité qui est à la fois celle de ces personnalités elles-mêmes et celle que ces dernières entretiennent avec le public susceptible de s'y intéresser ; sous l'aspect ensuite de la modalité choisie pour leur représentation, assez proche du *reportage* et de l'*interview* par l'intrusion du photographe au domicile des sujets à

photographier qu'elle demande et dont elle fait la preuve, c'est-à-dire de deux genres ayant pris leur essor en France dans les années 1880, en tant que genres spécifiquement journalistiques et profondément liés, de surcroît, au modèle de la presse d'information tel qu'il s'est imposé, dans les esprits plus que dans les faits, en temps de professionnalisation du champ journalistique. Produits par et pour la presse d'information, le reportage et l'interview ont ceci de commun d'être des actes avant d'être des textes, actes par lesquels le journaliste se porte ou est censé se porter sur le terrain, au plus vif de l'information et auprès de ceux qui la font ; et comme textes ils ont parmi leurs propriétés de fortement exhiber les traces de l'acte dont ils procèdent, par toutes sortes de marques narratives ou descriptives : c'est dans tel embrayeur déictique, dans tel détail de décor ou de physionomie que se dira la vérité de l'information captée à sa source. Genres parallèles dans leur émergence historique, genres aussi très entrecroisés, car bien souvent le *reporter* se fait *interviewer* et l'*interviewer* se fait *reporter*, les événements rapportés étant comme validés par les propos de leurs acteurs ou les paroles recueillies par les lieux et les circonstances de leur consignation.

35 Plus spécialement, la série Dornac est contemporaine, à ses débuts, des entretiens conduits par le journaliste Jules Huret, l'un des grands pionniers du sous-genre de l'interview d'écrivain avec *l'Enquête sur l'évolution littéraire* qu'il mène en 1891, en guise de « reportage expérimental<sup>68</sup> », pour le compte de *L'Écho de Paris*<sup>69</sup>. Ces entretiens, tels qu'il les consigne, valent à la fois par les « conversations » recueillies et par le soin qu'il met à en évoquer le cadre, en caractérisant lieux, décors, tenues vestimentaires, gestuelles, attentif aussi, pour certains de ces écrivains, à faire valoir les ruses et les délicatesses qu'il a dû mettre en œuvre pour vaincre leur mutisme, leur timidité ou au contraire canaliser leur façon, « l'indiscrétion de l'interviewer » devant quelquefois se faire oublier si celui-ci entend que son interlocuteur adopte la bonne « posture de l'interviewé<sup>70</sup> ». La restitution de ces lieux, de ces corps, de ces mimiques peut être très précise et détaillée (Barrès, Régnier, Huysmans, Mirbeau, Maeterlinck, Moréas), elle peut se faire plus elliptique et stéréotypée (Mallarmé avec ses « oreilles [...] de satire », son « geste nombreux, plein de grâce, de précision, d'éloquence » et sa « voix [traînant] un peu sur les fins de mots en s'adoucissant graduellement<sup>71</sup> »), mais dans tous les cas il s'agit bien de réinstaller autour de la parole le cadre interactionnel de cette parole, de la même manière qu'il s'agit, à l'échelle de toute l'enquête, de décrire le vaste champ de forces et de luttes pour la survie littéraire à l'intérieur duquel chaque écrivain, chaque école jouent leur partie. Et à l'instar de Dornac qui transportera quelques mois plus tard son appareil au café François-Premier où Verlaine a ses quartiers, c'est dans ce même « café habituel » que Jules Huret se montre allant à la rencontre d'un poète dont l'« ample mac-farlane à carreaux noirs et gris », sous lequel « rutil[e] une superbe cravate de soie jaune d'or », apparaît comme l'adéquate enveloppe d'un « artiste de pur instinct qui sort ses opinions par boutades drues, en images concises, quelquefois d'une brutalité voulue, mais toujours tempérées par un éclair de bonté franche et de charmante bonhomie<sup>72</sup>. » Interviewer doublé d'un reporter, enquêteur doublé d'une sorte de zoologiste darwinien, Huret est aussi en ce sens un portraitiste, et l'on se prend à rêver à la collaboration qui aurait pu s'établir entre le journaliste de *L'Écho de Paris* et le photographe de *Nos contemporains chez eux* – et qui s'établira, très généralement, lorsque l'intégration des écrivains et autres personnalités de la vie publique à l'univers médiatique passera à la vitesse supérieure de la communication de masse (dans *Paris-Match* par exemple). Telles qu'elles émergent dans les années 1890, la photographie à domicile et l'interview d'écrivain répondent de toute façon à une réciproque évolution du champ littéraire (ou plus

largement culturel) ou du champ journalistique (ou plus largement médiatique) : leur constitution en univers relativement autonomes et séparés d'une part, mais doublée d'autre part d'un rapport d'observation ou d'intrusion établi de l'un par rapport à l'autre, voulant que l'artiste, l'écrivain, l'homme de science aient, aux yeux des gens de presse, des choses spécifiques à dire non seulement sur leur art ou leur discipline mais aussi sur le monde (bref qu'ils sont en train de devenir ce qu'on appellera, à la fin de la décennie, des « intellectuels ») et que leur parole ou leur image, telles qu'elles seront publiées, bénéficieront d'une aura de vérité plus intense et d'un poids d'intérêt plus grand d'avoir été captées à leur domicile ou en les rencontrant au cours des rituels auxquels ils se livrent (dîners, vernissages, discours en public, cérémonies académiques ou universitaires, etc.).

## « Et, moi, je paraphe »

36 Cette intrusion du photographe ou de l'œil médiatique dans l'espace intérieur de l'écrivain, avec les effets révélateurs et l'aspect plus ou moins intempestif qu'elle revêt, c'est à Mallarmé que l'on peut demander, pour finir, d'en rendre compte, fort de l'ironie et de l'ambiguïté très calculée avec laquelle il se prête d'ordinaire aux formalités d'une vie littéraire dans laquelle s'introduisent de plus en plus, à la fin du siècle, les servitudes sociales d'un « universel *reportage*<sup>73</sup> » prenant le plus souvent la forme de l'interview – dont il mime la façon qu'il a de s'y prêter volontiers en la déjouant dans l'un de ses articles à *La Revue blanche*<sup>74</sup> – et quelquefois celle de la photographie à domicile. On connaissait plusieurs photos prises par Dornac au 89 rue de Rome, Mallarmé étant portraituré tantôt, debout ou assis dans son rocking-chair, sous son portrait par Manet, devant la cheminée de faïence de la salle à manger de son appartement, lieu de réunion du cénacle des Mardis – lieu donc, si l'on veut, semi-public, où il se trouve campé en maître de l'école symboliste –, tantôt dans la chambre qui lui servait aussi de bureau, assis genoux croisés, feuille de papier à la main gauche et main droite passée dans la poche de son veston, face à l'appareil, au coin du cabinet japonais que l'on peut voir aujourd'hui à Valvins et dans lequel il enfermait ses manuscrits et brouillons (fig. 26-27)<sup>75</sup>. La mise en vente à Drouot, en juin 2011, d'un vaste ensemble de 181 épreuves originales de la série Dornac a été l'occasion d'ajouter publiquement au corpus des vers de circonstance d'un expert en la matière un quatrain écrit de sa main sur une carte de visite du photographe, que celui-ci avait collée au dos du cliché (fig. 25)<sup>76</sup> :

« Voici, lieu des instants élus,  
Que tu connais le photographe,  
Il reproduit jusqu'à ton plus  
Flottant songe et, moi, je paraphe. »

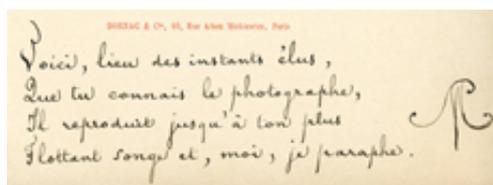


Fig. 25 : Quatrain autographe de Mallarmé (associé à l'un de ses portraits par Dornac : voir fig. 27)

37 L'ambiguïté du propos est très grande ici encore en effet. D'un côté, constat d'intrusion ou d'effraction de l'acte photographique au cœur de l'espace dévolu à l'intimité de la création, « lieu » séparé, protégé en principe contre toute profanation et où les « instants élus » semblent être à la sacralité de l'œuvre et de la poésie vécue ce

que les événements seraient à la temporalité de la vie sociale et journalistique ordinaire ; d'un autre côté, et à deux titres, accueil fait à cet acte en ce qu'il semble à même de capter les impalpables émanations de l'imagination créatrice et en ce qu'il procure au poète, ce faisant, une sorte d'œuvre toute faite que celui-ci n'aurait plus qu'à signer de ses initiales (le monogramme entrelacé *SM* figurant d'ailleurs bien à droite du quatrain). Le sens de ce paraphe – « *moi, je paraphe* » – est lui-même double, à la fois approbation contresignée de l'image ainsi produite et reprise de contrôle sur le rapt photographique dont le poète a fait l'objet.<sup>77</sup> Quatrain au total aussi fidèle à ses habitudes et à sa rhétorique que ses portraits par Dornac l'auront été à son style de vie et à son goût, si l'on en croit un Léautaud écrivant ceci, en 1900, au retour d'une visite rendue à la veuve et à la fille du poète disparu deux ans plus tôt, et paraissant d'autant plus crédible en l'occurrence qu'il se montre d'ordinaire moins bienveillant à l'égard des comédies de la vie sociale et de la vie littéraire :

J'ai donc pénétré dans l'exquis appartement où vécut Mallarmé [...]. J'ai vu la petite salle à manger avec son poêle de faïence blanche que je connaissais déjà par la photographie de *Nos contemporains chez eux*. J'ai vu la chaise Louis XV sur laquelle, sur une autre photographie, Mallarmé est représenté assis. J'ai vu presque tout entier le cadre dans lequel il vécut longtemps et j'ai connu une part de l'impression que j'aurais ressentie, si j'y étais venu de son vivant avec Valéry. Cette petite salle à manger, cet étroit et lumineux salon où j'ai causé ce soir, tout ce charmant et coquet appartement, j'ai eu là une image parfaite de l'élégance vraie et simple dans la pauvreté ou presque<sup>78</sup>.



Fig. 26 : Mallarmé au 89 rue de Rome (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)



Fig. 27 : Mallarmé au 89 rue de Rome (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

## Conclusion : le retour de l'allégorie

38 Au nom d'une vérité saisie au domicile des personnalités photographiées, Dornac se réclamait, on l'a vu, d'un double « souci » documentaire et artistique. Et il faut bien reconnaître, à la vue des clichés réalisés, que son souci a bien produit l'effet qu'il visait, non seulement en introduisant leur spectateur dans des lieux de vie et de travail effectifs, mais aussi par tant de détails révélateurs touchant aux décors installés et aux postures adoptées par les personnalités représentées, sinon à quelques-unes de leurs servitudes corporelles, ainsi qu'on le voit dans tel portrait de Daudet où l'auteur du *Petit Chose* paraît bien petit et peu de chose en effet devant le bureau auquel il est accoudé, malgré le gros volume placé sous ses fesses (fig. 28). Mais du fait qu'il s'agit bien de décors et de postures, l'effet de réel ne s'y trouve pas moins enveloppé d'une nébuleuse de signes voués à charger la représentation d'une dimension symbolique

assez conventionnelle. C'est que, sans doute, les photographies de Dornac, en tant qu'exposition publique de l'intimité aux yeux d'un public élargi, demandaient que la signification en soit comme enrichie pour être rendue intelligible. Là où les portraits de Nadar se passaient très largement de ces éléments ajoutés, parce qu'ils visaient une vérité psychologique individuelle plus que la monstration d'une fonction symbolique, et plutôt des visages que des effigies, les portraits de Dornac font entrer la représentation des écrivains ou des professionnels en fait de production de biens symboliques dans l'ordre d'une représentation générique de la littérature, de l'art ou de la science. C'est là affaire, il est vrai, d'esthétiques différentes et peut-être, de Nadar à Dornac, d'une position de moindre proximité personnelle avec les modèles représentés. C'est aussi affaire d'une sorte d'usure et de banalisation du médium photographique autant que du genre du portrait, voulant que la photographie d'un visage associé à un nom ne suffise plus, à la fin du siècle, à garantir l'intérêt et le pouvoir de représentativité du portrait photographique de personnalité, qui va donc se trouver de plus en plus chargé de signes faisant preuve de l'effort du photographe à serrer la vérité de près, en se portant auprès des sujets représentés, et de la participation effective de ceux-ci à l'art ou à la discipline dont ils sont de vivantes incarnations. Si au temps de Balzac ou de Gautier l'on pouvait croire ou faire comme si l'on croyait au pouvoir médiumnique exercé par le corps sur le médium photographique, on n'y croit plus guère à la fin du siècle alors que le portrait photographique s'est vulgarisé entre-temps chez Disdéri et que d'autre part la pratique des amateurs tend à se répandre grâce à l'invention de nouveaux appareils de prise de vue. Ce pouvoir n'émanera plus du corps : sa magie se déplacera du côté des postures de ce corps et des insignes auxquels celui-ci se trouvera associé. L'écrivain portraituré sera encore la personne de tel écrivain, mais comme enveloppée dans le personnage emblématique de l'Auteur.



Fig. 28 : Alphonse Daudet (Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)



Fig. 29 : l'affichiste Jules Chéret (Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

39 Dans cette sursignification de la fonction, à travers des situations simulées (l'écrivain la plume à la main, le peintre au chevalet) et des décors où livres, tables, bibliothèques apparaissent comme les outils du métier et les instruments du sacerdoce, il faut enfin faire la part de l'immédiate lisibilité que demandent les images produites en régime médiatique de plus en plus intensif. Les gestes de l'écrivain, la disposition pensive de l'homme de science, le regard introspectif ou visionnaire de l'homme d'Église ne sont pas, en tant que telles, des figures arbitraires produites pour les besoins de l'image et la cause de la représentation publique : ainsi que l'observait Goffman, ces figures appartiennent à l'idiome rituel de ces professions et s'inscrivent à ce titre dans le continuum de la vie sociale. Ce continuum, la photographie à visée publique ou à usage médiatique le brise et y substitue une sorte de ritualisation du second degré : au geste se trouve ajoutée la signification du geste, à la fonction l'emblème de la fonction, à l'action figée par la photographie une dramaturgie mimée devant l'appareil, au rite de la présentation de soi sur la scène sociale et professionnelle l'hyper-ritualisation d'un soi représenté sur la scène des photographies de la vie sociale et professionnelle<sup>79</sup>. Ainsi, ce dont les images de Dornac se montrent porteuses, au nom de la vérité documentaire dont elles se revendiquent, c'est d'un régime du portrait ayant à multiplier les connotateurs permettant d'identifier la fonction et de crédibiliser le statut de personnalités qui devront ressembler moins à ce qu'elles sont qu'à ce qu'elles sont supposées être. Avec elles et fort de l'effet de série qui les porte, le portrait photographique paraît bien renouer, sous plus d'un aspect, avec la dimension allégorique des portraits médiévaux, par une sorte de régression qui sera le lot à la fois magique et kitsch de la mise en image des célébrités en communication de masse<sup>80</sup>.

## Bibliographie

Barthes (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Barthes (Roland), *Mythologies* (1957), dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. E. Marty, Paris, Seuil, 1993.

- Barthes (Roland), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- Bénichou (Paul), *Le Sacre de l'écrivain*, Gallimard, 1996.
- Bertrand (Jean-Pierre) et DURAND (Pascal), *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2006.
- Bourdieu (Pierre) (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1965.
- Bourdieu (Pierre), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979.
- Breton (André), *Œuvres complètes*, tome III, éd. M. Bonnet, sous la dir. d'E-A. Hubert avec Ph. Bernier, M.-Cl. Dumas et J. Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- Chartier (Roger), « De l'histoire du livre à l'histoire de la culture écrite », dans *50 ans d'histoire du livre* (D. Varry dir.), Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2014, p. 207-222.
- Chelebourg (Christian), « Poétiques à l'épreuve. Balzac, Nerval, Hugo », dans *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 57-70.
- Condé (Michel), *La Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tübingen, Niemeyer, 1989.
- Darnton (Robert), *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010.
- Darnton (Robert), *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui, hier*, trad. J.-Fr. Sené, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2011.
- Diaz (José-Luis), *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.
- Dumont (Louis), *Essais sur l'individualisme*, Paris, Seuil, 1983.
- Durand (Pascal), « “Que n'allez-vous droit au cinématographe”. Une déclaration de Mallarmé », dans *Films et Plumes* (J.-J. Lefrère & M. Pierssens dir.), Tusson, Du Lérot, 2011, p. 69-80.
- Durand (Pascal), « Vers une *illusio* sans illusion ? Réflexivité formelle et réflexivité critique chez Mallarmé », dans D. Saint-Amand et D. Vrydaghs (dir.), *Nouveaux regards sur l'illusio, CONTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, n° 9, 1<sup>er</sup> septembre 2011, URL : <http://contextes.revues.org/index4800.html>.
- Eisenstein (Elizabeth L.), *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, 1980.
- Eisenstein (Elizabeth L.), *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes* (1983), trad. M. Sissung et M. Duchamp, Paris, La Découverte, coll. « Anthropologie des sciences et des techniques », 1991.
- Flaubert (Gustave), *Correspondance*, tome II, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- Focroulle (Bernard), Legros (Robert) et Todorov (Tzvetan), *La Naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset, 2005.
- Foucault (Michel), *Dits et écrits*, tome I, éd. D. Defert et Fr. Ewald avec J. Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- Gautier (Théophile), *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874.
- Goncourt (Edmond de), *La Maison d'un artiste*, 2 vol., Paris, Charpentier, 1881.
- Goffman (Erving), *Gender Advertisements*, Harper Colophon Books, 1979.
- Heilbrun (Françoise) et MOLINARI (Danielle) (dir.), *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo : photographies de l'exil*, Paris Musées, 1998.
- Hugo (Victor), *Littérature et philosophie mêlées* (1834), éd. A. R.W. James, dans *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- Huret (Jules), *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), éd. D. Grojnowski, Vanves, Thot, 1982.
- Huret (Jules), *Enquête sur la question sociale en Europe*, Paris, Perrin, 1897.
- Jennequin-LEROY (Marie), « Le “portrait” d'auteur au Moyen Âge. Parcours iconographique à travers les miniatures de quelques manuscrits », dans *Interférences littéraires*, n° 2, mai 2009.
- Kantorowicz (Ernest), *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique du Moyen Âge*

- (1957), Paris, Gallimard, 1989.
- Laforge (Jules), *Les Complaintes*, éd. J.-P. Bertrand, Paris, Garnier-Flammarion, 1997.
- Lavaud (Martine) et Thérénty (Marie-Ève) (dir.), *L'interview d'écrivain*, dans *Lieux Littéraires*, n° 9-10, 2006.
- Léautaud (Paul), *Journal littéraire*, tome I, Paris, Mercure de France, 1986.
- Malécot (Claude), *Le Monde de Victor Hugo vu par les Nadar*, Paris, Centre des monuments nationaux/Monum, Éditions du Patrimoine, 2003.
- Mallard (Marie), *Étude de la série de Dornac : Nos contemporains chez eux (1887-1917). Personnalités et espaces de représentation*, mémoire de maîtrise, Paris IV, 1999.
- Mallarmé (Stéphane), *Œuvres complètes*, tome I, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- Mallarmé (Stéphane), *Œuvres complètes*, tome II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- Michon (Pierre), *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002.
- Nadar, *Dessins et écrits*, éd. J.-L. Bory, Paris, Booking International, 1994.
- Nadar, *Photographies*, éd. Ph. Néagu et J.-J. Poulet-Allamagny, Paris, Booking International, 1994.
- Peeters (Benoît), *Les Métamorphoses de Nadar*, Auby-sur-Semois, Marot, 1994.
- Rouillé (André), *La Photographie en France. Textes et controverses (1816-1871)*, Macula, 1989.
- Rousseau (Jean-Jacques), *Œuvres autobiographiques*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1962.
- Stiénon (Valérie), *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.
- Vaillant (Alain), *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Viala (Alain), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minit, coll. « Le Sens commun », 1985.
- Zweig (Stefan), *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, trad. S. Niémetz, Paris, Belfond, 1993.

## Notes

1 « Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ; mais, si vous employez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement » (Mallarmé (Stéphane), « Sur le roman illustré par la photographie », réponse adressée le 30 juin 1897 au journaliste André Ibels à l'occasion d'une enquête conduite par celui-ci pour le compte du *Mercure de France*, où elle paraîtra en janvier 1898, à un mot près de différence (le verbe « remplacer » substitué par erreur au verbe « employer »), dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 668). Pour une recontextualisation de cette réponse aussi ironique que laconique, voir Durand (Pascal), « “Que n'allez-vous droit au cinématographe”. Une déclaration de Mallarmé », dans *Films et Plumes* (J.-J. Lefrère & M. Pierssens dir.), Tusson, Du Lérot, 2011, p. 69-80.

2 Mallarmé (Stéphane), *Œuvres complètes*, tome I, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 720.

3 *Ibid.*, p. 720. Sur la double composante esthétique et sociale de cette lettre et des formules qu'elle enveloppe, voir Durand (Pascal), « Vers une *illusio* sans illusion ? Réflexivité formelle et réflexivité critique chez Mallarmé », dans D. Saint-Amand et D. Vrydaghs (dir.), *Nouveaux regards sur l'illusio, CONTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, n° 9, 1<sup>er</sup> septembre 2011, §§ 16-27. URL : <http://contextes.revues.org/index4800.html>

4 On songe ici à toute une tradition allant en gros d'Antonin Artaud à Bernard Noël ou Pierre Guyotat et appelée à connaître chez un Philippe Sollers, entre-temps et ensuite, des relais successifs de plus en plus caricaturaux. Roland Barthes, qui jouera sa partie dans cette mythologie du corps s'écrivant, avait d'abord, on le sait, pris soin de distinguer, à côté de la « langue », entre « style » et « écriture », celui-là défini comme le produit spontané d'une poussée tout ensemble physiologique et pulsionnelle, celle-ci comme un acte d'engagement sur

le terrain historique autant que social des formes et des représentations de la littérature (voir *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953).

5 Jennequin-Leroy (Marie), « Le "portrait" d'auteur au Moyen Âge. Parcours iconographique à travers les miniatures de quelques manuscrits », dans *Interférences littéraires*, n° 2, mai 2009, p. 34.

6 *Ibid.*, p. 34-35. Marie Jennequin-Leroy évoque également le cas des manuscrits de Jean Molinet, où certaines scènes de dédicace « présentent un moulin — le fameux *mo(u)linet* — qui fait signe vers le nom de l'auteur », mais participe aussi bien d'un calembour visuel homologuant le travail du poète à la fabrication de la farine (p. 35-36).

7 Eisenstein (Elizabeth L.), *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes* (1983), trad. M. Sissung et M. Duchamp, Paris, La Découverte, coll. « Anthropologie des sciences et des techniques », 1991, p. 164-165.

8 Pour reprendre ici le titre de l'ouvrage d'Eisenstein (Elizabeth L.), *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, 1980.

9 On se reportera sur ce sujet à l'étude désormais classique de Dumont (Louis), *Essais sur l'individualisme* (Paris, Seuil, 1983) plutôt qu'à l'ouvrage décevant de Focroulle (Bernard), Legros (Robert) et Todorov (Tzvetan) sur *La Naissance de l'individu dans l'art* (Paris, Grasset, 2005).

10 Foucault (Michel), « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), dans *Dits et écrits*, tome I, éd. D. Defert et Fr. Ewald avec J. Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 817-840.

11 *Ibid.*, p. 827-828.

12 Voir la synthèse proposée par Chartier (Roger), « De l'histoire du livre à l'histoire de la culture écrite », en épilogue au volume collectif *50 ans d'histoire du livre* (D. Varry dir.), Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2014, p. 207-222. Un autre historien du livre, Robert Darnton, a fait remarquer, de son côté, que la fabrication du « moi auteur », si elle s'est opérée « dans les œuvres des grands écrivains » (ainsi, ajouterions-nous, que dans leur prise en relais par les éditeurs), s'est opérée aussi, à partir de la Renaissance et à l'intérieur donc de l'âge de l'imprimé, dans certaines pratiques de lecture et de confection de recueils individuels de citations (par quoi ces lecteurs auteurs « développaient un sens [...] aigu d'eux-mêmes en tant qu'individus autonomes », selon « la tendance générale que Stephen Greenblatt a dénommée "*Renaissance self-fashioning*", ou construction du moi à la Renaissance » (« La lecture et ses mystères », dans *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui, hier*, trad. J.-Fr. Sené, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2011, p. 42).

13 Et sans revenir sur les déterminants sociaux et politiques de ces éléments comme de leur agrégation, qui m'entraîneraient trop loin du centre approchant de mon propos. Se reporter successivement à Viala (Alain), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1985 ; Darnton (Robert), *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 ; Condé (Michel), *La Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tübingen, Niemeyer, 1989 ; Bénichou (Paul), *Le Sacre de l'écrivain*, Gallimard, 1996 ; Diaz (José-Luis), *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007 ; et, pour une vue synthétique des choses, Bertrand (Jean-Pierre) et Durand (Pascal), *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2006 (« Révolutions », p. 9-25).

14 Hugo (Victor), « But de cette publication », *Littérature et philosophie mêlées* (1834), éd. A. R.W. James, dans *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 52.

15 Rousseau étant ainsi, à ma connaissance, le premier à confesser publiquement, comme en gage d'authenticité, les résistances que lui oppose la langue et les ratures surchargeant ses manuscrits : « Mes manuscrits, raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables attestent la peine qu'ils m'ont coûtée. Il n'y en a pas un qu'il ne m'ait fallu transcrire quatre ou cinq fois avant de le donner à la presse. [...] De là vient encore que je réussis mieux aux ouvrages qui demandent du travail, qu'à ceux qui veulent être faits avec une certaine légèreté, comme les lettres ; genre dont je n'ai jamais pu prendre le ton, et dont l'occupation me met au supplice. Je n'écris point de lettres sur les moindres sujets qui ne me coûtent des heures de fatigue, ou si je veux écrire de suite ce qui me vient, je ne sais ni commencer ni finir, ma lettre est un long et confus verbiage ; à peine m'entend-on quand on la lit » (*Les Confessions*, dans *Œuvres autobiographiques*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1962, p. 135-136).

16 Les catégories de « *littérature-discours* » et de « *littérature-texte* » sont empruntées à Alain Vaillant qui y voit les deux grands avatars successifs de la littérature en tant que système de communication (« La communication littéraire », dans *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand

Colin, 2010, p. 251-267).

17 « Le style c'est la vie ! c'est le sang même de la pensée ! [...] Je tâcherai de faire voir pourquoi la critique esthétique est restée si en retard de la critique historique et scientifique : on n'avait point de base. La connaissance qui leur manque à tous, c'est l'anatomie du style, savoir comment une phrase se membre et par où elle s'attache. On étudie sur des mannequins, sur des traductions, d'après des professeurs, des imbéciles incapables de tenir l'instrument de la science qu'ils enseignent, une plume, je veux dire, et la vie manque ! l'amour ! l'amour !, ce qui ne se donne pas, le secret du bon Dieu, l'âme, sans quoi rien ne se comprend » (Flaubert (Gustave), Lettre à Louise Colet, 7 septembre 1853, dans *Correspondance*, tome II, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 427 ; souligné par lui).

18 « La critique littéraire me semble une chose toute neuve à faire (et j'y converge, ce qui m'effraie). Ceux qui s'en sont mêlés jusqu'ici n'étaient pas du métier. Ils pouvaient peut-être connaître l'anatomie d'une phrase, mais certes ils n'entendaient goutte à la physiologie du style » (Lettre à Louise Colet, 30 novembre 1853, *ibid.*, p. 445).

19 Lettre à Louise Colet, 29 janvier 1853, *ibid.*, p. 245.

20 Lettre à Louise Colet, 30 novembre 1853, *ibid.*, p. 445.

21 Mallarmé (Stéphane), « Arthur Rimbaud. Lettre à M. Harrison Rhodes », dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 121-122.

22 La familiarité des traits de l'écrivain ayant pu, dans le cas Diderot, faire longtemps identifier à tort comme portrait de celui-ci – jusqu'en 2012 – tel tableau célèbre de Fragonard, reproduit à ce titre et sous ce titre dans nombre de manuels scolaires.

23 Cité par Chelebourg (Christian), « Poétiques à l'épreuve. Balzac, Nerval, Hugo », dans *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 59.

24 Voir, sur ce dernier point, les commentaires de Christian Chelebourg touchant aux différents signes portés à la main par le poète autour de l'image et au contexte éditorial de cette gravure d'après photo, destinée à illustrer la biographie de Nerval dans la série d'Eugène de Mirecourt – en lesquelles le poète voyait, pour l'une, un « portrait ressemblant, mais posthume » et, pour l'autre, une sorte de « biographie nécrologique » anticipée (art. cité, p. 61-65).

25 « [La] photographie n'est pas, comme on le croit communément, une simple opération chimique. Tout ce qui touche l'homme reçoit une empreinte ; l'âme y est visible par quelques rayons [...] cela tient principalement au goût de l'artiste. Et surtout, pourquoi ne le dirions-nous pas, à une certaine transmission fluidique, que la science n'est pas en état de déterminer aujourd'hui, mais qui n'en existe pas moins. Pensez-vous que ces plaques imprégnées de préparations assez sensibles pour s'impressionner à l'action de la lumière, ne soient pas modifiées par l'influx humain ? Nous touchons là à une question délicate : l'âme peut-elle agir sur la matière ? Le magnétisme semble répondre oui [...] » (cité par Rouillé (André), *La Photographie en France. Textes et controverses (1816-1871)*, Macula, 1989, p. 283-285).

26 Chose qui pourrait valoir pour Hugo à Jersey et Guernesey, ainsi qu'on le verra plus loin, mais bien moins pour Balzac et Nerval.

27 Chelebourg (Christian), art. cité, p. 70.

28 Nadar, *Photographies*, introduction, choix des photographies et rédaction des notices par Philippe Néagu et Jean-Jacques Poulet-Allamagny, Préface de Jean-Louis Bory, Paris, Booking International, 1994. L'ouvrage a d'abord paru en 1979 à l'enseigne de l'éditeur Arthur Hubschmid.

29 Bourdieu (Pierre) (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1965, p. 120.

30 Nadar, *Quand j'étais photographe (1900)*, dans *Dessins et écrits*, éd. Jean-Louis Bory, Paris, Booking International, 1994, p. 980.

31 Cet appui du coude étant vraisemblablement, d'un point de vue technique, l'un des moyens d'assurer l'immobilité suffisante du sujet à photographier, les livres pouvant être aussi quelquefois une façon d'ajuster le dispositif à la taille du modèle.

32 Ainsi de la position à califourchon sur une chaise d'un Manet (Nadar, *Photographies*, éd. citée, p. 163), d'un Lepic (p. 157), d'un Gustave Bourdin (p. 259), d'un Charles Bataille (p. 252) ou d'un Alexandre Dumas (p. 290). Ainsi aussi d'un Joseph-Jacques Commerson représenté en train de dormir à la renverse dans un fauteuil, un numéro du *Tintamare* déployé sur sa poitrine (p. 266). En 1910, Paul Nadar photographiera à son tour Mounet-Sully en position de dormeur assis (p. 478).

33 Ce n'est pas seulement qu'un monarque, qu'un grand prélat ou qu'un chef d'armée souriant eussent paru bien peu sérieux et dignes d'être obéis ; c'est que manifestant, ce qu'ils se gardaient bien de faire, le plaisir pris à leur puissance ou aux conditions de vie dont cette puissance les gratifiait ils se fussent bien plus exposés à la révolte de leurs sujets ou subordonnés qu'en montrant à ceux-ci un visage gravement absorbé. Ce visage, le pouvoir continue encore bien souvent de le montrer jusqu'à nous.

34 Ordre social des corps, avec ses contraintes parfois très codifiées, qu'un Stefan Zweig a bien mises en évidence s'agissant de la parure féminine, significative du rôle et du sort réservés aux femmes : « Serrée à mi-corps comme une guêpe par un corset de baleines, [...] le cou engoncé jusqu'au menton, les pieds comprimés jusqu'aux orteils, la chevelure [...] érigée en tour sous un chapeau monstrueux qui se mouvait avec majesté, les mains enfoncées dans des gants même par les plus chaudes journées d'été, ce personnage de la "dame", qui aujourd'hui appartient depuis longtemps à l'histoire fait l'effet [...] d'un être paralysé dans toute son action, d'un être infortuné, pitoyable » (Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, trad. S. Niémetz, Paris, Belfond, 1993, p. 98).

35 Bourdieu (Pierre), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979, p. 552.

36 À cette *hexis* photographiée, en tant qu'objectivation figée dans le portrait d'une manière de se tenir, de faire face, de s'effacer, procédant d'un héritage familial et d'une imprégnation socio-professionnelle, pourrait correspondre, de l'autre côté de l'appareil, l'*hexis photographique* que Luc Boltanski et Jean-Claude Chamboredon ont proposé de voir à l'œuvre dans les manières et les postures du photographe lui-même, qu'il les tienne de sa propre origine de classe et de sa propre expérience professionnelle ou qu'il les adopte (en adaptant au besoin et autant que possible ces dernières), pour s'introduire dans tel milieu à photographier (*Un art moyen*, éd. citée, p. 274-275). L'*hexis* photographiée, comme renforcement face à l'objectif de l'*hexis* corporelle, n'est pas le seul fait des portraits officiels ou réalisés à l'occasion des grandes et petites cérémonies de l'existence (mariage, communion, remise de diplômes, etc.) ; elle s'opère chaque fois que le sujet est conscient de l'acte photographique donc il est la cible ou dont il pourrait être la cible, de la même façon que tout regard venant d'autrui conduit le sujet à tenter de maîtriser l'objectivation qu'il subit.

37 Dans la foulée, à la génération précédente, des « Rousseau du ruisseau » stigmatisés d'un autre côté par Voltaire, et selon une ligne de fracture esthétique, politique et posturale de part et d'autre de laquelle ne vont plus cesser de se distribuer gens de la bohème et de la bourgeoisie des lettres, écrivains marginaux et écrivains académiques, hétérodoxes et conservateurs, etc.

38 Cette littérature panoramique très en vogue sous la Monarchie de Juillet a été réexaminée récemment par Stiénon (Valérie), *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012 ; voir aux p. 288-311 pour les quelques cas de physiologies mettant explicitement en représentation et en abyme l'univers des lettres.

39 Notice dans Nadar, *Photographies*, éd. citée, p. 275.

40 Le côté démodé de la tenue vestimentaire d'une Marceline Desbordes-Valmore contribue ainsi, avec le grand âge de la poétesse, à signifier son appartenance à la littérature du passé. Telle qu'elle est saisie par la modernité photographique, elle est déjà un revenant.

41 Le dessinateur Cham étant cependant le seul, dans le volume des photographies Nadar, à être saisi, crayon à la main, en train de réaliser un croquis sur un papier au coin d'une table (*op. cit.*, p. 104). Notons aussi le portrait de Charles Asselineau en train de lire accoudé au guéridon (p. 240). En 1907, Paul Nadar représentera le peintre Henri Caro-Delvaile devant son chevalet, palette au poignet et pinceau à la main, « exemple à peu près unique », dans ce corpus, « d'artiste [...] simulant l'action de peindre » (*ibid.*, p. 199).

42 Nadar, *Quand j'étais photographe*, éd. citée, p. 979. Cathos et Madelon sont deux des Précieuses ridicules mises en scène par Molière.

43 Barthes (Roland), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 158 et 159.

44 *Ibid.*, p. 157-160.

45 Surdéterminés parce qu'associés à de très grands noms de la littérature moderne (Balzac, Nerval, Baudelaire) ; parce que très profondément inscrits dans notre mémoire collective (à travers notamment les illustrations des anthologies scolaires) ; parce que marqués au sceau de la primauté (Balzac), de la rareté (Nerval) ou de la tragédie (Nerval encore) ; ou bien encore parce que déjà commentés par les auteurs portraiturés eux-mêmes (Balzac, Nerval).

- 46 Adrien avait repris à son compte le pseudonyme de son frère en signant NADAR JNE et l'avait de surcroît, en s'intitulant « photographe de SM l'Impératrice », associé au régime que Félix abhorrait.
- 47 « Profession de foi » de Nadar, dans *La Tribune judiciaire* (1857), citée par Peeters (Benoît), *Les Métamorphoses de Nadar*, Auby-sur-Semois, Marot, 1994, p. 44-46.
- 48 Benoît Peeters associe ce dépouillement à la théorie des « sacrifices » ayant cours chez certains peintres du temps (*op. cit.*, p. 58). Littré définira celle-ci, en 1875, comme « l'artifice [consistant] à négliger certains accessoires d'un tableau pour mieux faire ressortir les pièces principales. »
- 49 Kantorowicz (Ernest), *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique du Moyen Âge* (1957), Paris, Gallimard, 1989 ; Michon (Pierre), *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002.
- 50 Ce Panthéon photographique discontinu que Nadar construit de portrait en portrait se situe, historiquement et esthétiquement, au point de rencontre entre la génération romantique et la génération artiste : ce serait, si l'on veut, en tout cas tendanciellement, le Panthéon de la modernité et de l'opposition à l'Empire – par opposition à un Disdéri, photographe officiel d'une autre série, celle de la culture officielle, de la haute société impériale et de la bourgeoisie qui en constitue la base sociale.
- 51 L'expression est de Roland Barthes (« L'écrivain en vacances », dans *Mythologies, Œuvres complètes*, tome I, éd. E. Marty, Paris, Seuil, 1993, p. 580).
- 52 Pour une vision détaillée de l'activité photographique autour du poète en exil, voir le catalogue de l'exposition au musée d'Orsay *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo : photographies de l'exil* (sous la dir. de Françoise Heilbrun et Danielle Molinari), Paris Musées, 1998.
- 53 Chelebourg (Christian), art. cité, p. 68.
- 54 Victor Hugo à Auguste Vacquerie, cité par Malécot (Claude), *Le Monde de Victor Hugo vu par les Nadar*, Paris, Centre des monuments nationaux/Monum, Éditions du Patrimoine, 2003, p. 81.
- 55 Mallarmé (Stéphane), « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 205.
- 56 Cette série a cependant fait l'objet d'un mémoire de maîtrise dont je n'ai pas pu prendre connaissance : Mallard (Marie), *Étude de la série de Dornac : Nos contemporains chez eux (1887-1917). Personnalités et espaces de représentation*, Paris IV, 1999.
- 57 Victime autant que quiconque de cette représentation vécue, un Mallarmé traduit cela fort bien dans la lettre à Lefébure déjà citée au début du présent article : « je rejeterai toujours toute compagnie, pour promener mon symbole partout où je vais, et, dans une chambre pleine de beaux meubles comme dans la nature, me sentir un diamant qui réfléchit, mais n'est pas par lui-même ce à quoi on est toujours obligé de revenir quand on accueille les hommes, ne serait-ce que pour se mettre sur sa défensive » (dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 719-720). Voir aussi sa lettre « autobiographique » à Verlaine : « La solitude accompagne nécessairement cette espèce d'attitude ; et, à part mon chemin de la maison (c'est 89, maintenant, rue de Rome) aux divers endroits où j'ai dû la dime de mes minutes, lycées Condorcet, Janson de Sailly enfin Collège Rollin, je vague peu, préférant à tout, dans un appartement défendu par la famille, le séjour parmi quelques meubles anciens et chers, et la feuille de papier souvent blanche » (Lettre du 16 novembre 1885, *ibid.*, p. 789).
- 58 En 1852 déjà, lorsque le mobilier du poète proscrit avait été mis en vente à Paris en 1852, Gautier avait pris soin d'en souligner, dans *La Presse*, toute la portée symbolique : « Tout ce poème dramatique va être démembré et vendu hémistiche par hémistiche, nous voulons dire fauteuil par fauteuil, rideau par rideau [...] » ; et de demander aux « nombreux admirateurs du poète » qu'ils « songent que ce ne sont pas des meubles qu'ils achètent, mais des reliques » (Gautier (Théophile), « Vente du mobilier de Victor Hugo », recueilli dans *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 132-133).
- 59 Goncourt (Edmond de), *La Maison d'un artiste*, 2 vol., Paris, Charpentier, 1881. On y lit en guise de très brève préface : « En ce temps où les choses [...] sont associées si largement par la description littéraire moderne à l'Histoire de l'Humanité, pourquoi n'écrirait-on pas les mémoires des choses, au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme ? »
- 60 Breton (André), *Entretiens radiophoniques avec André Parinaud* (1952), dans *Œuvres complètes*, tome III, éd. M. Bonnet, sous la dir. d'E.-A. Hubert avec Ph. Bernier, M.-Cl. Dumas et J. Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 434.
- 61 Laforgue (Jules), « Complainte des pubertés difficiles », dans *Les Complaintes*, éd. J.-P. Bertrand, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, p. 72-73.

62 Mallarmé (Stéphane), « Sonnet allégorique de lui-même » (1868), dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 131.

63 « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx », dans *Poésies, Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 37-38.

64 « Une dentelle s'abolit », dans *Poésies, Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 42. Le recueil des *Poésies* dans la maquette préparée pour l'édition Deman se refermera sur un sonnet mettant en scène un poète méditant au coin du feu, en train de tisonner (« Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos », *ibid.*, p. 44-45).

65 Léautaud (Paul), *Journal littéraire*, 26 mars 1898, tome I, Paris, Mercure de France, 1986, p. 18-19.

66 Léautaud (Paul), *Journal littéraire*, 5 janvier 1904, tome I, éd. citée, p. 99.

67 L'expression est de Nadar, *Quand j'étais photographe*, éd. citée, p. 1055

68 C'est l'expression qu'il utilise en effet dans la dédicace au directeur de *L'Écho de Paris* de l'édition en volume de ces entretiens. Huret (Jules), *Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris, Charpentier, 1891), éd. D. Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 17.

69 Passé au *Figaro* en 1892 il y entreprendra aussitôt une grande enquête d'opinions sur la « question sociale en Europe » (voir Huret (J.), *Enquête sur la questions sociale en Europe*, Paris, Perrin, 1897).

70 Voir, en ce sens, l'évocation de sa rencontre avec Maurice Maeterlinck : « Surprise. Âgé de vingt-sept ans, assez grand, les épaules carrées, la moustache blonde coupée presque à ras, Mæeterlinck, avec ses traits réguliers, réalise exactement le type flamand. Cela joint à ses manières très simples, à son allure presque timide, sans geste, mais sans embarras, provoque tout d'abord un sentiment se surprise très agréable : l'homme, mis correctement, tout en noir, avec une cravate de soie blanche, ne jouera pas au génie précoce, ni au mystère, ni au menfoutisme, ni à rien : c'est un modeste et c'est un sincère. Mais ce charme a son revers : si je ne réussis pas à distraire mon interlocuteur de l'interview qui l'épouvante, je ne tirerai rien pour mon enquête, ou presque rien de cette carrure tranquille ; un quart d'heure à peine passé, je m'en rends compte : ne parler ni de lui ni des autres, ou si peu ! parler des choses en phrases très courtes, répondre à mes questions par des monosyllabes, le quart d'un geste, un hochement de tête, un mouvement des lèvres ou des sourcils, telle sera la posture de l'interviewé aussi longtemps qu'il sentira planer l'indiscrétion de l'interviewer. Il faudra que petit à petit je fasse oublier le but de mon voyage pour réussir à fondre un peu ce mutisme blond. Encore une fois, je sens qu'il n'y a pas là ni parti pris, ni pose, il ne parle pas... très simplement, — comme d'autres parlent » (*Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. citée, p. 118).

71 *Ibid.*, p. 73-74.

72 *Ibid.*, p. 81.

73 Mallarmé (Stéphane), « Avant-dire au "Traité du verbe" de René Ghil » (1886), dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 678.

74 « Solitude » (*La Revue blanche*, 1<sup>er</sup> novembre 1895), dans *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 256-260. J'ai examiné cette scène d'interview figurée dans « L'oracle et le messager : fiction de l'interview chez Mallarmé », dans *Lieux littéraires*, dossier *L'interview d'écrivain* (sous la dir. de M. Lavaud et M.-È. Thérenty), n° 9-10, juin 2006, p. 107-117.

75 La porte centrale du cabinet japonais, sur ce cliché, est ouverte, laissant voir notamment, comme en un tabernacle, une photographie de Baudelaire.

76 La même vente a révélé l'existence d'un semblable quatrain de Verlaine, ainsi libellé : « *Je suis, sans hésitation, / Bien que n'étant un courtisan, / Néanmoins, or ! un partisan / De cette publication* ». Cette vente a été aussi l'occasion d'évaluer la cote des uns et des autres sur le marché des photographies et des autographes : celle du portrait de Mallarmé s'est envolée au plus haut, à 40 700 euros, celle de Verlaine à 37 000 euros, Rodin à 12 498 euros, Le Douanier Rousseau à 5.920 euros et Zola à 1.100 euros. Produit total de la vente à Drouot : 218 000 euros. Notons que le quatrain de Mallarmé avait déjà été révélé en 2008 chez Drouot, mais sans faire beaucoup parler de lui au-delà du seul cercle des spécialistes du poète.

77 Un autre quatrain mallarméen au sujet de l'une de ses photographies fait dépendre la réussite de l'image du regard porté sur elle (en l'occurrence celui de « Madame Lucie », la bonne des Mallarmé à Valvins) : « *L'image du faiseur de vers / Se montre à souhait réussie / Pour peu qu'elle passe à travers / Les yeux de Madame Lucie* » (*Vers de circonstance*, dans *Œuvres complètes* tome I, éd. citée, p. 283). Dans le cas du quatrain Dornac comme de celui-ci, il faut faire sa part à l'aimable connivence que le poète introduisait volontiers dans la figuration de ses rapports interpersonnels et en particulier dans des vers de circonstance répondant en

règle très générale à une logique de don et de contre-don.

78 Léautaud (Paul), *Journal littéraire*, 16 janvier 1900, tome I, éd. citée, p. 32-33.

79 Dans « Picture frames », Goffman prenait pour exemple l'homme de science et les différents emblèmes dont il se voit entouré dans les photographies de presse : instruments, poses, actions figées, direction du regard, etc. Voir Goffman (Erving), *Gender Advertisements*, Harper Colophon Books, 1979, p. 19.

80 Dimension dont un portrait comme celui de l'affichiste Jules Chéret montre, plus qu'il ne faut, la vanité (fig. 29).



Fig. 1: Voltaire à Ferney, par Jean Huber (Source : Wikimedia Commons)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-1.png>

image/png, 947k



Fig. 2 : Silhouette, par Jean Huber (Source : Wikimedia Commons)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-2.png>

image/png, 27k



**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-3.png>

image/png, 143k



Fig. 4 : Nerval par Legros (1853)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-4.jpg>

image/jpeg, 68k



Fig. 5 : Nerval par Gervais (1854)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-5.png>

image/png, 295k



Fig. 6 : Vigny (Nadar, 1855)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-6.png>

image/png, 266k



Fig. 7 : Mallarmé (Paul Nadar, 1896)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-7.png>

image/png, 429k



Fig. 8 : Gautier (Nadar, 1855)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-8.png>

image/png, 457k



Fig. 9 : Edmond et Jules de Goncourt (Nadar, ca 1855)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-9.jpg>

image/jpeg, 44k



Fig. 10 : Alphonse Daudet (Nadar, 1865)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-10.png>

image/png, 1,1M

Fig. 11 : Jules Vallès (Nadar, 1865-70)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-11.jpg>



image/jpeg, 20k



Fig. 12 : Victor Hugo à Jersey (par A. Vacquerie, ca 1853) (Source Bibliothèque nationale de France)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-12.png>

image/png, 68k



Fig. 13 : Victor Hugo à Jersey (par A. Vacquerie, ca 1853) (Source Bibliothèque nationale de France)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-13.png>

image/png, 103k



Fig. 14 : Victor Hugo à Jersey (par A. Vacquerie, ca 1853) (Source Bibliothèque nationale de France)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-14.png>

image/png, 155k



Fig. 15 : Victor Hugo à Guernesey ; chambre du poète ; lock-out (par Bacot, ca 1862) (Source : Maisons Victor Hugo, Paris/Guernesey)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-15.png>

image/png, 259k



Fig. 16 : Victor Hugo à Guernesey ; chambre du poète ; lock-out (par Bacot, ca 1862) (Source : Maisons Victor Hugo, Paris/Guernesey)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-16.png>

image/png, 222k



Fig. 17 : Victor Hugo à Guernesey ; chambre du poète ; lock-out (par Bacot, ca 1862) (Source : Maisons Victor Hugo, Paris/Guernesey)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-17.png>

image/png, 237k



Fig. 18 : Victor Hugo (Nadar, 22 mai 1885) (Source : Wikimedia Commons)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-18.png>

image/png, 525k



Fig. 19 : Mirbeau (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-19.jpg>

image/jpeg, 76k



Fig. 20 : Zola (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-20.jpg>

image/jpeg, 88k



Fig. 21 : le père Didon (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-21.jpg>

image/jpeg, 76k



Fig. 22 : Edmond de Goncourt (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-22.jpg>

image/jpeg, 92k



Fig. 23 : Edmond de Goncourt (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-23.jpg>

image/jpeg, 88k



Fig. 24 Verlainne (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-24.png>  
image/png, 537k

Fig. 25 : Quatrain autographe de Mallarmé (associé à l'un de ses portraits par Dornac : voir fig. 27)



**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-25.png>  
image/png, 37k

Fig. 26 : Mallarmé au 89 rue de Rome (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)



**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-26.png>  
image/png, 367k

Fig. 27 : Mallarmé au 89 rue de Rome (par Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)



**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-27.png>  
image/png, 647k

Fig. 28 : Alphonse Daudet (Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)



**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-28.jpg>  
image/jpeg, 88k

Fig. 29 : l'affichiste Jules Chéret (Dornac) (Source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)



**URL** <http://contextes.revues.org/docannexe/image/5933/img-29.jpg>  
image/jpeg, 78k

## ***Pour citer cet article***

### *Référence électronique*

Pascal Durand, « De Nadar à Dornac », *COntEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 17 juin 2014. URL : <http://contextes.revues.org/5933> ; DOI : 10.4000/contextes.5933

## ***Auteur***

### **Pascal Durand**

Université de Liège

### *Articles du même auteur*

#### **Introduction** [Texte intégral]

Le portrait photographique d'écrivain vu de profil et de face  
Paru dans *COntEXTES*, 14 | 2014

#### **Aspects du symbolique dans la sociologie de Pierre Bourdieu** [Texte intégral]

Formation et transformations d'un concept générateur  
Paru dans *COntEXTES*, Varia

#### **Compte rendu de Grivel (Charles), Alexandre Dumas : l'homme 100 têtes** [Texte intégral]

Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2008, 268 p.  
Paru dans *COntEXTES*, Notes de lecture

#### **Presse ou médias, littérature ou culture médiatique ? Question de concepts** [Texte intégral]

Paru dans *COntEXTES*, 11 | 2012

#### **Vers une *illusio* sans illusion ?** [Texte intégral]

Réflexivité formelle et réflexivité critique chez Mallarmé

Paru dans *CONTEXTES*, 9 | 2011

**La « Bibliothèque de la Pléiade » : un bon objet** [Texte intégral]

Compte rendu de Gleize (Joëlle) & Roussin (Philippe), *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, 197 p.

Paru dans *CONTEXTES*, Notes de lecture

Tous les textes...

## ***Droits d'auteur***

© Tous droits réservés