

Introduction

Du portrait « à voir » au portrait « à lire »

Le portrait, comme le paysage, est un « lieu commun¹ » de la peinture et de la littérature. Ces deux instances constituent les axes fondamentaux du paradigme pictural qui traverse l'œuvre d'Ann Radcliffe². L'écrivaine a été louée pour sa « peinture de mots » (« *word-painting*³ ») en association aux nombreuses descriptions paysagères qui émaillent ses romans. Celles-ci suscitèrent, dès l'origine, des comparaisons à l'art des peintres, celui des paysagistes romains du XVII^e siècle (Le Lorrain, Salvator Rosa) notamment, dont les toiles imprégnaient l'imaginaire du temps⁴. L'impression de « tableaux » qui se dégage de la lecture ne se limite toutefois pas à la prégnance des scènes naturelles. Le portrait participe aussi activement à la « picturalité » radcliffienne. Les critiques s'en sont tenus aux analogies convenues de l'*ut pictura poesis*⁵ pour en rendre compte, oubliant souvent la spécificité du texte littéraire. Or, ces images trouvent leur origine dans l'écriture même de la romanière⁶, une écriture picturale qui envisage la composition romanesque comme une succession de « tableaux ». Le lecteur est invité à se promener dans une « galerie de peintures⁷ » où, tour à tour, se succéderaient paysages et portraits. Vus de loin, dans la composition d'ensemble du roman, les personnages, évoluant de scènes en scènes comme sautant « de

1 BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 75.

2 Voir LABOURG Alice, *Peinture et écriture : l'imaginaire pictural dans les romans gothiques d'Ann Radcliffe*, thèse de doctorat, dir. Max Duperray, université Aix-Marseille, novembre 2013.

3 FLAXMAN Rhoda, *Victorian Word-Painting and Narrative: Towards the Blending of Genres*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987, p. 9. Pour une application à Radcliffe, voir ROGERS Deborah, *The Critical Response to Ann Radcliffe*, Westport, Londres, Greenwood Press, 1994, p. 189 ; et ELIA Adriano, *Ut pictura poesis: Word-Image Interrelationships and the Word-Painting Technique*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2002, p. 78.

4 Voir ROGERS Deborah, *op. cit.*

5 « De la poésie comme de la peinture », formule d'Horace qui sert à établir diverses analogies entre peinture et littérature pour démontrer les mérites respectifs de l'une ou de l'autre au sein du *paragone*, le parallèle entre les arts, tradition picturale et littéraire issue de la Renaissance. Il était courant au XVIII^e siècle de considérer la peinture et la poésie comme des « arts sœurs ». Voir RENSSLAER Lee W., *Ut Pictura Poesis, humanisme et théorie de la peinture, XV^e siècle-XVIII^e siècle* (1967), Paris, Macula, 1991 ; et LOUVEL Liliane, *L'œil du texte, Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 55-71.

6 Sur l'écriture en tant que forme littéraire entre langue (collective et codifiée) et style (personnel), voir BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Éditions du Seuil, 2014.

7 LOUVEL Liliane, *Texte/image, Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 224.

toiles en toiles⁸ », jouent le rôle compositionnel dévolu aux « petites figures » de la peinture de paysage. Vus de près, figés dans des poses qui rappellent l'art du peintre, ils composent des « tableaux » qui entrent en écho avec les divers objets picturaux du récit (portraits grand format, miniatures).

Le portrait peut en effet apparaître sous la forme d'un objet matériel dans l'univers de la fiction dont l'image constitue ou non le sujet d'une description, d'une *ekphrasis*⁹. Il se manifeste également sur le plan métaphorique lorsque le texte fait le « portrait » d'un personnage, recourant de manière plus ou moins explicite au modèle pictural pour en convoquer la présence. Le portrait littéraire est traditionnellement associé au portrait peint, le mot renvoyant directement aux arts visuels. En suivant la distinction qu'opère Philippe Hamon entre « images à voir » (peintures, tableaux, illustrations, photographies) et « images à lire¹⁰ » (métaphores, comparaisons), on pourrait schématiquement distinguer le portrait en images du portrait par les mots, le portrait « à voir » du portrait « à lire ». En arts plastiques, le portrait peut être pictural, sculptural ou photographique. Il existe en outre des portraits musicaux, voire chorégraphiques, qui relèvent cependant plus de l'évocation que de la représentation (arts visuels) ou de la description (littérature¹¹).

En peinture, un portrait « est la représentation d'une personne considérée pour elle-même [...]. L'objet du portrait est au sens strict le sujet *absolu* : détaché de tout ce qui n'est pas lui, retiré de toute extériorité¹² ». Le portrait est le site privilégié du questionnement sur l'identité. Comme le précise Étienne Souriau, il « témoigne d'un intérêt pour l'individuel ; ce n'est pas seulement l'être humain en général, ou tel type de toute une espèce, que rend le portraitiste ; c'est telle personne en tant qu'elle est elle-même [...]. C'est bien l'individu en tant que tel qui y apparaît¹³ ». Le portrait peint communique certes l'apparence physique mais ne s'y réduit pas. Il rend perceptible la personnalité du modèle grâce à l'expression de la physionomie, la pose ou la présence d'objets et accessoires emblématiques (portrait allégorique, portrait historicisé). Titre ou inscription (cartouche, phylactère) renseignent parfois sur le modèle, son nom, son statut, ses fonctions, voire ses pensées. Le portrait nous dit quelque chose de fondamental sur l'être au-delà de la contingence : « Qu'on fasse son propre portrait ou celui d'un autre, le portrait marque toujours qu'on attribue une importance à l'*haecceité* du moi, à l'identité personnelle¹⁴. » Il y aurait une

8 « *Making their way from canvas to canvas* », HUSSEY Christopher, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, Londres, Frank Cass & Co. Ltd, 1967 (1927), p. 231-232.

9 L'*ekphrasis* est la description littéraire d'une œuvre d'art. La description du bouclier d'Achille par Homère au chant XVIII de *L'Illiade* en est l'exemple canonique.

10 HAMON Philippe, « L'imagerie et la littérature au XIX^e siècle », [http://www.canalu.tv/video/universite_rennes_2_crea_cim/philippe_hamon_l_imagerie_et_la_litterature_au_xixe_siecle.14722], consulté le 4 mai 2024.

11 SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1229.

12 NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2000, p. 11-12.

13 SOURIAU Étienne, *op. cit.*, p. 1229.

14 *Ibid.*

sorte d'« ontologie » du portrait qui pointerait vers l'« essence » même du sujet que le peintre saurait saisir sous les apprêts de l'apparence et des circonstances pour « extraire » une ou plusieurs qualités qui constitueraient l'individualité du sujet, sa particularité, son unicité, son « moi » profond. C'est ce que rappelle l'étymologie puisque le mot « portrait » renvoie « à l'action de tirer, de faire ressortir l'image de la réalité¹⁵ » :

« Le trait est d'abord ex-trait. La peinture est l'extraction du trait. Le “por” ou “pour” est un intensif (comme le “re” de représenter ou de ressembler). Peindre est tirer en avant, au dehors, c'est présenter tout comme “*repraesentatio*” (antérieur à *praesentatio*) est mise en avant, mise en présence [...]. C'est rendre présent. Peindrer, c'est tirer la présence au dehors – fût-elle présence d'une absence¹⁶. »

En littérature, selon la définition de la rhétorique, le portrait est « la description, tant au moral qu'au physique, d'un être animé réel ou fictif¹⁷ ». Le lien avec le pictural est multiple, la description, au sens large, étant elle-même souvent comparée à un « tableau ». Selon le principe rhétorique de l'*energeia*, elle a pour but de « faire voir », de « mettre sous les yeux¹⁸ ». « [P]ause plus ou moins longue dans la narration dont le but est de décrire l'aspect physique (prosopographie) et/ou l'aspect moral d'un individu réel ou fictif (éthopée¹⁹) », le portrait littéraire se détache de l'ensemble du texte en tant qu'unité narrative. Tel le modèle pictural, il est souvent « cadré », par des marqueurs textuels et diégétiques : changement de régime narratif, structures présentatives, introduction de « technèmes²⁰ » (porte, fenêtre) qui annoncent une description, marquage typographique (paragraphe distincts, alinéas, blancs). Métaphores picturales plus ou moins explicites peuvent assoir l'analogie tandis que les questions de point de vue (focalisation, dynamique des regards) rappellent plus ou moins le dispositif pictural et le rapport du sujet percevant au tableau²¹. Jean-Luc Nancy remarque que « [l]e reflet ou le double n'a lieu qu'*in presentia*, le portrait est *in absentia* : il est par essence et en tous sens exposé à l'absence²² ». Le portrait « à lire », « expansion prédicative d'une forme vide²³ », rejoint le portrait « à voir » en ce qu'il rend lui aussi la présence d'une absence puisqu'il n'est généré que

15 ZUFFI Stefano (dir.), *Le portrait*, Paris, Gallimard, 2001, p. 7.

16 NANCY Jean-Luc, *op. cit.*, p. 50-51.

17 FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009, p. 428.

18 BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 56. Voir aussi HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

19 CHÂTEL Laurent, « Grottes et grotesques dans l'écriture de William Beckford (1760-1844) : *Genius of the Place* ou *Genius of the Face*? Quelques remarques sur le portrait dans ses rapports avec l'art du paysage », in Pierre ARNAUD (dir.), *Le portrait*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 61.

20 HAMON Philippe, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 174-175.

21 Voir MIRAUX Jean-Philippe, *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette, 2003, p. 46.

22 NANCY Jean-Luc, *op. cit.*, p. 46.

23 MIRAUX Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 31.

par les mots. C'est « un segment du texte dont le trait distinctif serait le discours descriptif rapporté à un personnage, ou plus exactement, le discours créant l'image d'une personne, c'est-à-dire un *analogon* textuel de l'image d'un être humain²⁴ ». Aux croisements du texte et de l'image, le portrait littéraire est associé à la caractérisation d'un personnage. Il fait partie intégrante de l'économie narrative et des stratégies romanesques²⁵. S'il tend souvent à imiter le portrait peint dans la description des traits physiques et de l'expression (roman réaliste), privilégiant les effets de cadrage autour du visage ou de la figure²⁶, il peut donner directement des indications quant aux aspects moins visibles de la personnalité (psychologie, caractère, valeurs morales) ou renseigner sur le statut social. Le roman, en tant que récit centré sur le développement de l'individu, s'est lui-même qualifié de « portrait » (*The Portrait of a Lady* d'Henry James, *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce). Inversement, le portrait peint peut être vu comme un récit de soi sous forme d'instantané biographique²⁷.

Quel que soit le médium, on peut considérer que le portrait est la représentation plus ou moins ressemblante d'une personne humaine. Réceptacle de l'identité du sujet, il suppose communément un certain degré de ressemblance avec son modèle. Le visage va donc occuper une place centrale dans la sémiologie du portrait en arts visuels²⁸. Il est cette partie du corps, cette zone signifiante où se concentrent, entre linéaments et physiognomie, les signes extérieurs visibles nécessaires à la reconnaissance. Un portrait se doit d'être ressemblant, d'être fidèle. Il y aurait une « vérité » du portrait. Plus que tout autre genre pictural, le portrait est traversé par la question de la *mimèsis*. Selon les mythes fondateurs de l'histoire de l'art, il serait à l'origine même de la peinture. Pline l'Ancien rapporte la légende de Dibutade, fille du potier de Corinthe, qui pour préserver l'image de son amant qui allait la quitter, marqua d'un trait les contours de son ombre projetée sur un mur. Appliquant de l'argile sur l'esquisse, son père en fit un relief, le premier des portraits²⁹. Dessin, profil, moulage et sculpture : ces éléments à l'origine du genre se retrouveront dans la médaille, les profils renaissants ou encore les silhouettes du XVIII^e siècle. Alberti, lui, voit dans le mythe de Narcisse amoureux de son reflet l'origine même de la peinture, faisant implicitement du portrait à la surface de l'onde le premier des tableaux³⁰. Le miroir comme truchement et la question de l'autoportrait

24 PORÉE Marc, « Salman Rushdie, ou le portrait indien », in Pierre ARNAUD (dir.), *op. cit.*, p. 168.

25 MIRAUX Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 31 et 42.

26 HAMON Philippe, *Du descriptif, op. cit.*, p. 175.

27 Voir WEST Shearer, *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 50-52.

28 Voir BEYAERT Anne, « Une sémiotique du portrait », *Tangence*, n° 69 : « Perceptions », été 2002, p. 85-101 ; et BEYAERT-GESLIN Anne, *Sémiotique du portrait, de Dibutade aux selfies*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017.

29 PLINIE l'Ancien, *Histoire Naturelle*, trad. Jean-Michel Croisille, Paris, Belles-Lettres, 1985, p. 101. Sur la postérité de cette légende, voir POMMIER Édouard, *Théories du portrait, De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 19 sq.

30 ALBERTI Leon Battista, *De la peinture. De Pictura*, trad. Jean-Louis Scheffer, Paris, Macula, Dédale, 1992 (1435), p. 135.

sont de fait placés au cœur du genre et de son dispositif comme de la peinture et de ses modalités représentatives.

Des effigies funéraires antiques aux déformations cubistes, le portrait a connu bien des métamorphoses mais la question de la ressemblance et, à sa suite, celle de la fidélité et de la vérité de l'image portraitique, demeurent fondamentales. Or, la ressemblance n'est pas un critère extérieur que l'on pourrait appliquer au portrait. Elle ne se loge pas non plus uniquement dans la perception et dans la subjectivité du regard, que ce soit celui de l'artiste ou du regardeur. Elle est en quelque sorte définie par le portrait lui-même : « chaque portrait de moi identifiera une autre ressemblance³¹ », explique Nancy. Pour défendre son portrait de Gertrude Stein jugé peu ressemblant, Picasso aurait ainsi affirmé que celle-ci finirait par lui ressembler³². « Le portrait précéderait en somme le visage³³. » Le portrait n'est pas tant fidèle ou non à la « réalité » qu'il n'est sa propre vérité et cette vérité, parce qu'inscrite dans l'objet artistique, est en soi *objective*. Le portrait définit lui-même ce que sera la ressemblance, *sa* ressemblance. C'est ce que signifia Max Liebermann à l'un de ses modèles, déçu, quand il lui rétorqua que son portrait lui ressemblait davantage qu'il ne se ressemblait lui-même³⁴. Le sujet du portrait n'est « occupé qu'à se ressembler³⁵ ».

Les auteurs antiques, les historiens (Tite-Live, Tacite) en particulier, s'y essayait déjà, mais il est d'usage de faire remonter la tradition du portrait littéraire au XVII^e siècle, à la littérature précieuse, aux salons mondains et à la pratique de composer des recueils ou « galeries » de portraits. Le portrait littéraire devait respecter les impératifs du portrait peint : il devait être ressemblant et l'écriture imiter la « manière du peintre³⁶ ». Le plaisir de la reconnaissance y était attendu. Ce lien historique avec le pictural fait du portrait littéraire un site prédestiné à l'étude des rapports que peuvent entretenir le texte et l'image, la littérature et la peinture, le verbal et le visuel. Autour de ce nœud textuel signifiant s'articulent des problématiques plus larges liées aux croisements intersémiotiques et à la question transversale de la représentation. Les convergences entre littérature et peinture ne sont pas que thématiques, elles sont aussi formelles. La « manière du peintre » invite à prendre en considération l'écriture même dans sa création d'effets picturaux. Inversement, le portrait littéraire incite à revisiter le modèle pictural selon une grille de lecture linguistique, celle de la « rhétorique de l'image³⁷ ». Le portrait peint, « à première vue reflet du modèle », sait adopter « une

31 NANCY Jean-Luc, *op. cit.*, p. 49.

32 WEST Shearer, *op. cit.*, p. 194.

33 BEYAERT-GESLIN Anne, *op. cit.*, p. 22.

34 GOMBRICH Ernst *et al.*, *Art, Perception and Reality*, Baltimore/Londres, John Hopkins University Press, 1973, p. 46.

35 BEYAERT-GESLIN Anne, *op. cit.*, p. 27. L'expression est empruntée à Jean-Marie Pontévia.

36 CROQUETTE Bernard, « Portrait, genre littéraire », in *Encyclopædia Universalis*, [<http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/portrait-genre-litteraire/>], consulté le 4 mai 2024.

37 BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4 : « Recherches sémiologiques », 1964, p. 40-51.

multiplicité de directions qui l'apparente plutôt à un effet de diffraction³⁸ », effet qui caractérise l'appréhension mouvante du personnage en littérature.

Il est tentant de vouloir rapprocher portrait à « voir » et portrait à « lire » pour les fondre dans une esthétique générale du portrait. Les comparaisons entre littérature et arts visuels n'ont cessé d'alimenter les discours artistiques et littéraires *via* la fortune critique que connut l'*ut pictura poesis*, consacrant tour à tour la supériorité de la poésie, « peinture parlante », ou de la peinture, « poésie muette³⁹ ». Les « arts sœurs » finirent par se confondre au XVIII^e siècle avant que Gotthold Ephraim Lessing, dans son *Laocoon* (1766-1768), n'insiste sur leurs limites respectives. Le parallèle entre les arts alimente toujours la critique contemporaine mais dans la conscience d'une hétérogénéité génératrice de sens. La notion de « pictural » développée par Liliane Louvel est ainsi un moyen de dépasser les apories du *paragone* et de reconsidérer les liens entre texte et image afin de cerner la « picturalité » d'un texte⁴⁰. Pour Louvel, le pictural « serait l'apparition d'une référence aux arts visuels dans un texte littéraire, sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnelle produisant un effet de métapicturalité textuelle⁴¹ ». Son approche, qui s'inscrit dans les études texte-image et la critique intermédiaire, questionne les implications théoriques et esthétiques du « rapport infini⁴² » qui se crée entre les mots et les images. Nous ne referons pas ici un exposé de ces relations complexes qui mobilisent tant l'histoire de l'art que la critique littéraire, et renvoyons à ses travaux, en particulier *Le tiers pictural* qui en retrace les fondements et les implications tant pour la théorisation de l'art que pour l'analyse littéraire⁴³, et aux plus anciens *L'œil du texte*, *Texte et image dans la littérature de langue anglaise* et *Texte-image, Images à lire, textes à voir*, qui allient exposés théoriques et exemples analytiques⁴⁴. Louvel identifie notamment un certain nombre de « marqueurs du pictural » qui vont imprégner la description et « ouvrir l'œil du texte⁴⁵ ». Partant de la référence explicite ou non à la peinture, elle propose une hiérarchisation des descriptions picturales en fonction de leur degré de « saturation⁴⁶ ». Elle développe aussi la notion de « substituts du pictural » (miroir, reflets, carte, écrans, appareils optiques, photographie), « subterfuges de l'iconotexte⁴⁷ » qui renvoient une image indirecte de la peinture dans le texte. *Poetics of the Iconotext* élève quant à lui « l'outil pictural⁴⁸ » à

38 MARTINET Marie-Madeleine, « Le regard du portraitiste. De la réflexion à la diffraction », in Pierre ARNAUD (dir.), *op. cit.*, p. 9.

39 Formules célèbres attribuées à Simonide de Céos.

40 LOUVEL Liliane, *Texte/image*, *op. cit.*, p. 16 sq.

41 *Ibid.*, p. 15.

42 FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

43 LOUVEL Liliane, *Le tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

44 LOUVEL Liliane, *Texte/image*, *op. cit.* ; et *L'œil du texte*, *op. cit.*

45 LOUVEL Liliane, *Texte/image*, *op. cit.*, p. 33.

46 *Ibid.*, p. 32.

47 *Ibid.*, p. 45.

48 LOUVEL Liliane, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 8.

une méthode d'analyse pour aborder la spécificité d'un texte et sa littérarité dans une véritable « poétique de l'iconotexte⁴⁹ ».

Le terme est emprunté aux arts visuels où il désigne des œuvres artistiques dans lesquelles « l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable⁵⁰ » (poèmes gravés de William Blake, *Les Constellations* de Joan Miró et d'André Breton). Il peut être étendu à la littérature car il illustre parfaitement

« la tentative de fusion entre texte et image, fusion multiforme, comme dans la figure de l'oxymore, désir de fondre deux objets irréductibles l'un à l'autre en un nouvel objet, dans une tension fructueuse où chacun des termes conserve sa différence. C'est ce que dit le signifiant "iconotexte", et c'est bien cette figure ambiguë et aporétique, entre-deux, qui semble digne d'étude⁵¹ ».

Le portrait littéraire, « naturellement » tourné vers les arts visuels, devient un « iconotexte » lorsqu'il fait fusionner texte et image, peinture et écriture. C'est précisément le cas des portraits radcliffiens, véritables « tableaux » peints par les mots dans lesquels la peinture sert de modèle à l'écriture⁵². Ils s'insèrent de surcroît dans un univers romanesque où le portrait en tant qu'objet joue un rôle dramatique essentiel. *Ekphraseis* d'objets peints et descriptions de personnages qui s'apparentent à des *ekphraseis* virtuelles de « tableaux » se font écho dans un monde où le « réel » semble devenir représentation picturale. Peinture et écriture se croisent à des degrés divers, de manière plus complexe que ne l'a laissé entendre la critique, donnant au lecteur cette impression de « roman-tableau » (« *the novel as picture*⁵³ »). Le portrait est une des modalités représentatives qu'emprunte la peinture pour imprégner le texte et faire sentir sa présence spectrale, contribuant à la génération de ce que Maurice Lévy qualifie, en association avec l'esthétique du pittoresque de William Gilpin, de « fantastique pictural⁵⁴ », c'est-à-dire « voir toute scène dans le cadre d'un tableau⁵⁵ ».

Ce fantastique pictural ne réside-t-il pas au cœur même du portrait peint? Le portrait possède en soi tout d'une *icône de gothicité* emblématique. Ne naît-il pas d'un reflet fantomatique, d'une ombre portée sur un

49 LOUVEL Liliane, *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate Publishing, 2011.

50 MONTANDON Alain, *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 7.

51 LOUVEL Liliane, *L'œil du texte*, op. cit., p. 15.

52 Pour les besoins de l'analyse, nous distinguerons le tableau (ou portrait), sans guillemets, qui renvoie directement à la peinture et aux arts visuels, du « tableau » (ou « portrait ») iconotextuel créé par les mots, les deux pouvant fusionner dans le cas de l'*ekphrasis*.

53 DURANT David, *Ann Radcliffe's Novels: Experiments in Setting*, New York, Arno Press, 1980, p. 112. La formule est utilisée à propos de *The Mysteries of Udolpho*.

54 LÉVY Maurice, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Alban Michel, 1995 (1968), p. 294.

55 *Ibid.*, p. 232 (en italiques dans le texte). William Gilpin (1724-1804) est un des théoriciens anglais du pittoresque (« *that peculiar kind of beauty which is agreeable in a picture* », GILPIN William, *An Essay Upon Prints*, Londres, G. Scott, 1788, p. X). Il en fonde les principes essentiels sur sa connaissance de la peinture qu'il applique à l'observation et à l'appréciation de la nature et de sites touristiques dans ses divers *Tours* des régions de l'Angleterre.

mur ? Présence d'une absence, l'image portraitique est une image spectrale en permanence traversée par la question de la mort⁵⁶ :

« Le portrait est fait pour *garder* l'image en l'absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l'absent, une présence *in absentia* qui n'est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de représenter la présence en tant qu'absence [...]. Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot "rappel" : il fait revenir de l'absence, et il remémore dans l'absence. C'est ainsi que le portrait immortalise : il rend immortel dans la mort⁵⁷. »

Comme le remarquait déjà Alberti, la peinture en rendant présent l'absent, prolonge d'une certaine manière la vie des défunts⁵⁸. À l'origine du portrait se trouve d'ailleurs le masque mortuaire, l'*imago* romaine, moulée sur le visage des morts, qui rendait présent l'ancêtre lors des rites funéraires. « Le portrait, explique Nancy, aura retenu en lui ce trait fondamental de l'icône : ce qu'il *tire* et *trace*, c'est cela même, l'inapparaître en tant que naissance et mort du sujet⁵⁹ ». Rien d'étonnant à ce que le gothique, et à sa suite la littérature fantastique, se soient emparés du portrait, « l'un des genres artistiques le plus subtilement inquiétant⁶⁰ ». L'animation du portrait de l'ancêtre apparaît dès *The Castle of Otranto* (1764) d'Horace Walpole, le premier roman gothique. Matthew Lewis dans *The Monk* (1796) puis Charles Maturin dans *Melmoth The Wanderer* (1820) affirment son lien avec le surnaturel et les forces diaboliques. La littérature fantastique du XIX^e siècle institue le motif du portrait animé en topos du genre que l'on retrouve dans *The Oval Portrait* (1842) d'Edgard Allan Poe. La nouvelle s'ouvre par une référence explicite à Ann Radcliffe et à ses « châteaux dans les Apennins », image qui évoque indirectement le « tableau voilé » d'Udolpho dont le portrait ovale se fait une variante dans sa littéralisation de la représentation mortifère. Oscar Wilde, lui, place le portrait animé au cœur de *The Picture of Dorian Gray* (1890) dans un retournement qui articule sous un nouveau jour les thèmes de la vie et de la mort liés à l'art et à la représentation.

Objet inanimé, « *in-animé* », le portrait possède une âme, âme du sujet qu'il « re-présente » capturée à l'instar d'un cliché photographique. Il se prête de fait à l'exploitation de thèmes caractéristiques du gothique, et à sa suite du fantastique : double et *Doppelgänger*, retour du passé dans le présent, omniprésence de la mort, rationalité et irrationnel, réification du vivant, animation de l'inanimé, instabilité de la représentation dans l'oscillation entre ressemblance et différence, image et référent. Faisant dialoguer objet d'art et sujet humain, brouillant catégories et repères, le portrait s'affirme comme

56 BERGEZ Daniel, *op. cit.*, p. 84.

57 NANCY Jean-Luc, *op. cit.*, p. 54 (en italiques dans le texte).

58 ALBERTI Leon Battista, *op. cit.*, p. 130-131.

59 NANCY Jean-Luc, *op. cit.*, p. 68 (en italiques dans le texte).

60 ZUFFI Stefano, *op. cit.*, p. 7.

un élément privilégié pour introduire le surnaturel dans le récit de fiction. Sa contemplation est en soi une expérience de l'*Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté freudienne. Que le modèle soit connu ou inconnu, réel ou fictif, le portrait, variation picturale autour du reflet spéculaire, a une fonction réflexive : il dit toujours à celui qui le regarde quelque chose de sa propre humanité⁶¹ ; d'où cette indéniable fascination qu'exerce le genre et que le gothique, dans l'excès qui le caractérise, exploite sur le mode de l'obsession et du trouble identitaire. Conjuguant extériorisation et intériorisation, réflexion et introspection, subjectivité et objectivité, altérité et similitude, tout portrait est un miroir déformant qui renvoie l'image d'un autre qui est aussi une image de soi, une ontologie picturale fondamentalement « gothique ».

Le présent ouvrage se propose d'explorer les diverses formes que revêt le portrait dans les romans d'Ann Radcliffe, qu'il s'agisse du portrait en tant qu'objet pictural, mode de représentation ou modalité d'écriture. Malgré son omniprésence, le portrait a peu attiré l'attention de la critique. L'ouvrage de Kamilla Elliott, *Portraiture and British Gothic Fiction, The Rise of Picture Identification, 1764-1835*, est une exception notable en la matière⁶². Elliott y montre l'importance des portraits dans les romans gothiques où ils apparaissent plus fréquemment que certains éléments considérés comme caractéristiques du genre (couvents, monastères, bandits, viols⁶³, etc.). Elle attribue cette présence à un contexte historique et culturel spécifique qui voit l'émergence, entre 1764 et 1835, période qui correspond à la première vague du roman gothique, de ce qu'elle nomme « l'identification picturale » : « *Picture identification is a cultural use of portraiture: an intersemiotic practice that most commonly matched an embodied, presented face to a named, represented face to verify social identity. [...] Pictures identify persons; persons identify pictures; and persons' picture identifications of others identify them*⁶⁴. » L'approche est socioculturelle et historique mais l'auteur traite parfois du portrait dans sa dimension proprement littéraire en prêtant plus d'attention à l'écriture⁶⁵. Si la contextualisation est significative, on se saurait nier que

61 « C'est moi que le portrait reconnaît et, par un effet de réflexité, fait naître en tant que sujet », BEYAERT-GESLIN Anne, *op. cit.*, p. 22.

62 ELLIOTT Kamilla, *Portraiture and British Gothic Fiction, The Rise of Picture Identification, 1764-1835*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2012.

63 *Ibid.*, p. 6.

64 *Ibid.*, p. 2. Pour une critique de la notion, voir BRAY Joe, « Ann Radcliffe, Precursors and Portraits », in Dale TOWNSHEND et Angela WRIGHT (dir.), *Ann Radcliffe, Romanticism and the Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 33-48. Bray reproche à Elliott d'accorder trop d'importance à la ressemblance dans le processus d'identification qui témoigne, selon lui, de plus de « discontinuités » que de « continuités ». Le portrait dans les romans de l'époque romantique refléterait la définition, changeante et incertaine à partir du XVIII^e siècle, de ce qu'est un portrait suite au rapprochement du genre de la peinture d'histoire. Ce n'est plus la ressemblance (« *likeness* ») en soi qui prime mais l'interprétation, produisant confusion et instabilité (BRAY Joe, *The Portrait in Fiction of the Romantic Period*, Londres/New York, Routledge, 2016).

65 Voir ELLIOTT Kamilla, *op. cit.*, p. 176-177 et p. 205-206. Elliott parle d'une « rhétorique du portrait » (« *a rhetoric of portraiture* » *ibid.*, p. 16) et utilise le concept d'« iconisme » (« *the pictorial properties of verbal language, particularly [...] the capacities of words to raise mental*

l'affinité particulière que le portrait entretient avec la littérature gothique et fantastique est aussi esthétique et formelle. Comme Elliott le dit elle-même à propos du portrait animé de Walpole, le fantôme est toujours déjà dans le portrait⁶⁶. Nous partirons donc du texte (et non du contexte) : aborder le portrait par le biais du pictural, entendu comme notion intersémiotique et intermédiaire, autorise le dépassement des apories de l'*ut pictura poesis*, qui limitent souvent les commentateurs anglo-saxons, et permet de comprendre comment le portrait cristallise les enjeux esthétiques du gothique radcliffien aux plans thématiques, structurels, symboliques et métatextuels.

Radcliffe instaure le portrait en « icône » gothique, à tous les sens du terme. Le mot « icône » (du grec « *eikôn* », « image, ressemblance ») renvoie à la peinture religieuse, aux icônes byzantines, ces panneaux de bois portatifs représentant des personnages sacrés (le Christ, la Madone, les saints). L'icône reflète la théorie de l'Incarnation. Elle est un moyen, à travers l'image, d'« apercevoir » Dieu. Les portraits radcliffiens acquièrent une sacralité propre au régime gothique. Le portrait féminin y est une icône religieuse décontextualisée, sécularisée, un objet de dévotion sentimentale, la miniature, une relique sacrée fétichisée⁶⁷, le portrait de la mère une « Vierge à l'Enfant » dont la fille serait « sortie » du tableau. Les portraits masculins, eux, relèvent du sublime, expérience esthétique où se mêlent terreur et émerveillement qui n'est pas sans lien avec le religieux et la « loi du Père ». La crainte de Dieu, qui autrefois maintenait dans la dévotion, trouve son expression moderne dans le retour du surnaturel et le frisson que procure la lecture de ce nouveau genre de fiction qui établit ses propres objets de culte (« tableau voilé » d'Udolpho).

En linguistique et en sémiologie, l'icône désigne un signe ayant un rapport de ressemblance avec la réalité à laquelle il renvoie. L'image visuelle figurative en est un prototype. La sacralisation du portrait en icône gothique passe par le langage. Les portraits, images iconiques, invitent à considérer les formes verbales, la capacité des mots à créer des images textuelles, donc l'écriture, à interroger le concept d'« iconicité », entendu comme « iconisation » (processus de « mise en image »), « iconisme » (« faire image », capacité imageante) et, plus largement, de « forme imitant le sens » ; bref, les rapports texte-image. C'est cette dimension que la critique anglo-saxonne et les *Gothic Studies* en particulier tendent à évacuer, se satisfaisant de considérations générales sur le « visuel » et le « verbal » et qualifiant d'« *ekphrasis* » toute impression d'« image visuelle » générée par un texte⁶⁸.

images », *ibid.*, p. 203). Nous préférons y substituer les notions de « *word-painting* » et de « *pictural* », moins subjectives.

66 « *The ghost [...] is always already in the portrait* », *ibid.*, p. 109.

67 Sur le portrait en tant que relique sécularisée, voir OLIVER Kathleen M., *Narrative Mourning: Death and its Relics in the Eighteenth-Century British Novel*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2020.

68 Voir VOLZ Jessica A., *Visuality in the Novels of Austen, Radcliffe, Edgeworth and Burney*, Londres, New York, Anthem Press, 2017. Volz fait du portrait la « première sphère visuelle du pouvoir » (« *first visual realm of power* »), suivi de l'architecture, du voile, du paysage et de « l'obscur ». La définition inaugurale de la visualité (« *a continuum linking visual and verbal*

Enfin, les portraits radcliffiens sont des « icônes » au sens commun (dérivé de l'anglais « *icon* ») de figure célèbre, de représentant emblématique : ils représentent et définissent le gothique en tant que genre, en particulier sa composante féminine. Les commentateurs ont d'abord distingué l'« école de la terreur », dont ils firent de Radcliffe la chef de file, de l'« école de l'horreur », incarnée par Lewis, suivant en cela la distinction établie par la romancière entre ces deux émotions⁶⁹. La critique féministe y a ensuite superposé des considérations de genre, qualifiant la veine radcliffienne de « *female Gothic* » et les avatars du modèle lewisien de « *male Gothic*⁷⁰ ». Le *female Gothic* retranscrit l'expérience du sujet féminin dans la société patriarcale (enfermement dans la sphère domestique dont le château-prison est une métaphore, violence masculine corporelle et psychique, dépossession, victimisation et résistance⁷¹). Alors que le gothique masculin met en scène la transgression des tabous et le conflit œdipien entre le fils et le père, le gothique féminin s'attache à la quête de la fille pour la mère absente⁷². Pour Robert Miles, l'œuvre de Radcliffe est la « matrice » du *female Gothic*⁷³. Les portraits radcliffiens, de fait, définissent le genre (« *gender* ») et le genre (littéraire) : ils sont au cœur de l'expérience de l'héroïne, la clef de son identité et le plus mystérieux d'entre eux, le « tableau voilé », est devenu une « star » de la littérature gothique.

Avant d'être une image, le portrait est un objet dans l'univers de la fiction dont il convient d'analyser le statut et le rôle dans l'économie narrative. C'est ce que nous aborderons dans une première partie consacrée à

modes of communication and understanding [which] empowered women novelists [...] allowing them to control the gaze and speak through pictures », comme le but avoué de l'auteur (« *my quest for the understanding of the dynamics between the visual and the verbal, the "seeable" and the "describable"* », *ibid.*, p. XI) laissent présager plus d'intersémiotité. L'étude achoppe sur « le verbal » par manque d'approfondissement des concepts d'« iconisme » (repris d'Elliott) et d'« *ekphrasis* » (jamais défini) et son choix restreint d'exemples (portrait en grand de la Marchioness, miniature de Schedoni et de la mère de Julia).

69 Voir PLATZNER Robert et HUME Robert, « "Gothic Versus Romantic": A Rejoinder », *PMLA*, Modern Language Association, vol. 86, n° 2, mars 1971, p. 266-274. Nous reviendrons sur la distinction opérée par Radcliffe au chapitre VI (« Entre terreur et horreur : le voile de l'écriture »).

70 Voir MOERS Ellen, *Literary Women: The Great Writers* (1977), Londres, Women's Press, 1986; FLEENOR Juliann (dir.), *The Female Gothic*, Montréal, Londres, Eden Press Inc., 1983; et WILLIAMS Anne, *Art of Darkness: A Poetics of the Gothic*, Chicago, Chicago University Press, 1995. Pour une évolution diachronique critique, voir HOWARD Jacqueline, *Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach*, Oxford, Claridon Press, 1994; SMITH Andrew et WALLACE Diana, « The Female Gothic: Then and Now », *Gothic Studies*, vol. 6, n° 1 : « The Female Gothic », mai 2004; SMITH Andrew et WALLACE Diana (dir.), *The Female Gothic, New Directions*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2009; et LEDOUX Ellen, « Was there ever a "Female Gothic" ? », *Palgrave Communications*, [DOI:10.1057/palcomms.2017.42], juin 2017.

71 Voir FERGUSON ELLIS Kate, *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*, Chicago, University of Illinois Press, 1989; DELAMOTTE Eugenia, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, Oxford, Oxford University Press, 1990; et HEILAND Donna, *Gothic and Gender: An Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

72 MILES Robert, *Ann Radcliffe, The Great Enchantress*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 45.

73 MILES Robert, « "Mother Radcliff": Ann Radcliffe and the Female Gothic », in Andrew SMITH et Diana WALLACE (dir.), *op. cit.*, p. 42-59.

L'objet pictural. À leur présence, plus ou moins forte, sont subordonnées des fonctions dramatiques qui font des portraits de véritables « actants » de la fiction. De simple mention anecdotique, tableaux grand format et miniatures en viennent à occuper dans *The Mysteries of Udolpho*, roman le plus abouti de la romancière, un rôle diégétique fondamental dans la construction des mystères et du suspense. Ils se muent en indices et cristallisent une véritable « énigme picturale », transformant le roman gothique en roman de détection. Moins spectaculaire que le « tableau voilé » d'Udolpho, la miniature apparaît dans tous les romans et y diffuse ses valeurs esthétiques, sémiotiques et culturelles en tant qu'« icône bourgeoise ». Objet sentimental, intime et affectif, la miniature se constitue en fétiche qui matérialise l'attachement préœdipien à la figure maternelle, sert la médiation intersubjective ou encore se meut en objet-marchandise au service d'un « investissement » sentimental dévoyé.

Le portrait est un mode de représentation picturale spécifique que le texte littéraire s'approprie de manière symbolique pour articuler ses propres questionnements, *De la transparence de l'image à l'opacité de la représentation*. Cette seconde partie montre comment le portrait sert de miroir pour interroger l'identité du sujet féminin en lien à la figure maternelle disparue, problématique centrale du *female Gothic*. La question fondamentale de la ressemblance se décline au travers de l'empreinte maternelle dont le portrait est la trace visible. L'inquiétante étrangeté du mimétisme qu'il reflète est la preuve « objective » de la filiation. Dans le miroir de la peinture, le portrait, substitut du spéculaire, sert l'identification, entraînant résistance et dénégation de la part de l'héroïne qui doit traverser le stade du miroir pictural pour accéder à son identité *via* la reconnaissance en soi de l'autre maternel. Le portrait en effet réifie le sujet, offrant au regardeur des modèles et antimodèles de féminité et, à l'occasion, de masculinité héroïque. Quant au « tableau voilé », ce « portrait qui n'en est pas un » est l'icône emblématique du gothique radcliffien. Il fonctionne comme une mise en abyme de la représentation romanesque.

Enfin, *Entre figurations et défigurations, le portrait se laisse voir dans le prisme du texte*. C'est ce que nous examinerons dans une troisième et dernière partie. La galerie de portraits romanesques instaure une iconographie du genre qui utilise les clichés de la représentation picturale pour encoder des représentations stéréotypées de l'identité sexuelle. S'y dessine un portrait-type de l'héroïne gothique en icône de la féminité sensible, dont la référence à Guido Reni (*Le Guide*) confirme la dimension archétypale. Les portraits masculins reposent aussi sur des clichés picturaux qui culminent dans l'évocation de *banditti* à la *Salvator Rosa* et la glorification ambiguë d'une virilité héroïque et sublime. Reconfigurant la notion de *mimèsis* autour de celle d'iconicité textuelle, l'écriture saisit des « portraitures sur le vif », figeant les personnages dans des poses qui évoquent des compositions picturales (*Le Dominiquin*). La peinture filtre la perception du réel au point de s'étendre aux actes de l'esprit et créer des « tableaux » mentaux dont les images renvoient le « portrait »

psychologique des personnages. Enfin, elle s'« incarne » dans les chairs au travers d'images physionomistes qui décrivent des visages où se « lit » littéralement le caractère tandis que sous les voiles et voilages, images métatextuelles de la représentation portraitique, se font et se défont les figures et les corps dans le passage du pictural au spectral comme autant de « portraits » en voie de figuration ou en cours de défiguration.

