
Le profil sémiotique de l'écrivain dans le portrait. Approches semi-symboliques des représentations visuelles de George Sand

Auteur : Hubeaux, Pierre

Promoteur(s) : Dondero, Maria Giulia

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en analyse et création de savoirs critiques

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/17238>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



UNIVERSITÉ DE LIÈGE — FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES ANNÉE
ACADÉMIQUE 2022-

2023

*Le profil sémiotique de l'écrivain dans le portrait. Approches semi-
symboliques des représentations visuelles de George Sand*

Travail de fin d'études réalisé par Pierre Hubeaux,
en vue de l'obtention du grade de Master en langues et lettres françaises et romanes,
à finalité spécialisée en Analyse et création de savoirs critiques

Directrice de mémoire :

Maria Giulia DONDERO

Membres du jury :

Enzo D'ARMENIO

Fanny LORENT

1. Introduction

Ce mémoire portera sur l'analyse sémiotique des portraits d'une figure littéraire majeure du XIXe : George Sand. Notre corpus comportera la spécificité d'être composé aussi bien de portraits photographiques que picturaux. En plus de cette première différence médiatique, nous prendrons également la liberté d'inclure à notre étude plusieurs caricatures de l'auteure.

Cette sélection n'a cependant rien d'étonnant, lorsque l'on observe l'hétérogénéité, et par extension la transmédiaticité, traversant le genre du portrait ; en effet, il devient difficile de dresser une *poétique* à portée généralisatrice sur ce genre, tant les différences techniques et supports utilisés varient au sein de ce type d'images. Les sous-genres sont monnaie courante et cherchent à déployer des gammes d'effets uniques à chacun d'entre eux, et selon des grammaires et articulations propres. En effet, du portrait écrit, aux photos de famille, en passant par le portrait de presse ou encore le selfie, le genre se décline sous une multitude d'aspects, au point de se perdre dans ses arborescences. L'enjeu de l'étude d'un genre comme celui du portrait selon une approche sémiotique, qui sera celle que nous avons décidé d'adopter durant ce travail, va justement se situer dans la capacité de notre appareil d'analyse à décrire l'articulation interne de ces images, d'en définir des sous-ensembles faisant système, et d'en questionner la comparabilité des effets décelables. Étant bien conscients du besoin d'un protocole d'analyse adapté à chacun de ces sous-ensembles d'images, il conviendra au cours de ce travail de questionner également les implications et la légitimité d'une sélection aussi hétérogène (comme nous l'opérerons dans le cas de la caricature en →2.3.1).

Le choix d'axer notre corpus sur les représentations visuelles de Sand n'est évidemment pas un point de départ neutre ; cette auteure se présente aussi bien comme l'auteure « par excellence », prolifique et renommée, que comme une exception se distinguant de la masse de ses contemporains. En effet, se munissant dans un premier temps d'un pseudonyme masculin, puis représentée revêtue d'habits d'homme, Sand n'a pas manqué de marquer son époque de par une originalité et une remise en question d'une catégorisation genrée de l'individu.

La conception-même du genre du portrait d'écrivain, qui n'est en rien évidente, laissera émerger de nombreuses interrogations. Comment se saisir des codes d'un genre qui se définit par une production littéraire, ou du moins textuelle, des modèles mais dont cette dernière est exempte de l'image ? Lorsque nous regardons une photographie de Charles Baudelaire, nous avons conscience que nous sommes spectateurs d'une représentation photographique de l'auteur des *Fleurs du mal*. Cependant, aucun recueil poétique n'est donné à observer sur cette dernière ; seule subsiste la figure habituellement jugée sinistre et polarisée de ce dandy moderne. Ce constat ne peut que susciter, a minima, des doutes sur la légitimité d'une analyse interne d'une image qui se définit par ce qui est en dehors d'elle. C'est pour cette raison qu'il sera nécessaire de respecifier nos outils théoriques, ainsi que les avantages que peut apporter la sémiotique visuelle de Greimas et de l'école de Paris (voir →1.6).

Durant ce mémoire, nous nous interrogerons donc sur l'existence éventuelle de configurations visuelles exprimant l'appartenance du sujet à la caste sociale des écrivains. Nous nous baserons sur l'article *Les approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'air*¹ de Maria Giulia Dondero (2014) pour concevoir quel motif électif faut-il reconnaître à la mise en portrait d'une individualité d'écrivain. Suite à l'analyse de cet article, nous verrons comment une forme de dépersonnalisation du sujet représenté, voire une généralisation de sa présence, peut conduire à la signification d'une créativité propre à l'individu portraituré, qui occuperait, dans nos esprits contemporains, une place majeure dans la représentation que nous nous faisons de l'écrivain (→1.6.2). Nous reconnaitrons alors deux approches possibles pour décrire l'impersonnalité dans le portrait, qui se fonderont respectivement sur le concept d'« air de l'écrivain » de Dondero (2014) (→1.6.2.1) et de « regard artistique » de Beyaert-Geslin² (2017) (→1.6.2.2).

Mais avant de débiter notre analyse de corpus de portraits en →2, nous commencerons par rappeler les caractéristiques formelles du genre en →1.2. Cette étape est en effet capitale, puisque, comme nous le verrons, le portrait traditionnel représente, de par son articulation, un défi majeur lors de son analyse temporelle et narrative par la

¹ DONDERO Maria Giulia (2014), « Les Approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'air », 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.

² « Du "je" au "on" : le regard artistique », p. 153-158, BEYAERT-Geslin (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

sémiotique visuelle. Avec à l'esprit les limites théoriques du genre du portrait et sur base de Dondero (2014 et 2020), nous résumerons les enjeux d'une telle lecture, ainsi que les moyens mis en œuvre par la sémiotique pour la rendre possible en →1.3. Cependant, malgré la reconnaissance assez fine de caractéristiques constitutives, il faut souligner que certains portraits, notamment artistiques, sont capables de détourner les limites du genre, afin de véhiculer de nouveaux effets. En effet, il peut nous apparaître comme étrange d'observer aujourd'hui des portraits qui semblent éluder l'objectif premier du genre qui est de rendre accessible une représentation visuelle d'un individu. Ces types de portraits, transgressifs si l'on peut dire, témoignent des modulations possibles des dispositifs de présentation du soi et permettent une mise en perspective du caractère *affirmatif* de la signification d'une présence dans le portrait. Nous reprendrons donc, en →1.3, l'analyse que dresse Dondero (2020) des œuvres de la photographe Laura Henno qui illustrent tout particulièrement ces tensions qui investissent le portrait quant à la possibilité, à la fois fondatrice mais questionnée, du *pouvoir voir* pour le spectateur d'une image.

Enfin, le genre du portrait traditionnel n'est pas dénué de complexités et de lieux de résistance face à l'analyse ; nous pointerons, en →1.5, plusieurs difficultés d'étude propres au genre que reconnaît Anne Beyaert-Geslin dans son ouvrage *Sémiotique du portrait. De Dibutade au Selfie*³ (2017). Le sujet de notre prochaine sous-section (→1.1) se fonde également sur un chapitre de cet ouvrage ; il s'agit de l'origine mythique du portrait telle que décrite par Pline l'Ancien. Comme point de départ de notre travail, nous verrons ainsi quels enjeux et effets sont reconnus au genre du portrait depuis l'Antiquité et comment ces derniers déterminent, encore aujourd'hui, notre conception du portrait.

1.1 Origine mythique du portrait

Avant d'aborder les tensions théoriques inhérentes au genre, il est bon de rappeler l'origine mythique du portrait narrée par Pline l'Ancien, tant cette dernière semble cristalliser les ambitions communément conférées au genre. Elle met en scène une fille de potier répondant au nom de Dibutade. Cette dernière aurait retracé les traits du profil de son amant grâce à la projection de son ombre.

³ BEYAERT-Geslin (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

Cette piste d'origine, bien que fabulée, peut déjà nous apporter quelques renseignements sur le genre. Le portrait semble donc afficher une première caractéristique claire : permettre la reconnaissance d'une identité à partir d'une représentation figurale sur le plan de l'expression. Il pourrait donc sembler peu imaginable que modèle et sujet ne se ressemblent pas ; cependant, comme nous le verrons dans le cas de la caricature en → 2.3.1, ce premier postulat soulève une question d'importance : quel écart de ressemblance est permis entre un individu du monde naturel et sa représentation ? Aussitôt la question de la ressemblance posée, il faut également s'interroger sur le niveau auquel elle se situe : est-ce que la ressemblance recouvre uniquement une forme de correspondance physique, un ensemble de proportions physiologiques partagées ? Auquel cas, quelle valeur attribuer à des facteurs comme l'expressivité d'un regard ou la sensation d'une présence familière ?

Le caractère relatif du sentiment de ressemblance peut être dû à la diversité des éléments pouvant le susciter ; c'est pourquoi, il faut souligner ici la nécessité de convier une sémiotique dépassant la figuration dans son étude.

Le portrait, de par son articulation, pouvant être qualifié de rigide⁴ qui ne fait intervenir qu'une figure émergeant d'un fond, pourrait laisser présager d'une étude sémiotique plus fastidieuse. Il conviendra de se demander dans quelle mesure nous pouvons interpréter des effets à partir d'une construction aussi minimale de l'image.

Le portrait d'écrivain, de par sa vocation à mettre en scène une individualité exceptionnelle et créative, consiste en un corpus d'étude exemplaire pour illustrer la diversité des transformations plastiques entre figure et fond, dont certaines malmèneront les frontières théoriques du genre. Nous verrons également les conséquences de représentation d'identités créatives sur le statut des images : un portrait d'écrivain doit-il toujours être interprété comme une image artistique ? Si non, de quel statut peut-il être investi et comment la textualité de l'image arrive-t-elle à le signifier ?

Beyaert-Geslin (2017) dresse comme seconde observation sur le mythe de Dibutade que le portrait aurait pour fonction de rendre présente la personne absente. Beyaert-Geslin le commente en affirmant qu'il s'agit d'un geste puissant consistant à pérenniser la présence de l'être aimé. Nous voyons donc déjà émerger de ces premiers constats un point

⁴ Voir →1.6.2.1.

de tension majeur du portrait : celui du binôme conceptuel de la présence et de l'absence. Nous verrons dans la suite de cette introduction qu'il ne s'agit pas ici d'un questionnement dichotomique, mais davantage d'un prisme, voire même d'une inséparabilité entre deux pôles qui peuvent s'actualiser avec plus ou moins de force en fonction d'indices figuraux ou plastiques.

À défaut de pouvoir reconnaître une origine absolue au portrait, nous pouvons en localiser la période de forte démocratisation ; il semblerait que cette dernière eut lieu dans nos sociétés européennes durant la Renaissance, lors d'un phénomène appelé, en histoire de l'art, *autonomisation des genres*. Les compositions dans les images sacrées mobilisaient traditionnellement plusieurs dispositifs méta-visuels (comme les fenêtres et les niches). Quant au portrait, il n'était pas d'usage de dresser des représentations prosaïques d'individus. Le phénomène d'autonomisation des genres par rapport à l'art religieux s'est opéré selon divers paliers de progression. Stoichita (1993) rapporte/explique comment les natures mortes et les paysages ont longtemps servi « d'hors-d'œuvres » : des éléments à visée illusionniste ayant comme finalité d'insérer le sujet sacré de la peinture dans un cadre intelligible. Ainsi, les *niches* et les *fenêtres* se présentaient comme des procédés méta-visuels contextualisant, introduisant, les plans intermédiaires qui devaient accueillir les éléments principaux (et non prosaïques) de la composition. L'histoire de l'art a alors démontré une tendance de ces dispositifs à mobiliser un espace grandissant au sein de l'image. Selon Stoichita, les niches sont alors passées du statut d'espace limite, à celui de sujet de la toile ; ces dernières se sont alors vues cloisonnées pour se rapprocher au plus près de l'espace de réalisation, en renforçant les impressions de trompe-l'œil par une reproduction grandeur nature. Le paysage, quant à lui, présentait déjà la particularité de se voir encadré par la présence de fenêtres et autres éléments figuratifs canalisant la vue sur un espace extensif.

Beyaert-Geslin (2017) cite des anthropologues comme Sloterdijk qui insiste sur les liens entre représentations de l'individu et image religieuse. Selon lui, une image présentant un sujet, même dénué de notoriété particulière, à un spectateur, contiendra encore en puissance l'intensité d'une « scène révélatrice⁵ ». Le raisonnement prendrait appui sur les tendances de notre conscience collective à encore établir une association

⁵ BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, p. 9, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

entre représentation d'un individu et celle, par excellence, du Christ en croix. Une image profane recouvrirait alors encore une certaine dimension sacrée en vertu de cette association culturelle ; Beyaert-Geslin (2017) insiste sur la capacité du portrait à présentifier l'être manquant ; ce qui lui octroierait une certaine efficacité naturelle à aborder les thèmes sacrés en art. Comme si l'absence rendue présente par l'image mobilisait un au-delà particulièrement adapté à la représentation religieuse.

1.2 Qu'est-ce qu'un portrait ? Caractéristiques formelles du genre

Avant de proprement tenter d'aborder les frontières de ce qui peut ou ne peut être considéré comme portrait, commençons par en dresser les caractéristiques formelles communément acceptées. Cette étape est plus qu'impérative, puisqu'elle permettra de dégager une grille de lecture du portrait *type* dont les écarts pourront être interprétés comme autant d'effets sur le plan du contenu.

Comme dans le cas du couple conceptuel *absence/présence*, ces caractéristiques ne s'articulent pas de manière binaire entre un terme et son contraire. Il ne s'agit pas d'opposition mais bien de modulation. Dondero⁶ (2020) dresse la liste de ces caractéristiques en se basant sur la description du portrait photographique artistique. Ce genre de photographie aurait grandement hérité sa construction du portrait pictural traditionnel. Établir de telles caractéristiques formelles et définitoires du portrait, permettrait, selon Dondero, de mieux appréhender leur stabilisation, détournement ou confirmation au sein de portraits photographiques contemporains.

Ici seront reprises ces dites caractéristiques théoriques formulées dans Dondero (2020) au sujet du portrait :

Nous relevons comme première caractéristique la *relation entre la figure et le fond*. En effet, au sein d'un portrait, une lutte d'émergence prend place, afin de distinguer une *figure* d'un *fond* ; ce dernier doit conserver une neutralité suffisante, afin de permettre d'identifier au mieux une individualité représentée⁷.

⁶ DONDERO Maria Giulia (2020), *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Hermann Éditeurs, Paris.

⁷« Nous définissons le portrait comme une procédure d'extraction plastique qui reproduit la séparation de la figure et du fond », *op. cit.*, p. 27.

Une seconde caractéristique recouvre la *centralité* et par extension la *compacité*. Il s'agit pour la composition de représenter le sujet au centre de l'image tout en conservant son intégrité. Selon un codage *semi-symbolique*, outil théorique utilisé par Greimas (1984) postulant une corrélation entre le plan de l'expression et celui du contenu dans le texte visuel, la *compacité* du sujet sur le plan de l'expression (à savoir ne pas porter atteinte à l'intégrité physique de ce dernier) comporte des effets sur le plan du contenu : si le sujet, ainsi que ses traits sont restitués dans toute leur intégrité, il en résulte une restitution de l'identité plus stabilisée et complète.

Cette dernière caractéristique est régie par deux impératifs. D'abord, il fallait restituer les traits du sujet dans leur totalité, afin que l'application de la grille de lecture personnelle du spectateur puisse le rendre capable d'identifier le sujet⁸. Le flou ne saurait donc, a priori, trouver sa place dans la construction d'un portrait traditionnel. Le sujet doit pouvoir nous apparaître comme une « totalité qui se tient ».

Mais, ce concept de totalité peut aussi s'étendre à la capacité du portrait à rassembler ce qui constitue l'identité de l'individu. En effet, un portrait réussi doit pouvoir formuler la somme des expériences et du vécu du modèle à un instant *t* et condenser un soi restituable en une image. Cette conception du portrait reste avant tout un enjeu pictural, puisqu'elle est induite par la durée supérieure qu'exigent les gestes d'inscriptions propres à la peinture qui vont voir se superposer plusieurs couches de couleurs, afin de représenter un sujet ; le portrait photographique va plutôt viser la multiplication du cliché, dont chaque itération pourra être tirée plusieurs fois, et à l'actualisation constante du modèle au sein d'une situation d'énonciation nouvelle. Le portrait photographique va également s'atteler à capturer et figer une prise de vue à un instant précis. De plus, la peinture, quant à elle, reste un espace prompt à accueillir des erreurs, des accidents picturaux, non désirés par l'artiste, qui pourront se voir corrigés par ce dernier ou non ; ce retour correctif du geste d'inscription est appelé en peinture *repentir*. Cette dernière caractéristique permet également d'illustrer la capacité de la peinture à voir son existence fluctuer durant les différents moments de l'énonciation.

⁸ Nous nuancerons ici, par l'usage du terme « grille de lecture », la ressemblance que devrait entretenir le sujet et le modèle ; nous aborderons en → 1.6.1 et 2.3.1, la notion de *représentation*.

Ces différents constats permettent à Dondero (2020) d'arriver à conceptualiser une approche différente de l'étude de la temporalité en fonction de ces deux médias. D'un côté, la photographie capte un instantané qui peut fonctionner de manière itérative d'un point de vue de l'aspectualité et de l'autre, la superposition successive de couches de couleurs en peinture peut tendre à construire une identité, du point de vue de l'aspectualité, durative, à savoir comme une véritable synthèse des différentes prises de vue du modèle opérées par l'énonciateur.

Comme troisième caractéristique, il faut reconnaître au portrait *une absence d'action* représentée ; le modèle ne doit pas être occupé à une autre activité que celle de se faire portraiturer⁹. Seul le regard importe comme action puisqu'il permet d'offrir l'intimité de la personne représentée. Ce regard est le lien qui fait la jonction entre l'intériorité du modèle et le monde environnant, et surtout le spectateur. Maria Giulia Dondero avance qu'un portrait idéal-type se concentrerait davantage sur les zones supérieures du corps : les yeux, la tête, le buste ; « car la vision du corps comporterait déjà la valorisation d'une proto-action, voire d'un mouvement qui dépasse l'acte du regard et rompt avec la concentration maximale de la présence¹⁰. »

Enfin, une quatrième caractéristique concerne la *frontalité du sujet représenté* ; le fait de focaliser l'attention sur le visage du modèle engendre un surplus de présence condensé sur cette partie du corps. Cette dernière se présente déjà comme la zone la plus susceptible de porter les expériences et le vécu du sujet. Le visage dans le portrait appelle à l'observation et à la confrontation entre le spectateur et le sujet représenté.

Ces caractéristiques restent communes tant à la photographie qu'à la peinture ; néanmoins, il faut rappeler que la peinture ne comporte pas les mêmes gestes d'inscription que la photographie. Cette dernière met en scène une symétrie de regards entre le modèle et le preneur de vue, de telle sorte que le portrait photographique s'obtienne par co-construction de la présence mutuelle du corps et du regard, du photographe et du modèle (il faut cependant relever le cas particulier de l'autoportrait qui ne recouvre pas cette dimension). Comme nous venons de l'expliquer, le portrait peint tâche d'appliquer sur le

⁹ « dans un portrait le modèle n'est occupé qu'à se ressembler », PONTÉVIA Jean-Marie (2000), Tout peintre se peint soi-même, « Ogni dipintore dipinge se », *Écrits sur l'art et pensées détachées III*, Bordeaux, William Blake and Co.

¹⁰ DONDERO Maria Giulia (2020), *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, p. 70, Hermann Éditeurs, Paris.

support des couches de couleurs et des séries de lignes à la main. Ainsi, vont se superposer plusieurs visions du modèle qui vont se condenser et se figer en une image, alors que la photographie s'occupera plutôt de capturer un moment précis qui sera restitué tel quel. Il est d'ailleurs délicat de parler de « modèle » en peinture, puisque les peintres ne sauraient capturer en une image, une exacte représentation du modèle qui aurait gardé la même pose durant l'intégrité de la production de la toile ; ils se baseront plutôt sur la synthèse des prises de vue qu'ils auront retenues de leur modèle. Il s'agit d'une des raisons pour laquelle la fonction de condensation de l'identité et du vécu du modèle dans le portrait appartient davantage au domaine pictural, puisque les gestes d'inscriptions la suggèrent, alors que l'intensité de l'échange de regards dans le portrait photographique envisagera davantage des prises de vue ponctuelles. Bien qu'il s'agisse de prédispositions interprétatives exercées par les gestes d'inscriptions respectifs des deux médias, il faut cependant souligner que tout portrait peint ne tend pas à produire des identités stabilisées. De la même manière, il est possible d'arriver à une aspectualité durative d'un cliché photographique construite par des catégories analytiques (comme celles de l'énonciation ou de la lumière).

1.3 Le portrait peut-il se nier ?

Malgré ce préambule théorique délimitant avec assez de netteté les contours du genre du portrait, il subsiste des images que nous serions tentés d'appeler « portraits », mais dont l'articulation présente de franches discontinuités avec les caractéristiques que nous venons d'énoncer. Ce jeu de transgression et de réflexivité sur les limites du genre est souvent l'acabit de photographies artistiques dont l'étude se montre bénéfique à un corpus d'images, comme celui des portraits d'écrivains, où un statut clair leur est difficilement imputable.

Dondero (2020) revient notamment sur la production photographique de Laura Henno, un travail remarquable de par sa qualité à mettre en scène son sujet en train de se refuser au regard du spectateur. *Tree of Night* (2004)¹¹ (fig. 1) sert ainsi d'exemple pouvant illustrer la complexité des stratégies énonciatives.

¹¹ © Henno Laura, *A Tree of Night*, 2004.



Fig. 1, © Laura Henno, *A Tree of Night*, 2004.

Il ne s'agira cependant pas ici de proposer une analyse sémiotique exhaustive de cette image, mais plutôt de pointer les éléments exprimant le plus de résistance par rapport à notre préambule théorique.

Nous devons d'abord retourner à l'objectif premier du portrait qui est celui de faire émerger une figure, reconnaissable, d'un fond. Ici, l'obscurité embourbe et absorbe le modèle et ne lui laisse pas la possibilité de s'extraire de cette dernière. Le visage, partie du corps qui est la plus mise en avant au sein des portraits, et sur laquelle pèse le poids de l'identification de l'individu, est ici dissimulé voire phagocyté par l'obscurité. L'inconnu entoure la représentation de cette adolescence qui ne peut nous faire parvenir nulle émotion. En effet, le regard et la bouche se présentent traditionnellement comme les vecteurs principaux, lorsqu'il s'agit d'exprimer ou de rendre reconnaissable une émotion (les mains ont également été interrogées sur leur capacité expressive, notamment dans l'œuvre des peintres expressionnistes).

Cette volonté de dissimulation a fait émerger chez Fontanille (1989) une grille de lecture sémantique applicable à l'image mettant au centre de l'énonciation le partage (ou la dispute) d'un savoir entre énonciateur et énonciataire (à distinguer du spectateur qui coïncide avec la personne physique, tandis que l'énonciataire n'est que le simulacre tel que mis en scène dans le texte).

1.4 La temporalité dans l'image fixe

Afin de prolonger notre réflexion sur la photographie que nous venons de commenter, il faut également considérer ce qui nous est rendu accessible dans ce portrait ; à savoir, principalement, une main retenant le vêtement de la jeune femme qui est identifiable.

Cette main confère plus de présence au sujet et initie un début d'action à la composition ; elle traduit un mouvement, peut-être une rotation du sujet qui se détourne du spectateur.

Au-delà de l'impératif de non-action du sujet qui éprouve ici sa fragilité théorique, la représentation d'une action suscite également le questionnement de la temporalité à laquelle cette dernière est conjuguée. Il pourrait sembler difficile de commenter la temporalité d'une image fixe, surtout lorsque nous comparons ce médium avec ceux des arts dits *temporels* (comme la vidéo, le cinéma). En effet, il devient délicat de faire exister, au sein d'une seule image donnée, les transformations propres qui caractérisent l'étude de la temporalité et qui font exister également une forme de narrativité dans l'image. La question se pose d'autant plus dans le cas du portrait. Ce dernier présente une articulation à priori simple et rigide : celle entre un fond et une figure.

L'analyse des portraits de Marguerite Duras par Maria Giulia Dondero (2020) bouscule les préjugés temporels que l'on pourrait adresser au genre, et se révélera fondatrice de nos interprétations de notre corpus. En effet, cette étude s'articule comme un suivi chronologique des portraits de l'écrivaine qui la mettent en récit au travers d'eux. Dondero y questionne également la conjugaison de la présence : une présence en image se décline-t-elle toujours au présent ?

Ainsi, se dégagent de cette analyse de nouvelles catégories conceptuelles permettant l'analyse de la temporalité dans l'image fixe (notamment : l'*aspectualité* et le *tempo*). Ces différentes catégories seront davantage abordées dans notre section portant sur la conception de « l'air » de l'écrivain chez la même auteure (en →1.7.2.1.). Nous verrons, alors, comment la pensée de Dondero concernant la *temporalité* dans l'image fixe peut nourrir les analyses de notre corpus.

En conclusion, l'impératif de la pose dans le portrait semble ne pas pouvoir empêcher ce dernier d'exprimer des actions (ou des prémices de ces dernières). *A Tree of Night* montre avec efficacité que l'image artistique peut jouer avec les codes du portrait traditionnel, afin de véhiculer des effets neufs. Il conviendra d'observer comment le portrait d'écrivain épouse, ou semble se détourner, des canons du genre traditionnel du portrait, pour constituer un nouveau système avec ses effets propres.

Les limites du genre ayant été repoussées par les artistes modernes et contemporains, l'appellation « portrait » semble, aujourd'hui, pouvoir regrouper des ensembles d'images

vastes et hétérogènes. En effet, c'est suite à la description de l'œuvre de Laura Henno que nous nous autorisons une certaine souplesse quant aux frontières du genre du portrait. Ainsi, la caricature semble être plus que jamais éligible à notre corpus, bien qu'il soit nécessaire d'en spécifier les enjeux et articulations propres.

Cependant, d'autres tensions subsistent dans le genre du portrait. Ces dernières dépassent le plan de l'expression et ce qui est en présence dans l'espace visuel. Dans ces cas-là, ce n'est pas tant le manque d'exactitude du cadre théorique qui aboutit à ces zones d'ombre, mais peut-être l'impossibilité de conceptualiser de manière systémique ce qui est représenté au sein du genre. L'exploration de ces zones et, par conséquent, des limites de notre appareil théorique seront les sujets / au centre de la prochaine section.

1.5 Le genre du portrait problématisé

Le genre du portrait se définit en art plastique par ce qu'il représente ; c'est l'objet de la composition qui induit sa distinction avec les autres grands genres traditionnels de l'histoire de l'art, comme le paysage et la nature morte. Cependant, Beyaert-Geslin (2017) observe que l'usage social du portrait va souvent amener ce genre à se décomposer en plusieurs sous-genres (photo de famille, de paparazzi, portrait électoral, etc.). Dans le cas d'une si grande quantité d'images disponibles et aux caractéristiques aussi hétérogènes, une problématique non négligeable se pose : le corpus d'images que tendrait de recouvrir l'appellation de « portrait » pourrait être l'un des plus conséquents à traiter. À partir de ce postulat, un protocole systématique d'analyse peut-il être envisagé dans le cas de l'étude du portrait ? Une première approche consisterait en la sur-spécification de notre corpus en sous-ensembles distincts. Il conviendrait alors d'analyser chaque image par le prisme du sous-genre spécifique auquel elle appartient, ainsi que de son statut. Après cette segmentation rigoureuse d'un tel corpus d'images, nous pourrions résoudre avec plus de facilité la question de l'acceptabilité de certains portraits non conventionnels dans notre corpus.

Dans le cadre de ce mémoire, le sous-ensemble de portraits étudiés pourra être recouvert par l'appellation « portrait d'écrivain ». Cependant, certaines tensions internes demeurent communes à tous les portraits. Comme nous l'avons abordé en →1.3, il existe un désir de connaissance de l'énoncé chez l'énonciataire. Dans le cas du portrait, nous

pourrions argumenter que ce désir se situe dans la connaissance des traits du sujet ; cependant, il semble que le portrait artistique ambitionne autre chose que la simple restitution d'une correspondance physique entre individu du monde naturel et sujet. Davantage qu'une représentation, le portrait présente également son sujet¹². Cette démarche de présentation tend à faire revêtir au visage un rôle supplémentaire à la ressemblance ; il devrait alors transmettre, véhiculer, une signification. Les prochaines sous-sections se baseront sur les lieux de tensions du portrait tels que développés par Beyaert-Geslin dans son ouvrage *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie* (2017).

Dans la prochaine sous-section (→1.5.1), nous aborderons l'impossibilité de conceptualiser une sémiotique suffisamment adaptée à une étude systémique du visage. En effet, en tant qu'analyste, comment rendre compte du procès sémiotique d'un genre dont l'élément figuratif définitoire (la figure) capte l'attention du spectateur, en semblant lui signifier quelque chose, mais où l'interprétation des ressentis du spectateur ne semble pouvoir s'effectuer autrement qu'en des termes ineffables, éloignés d'un système rigoureux d'analyse ?

En → 1.5.2, nous reviendrons sur le cas particulier du dos et de la description de ses effets qu'en dresse Beyaert-Geslin (2017). Nous verrons comment son étude des œuvres de Baselitz permet une nouvelle appréciation de la verticalité comme motif constitutif du portrait. En →1.5.3, nous verrons comment, dans le même ouvrage, cette auteure pense la problématique de la présence. Nous mobiliserons alors les concepts *d'extensité* et *d'intensité* de la sémiotique tensive de Zilberberg.

En →1.5.4, nous reprendrons les réflexions de Beyaert-Geslin (2017) entourant la ressemblance, tout en questionnant la possibilité d'un lien entre abstraction et portrait. Nous achèverons notre pensée concernant la ressemblance, et plus particulièrement le cas de la déformation et de ses effets, dans notre introduction théorique à la caricature en →2.3.2. Enfin, en →1.5.5, nous aborderons les logiques métonymiques du genre que relève Beyaert-Geslin (2017) et comment le portrait participe au positionnement de son sujet par rapport à un tout social.

¹² Pour une distinction entre présentation et représentation dans le portrait, voir Beyaert-Geslin (2017) au sujet de la *réflexivité*, *op. cit.*, p. 185-192.

1.5.1 Une sémiotique du visage et du silence ?

En effet, le portrait semble se focaliser principalement sur les zones supérieures du corps. Le visage se déploie comme l'élément le plus illustratif de l'extériorité et de l'intériorité d'un individu ; il repose sur lui tout le poids de la tâche de rassemblement de l'identité du sujet. Mais une sémiotique du visage est-elle seulement possible ? Beyaert-Geslin (2017) revient sur les tendances interprétatives entourant le visage. Elle observe aujourd'hui que l'analyse des expressions semble se focaliser sur le regard, délaissant notamment la bouche. Pourtant la bouche occupait anciennement une place d'importance dans le portrait, comme par exemple au Moyen-Âge : élément corporel prompt à exprimer certaines inclinaisons de l'âme (dont certaines souvent connotées négativement comme le désir, la faim, etc.) ; la bouche était le réceptacle de penchants qui n'étaient pas neutres vis-à-vis d'une morale régissant rigoureusement l'élaboration des portraits à cette époque.

La bouche est aujourd'hui reléguée à un second plan, lorsqu'il s'agit de percer la vérité d'un visage ; souvent associée au sourire, elle revêt l'habit des apparences feintes, des expressions de circonstance. Seul le regard semble pouvoir parvenir à mettre en scène une authenticité de l'identité individuelle.

Selon l'auteure, il est à noter que la bouche peut toujours receler un intérêt dans les analyses de portrait et plus spécifiquement dans les portraits exprimant des « passions extrêmes »¹³. La bouche est alors bien souvent représentée ouverte laissant percer le paysage intérieur du sujet au travers du masque social maîtrisé, habituellement retrouvable dans les portraits.

Quelles prises fiables peuvent être sérieusement envisagées pour entamer la signification d'un visage, surtout lorsque nous devons nous saisir de ces éléments de physionomie à la fois éloquents, mais hermétiques ? Beyaert-Geslin (2017) relève la difficulté de conceptualiser une sémiotique du visage due à sa résistance à la signification. En effet, le visage semble être offert comme signe ; il instaure une relation « je-tu » avec le spectateur et, même si nous ne cessons de projeter des signes sur cette surface qui nous

¹³ BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, p. 24, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

est donnée, une certaine ineffabilité demeure dans les sensations que provoquent certaines expressions (voire manques d'expression).

Ainsi, la bouche aurait pu constituer un agent de résolution de ce manque qu'occasionne la contemplation d'un visage : un sourire semble être, dans notre société, un signe universellement clair et interprétable. Cependant, à peine avons-nous commencé à penser des signes culturellement partagés et produits par la surface du visage, que se pose le problème de la fausseté. Tous les sourires se valent-ils et véhiculent-ils les mêmes effets ? Et sinon, par quels facteurs les différencier ?

C'est ce manque de transparence des expressions faciales, particulièrement celles se localisant autour de la bouche, qui a mené à des grilles de lecture culturelle qui tendent à exclure la bouche d'un relevé fiable des signes produits par un visage. Car se confronter à un visage, c'est également interroger un alter ego dont seule la visualisation est permise. Entre non-construction d'un éventuel langage du regard et, pourtant, désir de connaissance de ce que ce dernier a à nous transmettre, Beyaert-Geslin (2017) affirme que le regard en dit à la fois trop et trop peu : une saturation de signes travaille bien le regard d'un sujet, mais cette dernière peut tant relever des projections du spectateur, que des effets escomptés par l'image. Ainsi, pouvons-nous considérer une expression comme véritablement neutre, alors que cette dernière peut trahir l'ignorance du sujet à l'égard du spectateur, voire son refus à lui ?

En conclusion, nous sommes maintenant convaincus que l'extrême diversité des expressions et des regards ne saurait nous conduire à une élaboration d'une sémiotique exhaustive pour cartographier les différents effets de ces derniers en un système d'oppositions sémantiques stable. Il est cependant possible de commenter l'objectif d'un regard, la direction que ce dernier insuffle à l'image. De la même manière, nous pouvons commenter la position d'un visage selon sa pose : comme le profil, le trois-quarts et la face. Ainsi, le début d'une sémiotique du portrait semble également possible dans la question du : « qu'est-ce que le sujet regarde ? ».

De la même manière que le visage ne saurait demeurer qu'une énigme à aménager comme toile de fond à l'analyse, le silence joue également un rôle ambigu dans le portrait. En effet, ce dernier se présente avant tout comme une contrainte technique inhérente au langage visuel.

Beyaert-Geslin (2017) se questionne sur le sens à donner à cette absence de voix au sein d'un genre se revendiquant pourtant de la signification de l'identité profonde d'un sujet où la voix devrait à priori occuper une place de choix. Si le portrait est une articulation entre une figure et un fond, il demeure que toutes ces figures sont muettes, et pourtant : « d'un portrait bien exécuté, on pourrait dire qu'il ne lui manque que la parole ». Cette caractéristique pose la problématique du caractère énoncé ou énonciatif du silence. Quand est-ce qu'une figure se veut muette de son fait, et non de sa représentation ? Quel sens donner alors au cri en image ? S'agit-il, comme le propose Beyaert-Geslin¹⁴ d'un commentaire réflexif sur le genre ?

Ce qui nous entrave dans l'appréhension d'un portrait, c'en est justement la grandeur de son univers interprétatif possible. Le portrait est donc toujours travaillé par une inaccessibilité que représente le non-dit. Toute une série de paroles restées muettes peuvent alors traverser la surface de la figure, mais ce n'est pas pour autant que le masque de circonstance du portrait sera entamé. Beyaert-Geslin (2017) résume cette complexité dans le passage suivant : « De même que le visuel cache en exposant, le portrait dissimule aussi, derrière sa bouche close, une multitude de paroles possibles, celles que lui a léguées son auteur, celles que le modèle a gardées pour lui et celles de tous les interlocuteurs rencontrés¹⁵. »

En conclusion, le portrait, comme toute représentation bidimensionnelle, trahit une perte irrémédiable d'éléments sensoriels propres au monde naturel. Davantage qu'une perte, c'est une traduction, voire un basculement, qu'il faut élaborer entre le plan de l'expression et le monde naturel auquel il renvoie. Mais si les limites du langage visuel ne laissent entrapercevoir des éléments aussi individualisants que la sonorité d'une voix, quelle ressemblance entretiennent vraiment modèle et représentation ? Cette discussion, a priori simple autour des limites du genre, trouve parfaitement son pendant dans le sous-genre du portrait d'écrivain. En effet, quelle ressemblance peuvent espérer entretenir la représentation d'un auteur et son modèle, lorsque l'œuvre de ce dernier en est absente ? Notre réflexion sur la voix nous fait également comprendre, qu'au même titre que le cri,

¹⁴ Voir la « réflexivité critique : voir le cri », *op. cit.*, p. 204-213.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 24.

la représentation d'une action d'écriture ne saurait renvoyer qu'à l'irréversible absence et au caractère non-consultable de l'œuvre littéraire dans un texte visuel.

1.5.2 Une sémiotique de la négation : le cas du dos en portrait

Nous avons vu en →1.3 que le genre du portrait voyait régulièrement ses caractéristiques traditionnelles remaniées par l'art contemporain. Ainsi, plusieurs stratégies de négation du portrait ont vu le jour, notamment, pour citer l'une des plus paradoxales, le portrait de dos. Le dos n'est pas dénué de complexité dans une étude sémiotique de portrait. En effet, présenter son dos peut être le signe d'un refus d'échange de regards, ou encore la conséquence d'une prise de cliché opérée à l'insu du sujet. Nous savons que le regard est primordial dans la construction du portrait, de par la focalisation traditionnelle du genre visant la figure. Si le visage et, par extension, notre regard constituent en bonne partie le masque sociale que nous présentons au spectateur lors de la pose, il devient cependant peu aisé de maintenir un contrôle sur le paraître de notre dos : « Nous pouvons faire bonne figure, mais nous ne pouvons pas faire bon dos. » Le dos, même dans un portrait, mobilise des effets très puissants, puisqu'il peut être tant la marque de la prise au dépourvu du sujet, qu'une obstruction à la contemplation du but même du portrait : la figure.

Beyaert-Geslin (2017) remarque que, malgré que le dos semble en tout point contredire les objectifs et caractéristiques premiers du portrait, ce dernier conserverait, sur le plan de la forme, la même verticalité qu'un individu représenté de face. Cette verticalité semble être l'irréductible condition d'existence au portrait, puisqu'elle fait intervenir directement son format (*paysage vs portrait*). En effet, la verticalité semble revêtir des effets de vitalité et de présence, alors que l'horizontal, dans cette dichotomie sémiotique, va davantage recouvrir le plan de l'absence, de la mort.

Il n'est d'ailleurs pas rare d'exprimer certaines réticences à intégrer des représentations d'individus couchés dans le genre du portrait, alors que d'autres caractéristiques essentielles sont bien exprimées : comme une iconicité suffisante, la reconnaissabilité du sujet, la compacité de ses traits, etc. (voir fig. 2¹⁶)

¹⁶ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, Musée du Louvre.

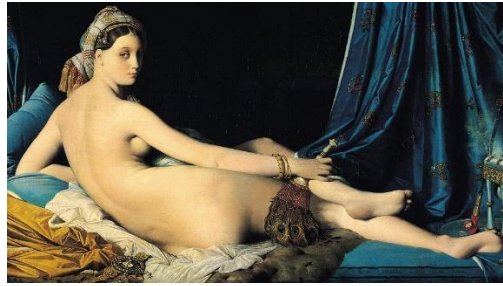


Fig. 2, Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, Musée du Louvre.

Comme nous l'avons vu, le portrait est une opération d'extraction d'une figure d'un fond ; il peut apparaître comme artificiel de parler de dichotomie entre ces deux instances. Si des formats horizontaux incluant une figure résistent à l'appellation de portrait, il devient envisageable de percevoir une vitalité, une présence, même dans la simple représentation verticale d'un fond. Comme si, ce dernier appelait l'articulation de la figure qui n'a pas pu se réaliser dans le cadre.

1.5.3 L'absence dans le portrait

Les différentes caractéristiques du portrait que nous avons relevées ont pu servir à en délimiter l'extension, l'articulation minimale qu'il faudrait reconnaître à une image pour la considérer comme appartenant au genre. Avant tout, le portrait se définirait par la mise en présence d'un absent ; ce constat donne cependant lieu à une interrogation sur ce qui recouvrerait la notion de *présence*. Beyaert-Geslin (2017) opère, ainsi, une première distinction entre *présence* et *existence*¹⁷. L'*existence* se présenterait comme un état continu et commun ; quant à la *présence*, malgré le manque de termes et d'outils pouvant servir à sa description, elle s'occuperait plutôt de recouvrir ce qu'on nommerait communément « forces » ou « intensité ». Elle se différencierait également de l'*existence* par le caractère orienté de la perception subjective qui permet d'en ressentir les effets. La *présence* ne saurait donc faire l'économie du figement du « flot continu de l'existence » par le regard du spectateur qui permet, ainsi, d'en fixer ses gradients.

Le portrait traditionnel, à cause de sa propension à la représentation intègre de son sujet, éprouverait des difficultés à signifier l'existence, puisque cette dernière

¹⁷ « La sémiotique a toujours associé *existence* et *présence* et assimilé les modalités existentielles à des graduations de la présence », *op. cit.*, p. 84.

nécessiterait une mise à distance affective du sujet, au profit de la prise de conscience plus quantitative du sujet ; un tel procédé tendrait à mettre en danger l'équilibre figure/fond du genre.

La présence comporte donc cette particularité de surprendre le spectateur par ses effets, alors qu'elle semble pourtant attendue, voire programmée dans le genre. En effet, d'une certaine manière, la présence vient « déranger¹⁸ » l'étude de l'articulation figure/fond, par le spectateur. Pour le formuler autrement : la présence se décline tant comme un effet du plan du contenu, que comme un élément figuratif présent sur le plan de l'expression. C'est en vertu de cette tension entre les plans que nous convoquerons la sémiotique tensive de Zilberberg, afin de commenter la présence dans le portrait.

En effet, nous reprendrons ainsi les concepts d'*intensité* et d'*extensité* tels que développés dans l'article de Dondero et Colas-Blaise (2017)

Pour mieux cerner la présence dans sa dimension d'agent d'interruption de la consultation première du portrait par le spectateur, menant ce dernier à une appréciation ineffable des effets dégagés par un sujet représenté, il faudrait d'abord rappeler les différents modes en régissant son appréciation. D'abord, la surprise de la révélation d'une présence peut tenir au fait que toutes les figures, dans le portrait, ne se déploient pas selon le même mode d'existence. Dans *Tension et signification*¹⁹, il en est fait état de quatre : *réalisé*, *potentialisé*, *virtualisé* et *actualisé*. En effet le mode d'existence résulte de l'articulation des différentes parties de l'image ; une figure n'est, par exemple, pas toujours représentée comme statique : elle peut s'avancer vers le spectateur (protention), ou reculer vers le fond (rétention), selon des *tempos* propres. Dondero (2020) définit les *modes d'existence* susmentionnés comme suit :

D'abord, dans une image, les figures peuvent être *réalisées*, « donc pleinement reconnaissables et situées de façon adéquate dans un environnement figuratif stable, où le hors-cadre n'est pas sollicité²⁰ ». D'autres figures peuvent être *virtualisées*, « à savoir des figures absentes, mais dont l'absence est manifestée : il s'agit de l'affirmation d'une négation – par exemple, lorsqu'il y a une interruption dans le déploiement stéréotypé de

¹⁸ COLAS-BLAISE Marion, DONDERO Maria Giulia (2017), « L'événement énonciatif en sémiotique de l'image : de Roland Barthes à la sémiotique tensive », *La Part de l'œil*, 31, p. 215.

¹⁹ FONTANILLE Jacques, ZILBERBERG Claude (1998), *Tension et signification*, Liège, Pierre Mardaga.

²⁰ *Op. cit.*, p. 60.

la syntaxe figurative²¹ ». Ensuite, les figures *actualisées* « sont bien présentes sur la surface de l'image mais leur degré de réalisation reste "en attente" et/ou revêt des formes ambiguës ou difficilement reconnaissables²² ». Enfin, « certaines images mettent en scène des figures potentialisées, c'est-à-dire dans l'attente d'être développées par d'autres images ou par un hors-cadre – et dont, pourrait-on dire, on attend la suite.²³ »

En se basant sur l'étude que Colas-Blaise et Dondero opèrent des œuvres de Paul Klee dans « L'événement énonciatif en sémiotique de l'image : de Roland Barthes à la sémiotique tensives²⁴ », il nous est également possible d'affiner notre pensée en situant les effets de présence, non pas dans la capacité que recouvre l'image à programmer un processus ou à le signifier, mais davantage dans les différentes logiques qui vont sous-tendre la réalisation de ces derniers.

Par exemple, la représentation d'une avancée ou d'un recul d'une figure annoncée par l'image, doit l'intensité de son « événement » au figement qui caractérise le médium des arts de l'espace (comme la photographie ou la peinture), venant avorter ces processus pourtant annoncés par l'image.

C'est en partie ce constat qui nous permet de parler du portrait comme un genre « travaillé par l'absence²⁵ », puisque la représentation, même protensive, d'un processus d'émergence d'une figure doit sa force à la logique *concessive* de la composition : « bien que la figure soit représentée en train de sortir de l'espace de l'énonciation, elle ne pourra pas atteindre celui du spectateur ».

Cette vision de la présence nous contraint cependant à adopter une étude propre à la narrativité²⁶, quant aux contrastes de la représentation, sa visée et son interruption. La présence ne pourrait-elle donc être signifiée, dans ses effets, que selon le mode de la virtualité ? S'agirait-il donc de considérer le portrait comportant des figures pleinement réalisées comme dénuées de transformations propres à l'analyse de la présence ? En effet, certains portraits tendent à représenter des individualités comme réalisées et stables ;

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Op. cit.*, p. 61.

²⁴ COLAS-BLAISE Marion, DONDERO Maria Giulia (2017), « L'événement énonciatif en sémiotique de l'image : de Roland Barthes à la sémiotique tensives », *La Part de l'œil*, 31, p. 206-217.

²⁵ « Présence et absence », p. 92-96, BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

²⁶ Sur la possibilité d'une étude narrative du texte visuel, voir →1.6.2.1.

cependant, l'articulation figure/fond du portrait tendrait à toujours mettre au centre de la composition un sujet qui doit happer le regard du spectateur. Le sujet se définit donc, dans le portrait, également comme cet actant qui mériterait davantage le regard du spectateur, que le fond. Cette logique peut être sous-tendue par différents mécanismes plastiques. Par exemple, le fond peut présenter un degré d'iconicité inférieur, des contrastes chromatiques et éidétiques moins affirmés, ou encore une plus faible luminosité, par rapport à la figure.

Il semblerait que le portrait traditionnel ne tende donc pas à construire l'image comme une totalité ; la figure, en attirant l'attention du spectateur, virtualise le fond et s'en détache. Si le fond était présenté comme éligible de manière équivalente au statut « d'événement » que la figure, les effets de présence se verraient diminués.

Comme nous l'avons souligné, toutes les figures ne sont pas obligatoirement réalisées dans le genre du portrait. Il subsiste même une tension entre l'annonce de la présence formulée par le portrait (et de ses différents modes d'existence), et son événement tel qu'il est figé dans l'image. Le portrait d'écrivain, peut-être davantage qu'un autre sous-genre, nous invite à penser la présence comme un événement inéluctablement virtuel et avorté. En effet, à l'instar des images sacrées, le portrait d'écrivain tâche de rendre présent un sujet devant être travaillé par inaccessibilité, de par le statut inégal entre sujet et spectateur.

Par exemple, nous pouvons retrouver dans la fig. 3 mettant en scène Émile De Girardin dans son bureau²⁷, la présence divulguée du journaliste, mais néanmoins inaccessible, caractérisant la représentation d'individus publics. En effet, d'une part nous avons accès à l'intégrité de la face du visage, qui nous est même pleinement exposée dans sa réalisation, et d'autre part, le corps du sujet semble se confondre avec le fond, comme absorbé par l'obscurité de la pièce.

Ainsi, l'image, en rendant présent « l'homme qui a créé la *Presse* », virtualise par la même occasion l'univers intime du sujet. Certes, nous avons accès, au même titre que tout lecteur, à la représentation des traits et des agents du *faire* du sujet (en l'occurrence ses mains à l'ouvrage), mais l'accessibilité de ces parcours de consultation programmés

²⁷ Carolus-Duran, *Portrait d'Émile de Girardin*, Palais des Beaux-Arts de Lille, 1875.

dans l'image laissent dans leur ombre les traces de ce qui nous est défendu dans cette dernière.



Fig. 3. Carolus-Duran, *Portrait d'Émile de Girardin*, Palais des Beaux-Arts de Lille, 1875.

Dans un lien moins direct avec la présence, Beyaert-Geslin (2017) reconnaît également le concept d'*apparence*. Cette dernière renverrait à une forme d'intentionnalité dans la présentification du soi à autrui. Si les choses du monde existent pour le spectateur grâce à la perception qu'il en éprouve, la présence du sujet n'est rendue existante que lorsqu'elle endosse également le statut d'objet de contemplation par un spectateur. Cette conscientisation de notre statut double d'objet et de sujet peut conduire à un « besoin de se montrer²⁸ ». C'est de cette posture consciente quant à nos conditions d'existence, conçue comme une conséquence de la contemplation d'autrui, qu'il est question dans l'apparence.

Le portrait, plus que n'importe quel genre, est régi par cette codépendance du couple objet/sujet. En effet, le portrait met en scène une manière de regarder, action permettant, par excellence, l'existence du texte visuel. Le portrait pourrait donc coder, au sein de son cadre, la manière qui est attendue du spectateur de le regarder. Il pourrait également, ainsi, créer des symétries ou asymétries de regard entre sujet et spectateur, se reposer sur ce dernier ou le mettre à l'écart.

Il faut cependant relever une hétérogénéité d'effets, selon les gestes d'inscriptions. En effet, la peinture, dont les gestes d'inscriptions ne sont pas ceux de l'empreinte, peut

²⁸ BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, p. 87, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

tendre à construire un sujet dans une situation qui n'as pas eu lieu ; dans ce cas, le portrait peint s'éloigne de l'impression barthésienne du « ça a été²⁹ ». Ainsi, le portrait photographique prédisposerait à produire des images dont la présence de l'instance responsable de l'énonciation influencerait celle du sujet représenté. Quant au portrait peint, il laissera la possibilité à l'énonciateur lors de la production de l'image d'insérer des simulacres pouvant commenter l'entreprise de l'énonciation ou signifier au spectateur une attitude idéale à adopter face à l'image.

1.5.4 Fuite vers l'abstraction : le sujet doit-il se ressembler ?

Comme mentionné à plusieurs reprises, nous savons que le portrait se caractérise en art plastique par ce qu'il représente, mais cette définition semble insuffisante quand se pose la question de « jusqu'à quel point un écart est-il permis dans la représentation d'un individu ? ». Beyaert-Geslin (2017) reconnaît qu'un « bon portrait » est supposé permettre l'identification du modèle, tout en présentant ce dernier sous son meilleur jour. Ainsi, il n'est pas que question de fidélité, mais aussi d'une esthétisation et d'écarts relatifs avec le monde naturel. Comme nous venons de le voir dans la section précédente, la logique du portrait tient donc à accentuer le regard du spectateur sur un sujet, au détriment du fond, participant donc à le virtualiser. Cette dimension de mise en avant de la figure, par rapport à la masse du monde, a fait naître la conceptualisation d'un « droit au portrait », selon l'auteure : cette appellation démontre le caractère anoblissant d'une représentation par le biais de ce genre.

Beyaert-Geslin (2017) résume cette tension entre représentation et monde naturel en ces mots : « Plus exactement, le tableau questionne l'altérité du portrait pour voir jusqu'à quel point un alter ego reste admissible, en même temps qu'il interroge les valeurs de l'art³⁰ ».

La question d'une esthétisation rajoutée se pose alors dans le cas du portrait d'écrivain ; est-ce que le *beau* est une recherche du genre, ou dévie-t-il du portrait traditionnel sur ce point ? Lorsque nous regardons une des célèbres photographies de

²⁹ BARTHES Roland (1980), *La Chambre claire*, p. 48, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil.

³⁰ BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, p. 37, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

Baudelaire³¹ par Carjat (fig. 4), il est difficile d'y déceler des effets anoblissants ou esthétisants.

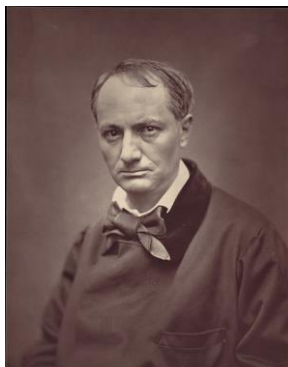


Fig. 4, Étienne Carjat, *Portrait de Charles Baudelaire*, Metropolitan Museum of Art, ca. 1863.

Et pourtant, ce portrait s'est imposé avec le plus de fortune comme le portrait par excellence de Charles Baudelaire. Dans ce cas-ci, nous nous rendons compte que ce genre de portrait n'a pas pour fonction de représenter l'écrivain sous son meilleur jour, mais plutôt de restituer des valeurs, une aura, une force de présence, voire une attitude particulière du sujet du portrait envers le spectateur et/ou le producteur de l'image. Ainsi, les spécificités propres à la figure de chaque écrivain participeront également à en produire un mythe, une « manière d'être » propre à lui. L'approche interne de l'analyse sémiotique du portrait d'écrivain rend, cependant, délicat de faire comprendre les raisons de la fortune que connaîtront certains portraits plutôt que d'autres. En effet, bien que des citations intertextuelles puissent attester de la pérennité d'une occurrence de représentations, le degré avec lequel certains portraits marqueront plus que d'autres le parcours représentatif d'un auteur, semble échapper à l'étude stricte du texte visuel. Comme souligné à l'instant, ces dits portraits marquants ne visent pas toujours une représentation élogieuse du sujet et en modulent les rapports affectifs et esthétiques. Certains portraits visent alors à attribuer des valeurs, une aura particulière et unique, à la figure représentée. Cette tension entre ressemblance dans le portrait, et expression d'une spécificité intérieure propre au sujet, trouve son expression respectivement dans les concepts de Ricoeur³² (1990) de *mêmeté* et *ipséité*. Dondero (2020) résume cette

³¹ Étienne Carjat, *Portrait de Charles Baudelaire*, Metropolitan Museum of Art, ca. 1863.

³² RICŒUR Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

distinction en concevant la *mêmeté* comme « stabilité de caractère³³ » et *ipséité* « maintien du soi à travers la mise en récit du soi³⁴ ».

Cette relation ambiguë qu'exerce la ressemblance du portrait entre modèle et sujet, n'aurait cependant, selon Beyaert-Geslin (2017), pas incité outre mesure les artistes plasticiens à explorer l'abstraction progressive du genre. En effet, un portrait semble ne pouvoir échapper à un minimum d'iconicité propre à la figuration.

La figure a bien sûr souvent été déconstruite au cours de l'histoire de l'art. Certains ont, par exemple, interrogé le dimensionnement des sujets, afin de restituer des anatomies aux proportions anormales. C'est en vertu de ces trajectoires que Beyaert-Geslin (2017) cite le travail exemplaire de Ron Mück et Tomoaki qui ont produit des œuvres hyperréalistes tout en bouleversant les échelles de grandeurs, donnant ainsi à leurs œuvres « l'allure de géants ou de miniatures. »

La taille choisie pour un portrait est un choix d'importance ; un corps surdimensionné nous renverra inéluctablement à notre petitesse et à l'anormalité de l'alter-ego observé.

L'échelonnement des plans est aussi un choix de composition qui influencera grandement cette reconnaissance d'une autre subjectivité. Beyaert-Geslin (2017) rappelle alors les interactions qu'entretiennent paysage et portrait ; si une figure venait à engloutir tout l'espace sans laisser la possibilité au fond d'exister, les effets de présence seraient diminués. En effet, la figure ne disposerait plus de fond pour s'extraire et tendrait alors vers une abstraction. Nous considérerions l'image non pas comme un alter-ego mais comme une « autre-peau ». La mise en portrait comporte donc toujours cet équilibre fragile entre figure et fond, car la diminution excessive d'un actant (s'accompagnant de la surextension relative de l'autre), participe à mettre en péril la *figuralité* de la représentation. En effet, un cadre focalisant exclusivement l'attention du spectateur sur le sujet, en omettant la présence d'un fond, conduirait à la perte d'une appréciation *affective* de la présence du sujet, au profit d'un relevé *sensoriel* des matières et textures (p.ex. : la porosité de la peau, la maille d'un tissu, etc.)

³³ DONDERO Maria Giulia (2020), *Les langages de l'image, De la peinture aux Big Visual Data*, p. 84, Hermann Éditeurs, Paris.

³⁴ *Ibid.*

Beyaert-Geslin (2017) rappelle alors également l'œuvre exemplaire de Baselitz, peintre ayant été surpris par les effets de renversement et d'inversion de ses tableaux, au point de consacrer un pan conséquent de son œuvre à la réalisation de tableaux peints à l'envers. L'œuvre de Baselitz démontre, comme nous l'avons vu en →1.5.2., que la verticalité se présente comme un facteur essentiel du portrait et de la présence d'un *alter ego* sur l'image. Ces œuvres franchissent alors un nouveau pas en dehors des limites traditionnelles du genre, en s'écartant d'une reconnaissabilité immédiate du sujet, au profit de la contemplation d'un motif figuratif détourné et surprenant le regard du spectateur.

N'importe quelle ligne verticale peut déjà être anticipée comme une hypothétique représentation d'un individu. Ainsi, le vertical se positionnerait du côté de la vie et s'opposerait à un horizontal suggérant plutôt le repos, la mort.

1.5.5 La bipolarité du portrait : entre rupture et continuité catégorielle

Selon Adeline Wrona³⁵, le portrait accueille tout lien affectif ; ce commentaire résume la dimension performative que génère le portrait en reconnaissant comme *alter ego* un modèle représenté. En effet, la mise en portrait d'un modèle suscite une reconnaissance de la valeur sociale de ce dernier. Le caractère anoblissant du portrait semble malgré tout se cantonner au portrait pictural.

En effet, le portrait photographique quant à lui tend également à une catégorisation des choses et individus dans le savoir universel et social. À partir de ce constat du double emploi du portrait, Beyaert-Geslin (2017) conçoit deux catégories : le portrait de *considération*, davantage proche de ce que l'on attendrait d'un portrait peint, et le portrait de *déconsidération*. Dans le second cas, le portrait revêt donc comme fonction celle de rendre commensurable et mesurable l'apparence du modèle.

Beyaert-Geslin (2017) commente ces deux pratiques comme reposant sur le mode de la comparaison, sauf que dans un cas il s'agit d'affirmer le caractère unique et l'importance d'un modèle, alors que dans l'autre il s'agit de le rendre commun et semblable à d'autres alter-egos possibles.

³⁵ WRONA Adeline (2012), *Face au portrait, de Sainte-Beuve à Facebook*, p. 12, Hermann, Paris.

Davantage que la comparaison, il s'agit également, dans la représentation d'un sujet, d'établir un lien entre le tout et le particulier. En effet, le portrait se munit d'une nouvelle dimension, ne se limitant plus qu'à la simple restitution des traits du modèle avec fidélité : le sujet doit également dégager sa spécificité de la masse absente de la représentation. Cette singularité ne doit pas uniquement se cantonner à des attributs physiques uniques du sujet ; elle doit également se retrouver dans le domaine de l'intériorité. Beyaert-Geslin (2017) reprend la description que dresse Descola (2011) de cette peinture en la dénommant : « une peinture de l'âme »³⁶. La discontinuité devient alors un atout de distinction entre l'humain et le non-humain en s'appuyant sur « l'intériorité, la subjectivité, le langage et la capacité symbolique³⁷ »

Beyaert-Geslin (2017) conçoit alors une tendance inverse du portrait qui peut être explorée : au lieu de rechercher la dissociation de l'individu à partir de son milieu social, le portrait peut également dresser un individu comme parangon d'une catégorie. Ainsi, la mise en scène de l'individu doit mobiliser des effets de continuité et d'adhésion par rapport à la classe, la catégorie, dont il est présenté comme l'*exemplum* par excellence.

Nous avons déjà abordé le motif de la créativité comme piste d'identification du portrait d'écrivain. Mais une posture créative peut-elle être repérée selon d'autres modes que ceux de la rupture et de la discontinuité ? Si nous prenons le point de vue des différentes écoles littéraires, il est possible d'imaginer la figure de l'écrivain tant en cohésion qu'en opposition avec ses contemporains. La posture de l'écrivain peut alors commencer à se conceptualiser dans la mesure où ce dernier se proposerait comme le modèle représentatif d'un groupe ou d'un mouvement.

1.6 Pour une analyse interne du portrait d'écrivain : méthodologie d'une analyse poststructuraliste du portrait d'écrivain

Le genre du portrait n'échappe pas à la variation. Ces dernières peuvent tant recouvrir les évolutions techniques liées à la production de l'image, que les effets liés à une telle représentation. Anne Beyaert-Geslin (2017) cite Le Breton (2003) à ce sujet : « *L'individu n'est plus le membre d'une communauté au sens où pouvait l'entendre l'homme médiéval,*

³⁶ DESCOLA Philippe (2011), *La fabrique des images. Vision du monde et formes de la représentation*, Musée du quai Branly-Somogy.

³⁷ *Ibid.*

(mais) devient un corps à lui tout seul », « l'affirmation du "je" (devenant) une force supérieure à celle du "nous autres"³⁸. »

Si le portrait est la conséquence de son époque et de son temps, nous serions donc en droit de nous munir d'informations extérieures à l'image pour tenter d'appréhender les effets de sens produits par cette dernière. La pleine compréhension des enjeux et des effets du portrait ne semblerait donc pas pouvoir s'obtenir sans l'étude des contextes et des conditions de production de l'unité textuelle. Cependant, cette démarche semble écarter une question de taille ; à savoir, est-il possible d'isoler et de repérer ces effets de sens, tels qu'ils sont induits par le système signifiant qu'incarne l'image ? C'est dans cette perspective post-structuraliste que s'inscrivent les recherches et découvertes en sémiotique visuelle de l'École de Paris. Cette réflexion peut également s'étendre, dans notre cas, à l'étude de la représentation de l'écrivain en portrait. Comme nous l'avons déjà mentionné dans notre introduction, le portrait d'écrivain présente la spécificité de se caractériser par l'activité littéraire du sujet ; cette dernière n'est pourtant que rarement mise en scène dans les images composant notre corpus. En →1.5.1., nous avons vu comment le portrait se caractérisait également par une inaccessibilité ambiguë due aux contraintes du genre, proposant alors un sujet qui est davantage une traduction du modèle dans le langage du visuel qu'un élément du monde naturel à part entière.

Comment affirmer que nous pouvons identifier cette *littéarité*, cet « air d'écrivain », sans qu'aucun élément figuratif ne trahisse le statut du sujet ? La sémiotique visuelle postule que deux langages sont à l'œuvre au sein de l'image : le premier recouvrant, comme nous venons de l'aborder, les objets et choses du monde naturel ainsi représentés sur une surface bidimensionnelle, et un second s'occupant de la « manière » dont l'image déploie ses éléments. C'est par ce second langage qu'il faudra tenter de conceptualiser ce qui, au sein des oppositions catégorielles régissant ce dernier, compose une éventuelle posture typique à la figure de l'écrivain.

Dans la prochaine section (→ 1.6.1), nous tâcherons de préciser les deux types de langage régissant le visuel que la sémiotique visuelle de Greimas entend étudier. Nous y expliciterons également la conception et les mécanismes du *semi-symbolisme* : outil théorique majeur de cette discipline reliant des effets sur le *plan du contenu* aux éléments

³⁸ LE BRETON David (2003), *Des visages, Essai d'anthropologie*, p. 27, Métailié.

présents sur le *plan de l'expression*. Nous aborderons également l'article de Dondero « Les approches sémiotiques du portrait photographique³⁹ » en → 1.9.2.

1.6.1 La sémiotique visuelle de Greimas. Bases théoriques

Cette section consistera en une synthèse de l'article « Sémiotique figurative et sémiotique plastique⁴⁰ » de Greimas. Ce dernier débute son article en admettant que la sémiotique visuelle éprouve des difficultés « à dominer le vaste champ de signification qu'on essaie de regrouper, en considérant leur mode d'expression, sous le nom de visuel⁴¹ ». Dans une première tentative de formalisation de ce qu'est la sémiotique visuelle, Greimas affirme qu'on lui reconnaît un caractère construit ; ce qui l'opposerait aux langages dits *naturels*.

Dans une tentative de définition de l'objet d'étude de la sémiotique visuelle, l'auteur mentionne le caractère planaire des objets visuels comme caractéristique principale ; si nous concevons les images comme des représentations, ces espaces planaires endosseraient alors la charge de s'occuper de la représentation du monde naturel/tri-dimensionnel. Cependant, il reconnaît qu'à peine une telle définition formulée, nous ne pouvons que nous retrouver confrontés à ses limites. En effet, quelle place donner aux écritures et autres moyens de communication graphiques ?

Le nom même de la discipline, *sémiotique*, n'est également pas neutre, puisqu'il implique la réception de ces espaces planaires comme des ensembles pourvoyeurs de sens.

Greimas interroge ensuite le concept de *représentation*. En effet, cette dernière est souvent considérée comme le point de départ de la pensée entourant la *visualité*. Plusieurs questionnements sont ainsi soulevés : si nous considérons les « configurations visuelles⁴² » comme des représentations, faut-il être muni d'un code nous permettant de les interpréter ? Partagent-elles tous les mêmes buts ?

³⁹ DONDERO, Maria Giulia (2014), « Les Approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'air », *CONTEXTES*, [En ligne], 14 |, mis en ligne le 17 juin 2014.

⁴⁰ GREIMAS Algirdas Julien (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques, Documents*, VI.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 5.

⁴² *Op. cit.*, p. 6.

Selon Greimas, il existe une approche esthétique pour aborder la définition de la représentation. En effet, si cette dernière peut se conceptualiser comme l'association arbitraire d'un élément sur le plan de l'expression à un signifié (ayant rapport quant à ce dernier au plan du contenu), nous pouvons également conférer à la représentation un caractère imitateur. L'imitation dont il est question lors d'une représentation visuelle, Greimas la conçoit comme une *iconicité*, caractéristique renvoyant à la nature *motivée* du lien que l'on retrouve, par exemple en linguistique générale entre signifiant et signifié.

Cette dimension se confirme particulièrement lorsque nous nous attardons sur les valeurs classiques des peintres traditionnels. En effet, ces derniers étaient tenus d'imiter le monde naturel et d'y référer par leurs œuvres. Greimas souligne, cependant, que bien qu'un travail d'imitation soit accompli, ce dernier ne saurait s'effectuer sans une perte, une dégradation des éléments constitutifs du monde naturel ; comme son nom l'indique, une configuration visuelle ne peut déjà accueillir que ce qui est visible par le spectateur. Les odeurs, sons et encore d'autres paramètres ne sauraient être retranscrits en image. Ensuite, les traits retenus pour signifier le monde naturel sont alors compressés en une surface ne sachant « faire étalage » de la profondeur du monde.

Il devient donc apparent, pour Greimas, que les objets visuels ne sont en rien des objets du monde, même s'ils y font référence, mais n'en demeurent que des figures. Ces dernières ne possèderaient un sens uniquement déductible qu'à partir de leur lecture et reconnaissance par le spectateur. Cette conception de l'image comme une représentation devant être décryptée par un destinataire soulève également l'existence d'une autre problématique, à savoir l'application d'une grille de lecture propre à chaque spectateur dont il fera usage lors de sa contemplation d'un support visuel.

Si, comme l'a annoncé Greimas dans son préambule, nous ne pouvons considérer le langage visuel comme une langue naturelle, les ressemblances ayant cours entre le monde naturel et ses représentations ne se situeraient donc pas au niveau du signifiant (à cause de l'extrême réduction se produisant durant l'imitation d'un élément naturel), mais bien « au niveau du signifié⁴³ ». Le concept de grille de lecture, à peine posé, fait déjà ressentir une gêne quant à son caractère variable dépendant de chaque individu.

⁴³ *Op. cit.*, p. 9.

C'est pourtant bien l'application de cette « grille de lecture iconisante⁴⁴ » qui permet au spectateur d'isoler les figures du magma visuel recouvrant la surface. En effet, afin que le spectateur puisse reconnaître une figure durant la contemplation de l'image, il faut que la grille de lecture qui lui est propre confère une signification à des « paquets de traits visuels⁴⁵ », ainsi rassemblés, constituant un objet visuel. Pour Greimas, cette première étape d'association d'un représentant à un représenté constitue déjà bien une *sémiosis*.

Le rassemblement de traits en un *objet-signe* ne s'effectue pas toujours selon le même degré d'imitation de l'objet d'origine. Greimas nomme le degré de ressemblance entre un objet-signe et son modèle *densité*. Ainsi, nous pouvons relever des images comportant une densité *normale* (ou *moyenne* des objets-signes) ; une densité nominale correspond à un degré d'iconicité suffisant à la reconnaissance de l'objet-signe comme un objet naturel dont il est fait représentation. La densité peut également présenter des insuffisances ou des excès ; ce qui aura pour effet de produire des figures visuelles tendant respectivement vers l'abstraction ou l'iconicité (actualisation contemporaine de cette dernière dans le cas de l'hyperréalisme). Greimas conclut son passage sur la sémiotique figurative en affirmant qu'elle ne peut présenter que des premiers découpages et exercices d'interprétation des surfaces construites en des objets-signes référant au monde naturel. La question de la *figurativité* en elle-même dépasse cette première étape et devra faire l'objet d'une recherche dédiée.

Greimas, partant du constat que l'image peut rompre son contrat épistémologique en présentant des objets-signes dont la densité ne permet pas un rattachement à des objets naturels, avance la nécessité d'un second langage, non figuratif, afin de pouvoir appréhender le visuel. Ce langage serait cependant difficile à conceptualiser, puisqu'il érigerait comme postulat scientifique « la naïveté du regard⁴⁶ », et « l'intuition du spectateur⁴⁷ ». Aussi, au même titre que la sémiotique figurative, une sémiotique plastique ne saurait se réaliser sans poser au préalable le référent culturel du spectateur qui influencera les divers effets de sens retenus de l'image.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*

L'utilisation d'un langage plastique induirait trois principes élémentaires, véritables prérequis théoriques à un tel procédé. D'abord, même si l'on reconnaît un objet planaire comme le procès d'un système sémiotique (en effet l'image est considérée en sémiotique visuelle comme un texte dont la lecture nous permet d'arriver à sa signification), ce système n'en demeure pas moins inconnu. Il ne peut nous apparaître qu'une fois la lecture du texte visuel réalisée par le biais « d'effets de sens⁴⁸ ».

Ensuite, le langage plastique suppose, de la même manière que le langage figuratif, une segmentation de l'objet planaire en unités minimales. Si la grille de lecture iconisante permet au spectateur d'identifier des objets-figures, il convient de postuler, à l'instar du langage écrit dont les différents mots se présentent comme une association de différents graphèmes, qu'il est possible de décomposer ces unités signifiantes en éléments constitutifs. Les traits, ainsi isolés, seraient quant à eux de nature plastique.

Enfin, Greimas souligne l'importance de l'*opérativité*, lorsque l'on s'attelle à l'épuisement du sens des objets visuels. En effet, ces derniers ne semblent pouvoir être interprétés qu'après une lecture les segmentant. Le sémioticien distingue trois catégories plastiques permettant ainsi ce premier découpage plastique. Ces catégories ne sont pas à appliquer comme une simple marche à suivre, mais plutôt comme une manière de rendre comparables entre eux les différents éléments recouverts par ces dernières. Le découpage de l'image en des unités minimales s'effectue selon un système d'oppositions, caractéristique d'une approche structuraliste. C'est ce dernier qui permettra de structurer chaque catégorie d'analyse, selon des oppositions de termes au sein d'une même catégorie (p. ex : *haut* vs. *bas*, dans le cas de la catégorie topologique).

La première catégorie plastique relevée par Greimas est dite *topologique*. La disposition des éléments visuels au sein du cadre comporte la difficulté qu'il n'existe pas un sens de lecture donné pour les appréhender, une méthode à appliquer hiérarchisant les unités visuelles. Greimas conclut alors que le cadre se présente comme seul point de départ recevable pour une lecture de texte visuel. C'est l'application d'une grille de lecture topologique qui permettra d'appréhender la position des différentes unités visuelles dans le cadre.

⁴⁸ *Ibid.*

Les principales sous-catégories topologiques relevées par Greimas sont les *rectilignes* et les *curvilignes* (faisant respectivement référence aux oppositions haut/bas/gauche/droite d'un côté, et centre/périphérie de l'autre).

Les deux autres catégories plastiques que Greimas définit se révèlent plus abstraites. En effet, il distingue la catégorie *chromatique* (ayant trait aux couleurs) de la catégorie *éidétique* (s'occupant quant à elle des formes). Il devient délicat de délimiter la séparation entre formes et couleurs, puisqu'elles sont intrinsèquement liées. Greimas conçoit la catégorie chromatique comme incluant les surfaces dites « pleines⁴⁹ » et « constituantes⁵⁰ ». A contrario, les éléments discriminant deux surfaces sont quant à eux constitués par ces dernières.

Greimas explique que la distinction entre ces deux catégories ne saurait s'opérer, en utilisant les termes propres à la linguistique générale, dans « la matérialité du signifiant⁵¹ » mais par une approche « relationnelle⁵² » de ce dernier (cfr. Distinction en linguistique générale entre *phonétique* et *phonologie*) ; c'est le rapport qu'entretiendront deux surfaces de couleur qui vont faire émerger des formes. C'est également le point de vue seul du spectateur qui permettra de segmenter la masse plastique non individualisée et son interprétation qui conduira des éléments à se ranger dans une catégorie plastique plutôt que l'autre.

Enfin Greimas, au même titre qu'il conçoit un formant figuratif, considère l'existence de *formants plastiques*. Ces derniers seraient semblables aux formants figuratifs, sauf que l'amoncellement de traits les constituant ne se verrait pas « rejoindre par un signifié⁵³ » : un objet du monde naturel.

Greimas concède cependant que ces premières descriptions de surface du texte visuel ne sont pas suffisantes pour en effectuer le procès sémiotique. Greimas va alors répertorier plusieurs figures plastiques susceptibles de véhiculer du sens ; la terminologie empruntée se confond parfois avec celle des figures de style traditionnelles du langage

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Op. cit.*, p. 16.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Op. cit.*, p. 17.

poétique. Ainsi, nous retrouvons dans l'article la mention de « contraste plastique⁵⁴ », « d'anaphore⁵⁵ », etc.

« L'orientation⁵⁶ » du procès sémiotique va également attirer l'intérêt de Greimas. En effet, ce dernier conçoit les différentes catégories plastiques comme autant d'« invitations⁵⁷ » à produire une lecture plus ou moins orientée du texte visuel. Par exemple, les catégories topologiques peuvent induire un rassemblement des différents éléments partageant une même localisation comme des ensembles signifiants. Différents effets peuvent également être associés à des catégories chromatiques, comme la saturation des couleurs par exemple. Enfin, des catégories éidétiques comme le caractère pointu/arrondi d'une forme risque également de conférer certaines dynamiques à la lecture.

Cette sémiotique associant d'une part un élément du plan de l'expression et un effet sur le plan du contenu porte le nom de sémiotique *semi-symbolique*. Greimas ajoute qu'on ne peut mobiliser une sémiotique qui serait pleinement *symbolique* dans le cas de la sémiotique visuelle, puisque le système signifiant la sous-tendant est considéré comme inconnu. Seulement sont repérables, au sein des différentes catégories plastiques, des oppositions ou redondances qui peuvent être chargées d'une signification par le spectateur. Ainsi, une opposition catégorielle comme haut/bas peut, par exemple, conduire à une association d'effets comme céleste/terrestre, moral/immoral, sacré/prosaïque.

Maintenant que nous sommes revenus sur la distinction entre ces deux sémiotiques (l'une figurative et l'autre plastique) mobilisables durant la lecture d'un énoncé visuel, il convient de conceptualiser des carrés sémiotiques permettant une éventuelle description d'effets propres au portrait d'écrivain. Comme nous l'avons déjà souligné, notre travail cherchera plutôt à identifier comment l'image articulerait dans sa profondeur une identité teintée de littéarité. C'est pourquoi, il convient de dépasser la représentation d'éléments figuratifs trahissant la surface de cet ensemble social ; cette nécessité nous amènera donc à ne pas considérer dans notre corpus les portraits mobilisant les sujets au sein de leur

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 18.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 19.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 20.

ouvrage créatif. Dans la prochaine section, nous tâcherons d'élaborer ces outils d'analyse et d'identifier les deux niveaux de l'énoncé visuel.

1.6.2 Conceptualiser la posture visuelle de l'écrivain en sémiotique

Dans un premier temps, dans la sous-section → 1.6.2.1, nous respecifierons les outils théoriques présentés par Dondero dans son article : « Les Approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'air⁵⁸ » concernant l'analyse sémiotique d'un corpus de portraits photographiques d'écrivains. Dans un second temps (en → 1.6.2.2), nous effectuerons un croisement de lecture entre « l'air » d'écrivain que conçoit Dondero (2017) dans son article, avec l'étude énonciative du portrait artistique que Beyaert-Geslin opère dans son ouvrage *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*. Il convient de mentionner que Dondero (2014) aborde déjà dans son article la possibilité d'une variation pronominale en citant les catégories énonciatives de Beyaert-Geslin. Nous approfondirons donc en → 1.6.2.2, la conception chez Beyaert-Geslin (2017) d'une impersonnalité énonciative dans le portrait qui se traduirait, sur le plan du contenu, comme une forme de dimension artistique appliquée au sujet représenté.

Ces deux approches participent à la mise en lumière les marques de l'impersonnalité dans le portrait ; ces dernières se situeront à des niveaux différents de l'image, comme nous le verrons. Ces prochaines sections feront également office de prélude à une discussion entourant le *statut* du portrait d'écrivain. En effet, utiliser des catégories d'analyse associées au portrait *artistique* pour commenter notre corpus ne représente pas un point de vue exempt de conséquences. Il y a lieu de se questionner sur notre tendance à « surdéterminer⁵⁹ » le caractère artistique de ce corpus. En d'autres termes, la représentation d'un écrivain impute-elle inéluctablement un statut⁶⁰ artistique à l'image ?

⁵⁸ DONDERO Maria Giulia (2014), « Les approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'air », *COntEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.

⁵⁹ BERTRAND Jean-Pierre (2014), « Esquisse d'un protocole de lecture du portrait photographique d'écrivain », *COntEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 08 juin 2014.

⁶⁰ Nous reprenons ici le concept de *statut* tel qu'il est explicité dans Dondero (2020). Ce dernier est nécessaire, puisqu'au vu de l'impossibilité de conceptualiser le langage visuel comme une langue, au sens Saussurien, agissant comme un système connu et composé d'un « réservoir universel » de « termes distincts », il devient nécessaire de reconnaître l'existence « des sous-langues dépendant des domaines sociaux et des institutions où les images sont produites et interprétées (art, science, politique, religion, etc. » (Dondero 2020). Cette perspective permet de trouver une position « médiane » entre d'un côté la reconnaissance d'une langue universelle du visuel, et de l'autre l'articulation par chaque énoncé visuel d'une langue qui lui est propre.

En effet, la signification d'une identité artistique s'énonce-t-elle toujours selon un même sous-code dans le portrait ? Et si non, quels effets interprétatifs obtiendrons-nous en examinant un portrait selon un sous-code différent du statut artistique, comme celui du portrait médiatique par exemple ? Il conviendra d'observer ces fluctuations qui ont cours au sein d'un corpus de portraits partageant pourtant la représentation d'un même individu.

Comme autre motif nous permettant de rapprocher ces deux appareils théoriques, nous verrons également que ces deux visions commentent et affirment un certain éloignement de l'identité civile du sujet, au profit d'une nouvelle identité moins quantifiable. En effet, Dondero parle de « dépersonnalisation du visage⁶¹ » pour qualifier l'éventuel air d'écrivain dont il est question dans son article. Tandis que Beyaert-Geslin commente le rôle prépondérant des mouvements de *généralisation* et d'*universalisation* qu'elle observe dans les portraits artistiques.

1.6.2.1 « L'air de l'écrivain ». Pour une approche sémiotique

L'article « Les approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'air⁶² » de Dondero se présente comme une aide méthodologique, mais endosse un double rôle : il va premièrement réaffirmer les atouts et limites des outils théoriques de la sémiotique visuelle de l'école de Paris (tradition poststructuraliste), une démarche d'analyse basée sur un système d'analyse d'oppositions catégorielles. Dondero convie ces outils, afin d'entamer la signification véhiculée par le portrait d'écrivain. L'article n'ambitionne cependant pas d'épuiser ou d'interpréter le sens qu'il faudrait voir dans ces images. La démarche consiste ici à expliciter comment l'image se déploie et comment se structure son plan de l'expression.

Dans un second temps, Dondero définit ce que recouvre l'appellation « air de l'écrivain ». Dondero emprunte ici le concept d'« air » à la terminologie barthésienne, occupant une place centrale dans *La Chambre claire* (1980). En effet, Barthes (1980) distingue l'« air » de l'« identité » ; il utilisa notamment ce concept pour décrire le portrait de sa mère. Nous retrouvons également une « trace⁶³ » de ce dernier dans *La*

⁶¹ DONDERO Maria Giulia (2014), « Les approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'air », p. 2, *CONTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.

⁶² DONDERO Maria Giulia (2014), « Les approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'air », *CONTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.

⁶³ *Op. cit.*, p. 2.

Préparation du roman I et II (1978-1979 et 1979-1980) où il revêt une importance similaire.

L'article cherche alors à élucider la question de la reconnaissabilité du statut social particulier qu'est celui de l'écrivain, lorsque ce dernier ne nous est pas renseigné dans l'image par le biais d'une représentation de l'activité rédactionnelle ou littéraire du sujet. Il convient alors de s'interroger sur la capacité de l'image à pouvoir signifier ce statut par d'autres moyens que le langage figuratif. Par « air » d'un visage, Dondero entend le fait de dépasser la simple identité « factuelle ⁶⁴ » d'un sujet, afin de mettre en lumière ce qui « concentre à travers l'image et grâce à elle une valeur de vie singulière⁶⁵ ». L'hypothèse de Dondero, concernant l'identification de cet éventuel « air » propre à l'écrivain, serait la possibilité de faire correspondre cette forme de dépersonnalisation du visage déjà évoquée avec la suggestion de l'appartenance du sujet à cet ensemble catégoriel. En effet, si nous remarquons la propension du portrait à représenter son sujet comme « singulier⁶⁶ » et « unique⁶⁷ », un éloignement de l'identité civile au profit d'une recherche identitaire intérieure et généralisée pourrait être le motif électif d'un « geste créatif de la pensée⁶⁸ » propre à la littérature.

Dans son article, Dondero fournit plusieurs analyses de portraits de Marguerite Duras qui lui serviront à la fois d'exemples et de démonstrations. Avec l'analyse de ces portraits, se pose également la question d'une lecture narrative de l'image fixe, et comment un genre à la construction aussi dépouillée que celle du portrait (une articulation figure/fond) peut émettre des transformations propres à une possible lecture narrativisée de l'image. Toujours en suivant cet article, nous verrons en quoi la question de la *narrativité*, tout comme celle de la *temporalité*, joue un rôle majeur dans la conceptualisation et la recherche théorique d'un « air ».

Dondero initie son article en reconnaissant certaines « difficultés analytiques⁶⁹ » propres au portrait. En effet, ce dernier semble prisonnier de sa structure trop

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 3.

« compacte⁷⁰ », « trop peu articulée⁷¹ », se présentant comme une simple « opposition entre figure et fond⁷² ». En effet, les autres genres classiques de l'histoire de l'art comportent généralement trois actants, contre deux dans le cas du portrait. Cette résistance à l'analyse ne devrait cependant pas nous conduire à considérer le portrait comme un genre « *non narratif*⁷³ ». En effet, l'une des principales avancées de la sémiotique greimassienne concerne une conceptualisation nouvelle de la *narrativité* et tend à la considérer comme un « dispositif dans lequel une opposition catégorielle repérée dans un texte engendre une transformation orientée par un point de vue⁷⁴ ». En effet, il conviendrait alors de « définir la narrativité autrement que comme la possibilité de raconter une histoire à partir d'une image et/ou comme une histoire racontée par une image⁷⁵ ». Selon Dondero, la narrativité se situerait, dans le cas du portrait, précisément dans l'articulation catégorielle que représente l'opposition figure/fond, du moment que cette dernière comporte une *transformation* (par exemple, un « différentiel d'énergie lumineuse⁷⁶ »).

De plus, les figures sont souvent mises en scène dans des fonds détaillés qui les insèrent déjà dans un début d'action. C'est également valable pour le portrait d'écrivain dont les décors, comme un bureau, une bibliothèque ou encore des instruments d'écriture, peuvent participer à signifier l'activité littéraire en filigrane.

Selon Dondero, les représentations explicites de la fonction de l'écrivain en image nous écarteraient de la problématique de l'appréhension de cette fonction sociale telle que la textualité de l'image participe à la construire. C'est pourquoi, il faudrait se concentrer sur les portraits les plus « essentiels⁷⁷ », se limitant à la représentation d'une figure émergeant d'un fond. L'étude des représentations d'écrivains en cours d'activité comporte, cependant, selon Dondero d'autres intérêts : comme le questionnement des limites propres du genre du portrait et des différents hybrides que nous pourrions alors repérer dans un corpus.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

Selon Dondero, le point de départ de l'analyse sémiotique se situe au niveau des « articulations de l'image⁷⁸ » ; ce qui implique au même cas « *les modulations de la présence du sujet*⁷⁹ », ou *modes d'existence* dans la terminologie de Greimas. En effet, l'image peut articuler, selon des degrés différents, certaines de ses zones et formants ; de la même manière, plusieurs degrés dans les effets de présence d'un sujet peuvent être envisagés. Dondero mentionne alors les quatre modes d'existence que distingue Greimas : *réalisé, actualisé, virtualisé, potentialisé*. Dans le cas du portrait, la figure serait donc généralement *réalisée*, stabilisée au sein de l'image, alors que le fond serait *virtualisé*.

Il faut également souligner le caractère « *affirmatif*⁸⁰ » du portrait. En effet, ce genre a pour but de retranscrire une figure dans toute sa frontalité, afin de définir une individualité propre au sujet. Le genre est donc très peu assujéti, du moins dans le cas du portrait traditionnel, à des stratégies d'*obstruction*, préférant une pleine *exposition* du sujet.

Les catégories de modélisation de l'espace que sont l'*obstruction*, l'*exposition*, l'*accessibilité*, l'*inaccessibilité*, forment un carré sémiotique qui prend source, dans la pensée de Fontanille (1989), dans l'intuition qu'*énonciateur* et *énonciataire* (qui incarnent respectivement dans l'image le producteur de l'énoncé et le spectateur en tant que simulacres) négocient perpétuellement la possibilité de connaître le sujet dans l'image. Si l'image se propose comme le résultat orienté d'un point de vue posé sur un objet par un énonciateur, l'énonciataire ne pourrait donc y accéder qu'en mesure d'un degré que l'énonciateur lui autoriserait.

Ensuite, Dondero souligne que malgré le caractère affirmatif du portrait, un visage ne saurait se présenter comme pleinement *réalisé*. Elle justifie cette remarque par l'analyse de deux portraits de Marguerite Duras. En effet, en prenant l'exemple de la fig. 5⁸¹, Dondero remarque que même un portrait stabilisé par une lumière restituant l'intégrité des traits individualisants du sujet et apportant définition aux matières, peut se

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 4.

⁸¹ © OZKOK/SIPA, *Portrait de Marguerite Duras*, [en ligne] :

<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140207.OBS5547/marguerite-duras-dure-toujours-c-est-du-theatre-populaire.html>

voir virtualisé par des transformations incombant à d'autres catégories. Dans le cas étudié, il s'agit du regard de Marguerite Duras qui virtualise un autre espace-temps. Dondero mobilise, alors, deux conceptions de la *netteté* qui s'opposent dans ce portrait. D'une part, les textures sont réalisées et rendues nettes, mais le regard présente un flou quant à son point de fixation, conférant opacité et virtualité à ce dernier.



Fig. 5, © OZKOK/SIPA, *Portrait de Marguerite Duras*,

D'une autre manière, dans la fig. 6⁸², le regard pointé sur le spectateur stabilise un *ici, maintenant* en faisant rentrer le spectateur « directement dans l'image⁸³ », mais c'est maintenant la lumière, de par la démultiplication de ses sources, qui va participer à virtualiser la présence. En effet, cette virtualisation est due aux différents effets de flou suscités par l'addition de sources de lumière, notamment via les reflets présents dans les verres des lunettes du sujet ; nous retrouvons également ces effets de flou dans la fumée de la cigarette de Duras.



Fig. 6, © Jacques Haillot/Sygma/Corbis, *Portrait de Marguerite Duras*.

Dans la suite de l'article, Dondero opère la distinction entre *temps*, *aspectualité* et *tempo*. Afin de débiter sa réflexion, elle souligne que le genre du portrait (ainsi que les

⁸² © Jacques Haillot/Sygma/Corbis, *Portrait de Marguerite Duras*, [en ligne] : http://www.foleffet.com/IMG/jpg/les-lieux-de-marguerite-duras_reference_1_.jpg

⁸³ *Op. cit.*, p. 4.

autres genres se présentant comme des images fixes) ne doit pas voir son analyse diminuée par sa présumée non-adhésion à la catégorie conceptuelle des *arts temporels* (cette dernière s'opposant aux *arts de l'espace*). Ainsi, le portrait serait tout à fait éligible à une lecture temporelle.

Plusieurs questionnements sont alors soulevés par l'article lors de la lecture d'un portrait. Faut-il considérer une présence comme toujours actualisée au présent ? Si non, est-elle dirigée vers un passé ou un futur ?

Une figure peut-elle être perçue par le spectateur comme en train d'apparaître ou de disparaître ? Sa présence semble-t-elle durer dans le temps ou, alors, parvenir au spectateur comme un événement ponctuel ou encore se répéter ? Selon Dondero, il faut reconnaître trois catégories temporelles, lorsqu'on s'attache à l'analyse de la narrativité du portrait. D'abord, la *temporalité* recouvre l'orientation temporelle de l'action ; elle se décline selon trois possibilités : le *présent*, *passé* et *futur*. Ensuite, nous retrouvons la catégorie de l'*aspectualité* ; cette dernière caractérisera la manière et le point de vue dont l'action est restituée par l'image (une action peut être d'aspectualité *inchoative*, *durative*, *itérative* etc.

Enfin, le *tempo* concerne le rythme de déploiement de la figure ; il repose sur une opposition entre *vif* et *lent*, donc une opposition dite *intensive* dans la terminologie de Zilberberg. En effet, des figures peuvent émerger du fond avec rapidité comme projetées vers l'espace du spectateur. D'autres nous apparaissent plutôt avec lenteur, comme captées au sein de leur long processus d'émergence. Parfois, une figure peut même sembler reculer vers le fond.

Dondero aborde ensuite, comme ultérieur outil méthodologique, celui de l'*énonciation*. En effet, Beyaert-Geslin le transpose au visuel en associant respectivement au couple du plan de l'expression *face/profil* du portrait, les catégories pronominales de la *première* et de la *troisième personne*. Ainsi, l'opposition entre face et profil se traduirait sur le plan du contenu par « dialogisme vs impersonnalité⁸⁴ ».

Ce binôme conceptuel est bien sûr enrichi de « formes hybrides⁸⁵ » de portrait. Il s'agit par exemple de formes impersonnelles de présence transformant ainsi le *il* en *on*.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 5.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 6.

Cette configuration pronominale engloberait des visages dépersonnalisés apparaissant plutôt comme *tête*.

Dondero revient brièvement sur la distinction barthésienne entre air et identité. En effet, elle propose comme homologie à cette opposition la distinction entre « indexicaux (unités isolables) et adverbes (lieux de passage et de transformation⁸⁶) ». La conception de l' « air » ne serait pas à aller chercher dans les « pronoms, indexicaux et embrayeurs de la tradition benvenistienne⁸⁷. » Si l'air, ainsi que la subjectivité, dépassent l'identité civile du sujet et autres marqueurs isolables de la topologie de l'image, pour se concentrer sur quelque chose d'autre, de plus intime, ne se limitant pas à une simple ressemblance entre représentation et modèle, il faudrait aller chercher sa conceptualisation, dans le cas du langage visuel, au sein des « déchets de la figuration⁸⁸ ». Cette approche qui vise à ne pas situer « dans les pronoms et dans les déictiques de temps et d'espace⁸⁹ » les éléments producteurs d'effets de sujet, était déjà présente, selon Dondero, dans les écrits d'Umberto Eco (1975) : *Trattato di semiotica generale*. Dondero reprend notamment l'expression qu'Eco utilisait pour qualifier les contours de l'énoncé verbal, à savoir : la « bave encyclopédique ». Dondero situera alors les modulations de la subjectivité, dans le cas de l'énoncé visuel « dans les transformations de lumière, dans les asymétries de la texture, dans les passages entre couleurs qui construisent la temporalité et le rythme de l'image : à la périphérie des formes bien constituées, là où les formes et les couleurs sont instables, prises entre une mode d'existence et l'autre, entre une force et l'autre⁹⁰. »

En conclusion, conceptualiser un « air » dans un portrait ne s'opère pas sans difficulté. Si nous suivons la vision barthésienne de ce concept, il faudrait aller en chercher ses éléments constitutifs dans ce qui entoure la figuration, afin de relever des unités plus discrètes, mais essentielles.

Les *indexicaux*, unités pouvant être analysées de manière autonome, peuvent constituer une première approche pour décrire la position topologique d'éléments en présence comme le visage et le regard du sujet, mais ne seraient donc pas suffisantes pour accéder à l'essentiel des transformations et interactions ayant cours entre les différentes

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

unités constitutives du portrait. Rappelons que c'est précisément au sein de ce second pan que Dondero entend modéliser un « air » du sujet.

Afin de démontrer la pluralité de la temporalité de la présence, Dondero va ensuite passer à l'analyse de trois portraits photographiques de Marguerite Duras. Comme annoncé au début de cette section, nous ne reviendrons pas sur chaque étape de son raisonnement, mais en respecifierons plutôt les conclusions.

En effet, parmi les différents types de présent homologués par Dondero (à savoir : *l'être-là* dans le temps, *l'être-à-temps* et *l'intervalle-échantillon*), l'un d'eux (celui de la fig. 7⁹¹) semblerait davantage éclairant que les autres sur la mise en scène d'un « air » par le portrait. Il s'agit du troisième type du présent, celui de *l'intervalle-échantillon*. Ce dernier se caractérise par la représentation d'un sujet « en tant que conscience en acte⁹² ». Il s'agirait ici d'un exemple de portrait particulièrement représentatif de la description qu'opère Barthes du visage, le considérant : « comme un symptôme électif d'une valeur de vie singulière⁹³ ».

Ainsi, il s'agirait de ce moment qualitatif de réflexion et de confrontation entre le sujet et son vécu qui génère cette valeur existentielle accordée à une vie particulière. Dondero arrive à cette interprétation de l'image suite à une analyse semi-symbolique de cette dernière. En effet, comme nous l'avons vu en 1.6.1, le semi-symbolisme associe des éléments opposés présents sur le *plan de l'expression* à des effets opposés sur le *plan du contenu*. Dans notre cas, c'est le croisement généré par les diagonales respectives du regard du sujet et de l'étendue du paysage qui signifierait, sur le plan du contenu, ce retour réflexif de la conscience de Duras sur son propre parcours de vie.

⁹¹ © Flowley John, *Marguerite Duras à Trouville, été 1988*, 1988.

⁹² *Op. cit.*, p. 9.

⁹³ *Ibid.*



Fig. 7, © Fowley John, *Marguerite Duras à Trouville, été 1988*, 1988.

En conclusion, la valeur de *littérarité* se situerait, dans cette image, dans les croisements existentiels entre fond et figure. Le sujet inscrit, de son regard, le cadre de ses trajectoires de vie maintenant soupesées et considérées à postériori.

L'impersonnalité de ce portrait, représentant un sujet presque anonyme dans un paysage laissé vacant, devient le moteur de la posture quasi philosophique du sujet. Alors que ses trajectoires d'existence versent vers l'universalité, le portrait s'éloigne de la représentation d'une identité « singulière », au profit d'une impersonnalité vague mais unique dont le spectateur ne peut que contempler les traces laissées de son « paysage de vie ».

1.6.2.2 Le regard artistique, tendance à la *généralisation* et *l'universalisation*

Dans son ouvrage *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Beyaert-Geslin (2017) consacre un chapitre au regard artistique. Ce chapitre intervient à la suite d'autres se souciant de la *pronominalité* de l'énonciation visuelle.

Beyaert-Geslin explique comment nous pouvons rattacher certains éléments de composition à des déictiques conjuguant la présence du sujet à la *première* (incluant par extension un rapport à la seconde personne) ou à la *troisième personne*. Ces catégories pronominales recouvrent respectivement *l'énonciation-discours* et *l'énonciation-histoire*. En effet, la première personne, rattachée sur le plan de l'expression à une pose de face et un regard du sujet fixant le spectateur, souligne le moment présent de l'énonciation où le sujet fait interruption ; il s'instaure alors un dialogue *je-tu* avec le spectateur.

L'*énonciation-histoire*, exprimée par le profil ou le trois-quarts face sur le plan de l'expression, va quant à elle minimiser les effets de présence et instaurer une distance avec le sujet. L'énoncé semble alors clôturé, se déployant de lui-même, sans s'appuyer sur le regard du spectateur.

De cette première cartographie de l'énonciation, Beyaert-Geslin (2017) va procéder à un approfondissement théorique en reconnaissant, par exemple, la possibilité d'un surplus de présence aboutissant au *nous*. Beyaert-Geslin se base sur l'analyse des affiches électorales de François Mitterrand durant sa campagne de 1981 (fig. 8⁹⁴) et de Nicolas Sarkozy durant sa campagne de 2007 (9⁹⁵), pour étayer sa conception du *nous*. Dans le cas de ce phénomène d'addition de présence, le portrait participe à construire un *nous* « fédérateur⁹⁶ » et sollicite le regard du spectateur tout en l'enjoignant à l'action.

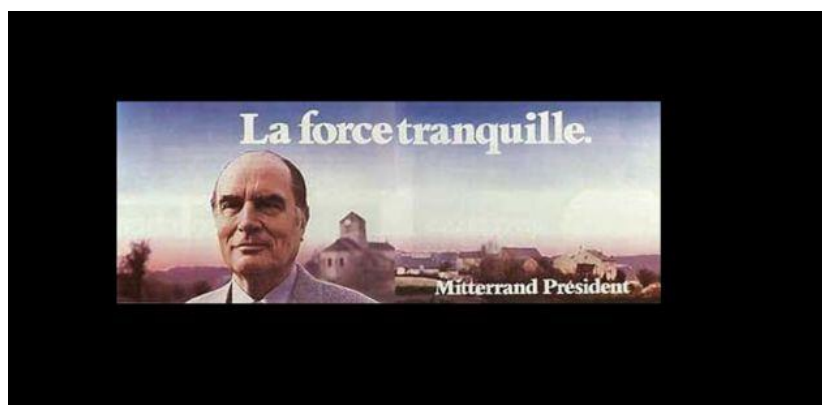


Fig. 8, *Campagne électorale de François Mitterrand, 1981*, © Parti socialiste.



Fig. 9, *Campagne électorale de Nicolas Sarkozy, 2007*, © U.M.P.

⁹⁴ *Campagne électorale François Mitterrand, 1981.*

⁹⁵ *Campagne électorale Nicolas Sarkozy, 2007.*

⁹⁶ BEYAERT-GESLIN Anne (2017) *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, p. 153, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

La textualité de l'image peut tendre à susciter cette adresse au spectateur à la première personne du pluriel selon différents dispositifs. En effet, le *nous* peut être signifié tant par une pose de trois-quarts (regard débrayé), que de face (regard embrayé). En effet, dans le premier cas (fig. 8), le regard du sujet est saisi, dans toute sa concentration, en plein acte de vision. Beyaert-Geslin explique alors que le regard de trois-quarts débrayé instaure une « double contemplation⁹⁷ » où le spectateur contemple un sujet qui, lui-même, contemple son objectif.

Dans le cas du portrait de face embrayé (fig. 9), Beyaert-Geslin reprend Shairi et Fontanille (2001) qui décrivent comment cette disposition du regard du sujet permet d'instaurer une modalité de regard se percevant comme un *nous* : « Comme le regard sollicite directement l'énonciateur sur le même mode que celui par lequel il saisit l'image, nous sommes, en tant qu'acteurs du regard, impliqués dans cette "manière d'être et d'agir⁹⁸" ». Nous pouvons donc concevoir la catégorie pronominale du *nous* dans le portrait, comme une symétrie instaurée par l'image où le regard du sujet rappelle celui que pose le spectateur sur lui, l'attention du sujet pouvant alors soit sortir du champ, ou capter, à la façon d'un miroir, celui du spectateur.

Comme le laisse présager le choix des deux dernières images, ce dispositif de pluralisation de la présence revêt une importance significative dans l'image à statut politique, puisque cette dernière tend à utiliser l'individu comme vecteur de représentation d'un groupe. Ainsi, un portrait de candidat signifie par la même occasion l'entière du parti ou de l'organisation dont il fait partie. La représentation de personnes, même isolées, tend donc à véhiculer des effets catégoriels. En effet, un individu issu d'une communauté peut endosser le rôle de faire exister au sein du portrait sa masse constitutive. Plusieurs éléments figuratifs, comme des décors, peuvent également participer à engendrer ces saisies catégorielles du portrait.

La figure pronominale du *nous* peut donc être signifiée par des portraits collectifs présentant une masse d'individus, dans laquelle s'insère le sujet du portrait, mais également par des portraits individuels qui font part, quant à eux, d'une série. En effet, ce

⁹⁷ « De "je/tu" à "nous" : le regard électoral », p. 147-153, BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

⁹⁸ SHAIRI Hamid-Reza et FONTANILLE Jaques (2001), « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux actes sémiotiques Dynamiques visuelles* n°73-74-75, p. 87-120.

second dispositif de pluralisation cherche à mettre en relief une communauté par la création d'« isotopies⁹⁹ » dans un ensemble de portraits, dont le sujet représenté de chaque itération de la série agit comme un échantillon du tout qu'il tend à signifier.

Selon Beyaert-Geslin, il existe également des portraits représentant des individus isolés, qui ne cherchent pourtant pas à rattacher ces derniers à une communauté spécifique. Il s'agit soit de portraits ne faisant pas partie d'une série, soit, dans le cas contraire, de portraits qui ne tendent pas à dresser les contours d'une catégorie applicable à leur sujet, malgré leur appartenance à une série commune.

Ce nouveau type de portraits fait naître le besoin d'une nouvelle catégorie pronominale, s'écartant du concept de pluralisation de la présence, pour qualifier le rapport que le sujet du portrait entretient avec le spectateur. C'est par l'étude de ce corpus que Beyaert-Geslin arrive à la conception du pronom personnel « *on*¹⁰⁰ » suscitant des effets de généralité à la composition et s'opposant donc à la pluralisation du *nous*.

C'est de cette catégorie pronominale dont il est question lorsque Beyaert-Geslin parle de « regard artistique ». Comme nous l'avons vu lors de la section précédente, Dondero reconnaît comme motif électif du portrait d'écrivain une forme de dépersonnalisation du regard. Beyaert-Geslin conçoit alors cette impersonnalité par le biais des catégories énonciatives. L'auteure va ensuite procéder à l'analyse du portrait *Margaret Standing*¹⁰¹ (fig. 10) du photographe Evergon, pour illustrer comment différentes catégories du texte visuel permettent l'articulation d'effets de généralisation.



⁹⁹ *Op. cit.*, p. 154.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Evergon, *Margaret standing*, 1999, [en ligne] : <https://evergon.org/margaret-and-i/>.

Fig. 10, Evergon, *Margaret standing*, 1999.

Selon Beyaert-Geslin, l'une des principales caractéristiques plastiques par lesquelles la textualité de l'image produirait cette transition pronominale du *je* au *on*, serait la symétrie de la composition. En effet, nous revenons ici à la distinction qu'opère Beyaert-Geslin entre *visage* et *tête* où la symétrie caractériserait le premier, et l'asymétrie la seconde ; la *tête* symétrique participerait à véhiculer une aspectualisé durative, voire achronique. Les effets de présence seraient quant à eux mis en suspens par le figement des mouvements protensifs et rétentifs. La symétrie occuperait également un rôle d'anti-individualisation de l'individu, voire de brouillage catégoriel. En effet, l'auteure observe comment la face induit une forme prototypique de figure, au détriment de l'accentuation de la visibilité de traits particularisants du sujet. La symétrie de la pose n'est cependant pas suffisante pour que l'image produise des effets de généralisation. Il faut également joindre le travail de catégories supplémentaires comme celle de la lumière. En effet, cette dernière, en tombant de manière homogène sur la figure, n'en souligne pas les traits d'une ombre polarisante.

Selon Beyaert-Geslin, le portrait *Margaret Standing*, bien que s'ouvrant sur une généralité par le fond blanc et la symétrie de la pose, conserve cependant un ancrage catégoriel. En effet, les rides du sujet et autres marques laissées par le temps participent à dessiner les contours d'un ensemble plus vaste, à savoir celui d'une vieillesse universelle. C'est pourquoi, il faudrait concevoir, en plus du mouvement de *généralisation*, un second mouvement : celui d'*universalisation*. En effet, les ombres tombant sur le visage de la mère d'Evergon laissent clairement apparaître les rides de la vieille femme. La personne du sujet photographié, bien que dépouillée de tout référent individualisant, se caractériserait encore par la vieillesse qui s'inscrit dans sa chair.

La distinction entre *universalisation* et *généralisation* présente une importance certaine dans l'étude sémiotique d'un corpus de portraits d'écrivain. En effet, il conviendrait de déterminer si ces portraits, malgré l'impersonnalité du sujet, continuent à dessiner les contours d'un ensemble catégoriel plus grand, ou s'ils se limitent à présenter une présence généralisée et vague qui ne se rattache pas à un ancrage catégoriel spécifique.

Ainsi, deux mouvements du singulier au général peuvent avoir cours dans le portrait. Le premier s'obtient par « l'effacement du caractère¹⁰² » du sujet (le présentant comme une individualité en valant une autre) et le second se doit de conserver des réminiscences de la catégorie pour y intégrer son sujet.

Il est bon de souligner que Beyaert-Geslin relève également l'intérêt du vêtement dans les effets de pluralisation ou de généralisation de la présence. L'uniforme fait partie des éléments figuratifs les plus éloquents à ce sujet, puisqu'il dessine les contours de la communauté à laquelle le sujet appartient tout en y indiquant la place spécifique que ce dernier occupe.

En conclusion, comme nous l'avons vu dans la section précédente, Dondero mobilise les *adverbes* (notamment les rapports figure/fond et la temporalité qui s'en dégage) du langage visuel pour concevoir une impersonnalité dans le portrait et l'éloignement de l'identité civile du sujet, alors que ce chapitre de Beyaert-Geslin concentre plutôt son attention sur les *indexicaux*, puisque la catégorie pronominale généralisante du *on* est le résultat d'un *visage* devenu *tête*.

Il faut cependant reconnaître que la distinction entre *indexicaux* et *adverbes* résiste mal à une analyse effective d'un corpus de portraits. En effet, la relation pronominale impersonnelle que Beyaert-Geslin commente dans ce chapitre sur le regard artistique a besoin d'être travaillée par les contours de la figuration pour être complète : la symétrie est une conséquence plastique d'une pose de face absolue et la catégorie de la lumière joue un rôle majeur dans la non-accentuation des traits du sujet.

1.6.2.3 L'impersonnalité du portrait d'écrivain

Lors des deux sous-sections précédentes, nous avons abordé deux tendances théoriques de la conceptualisation d'une impersonnalité dans le portrait, comme effet révélateur de la figure de l'écrivain dans le portrait. Au-delà des observations sur les liens entre *indexicaux* et *adverbes* du langage visuel que nous venons de pointer, il faut cependant reconnaître une certaine différence de conceptualisation entre ces deux manières que le portrait a de sémiotiser l'impersonnalité.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 156.

Dans l'analyse de la fig. 7 par Dondero (2014), l'auteure voit dans la posture de Marguerite Duras celle d'une « source de réflexion existentielle¹⁰³ ». L'écriture serait alors signifiée par les rapports, les « trajectoires de vies dans un environnement particulier¹⁰⁴ » qu'inscrit le sujet dans l'image. C'est précisément cette montée en généralité rendue possible par le caractère vague de la situation qui nous permet de reconnaître à l'écrivain cette universalité de pensées et d'expériences.

Les mouvements de *généralisation* et d'*universalisation* de Beyaert-Geslin sont bien plus spécifiques aux catégories de l'énonciation, même si ces dernières sont secondées par les effets propres au langage plastique. Le caractère impersonnel du regard artistique surgirait bien d'une absence d'individualisation des traits, conséquence d'une symétrie du visage et d'une lumière ne soulignant pas la spécificité physique du sujet.

En conclusion, l'approche de Dondero conçoit les effets de construction d'un « air » comme l'articulation de catégories qui dépassent « les marques explicites de la subjectivité¹⁰⁵ ». L'étude de la temporalité, de l'aspectualité, du tempo et de la lumière deviennent alors primordiales, puisque ce sont les transformations ayant cours dans ces catégories qui induisent la manière d'être au monde du sujet. Quant à l'impersonnalité de l'énonciation, telle que formulée par Beyaert-Geslin, elle se concentrerait autour de l'orientation de la figure et de la transformation d'un *visage* individualisant en une *tête* généralisante.

Il est bon de souligner que l'impersonnalité que recouvre le « regard artistique » se concentre avant tout sur des poses de face. En effet, il y aurait des effets de généralisation inhérents à cette pose, puisqu'elle agit comme une exemplification du sujet du portrait ; chaque portrait présentant un individu de face renvoie non seulement à toutes les autres représentations de face de ce sujet, mais convoque également tous les portraits de face en général. L'analyse que livre Beyaert-Geslin du « regard artistique » nous permet également d'aboutir à une nouvelle orientation temporelle achronique. Le sujet semble alors être rendu abstrait du fond qui est réduit ici à un simple espace d'émergence pour la figure, pour apparaître dans toute sa frontalité au spectateur.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

Cette nuance énonciative lors de l'analyse de portraits de face permet une meilleure appréciation d'images présentant une grande régularité au niveau de la pose. En effet, le portrait photographique d'atelier du XIXe tend généralement à resserrer sa focalisation autour d'une figure de face occupant un grand espace par rapport au fond, neutre quant à ce dernier. Il nous vient à l'esprit, dans le cas de ce genre particulier de portraits, les séries de portraits d'atelier d'hommes et de femmes de lettre de Nadar et Carjat (voir ex. : Fig. 11¹⁰⁶) qui se présentent comme des photographies assez minimalistes mettant en scène le sujet dans des espaces fermés sur fond neutre.



Fig. 11 Nadar Félix, *Portrait de George Sand*, © Assemblée nationale, 1864.

La plus grande rigidité et, par extension, le lissage de composition d'une image à l'autre au sein d'une série rendent plus complexe la distinction d'un « air » propre au sujet portraituré. En effet, le fond régulièrement standardisé, et où le mobilier semble davantage présent dans un but de support corporel que d'insertion du sujet dans un environnement, participe à ce que l'image déploie avant tout une identité civile plutôt qu'un « air » (cfr. La distinction entre ces deux concepts en → 1.6.2.1).

Cette forme de standardisation du portrait photographique du XIXe ne doit cependant pas nous conduire à nous reposer uniquement sur l'étude de l'énonciation, pour en réaliser l'analyse. Par exemple il s'agit du *tempo* et du cadrage restreint sur la figure qui nous permet de décrire la vivacité de protention et l'antagonisme affectif de la figure de Charles

¹⁰⁶ Félix Nadar, *Portrait de George Sand*, © Assemblée nationale, 1864.

Baudelaire (voir fig. 12) dans sa photographie¹⁰⁷ par Carjat. Nous observons, donc, bien des fluctuations d'effets possibles, malgré une uniformisation de certains paramètres de ce genre d'image photographique.

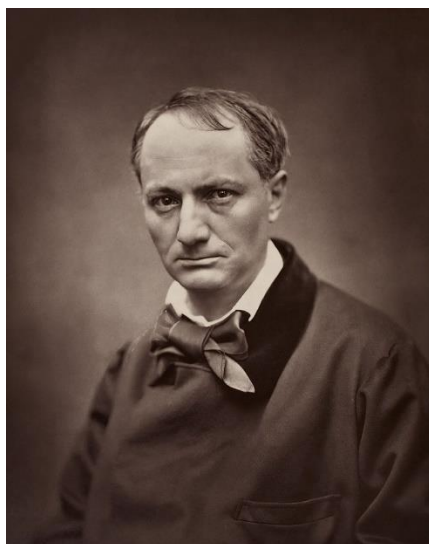


Fig. 12, Étienne Carjat, *Portrait de Charles Baudelaire*, Museum of Art, ca. 1863.

Ces portraits d'atelier posent décidément un problème d'ambigüité catégorielle. En effet, ils représentent pour la plupart des hommes et femmes de lettres dont on peut présupposer, au même titre que la figure de Duras dans le corpus commenté par Dondero, que le déploiement de leur identité devrait être empreint d'une universalité. Cependant, cette série de portraits présente ses sujets photographiés en vertu de la singularité de leur histoire personnelle dont les conséquences sur le plan du contenu se traduisent par une redirection du focus de la photographie sur une identité davantage civile et singulière.

Cette ambigüité tient peut-être également au sous-genre de portrait dont il est question ici, à savoir : le portrait de célébrité où chaque sujet est présenté comme unique et indépendant, mais dont la trajectoire de vie exceptionnelle devient la condition d'appartenance à un ensemble universel.

2. Analyse du corpus

¹⁰⁷ Étienne Carjat, *Portrait de Charles Baudelaire*, Museum of Art, ca. 1863.

Maintenant que nous avons posé le cadre théorique servant à dresser nos interprétations, nous pouvons commencer l'analyse du corpus d'images. Dans un premier temps, en →2.1, nous reviendrons sur un bref état de l'art de l'étude des portraits de George Sand. L'article que nous commenterons apparaît dans le volume 59 de la revue numérique *Esprit Créateur*¹⁰⁸, respectivement intitulé : « George Sand and Nadar : Portraiture Between Lithography, Sculpture, and Photography. » de Kathrin Yacavone.

Il est bon de souligner que cet article de Yacavone ne basera pas sa méthodologie d'analyse sur les outils théoriques de la sémiotique visuelle. En effet, la démarche de l'auteure ici est davantage externe, en mettant, par exemple, en dialogue les portraits de Sand avec différentes correspondances que cette dernière a pu entretenir. Cette prochaine sous-section sera donc davantage prétexte à un premier constat des états des lieux de l'interprétation des effets générés par ces portraits.

2.1 Les portraits de George Sand

L'article de Yacavone (2019) se focalise sur différents moments de représentations photographiques de Sand, tout en mettant en parallèle les correspondances entretenues entre cette dernière et Nadar. En effet, les portraits réalisés par l'atelier ont joué un rôle majeur dans la circulation des portraits durant le XIX^e ; c'est pourquoi, Yacavone revient sur la spécificité de l'œuvre de Nadar, à savoir son caractère trans-médiatique. En effet, la personnalité que nous connaissons, avant tout, aujourd'hui comme producteur de portraits photographiques, s'était d'abord fait connaître pour sa réalisation de portraits écrits et biographiques. En plus de la casquette de photographe, Nadar collectionne aussi celles de journaliste, caricaturiste et « chroniqueur d'événements politiques¹⁰⁹ ».

Ici, L'intérêt est donc double : d'abord, l'article cherche à mettre en lumière un pan du travail de Nadar, qui reçoit peut-être moins d'attention de la part des études littéraires contemporaines ; comme parangon de la dimension trans-médiatique de sa production, Yacavone consacra une partie conséquente de l'article au *Panthéon* de Nadar (Fig. 13) :

¹⁰⁸ YACAVONE Kathrin (2019), « George Sand and Nadar : Portraiture Between Lithography, Sculpture, and Photography », *Esprit Créateur* ; Baltimore Vol. 59, N° 1.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 112.

une lithographie faisant coexister un long cortège de célébrités du siècle dont la figure de Sand.

Ensuite, ce sera également l'occasion pour Yacavone de souligner le grand nombre de représentations dont bénéficie Sand pour son temps. Cette surreprésentation s'accompagne également d'une variation notable des médias utilisés, afin de réaliser ces portraits.

Après un bref rappel du parcours professionnel de Nadar que nous ne repréciserons pas ici davantage, Yacavone initie l'analyse du *Panthéon*¹¹⁰, œuvre dont Sand avait pris connaissance comme l'indiquent ses différentes correspondances avec Nadar.



Fig. 13, Nadar Félix, *Panthéon Nadar*, Metropolitan Museum of Art, 1854.

Yacavone s'interroge sur la représentation privilégiée de George Sand au sein de cet ensemble caricatural. En effet, les diverses personnalités semblent former une file qui exécute une procession vers une destination commune. Cette dernière se présente comme un ensemble de bustes et de médaillons à l'antique, dont celui de Sand qui est particulièrement mis en évidence par rapport aux autres éléments.

Nous distinguons deux bustes partiellement dissimulés par celui de Sand, un troisième buste plus sombre, ainsi que deux portraits en médaillon posés symboliquement à la base du piédestal du buste principal. Ce traitement unique de la figure de Sand, qui

¹¹⁰ Félix Nadar, *Panthéon Nadar*, Metropolitan Museum of Art, 1854.

comporte le privilège d'épargner à sa figure l'épreuve de la caricature, lui confère une place d'importance quasi monumentale au sein de la représentation, selon Yacavone.

L'auteure prolonge sa pensée en s'intéressant aux portraits photographiques de Sand réalisés également par Nadar. Ces derniers arrivent à un moment particulier de la production littéraire de Sand. En effet, Yacavone observe que la première visite de Sand à l'atelier de Nadar coïncide avec le moment de la sortie de ses *Œuvres complètes*, ouvrage que Sand désirait faire illustrer de plusieurs de ses portraits.

L'article se poursuit sur l'analyse d'un portrait de Sand¹¹¹ ayant bénéficié d'une certaine fortune (voir fig. 14), puisqu'il ferait partie des représentations les plus plébiscitées de l'auteure. Selon Yacavone, la photographie où Sand apparaît avec une robe lignée bouffante et arbore une coiffure rabattant ses cheveux vieillissants avec symétrie, est celle qui nous vient avec le plus d'aisance à l'esprit quand nous nous représentons mentalement l'auteure.



Fig. 14, Félix Nadar, *Portrait de George Sand*, Bibliothèque nationale de France, ca. 1864.

Il y est fait description de la structure pyramidale de la composition de ce portrait qui confère une certaine monumentalité au sujet. La robe permet une grande occupation de l'espace, voire une occultation totale du fond dans ses zones inférieures. En effet, Yacavone pointe également le rythme des lignes verticales traversant la robe, ainsi que la grande symétrie de la pose et de la coiffe, comme des éléments supplémentaires

¹¹¹ Félix Nadar, *Portrait de George Sand*, Bibliothèque nationale de France, ca. 1864.

participant au façonnement d'une monumentalité. L'angle de la prise de vue mérite également d'être mentionné, puisqu'il est légèrement en contre-plongée.

Il est intéressant de noter que la monumentalité semble être un effet plus que recherché dans ce portrait, au même titre que dans le *Panthéon*. Yacavone souligne les oppositions catégorielles qu'induit la différence de représentation entre Sand et les autres célébrités. En effet, se faire représenter en buste classique dans une caricature (en étant bien sûr accompagnée d'autres célébrités, quant à elles, allègrement caricaturées), confère, au-delà d'un traitement plus prestigieux, une réflexion trans-médiatique à l'image. Par exemple, l'image articule une opposition entre intemporalité et éphémère, en mettant en contraste la persistance et l'unicité d'un buste de marbre, avec l'esquisse des caricatures de nature reproductible. Les autres célébrités en buste ou en médaillon sur cette lithographie (à savoir Honoré de Balzac, Chateaubriand et Frédéric Soulié) n'ont pas été représentés de leur vivant lors de la réalisation de la lithographie ; ce ne sera pas le cas pour Sand qui était quant à elle toujours vivante au moment de parution du *Panthéon*. Cette information externe à l'image corrobore les effets de transcendance temporelle de la figure de Sand ayant déjà atteint son apothéose, pour ainsi dire, dans sa représentation dans le *Panthéon*.

Yacavone va alors mentionner le contrôle relatif que cherchait à entretenir Sand sur ses différentes représentations. En effet, les portraits de Sand constituent un cas remarquable de tentative de contrôle de l'image de soi. Sand désavouera, par exemple, certains clichés, notamment celui réalisé par Pierre-Ambroise Richebourg¹¹² (voir fig. 15), proposant une image d'elle plus timide, voutée et écrasée par l'angle plongeant de l'objectif.

¹¹² Pierre-Ambroise Richebourg, *Portrait de George Sand* (réduit en portrait carte de visite en 1864), Bibliothèque nationale de France, 1852.



Fig. 15, Richebourg Pierre-Ambroise, *Portrait de George Sand* (réduit en portrait carte de visite en 1864), Bibliothèque nationale de France, 1852.

En conclusion, cet article fait état de la gestion, par l'auteure de sa représentation en image et de sa volonté de contrôle sur cette dernière. Cependant, comme notre analyse reste immanentiste, nous ne nous préoccupons pas de considérations extratextuelles.

De plus, l'article met l'accent sur la monumentalité comme fil conducteur de la représentation de l'écrivaine. Cette caractéristique ayant été tant construite plastiquement par la topologie de l'image (fig. 14) que signifiée figurativement par des jeux intermédiatiques (fig. 13), il conviendra d'observer si elle se confirme dans les différentes images de notre corpus et de mettre en perspective l'élaboration d'une monumentalité telle que rendue par la textualité de l'image, avec l'ensemble plus vaste du portrait d'écrivain.

2.2 Analyse des portraits de George Sand

Nous tâcherons ici de traiter différents portraits de George Sand. Nous commencerons par nous intéresser aux portraits picturaux (→2.2.1), avant de poursuivre sur les œuvres photographiques (→2.2.2). Enfin, nous achèverons l'analyse du corpus en nous intéressant au cas de diverses caricatures de l'auteure (→2.3). Cette dernière section sera également le prétexte pour questionner le genre de la caricature dans sa définition et son fonctionnement, mais également dans les relations que le genre entretient avec le portrait.

Les interprétations de ces différentes images devraient nous fournir une réponse quant à leur éventuel caractère *monumental*. Cette monumentalité pourrait donc s'exprimer sur

plusieurs plans. Nous avons déjà pu constater un premier exemple de monumentalité figurative qui tient en la représentation de Sand en buste antique dans le *Panthéon Nadar*.

Nous expliquerons la manière dont cette caractéristique se manifeste sur le plan de l'expression par les catégories plastiques et énonciatives que nous avons commentées auparavant.

2.2.1 Les portraits picturaux de George Sand

Avant de débiter cette section analytique portant sur les portraits picturaux de Sand, il convient d'éclaircir certaines tensions régissant la sélection du corpus. Nous pouvons constater un certain étalage temporel des différents portraits de l'auteure. Ainsi, nous considérons l'analyse d'images représentant Sand à différents moments de sa vie, y compris ceux où elle n'exerçait visiblement pas la fonction d'écrivain. Bien que résistant, pour des raisons évidentes, à l'appellation de « portrait d'écrivain », ces images présentent l'intérêt de permettre l'esquisse de trajectoires représentationnelles, depuis sa jeunesse jusqu'au sommet de la renommée littéraire. Elles serviront de point de départ à une tradition de présentification du sujet qui se verra soit confirmée ou infirmée par les images prises en considération. Enfin, s'intéresser à ces portraits nous est utile dans la résolution de la problématique suivante : « La transition d'une identité civile vers une identité littéraire se traduit-elle dans la textualité de l'image ? Et si c'est le cas, par quels moyens l'image aménage-t-elle ce changement de statut du sujet ». Des représentations picturales de Sand ultérieures à ces premières images seront alors analysées et comparées dans les sous-sections →2.2.1.1 et →2.2.1.2.

Ce premier portrait de Sand¹¹³ (fig. 16) a été réalisé par sa propre grand-mère : Marie-Aurore de Saxe. Il représente une George Sand juvénile portant son regard vers le spectateur. Son épaule droite est légèrement tournée de trois-quarts, ce qui empêche une exposition pleinement frontale de la figure et du corps du sujet. La tête, bien que représentée de face, s'incline également vers la gauche du cadre. La coiffure est quant à elle symétrique et structurée. Quant à la figure, elle ne semble ni se projeter vers l'espace du spectateur, ni reculer vers le fond.

¹¹³ Marie-Aurore de Saxe, *Portrait de George Sand, enfant*, Musée de la vie romantique, ca. 1810.

Ce portrait affiche un soi qui s'expose, sans essayer de se dérober au regard du spectateur, mais plusieurs éléments semblent minimiser les effets de présence. Dans la catégorie chromatique, nous pouvons d'abord relever l'usage de couleurs pastel (conséquence de la technique même de réalisation) qui tendent à uniformiser les tons de la figure avec ceux du fond ; nous n'observons donc que très peu de contraste entre les différentes plages chromatiques. Cette uniformité, nous la retrouvons également dans un traitement des formes ; à savoir, la présence de nuages qui génère des impressions de flous comparables au grouillement de la technique et des gestes d'inscription.



Fig. 16, Marie-Aurore de Saxe, *Portrait de George Sand, enfant*, Musée de la vie romantique, ca. 1810.

Ce portrait s'ancre dans la tradition du portrait pictural d'enfant. Comme nous l'avons vu dans les caractéristiques du portrait traditionnel (cfr. →1.2), ce dernier tend à construire un sujet dont l'identité se constitue au travers de l'accumulation des expériences de vie. Cela s'explique par les gestes d'inscription qui visent à condenser plusieurs prises de vue du sujet, afin d'en proposer une synthèse. Ici, le grouillement et flou généralisés de ce portrait peuvent tendre à être perçus comme la représentation d'une existence qui n'est pas encore pleinement réalisée. Au même titre que le sujet ne semble donc pas avoir achevé la constitution de son identité, les gestes d'inscription ne semblent pas encore pleinement stabiliser une forme.

Comme nous l'avons dit dans la conception de l'universalisation chez Beyaert-Geslin, la présentation symétrique du visage (qui nous apparaît donc davantage comme une *tête*) et l'absence de lumière soulignant les traits particularisant de la figure participent à véhiculer un sentiment d'impersonnalité dans la contemplation du portrait.

Nous pouvons également observer cette impersonnalité dans l'expression du sujet. En effet, la jeune Sand affiche un léger sourire de convenance, ne trahissant pas un état émotionnel particulier, si ce n'est la conscience de l'existence d'un observateur.

Le vêtement qui jouera un rôle majeur dans les futures représentations de Sand, n'est pas encore empreint d'une originalité quelconque. La boucle d'oreille de perle baroque présente aussi la spécificité de refléter la lumière, afin d'en produire une nouvelle source. L'addition de sources de lumière peut insuffler à l'image des nouveaux effets de présence. Cependant, au vu de la matité assez généralisée des tons pastel du portrait, le travail de la brillance et de la multiplication de la subjectivité ne semble pas être l'ambition première de l'image¹¹⁴.

La possibilité d'isoler le geste d'inscription, qui ne se confond donc pas dans le motif figuratif, minimise aussi le cloisonnement de l'image avec son créateur, provoquant même un retour à l'instance responsable de l'énonciation. En effet, si le *débrayage*, en sémiotique visuelle, consiste en cette opération de disjonction par laquelle l'instance d'énonciation « projette hors d'elle¹¹⁵ » son énoncé, les différentes traces isolables de couleurs participent à remobiliser l'énonciateur en rendant repérables ses gestes d'inscription.

En conclusion, ce portrait tend à faire émerger la figure de Sand comme une représentation par excellence de l'enfant ; la pose est équilibrée et symétrique. Cependant, malgré le calme qui domine l'image, le sujet n'en est pas pour autant stabilisé. La technique tend à créer des impressions de flou qui trahissent une identité qui n'est pas pleinement réalisée ; nous pourrions rapprocher ce mode d'existence d'un état caractéristique de l'enfance qui se présenterait comme une somme de potentiels pas encore réalisés.

Cette image est également une illustration assez convaincante d'une divergence de trajectoire entre catégories plastiques et énonciatives : bien que la pose participe à présenter le sujet en sa simple qualité d'enfant, la cloisonnant ainsi à ce dit ensemble, la technique est le théâtre de transformations plastiques présentant une identité vaporeuse et

¹¹⁴ Pour une approche semi-symbolique de la matité et de la brillance et sur ses conséquences sur la subjectivité, voir Dondero (2014).

¹¹⁵ Voir Greimas et Courtés (1979-1993), entrées « débrayage » et « embrayage » p. 79.

inachevée. Les nuages encombrant le fond qui n'est alors plus tout à fait neutre et ne laisse plus émerger la figure avec autant de contraste. La symétrie relative de la tête du sujet fige les effets de protention et de rétention de la présence ; de plus, le fond, par son manque de netteté, participe également à la non-insertion du sujet dans un cadre de référence clair. Cette configuration de l'image présente un sujet qui ne laisse encore aucun paysage de vie derrière lui, mais qui épouse plutôt les fluctuations d'une existence en train de se produire.

Le second portrait que nous allons analyser, bien qu'encore antérieur à la carrière littéraire de Sand, présente déjà plusieurs points de divergence notables avec celui de notre première analyse.

Ce second portrait (fig. 17) a été réalisé par Thomas Sully¹¹⁶. Nous y retrouvons Sand dans une pose tout à fait différente de celle du premier portrait. Elle laisse reposer sa tête dans le creux de sa main, tout en s'accoudant sur un support. Il s'agit d'une posture usitée au sein des portraits des contemporains de Sand ; le représentant le plus notable de l'adoption de cette pose n'est autre que Victor Hugo.

En effet, lorsqu'Hugo décide d'adopter cette pose pour la réalisation de ses portraits (voir ex. : fig. 17¹¹⁷), il insuffle de la pesanteur à sa figure, siège de son identité mais également de son intellectualité. Cette pesanteur intellectuelle est littéralement accentuée par une certaine gravité d'expression. Cette posture peut donc participer à la mise en scène du sujet dans son rôle d'intellectuel, de penseur dont les rouages contraignants de l'esprit frôleraient presque le handicap. Mais est-ce que cette représentation de Sand partage les mêmes effets ?

¹¹⁶ Sully Thomas, *Portrait de George Sand*, Collection Johnson, Spartanburg, South Carolina, 1826.

¹¹⁷ Léon Bonnat, *Portrait de Victor Hugo*, Palais de Versailles, 1879.



Fig. 17, Thomas, Sully, *Portrait de George Sand*, Collection Johnson, Spartanburg, South Carolina, 1826.



Fig. 18, Léon Bonnat, *Portrait de Victor Hugo*, Palais de Versailles, 1879.

Dans ce portrait de Sand, nous ne trouvons pas la même expression grave et sévère qu'arbore traditionnellement Hugo. Ici, une émotion, voire une certaine inquiétude, semble traverser le visage du sujet (effet accentué par la bouche entrouverte : signe, comme nous l'avons vu, pouvant traduire une passion extrême). Sand ne regarde pas le spectateur ; son regard se focalise sur un objectif vague qui nous est inconnu. Une mollesse dans la pose dépouille le sujet de toute vitalité.

Sur le plan de l'expression, nous ne retrouvons pas de contrastes intenses de couleur ; le degré l'iconicité de la figuration est quant à lui variable et diminuera au fur et à mesure du cheminement du regard du spectateur vers les zones inférieures du cadre, laissant apparaître des mains se confondant en de larges aplats de couleurs avec le drapé de l'habit. Du point de vue de l'iconicité, la figure semble, tant bien que mal, réalisée, en raison de son absence de flou, mais le corps, revêtu de ce que l'on devine être une tenue de chambre, semble se dissoudre en une vague matité où les lignes s'estompent et voilent les détails.

En conclusion, ici, c'est le vêtement qui est vecteur de virtualisation. Bien que la tête de Sand repose sur son bras (lui-même accoudé sur un support que nous ne voyons pas), son corps vêtu perd sa netteté. Nous assistons également à un traitement similaire entre fond et sujet (plus précisément les parties inférieures de ce dernier).

La transformation qui nous intéresse le plus dans cette image sont les différences d'iconicité entre corps et visage. L'image s'articule donc de façon à présenter la figure (et son entourage direct) comme unique élément réalisé de la composition. Bien que le degré d'iconicité du visage le différencie du traitement du corps, il n'en est pas parfaitement net pour autant. En effet, le regard se perd en un objectif vague, mais, autant ce dernier est virtualisé par la contemplation pensive de Sand, il est, par la même occasion, mis à distance par le recul de la figure vers le fond. Le sujet est représenté en toute incapacité, perdu dans un tempo lent où il est phagocyté par son environnement. L'uniformité chromatique entre le vêtement et la peau du sujet tend à présenter ce premier comme une continuité de la seconde ; l'image semble alors représenter une scène *terminative* où la figure résiste durant quelques ultimes instants à une virtualisation totale et à son assimilation par le fond.

Ce portrait marque donc la fin d'une existence et les prémices d'une nouvelle. La sensation d'ennui, voire d'inquiétude, qui anime le sujet se retrouve dans la dissolution des plages de couleurs. Ici, la figure tente de s'accrocher au figuratif, alors que la netteté de son motif s'efface ; le regard inquiet que projette le sujet du portrait en dehors du cadre virtualise un autre *ici* et *maintenant* et ne semble pas encore investi d'un *pouvoir*, mais seulement d'un *vouloir*.

Le vêtement du sujet n'est pas adapté à un environnement mondain ; il trahit un cadre privé dans lequel Sand n'a certainement pas conscience de son statut d'objet de contemplation. Nous pourrions rattacher la transformation plastique des plages de couleurs que nous avons relevées à des effets sur le plan de contenu ; le portrait viserait alors à présenter un soi en cours de disparition, prisonnier d'un cadre le confinant loin d'un ailleurs dont la projection, même virtualisée, rend encore possible les réminiscences d'une netteté.

Le prochain portrait¹¹⁸ (fig. 19) a été réalisé par Eugène Delacroix. Nous y apercevons Sand dans une pose se rapprochant du profil. Le regard du sujet est également dirigé vers la partie supérieure droite du cadre. Contrairement au portrait précédent, même si le regard est virtualisé vers l'extérieur du cadre, nous constatons une plus grande vitalité dans la pose : le sujet ne laisse pas sa personne choir vers la périphérie du cadre mais semble presque se projeter vers le haut, comme absorbé par la lumière.



Fig. 19, Eugène Delacroix, *Portrait de George Sand*, Musée National Eugène-Delacroix, 1834.

Une autre spécificité de ce portrait est l'accoutrement du sujet. En effet, Delacroix décide ici de mettre en scène Sand revêtue d'un habit masculin, le foulard de la tenue semblant noué avec peu de soin.

Quant à la technique, nous pouvons repérer différentes touches de couleur appliquées par les fibres du pinceau de l'artiste. Plus particulièrement, c'est le traitement de la lumière qui est ici signifié par l'application de plusieurs traces de couleurs vives. La palette de l'œuvre est quant à elle réduite à des tons de sépia clair pouvant tirer vers le blanc.

Les mèches de la coupe sont ici également composées de touches de couleurs vibrantes, semblables aux éclats de lumière tombant sur le modèle. Même si la technique globale tend à conférer un certain grouillement à la composition, les gestes d'inscription ne sont pas repérables de façon uniforme sur la surface peinte. En effet, dans les zones du portrait surexposées par la lumière, les formes sont traitées en aplats. Nous retrouvons ces

¹¹⁸ Eugène Delacroix, *Portrait de George Sand*, Musée National Eugène-Delacroix, 1834.

dites surfaces dans la partie supérieure du portrait (la source supposée de la lumière) et sur le visage du sujet qui ne reçoit donc ici pas le même traitement pictural que les vêtements et zones inférieures du fond.

La pose et les jeux de lumière de cette image sont semblables à un portrait de Marguerite Duras dont Dondero fournit une analyse dans *Les langages de l'image, De la peinture aux Big Visual Data* (2020) ; il s'agit du portrait photographique *Marguerite en Canadienne*. Cette image est commentée comme l'illustration d'un *être-là dans le temps*. Cette posture particulière met en scène la rencontre des mouvements de protention et de rétention. En effet, dans ce portrait, Duras semble attirée, subjuguée, par la source de la lumière qui préfigure un autre cadre spatio-temporel, alors que le fond, signifiant la carrière d'écrivain du sujet par la présence de livres, tend quant à lui à se virtualiser en une ombre à l'arrière-plan.

Beyaert-Geslin (2017) décrit ce présent *pluridimensionnel*. En effet, comme, dans le portrait, la temporalité s'inscrit toujours dans la chair, la présence du sujet ne semble donc pouvoir se conjuguer qu'au présent. Mais ce présent peut être considéré soit comme un « point-source¹¹⁹ » ou un « point-limite¹²⁰ ». Dans le premier cas, le présent du portrait est le point de départ d'un débordement, d'un dépassement de la présence signifiée dans le cadre ; dans le second, il est plutôt l'aboutissement, le résultat d'une suite d'évènements, de causes ayant conduit à l'existence de ce dernier.

C'est également la description que Dondero (2020) produit de ce portrait en la concevant comme un « présent qui se fait¹²¹ » où les traces « des moments retenus¹²² » et « la protention de ceux qui se profilent comme possibles¹²³ » s'animent en un même mouvement corporel. C'est cette caractéristique qui conduit Dondero à parler de *temps pluridimensionnel* dans ce portrait.

Dans le cas du portrait qui nous intéresse, même si nous reconnaissons ce même débordement du regard du sujet qui virtualise un espace incertain et encore inconnu

¹¹⁹ BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, p. 114, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ DONDERO Maria Giulia (2020), *Les langages de l'image. De facebook aux Big Visual data*, p. 101, Hermann, Paris.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

absorbant le visage du sujet, nous ne pouvons isoler aucun élément signifiant, sur le plan du contenu, cette rétention temporelle caractéristique de l'*être-là dans le temps*. Le temps dont il est question dans ce portrait est donc ici d'avantage *monodimensionnel* ; il est davantage d'aspectualité *inchoative*, puisqu'il ne marque pas la frontière des mouvements de protention et de rétention, mais se focalise sur une émergence, sur le survenir d'un temps qui est sur le point de s'accomplir. Il est même intéressant d'observer comment ce portrait et celui de notre analyse précédente (fig. 17), recouvrent deux mouvements antagonistes d'émergence d'une figure d'un fond. En effet, le portrait réalisé par Sully est tout à fait représentatif de cette dissipation de la présence qui a lieu, lorsque le fond semble absorber la figure dans la matière de l'arrière-plan, alors que, dans le portrait de Delacroix, Sand semble surgir du fond pour s'en dissocier. De plus, la surexposition des sources de lumières de ce portrait traduit quant à elle une projection qui n'est pas encore rendue nette, comme si la prise de vue était intervenue trop tôt par rapport à la pleine réalisation du potentiel du sujet.

Un autre point de comparaison notable entre ces deux portraits consiste également en l'accoutrement du sujet. Nous avons remarqué que la légèreté du drap couvrant Sand dans le portrait de Sully pouvait signifier que nous apercevions Sand dans un moment d'intimité où le sujet, retranché dans son introspection, ignorait la contemplation de sa personne par le spectateur. Ici, nous sommes confrontés à Sand qui arbore un habit, masculin certes, mais également mondain. Il s'agit d'un vêtement affirmant la possibilité d'être vu. Ainsi, même si Sand ne nous regarde pas, elle peut du moins se douter de la présence d'un observateur.

La pose mérite également un commentaire. En effet, bien que pouvant conserver l'appellation de trois-quarts, cette dernière tend à se rapprocher du profil absolu. Cette configuration contribue donc à éloigner la présence du sujet en une énonciation davantage *historique*. Nous remarquons alors le contraste entre, d'une part, cette mise à distance de la présence dans l'énonciation et, d'autre part, la profonde intentionnalité, quasi testimoniale, qu'affiche Sand par sa posture déterminée et son regard fixé sur un objet inconnu.

En effet, dans ce portrait, le sujet est traité avec la configuration modale du *vouloir-faire*. Cette dernière fait revêtir au sujet une intentionnalité, un désir d'action ou du moins

d'existence. Cette volonté d'affirmation du soi se voit renforcée par les jeux troublés d'appartenance catégorielle induits par la tenue du sujet qui déploie ici deux mouvements contrastés. D'abord, il s'agit d'un vêtement commun et exempt de fioritures excédentaires ; ce qui contribue à dessiner les contours d'une catégorie masculine et mondaine relativement commune : ce vêtement aurait pu être porté par n'importe quel homme évoluant dans le monde. Cependant, cette universalité est ici rectifiée par l'association paradoxale d'un vêtement d'homme porté par une femme. Le vêtement change alors de statut et n'est plus la conséquence d'une appartenance à un groupe genre assez général, mais participe à montrer la spécificité de son possesseur, ainsi que son désir de revendication fluide de deux ensembles distincts.

Dans le cadre d'une analyse semi-symbolique de cette image, nous pouvons relier l'opposition du plan de l'expression *haut vs bas* à une opposition sur le plan du contenu *grandiose vs médiocre*. En regardant vers la source de lumière située dans les zones supérieures du cadre, Sand envisage le futur qualitativement élevé qu'elle souhaite conquérir. La catégorie de la lumière participe également en cette articulation d'opposition sur le plan de l'expression. Au-delà de ce premier couple d'effets que nous avons reconnu, il serait possible d'envisager une opposition entre *illuminé vs assombri* se traduisant sur le plan du contenu à *célébrité vs anonymat*. La figure de Sand semble alors comme sortir de l'ombre pour gagner la lumière, devenant ainsi visible.

La solennité de cette scène est également suggérée par l'intensité du geste pictural, laissant entrapercevoir les coups de pinceau et la matière de la couleur. Ces contrastes vifs de coups énergiques semblent entourer, voire auréoler, la tête de Sand.

Comment nous l'avons déjà mentionné, l'intensité particulière de l'aura du sujet semble à priori rentrer en dissonance avec la distance qu'induisent sa pose et son regard. Le sujet exprime une volonté claire, mais ne la communique pas au spectateur.

Cette tension semble pouvoir être résolue par une analyse que dresse Beyaert-Geslin (2017) à propos d'un portrait de Louis XIV¹²⁴ (fig. 20), réalisé par Louis Marin¹²⁵ (1981) où ce dernier confère à l'énonciation *histoire* des effets de légitimation au désir de pouvoir du monarque. Ce tableau représente en effet le Roi-Soleil de trois-quarts

¹²⁴ Hacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de Sacre*, Musée du Louvre, 1701.

¹²⁵ MARIN Louis (1981), *Le Portrait du roi*, Minuit.

embrayés, mais en plein pied et affichant un semblant d'action dans le maniement de son sceptre et dans l'avancement de sa jambe. Ainsi, même si le regard ouvre l'image au spectateur, l'énoncé semble se recloisonner autour de la réalisation de cette proto-action.

L'*énonciation-histoire* participerait à dissimuler les « marques de l'énonciation¹²⁶ » ; ce qui tend à ce que les événements représentés puissent « se raconter d'eux-mêmes¹²⁷ ». Ce n'est plus le sujet du portrait qui énonce son désir de pouvoir, mais une vérité de faits qui raconte, au sein de sa scénographie, l'accomplissement de ce dernier.



Fig. 20 Rigaud Hacinthe, *Portrait de Louis XIV en costume de Sacre*, Musée du Louvre, 1701.

Beyaert-Geslin (2017) rappellera également la pensée de Landowsky¹²⁸ (1982) pour décrire cette reconversion. Ce dernier considère que s'opère alors une transition de l'état modal du *vouloir* vers un *devoir-vouloir*. Cette posture consiste à représenter un sujet soumis à la manipulation d'un « destinataire social¹²⁹ ». Au-delà des effets de légitimité que décrit Landowsky, *l'énonciation-histoire*, en n'invitant pas le spectateur à participer à l'énonciation, ne fait donc plus dépendre de lui l'accomplissement de la recherche de pouvoir exprimée par le portrait. Sand, en niant le regard du spectateur, devient le seul moteur du projet qu'elle conçoit. Il ne s'agit donc plus des mêmes dispositifs que dans le

¹²⁶ BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *La sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, p. 159, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

¹²⁷ MARIN Louis (2005), *Politiques de la représentation*, p. 19, Kimé-Le collège international de philosophie.

¹²⁸ BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *La sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, p. 160, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

¹²⁹ *Ibid.*

cas du portrait électoral, visant à susciter une réponse du spectateur suite à la contemplation de l'image. Sur le plan de l'expression, l'image ne cherche pas non plus à aménager une extensité servant à accueillir le regard du spectateur : Sand surgit d'une obscurité et s'approprie la lumière du regard, sans laisser présager d'une illumination commune portant sur un ensemble plus grand.

En conclusion, le sujet se contente d'énoncer sa visée et en assume seul la responsabilité. La direction vers laquelle Sand fait pointer son regard peut nous renseigner, par un codage semi-symbolique où la catégorie topologique *haute* correspond sur le plan du contenu à un objectif qualitativement élevé, sur son ambition de conquérir un nouveau statut privilégié. L'habit peut nous renseigner sur la nature de la transition que Sand souhaite opérer. Davantage qu'un changement de genre, c'est le désir d'une capacitation nouvelle que véhicule l'habit dans ce portrait. Cependant, bien que le portrait dresse les contours de cette masse masculine anonyme, le regard de Sand ne cherche pas à faire exister un de ses éventuels membres dans l'énonciation. Il s'agit ici d'une ambiguïté de ce portrait : bien qu'il traduise la volonté d'une forme d'intégration à une communauté, cette dernière demeure absente, puisque son consentement n'est pas sollicité par le sujet.

Comme nous l'avons dit, cette caractéristique semble d'autant plus importante, lorsque nous mettons en parallèle ce portrait avec les stratégies communes du portrait électoral. En effet, le portrait électoral traduit souvent la volonté de *faire* du sujet au spectateur. En plus d'être un espace d'affirmation des ambitions du sujet, le portrait électoral va également viser à signifier une pluralité qui endosse un double rôle social. D'une part, ce genre de portrait doit dresser les contours de la communauté à laquelle le candidat se rattache (de façon plus générale, c'est l'entière de son parti qui est mobilisée par le portrait d'élection ; le parti peut d'ailleurs être représenté figurativement sur l'image dans le cas de portraits d'assemblée). D'autre part, l'énonciation du sujet peut également tenter d'instaurer un nouveau rapport pronominal avec le spectateur, celui de *nous*. Cette addition de présence dans le portrait électoral se justifie par le besoin d'implication du spectateur dans le processus d'élection démocratique. C'est pourquoi la présence du sujet tente de faire exister une direction commune à laquelle il enjoint le spectateur d'adhérer.

Le cas du portrait électoral nous permet de mieux saisir les similitudes et divergences qu'entretient ce dernier avec le portrait de notre analyse. En effet, ce portrait de Sand revendique la volonté d'appartenance du sujet à une nouvelle communauté, sans pour autant solliciter cette dernière qui est même esquivée par le regard du sujet. Le spectateur n'est donc pas convié à afficher un soutien à la réalisation d'un projet commun ; la transition désirée par Sand s'opère d'elle-même avec la même objectivité qu'un fait historique.

2.2.1.1 Les portraits de George Sand par Isabay et Rochard

Nous avons expliqué comment la mise à distance du spectateur participait à la mise en récit d'événements qui se donnent alors à voir comme des faits. Mais cette mise à distance du spectateur ne consiste pas en un dispositif utilisé systématiquement dans les portraits de Sand ; certains suscitent encore les effets de pluralisation du *nous*, traditionnels du portrait électoral.

En effet, les deux prochaines images (fig. 21¹³⁰ et 22¹³¹) représentent Sand avec le visage et ses épaules légèrement tournés de trois-quarts, mais dont le regard pointe vers le spectateur. Dans les deux images, Sand semble occuper une position surélevée par rapport au spectateur, tout en occupant une portion conséquente de l'espace énonciatif. Quelles saillances présentent ce portrait par rapport aux caractéristiques que nous avons énoncées du « regard artistique » de Beyaert-Geslin vues en → 1.6.2.2 ?

¹³⁰ Jean-Baptiste Isabay, *Portrait de George Sand*, ca.1835.

¹³¹ François Théodore Rochard, *Portrait miniature de George Sand*, ca. 1835.



Fig. 21, Jean-Baptiste Isabey, *Portrait de George Sand*, ca.1835.



Fig. 22, François Théodore Rochard,, *Portrait miniature de George Sand*, ca. 1835.

Dans le cas de ces deux portraits, les mouvements de protention du visage ne semblent pas suspendus ; la figure semble alors captée lors de son processus d'avancée vers le spectateur et la présence du sujet n'est donc pas rendue achronique.

Le sujet nous est bien rendu dans toute son accessibilité, mais certaines touches d'obstructions demeurent. En effet, les regards sont pleinement réalisés et adressés au spectateur, l'invitant à prendre part au processus d'énonciation. Cependant, le traitement des corps vise à les mettre à distance : les fonds ne se présentent pas comme des espaces neutres desquels se détache avec netteté le sujet ; plusieurs éléments entament également la pleine visibilité des sujets. Dans le cas du portrait réalisé par Isabey, on devine les feuillages d'un environnement végétal, envahissant le fond de manière diffuse. Une obscurité ambiante baigne le fond de la composition, et se confond en partie avec la noirceur de l'habit du sujet.

Contrairement au visage, la corporalité du sujet n'est pas retranscrite à l'image selon une parfaite intégrité. En effet, en plus de la confusion entre corps et fond, la pose de Sand contribue à dissimuler la main droite du sujet, posée dans l'entrebâillement de son veston.

Quant à la miniature de Rochard, le fond comporte la présence discrète d'une tenture voilant en partie le fond. Le motif du drapé est également rappelé par l'épais tissu enveloppant les épaules de Sand.

Ce n'est pas la première fois que nous sommes confrontés, dans la contemplation de différents portraits de Sand, à une synchronisation du corps et du fond ; les portraits de Sully et de Delacroix étaient déjà concernés par cette caractéristique. Cependant, bien que cette synchronicité soit repérable, il est en revanche intéressant de noter la discontinuité assez constante de traitement entre figure et fond. En effet, que ce soit par le biais d'aspérités et de contrastes tantôt chromatiques, tantôt éidétiques, la mise en portrait de Sand semble régulièrement exprimer un antagonisme entre ces deux instances.

L'importance du corps aménagée dans les portraits de Sand met en lumière la tendance à assimiler le visage et le corps en une seule instance qu'est celle de la figure. Les rapports entre sujet et fond deviennent plus complexes dans ce corpus, puisque le visage peut très bien se présenter comme *réalisé*, alors que le corps se présente selon un autre *mode d'existence*.

Sur le plan du contenu, cette discontinuité des modes d'existence s'incarnant dans la personne du sujet, tend à construire une présence modale contrastée chez le sujet. En effet, bien que le visage enjoigne le spectateur à l'action, en le regardant comme ce dernier regarde l'image, et pluralise les effets de présence afin de suggérer un *nous*, la vision sur le corps du sujet est quant à elle presque toujours obstruée. Ce contraste pourrait exprimer, sur le plan du contenu, un rapport conflictuel entre sujet et spectateur, sollicitant à la fois sa présence tout en ne se révélant pas pleinement à lui. Dans une perspective métatextuelle, l'image met ainsi en scène ce qu'elle est capable de dissimuler, alors que, comme nous l'avons vu, le portrait peut se revendiquer comme l'un des genres les plus affirmatifs qui soit.

Si le portrait électoral vise la fédération d'un ensemble de spectateurs autour d'une cause commune, il faut maintenant questionner quelle réponse est attendue du spectateur suite à cette suraddition de présence. En effet si le portrait électoral utilise souvent

comme fond de vastes espaces extensifs, creusant une profondeur où le regard du spectateur peut se perdre, ces portraits picturaux recentrent plutôt la possibilité de vision autour du visage du sujet. Ainsi, nous pouvons questionner une forme d'obscurité comme motif révélateur de l'écrivain, dont la représentation ne semble pas suffire à dissiper l'inconnu entourant son existence médiatique. Ou alors, au même titre que le portrait électoral, nous devrions recevoir ces images comme des moments précis de représentation devant s'insérer dans un parcours diachronique d'existence médiatique.

En conclusion, le manque de synchronicité que nous venons de relever entre corps et visage pourrait traduire, sur le plan du contenu, un jeu d'exposition et de dissimulation propres au portrait d'écrivain. Ainsi, contrairement à la figure politique qui se doit de se révéler dans toute sa franchise, l'écrivain serait, quant à lui, travaillé par un inaccessible, se refusant à une totale visibilité sur son intimité dans le portrait. Cependant, davantage que la description de ces portraits comme phénomènes révélateurs des tendances du portrait d'écrivain, c'est surtout la manière dont la textualité désynchronise visage et corps et, par la même occasion, fragmente la figure en zones distinctes, qui mérite d'être soulignée ici.

Comme nous l'avons souligné, la désynchronisation entre corps et visage engendrerait des effets de transformations, comme si nous observions une figure en train de se constituer ou de se dissoudre dans le fond. Le portrait réalisé par Delacroix comporte également la spécificité de rentrer en résonance avec le reste de la production artistique du peintre. En effet, les gestes d'inscriptions diffus et grouillants de ce portrait rappellent la technique et le *faire* artistique que l'on retrouve dans le reste de son œuvre. Cependant, la surexposition lumineuse dans laquelle baigne le visage de Sand participe à créer un aplat de couleur où il n'est plus possible d'identifier les gestes d'inscriptions susmentionnés. L'image semble donc mettre en scène un processus d'émergence totale d'une figure dont le visage et le regard s'affranchissent de la technique du producteur de l'image. Ces différents effets renforcent le caractère *affirmatif* du portrait, puisque l'individualité propre du sujet représenté est revendiquée au point de faire disparaître les marques de sa *présentation* par Delacroix.

Les *formants* plastiques isolables que représentent ces gestes d'inscriptions, tendent à produire, si l'on suit dans la terminologie de Beyaert-Geslin (2017), une forme de

réflexivité. D'une certaine manière, chaque image portant les traces plastiques de l'énonciation propres à Delacroix, mobilise l'ensemble de la production visuelle de l'artiste. Beyaert-Geslin pointe ainsi cette tension inhérente au portrait pictural entre *présentation* et *représentation* où le portrait endosse un rôle double : il doit à la fois signifier la présence particulière d'un individu, tout en étant le fruit d'une appropriation personnelle des traits du modèle par le prisme du *faire* artistique. Dondero (2020) reconnaît également en la présence isolable de ces gestes d'inscriptions une illustration du langage propre de la peinture¹³².

2.2.1.2 Le portrait d'Auguste Charpentier

Après ce premier état des lieux des trajectoires des portraits de Sand, nous allons aborder une dernière itération de la représentation de l'auteure en peinture. Il s'agit de la toile réalisée par Auguste Charpentier¹³³ (voir fig. 23).



Fig. 23, Auguste Charpentier, *Portrait de George Sand*, Musée de la Vie romantique, 1838.

Une particularité de ce portrait est le lissage homogène des différentes textures présentes à l'image. La lumière tombe de manière unie sur la composition, sans en accentuer ou particulariser les détails. Nous retrouvons cette caractéristique dans le traitement du vêtement qui s'unit au prolongement de la chevelure de Sand, donnant l'impression d'un tout solidarisé. Au même titre que la chevelure apparaît comme une

¹³² Nous expliciterons ainsi le concept de *métalangage* en →2.3.3.2.

¹³³ Auguste Charpentier, *Portrait de George Sand*, Musée de la Vie romantique, 1838.

épaisse masse noire (loin du grouillement des mèches rebelles et vivaces du portrait de Delacroix), le vêtement se présente simplement comme un habit sombre, sans emphase sur l'inégalité de la texture ou de la matière du tissu.

Le visage de Sand reçoit une attention semblable ; il s'agit ici d'un des exemples les plus représentatifs du concept de *tête*, développé par Beyaert-Geslin. La symétrie quasi parfaite du maintien de la tête (accentuée par la coiffure construite autour d'une raie séparant le crâne du sujet en deux moitiés égales), empêche toute ombre particularisante de mettre en exergue les spécificités des traits de Sand. La catégorie plastique *lisse* recouvre également la réalisation de la surface du visage dans cette peinture. En effet, ce dernier se présente comme exempt de rides ou de défauts.

Cette lumière estompée, répartie équitablement sur le sujet, empêche de situer la prise de vue à un moment précis. La figure nous apparaît, comme lors d'un instant suspendu, procédant ainsi à l'économie du passé du sujet représenté et ne se projetant vers aucun avenir. Sand fixe donc bel et bien le spectateur, sans s'avancer vers lui, ou reculer vers le fond ; il n'est pas non plus question ici de présence en cours de virtualisation ou de fuite. La présence du sujet semble donc pleinement réalisée, mais nous apparaît comme figée en une figure dénuée de mouvement de protention ou de rétention. L'expression du visage est également empreinte de neutralité ; ce qui instaure une certaine distance, puisque le sujet ne témoigne d'aucun marqueur de réaction face au producteur de l'image ou au spectateur.

Il s'agit certes d'une des spécificités du portrait pictural : il permet de représenter un sujet fixant le spectateur, sans pour autant qu'il semble en éprouver sa présence ; là où dans le cas de la photographie, la captation instantanée d'une pose laisse davantage rendre compte des expressions fugitives trahissant la présence du preneur de vue.

Comme nous l'avons souligné en → 1.6.2.2., la neutralité du fond participe également à renforcer les effets de généralisation déjà induits par la symétrie du visage du sujet. Il faut cependant reconnaître la présence d'éléments dissonants au sein de la composition. En effet, alors que la lumière semble souligner la matité tant du vêtement que de la figure du sujet, certaines pointes de brillance demeurent, notamment avec la présence discrète du pendentif en croix nacrée et de la boucle de ceinture. Bien que ces éléments participent à additionner des sources de lumière dans le cadre, comme nous

venons de le souligner, la figure du sujet est avant tout travaillée par la matité et aucune lumière rasante ne permet l'isolation de détails de texture particuliers. Cette addition de lumière nous parvient alors davantage comme effet de contraste, plutôt que comme une redondance de la catégorie lumière déjà mobilisée par l'image.

En conclusion, les effets de figement et d'immobilité s'expriment avec systématiquement au travers des différentes catégories plastiques dans ce portrait (cfr. L'homogénéité de la couleur, le lissage des gestes d'inscription et la symétrie de la composition, etc.). Nous savons que le portrait peint tend déjà à conférer une aspectualité durative à la présence du sujet, due au fait que les gestes d'inscription cherchent à superposer des couches de couleurs héritées de prises de vue que le peintre va réaliser à différents moments lors du façonnage de la toile. Ainsi, de la même manière que le portrait peint s'obtient par la synthèse des différentes vues captées par le peintre, la présence qui y est représentée se décline comme l'aboutissement des expériences et du vécu du sujet. Cependant, à la différence des derniers portraits peints analysés, celui-ci semble davantage correspondre à la description du « regard artistique » que dresse Beyaert-Geslin (2017). En effet, le portrait de Charpentier, bien que représentant Sand en train de regarder le spectateur, neutralise les effets de protention de la présence. Le regard semble traverser le spectateur sans le regarder ou exiger de réaction de ce dernier. Pour le dire autrement, ce portrait ne pluralise pas la présence, mais la généralise en représentant une femme que rien ne semble individuer. Davantage qu'une présence généralisée, celle de Sand est également ici rendue achronique par l'image. La peau, les cheveux, le vêtement s'offrent comme des surfaces neutres à l'intégrité inaltérable. D'une certaine manière, la figure en monolithe de Sand semble braver toute forme d'érosion temporelle par le cours suspendu de son regard.

2.2.2 Les portraits photographiques de George Sand

Dans cette section, nous procéderons à l'analyse sémiotique de différents portraits photographiques de Sand. Il convient de préciser, qu'à l'instar de l'article de Yacavone (2019), nous ne traiterons pas l'ensemble des portraits photographiques composant une série (en l'occurrence celle réalisée par Nadar). En effet, bien qu'il subsiste de légères variations entre ces images, ces dernières participent davantage à construire, par réflexivité, une présence relativement stable se déclinant dans diverses situations. Sand

sera presque toujours représentée par ce photographe en portant des habits amples et arborant une expression neutre qui n'affronte jamais le spectateur.

Comme nous l'avons déjà souligné en → 1.6.2.2., les photographies d'atelier (qui constituent l'essentiel du corpus des portraits photographiques de Sand) ne nous laissent pas une grande marge de manœuvre concernant le commentaire des transformations entre figure et fond. L'extrême standardisation de la production photographique de cette époque, se traduit donc par une certaine stabilité de représentation caractérisant les photographies de notre sujet, qui ne seront éventuellement perturbées que par certaines « anomalies ».

Parmi ces anomalies, nous pouvons par exemple relever le portrait réalisé par Richebourg¹³⁴ (fig. 24). Ce portrait présente la particularité d'être la première occurrence de représentation photographique de l'auteure. Cependant, comme nous le verrons, les portraits futurs de Sand s'écarteront grandement de ce premier prototype.



Fig. 24, Pierre-Ambroise Richebourg, *Portrait de George Sand*, Bibliothèque nationale de France, 1852.

Il faut également souligner que ce portrait fut réalisé après toutes les occurrences de portraits picturaux que nous avons analysés dans la section précédente. Ces derniers se caractérisaient par une fluctuation modale affirmée d'un portrait à l'autre. En effet, le sujet, d'abord représenté dans toute son incapacité, autrefois manipulable par le

¹³⁴ Pierre-Ambroise Richebourg, *Portrait de George Sand*, Bibliothèque nationale de France, 1852.

spectateur à cause de l'énonciation historique qui empêchait le sujet d'affronter ce dernier, sera alors mis en scène dans la pleine poursuite de la réalisation de sa volonté, avant d'aboutir à l'achronie monumentale du portrait de Charpentier.

Cependant, dans ce portrait il est plutôt question d'une Sand intimidée, malhabile, ne comprenant pas comment poser face à ce regard photographique qui ne lui est pas encore familier. En effet, la tête du sujet semble s'encastrier lentement entre ses épaules, comme pour ne former qu'un seul bloc. Les poings sont quant à eux serrés ; les mains ne se déploient pas et n'envahissent pas l'espace. Dans le portrait de Nadar qu'analyse Yacavone (2019), la position des bras participe également à la monumentalité de la composition : ces derniers ne sont pas collés au corps, mais ils accompagnent l'amplitude de la robe tout en laissant reposer des mains détendues sur les jambes du sujet.

La pose qu'adopte Sand sur cette photographie présente également l'originalité, par rapport à ses précédentes représentations, de placer la figure du sujet dans l'alignement de ses épaules et de son corps ; les directions respectivement projetées par le corps et la figure ne se contrarient pas entre elles. Pourtant, nous avons remarqué que les portraits de face embrayés présentaient souvent un léger retrait d'une épaule par rapport à l'autre. Cette pose semble souvent recherchée dans le portrait, pour éviter une frontalité excessive, voire une trop grande symétrie de pose, due à la présentation de pleine face de la figure et du corps. Une telle pose ne serait pas non plus éloignée de celles adoptées dans les portraits *anthropométriques* qui proposent quant à eux une vision davantage commensurable et quantitative de l'identité.

Dans le portrait de Delacroix (fig. 19), Sand était également représentée avec le regard et le corps se synchronisant en une direction commune. Cet objectif était cependant signifié dans les sphères supérieures du dehors du cadre. Dans le cas du portrait de Richebourg, Sand fixe et virtualise un nouvel actant dont la présence semble l'affecter. En effet, le regard de Sand dans le portrait de Delacroix s'occupait plutôt de scruter une altitude, laissant ainsi présager de la grandeur de la destinée qu'elle comptait suivre.

Cette étrangeté particulière du portrait de Richebourg, cette faille dans l'attitude à adopter face au regard photographique, peut être qualifiée d'*épisémiotique*. Beyaert-Geslin (2017) décrit ce concept comme un écart ressenti auprès de l'instance énonciatrice, entre ce qu'elle aurait voulu énoncer et l'actualisation effective de l'énoncé. Ici, la

photographie, de par son genre même (le portrait de célébrité), aurait dû enregistrer une présence se déployant dans toute son envergure ; la représentation du sujet pourrait même être considérée comme plus que souhaitable dans ce sous-ensemble spécifique de portraits, puisque l'individualité dont il est question, est précisément énoncée en vertu de l'aura qualitative dont elle bénéficie.

Ici, nous sommes davantage face à une présence travaillée, voire brimée, par celle du photographe. Beyaert-Geslin (2017) qualifie ce travail de la présence par une autre, en photographie, en termes de : « double impression¹³⁵ ». En effet, une première impression se situerait au niveau du corps du sujet représenté, qui porterait la marque *émotive* de la présence de l'actant énonçant. La seconde serait quant à elle une impression figurative ; elle recouvre l'enregistrement sur surface photographique de cette présence travaillée par l'autre.

La photographie, de manière bien plus directe que la peinture, retranscrit assez fidèlement les « rapports de force¹³⁶ » entre modèle et preneur de vue. Il est, cependant, difficile de percevoir à jour l'intentionnalité photographique de Richebourg derrière ce cliché. En effet, nous ne retrouvons pas, ici, des stratégies de manipulation de la présence, comme dans le cas, par exemple, du corpus d'images photographiques d'adolescents réalisées par Laura Henno, notamment *A Tree of Night* (2004) que nous avons déjà mentionné dans le cadre de l'analyse de Dondero (2020) en →1.4.

Beyaert-Geslin (2017) va également analyser cette série et décrire son procédé photographique par la recherche du photographe d'une faille suscitée par l'inconfort chez ses modèles. Dans le cas de notre image, si un inconfort ou une intimidation se révèle chez le sujet, elle ne serait vraisemblablement pas le fruit d'un dispositif élaboré dans cette intention par le photographe.

Beyaert-Geslin (2017) décrivait la série d'Henno comme la recherche d'un « *alea*¹³⁷ ». En effet, ce *modus operandi* qui se propose comme la captation d'un accident est antithétique à toute forme de régularité émise par la *programmation*. L'*alea* occupe une place particulière dans la production photographique d'Henno, puisque la nature de

¹³⁵ BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *La sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, p. 117, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 118.

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 118.

l'*alea* tient en son caractère non anticipable ; il survient sans que l'on puisse relier la cause de son événement à l'un des actants prenant part à l'énonciation. Cependant, Henno planifie ici une stratégie de suscitation de ce dernier. L'*alea* est donc recherché, mais l'émotion manifestée par le modèle demeure accidentelle dans la mesure où elle n'était pas prévisible. C'est sur ce point que diffère l'*alea* entre celui de la photographie de Richebourg de celui d'Henno : étant le premier cliché photographique de Sand, ce portrait occupe une place particulière au sein de notre corpus. Ce portrait annonce le début d'une existence médiatique de l'auteure, mais illustre également la nouveauté, pour le sujet, de ce médium de représentation. C'est une relative ignorance de « l'apparence photographique » qui se montrera être la cause de cette photographie « ratée ». L'épisémotique ne se produit alors pas selon le mode de la recherche de l'aléatoire, mais dans la pure captation non désirée d'un accident. De ce dernier résulte une posture contradictoire du sujet par rapport aux effets de présence escomptés.

Ainsi, un premier contraste étonnant dans cette photographie se situe dans les mouvements d'ouverture et de fermeture respectivement induits par le fond et le corps. En effet, la texture du fond est traitée de telle sorte à produire un espace neutre, ne cloisonnant donc pas la figure.

Le sujet, au lieu de s'ouvrir à cet espace laissé vacant, semble se refermer sur lui-même ; les épaules du sujet se recroquevillent, comme dans un mouvement d'aspiration du sujet en son centre. Les bras vont également se croiser, occupant alors moins d'espace, et la lumière renforce le cloisonnement de la perspective par l'obscurcissement des zones périphériques du cadre. Cette configuration tend à faire émaner la lumière du buste de Sand, cependant il ne s'agit pas d'une lumière qui irradie les contiguïtés du sujet. Il est plutôt question ici d'une lumière ténue qui peine à repousser l'obscurité entourant le sujet.

Pour qualifier le regard de Sand, nous nous référons à la distinction qu'opère Beyaert-Geslin (2017) entre deux types de regards : le regard « *traversant*¹³⁸ » et « *aboutissant*¹³⁹ ». Dans ce couple conceptuel, elle intègre généralement la *face* et le *profil* dans la première catégorie, et préfère la seconde pour le *trois-quarts*. La distinction entre ces deux catégories tient dans la différence de mouvements que produisent les

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 143.

¹³⁹ *Ibid.*

inclinaisons du visage. Le profil répartit l'attention et pose une « trajectoire de lecture¹⁴⁰ » dans l'image ; quant à la face, elle capte le regard du spectateur et y retient son attention. Le fonctionnement du trois-quarts serait alors autre ; ce dernier, en laissant une marge assez vague dans le point qui est fixé par le sujet représenté, enjoint le spectateur à scruter les figures qui lui sont « contigües¹⁴¹ ». Il est cependant difficile de parler d'invitation à la scrutation dans ce regard qui semble davantage pointer, voire redouter, un actant inconnu en dehors du cadre.

En conclusion, *la double impression* qui a davantage tendance à se dégager du portrait photographique participe ici à une sensation d'étrangeté. En effet, le dispositif de la prise du cliché semble troubler la figure de Sand qui ne parvient pas à pleinement déployer sa présence (*cf.* la faible occupation *topologique* du cadre par la figure et le regard *traversant* de Sand qui virtualise d'avantage un actant absent de l'image, qu'il n'invite à la contemplation de sa propre personne). D'une certaine manière, la photographie déçoit l'horizon d'attente du spectateur qui ne retrouve pas en cette photographie les stratégies usuelles de la présentation de l'individualité de Sand (et par extension, celles propres à la mise en portrait d'une célébrité).

2.2.2.1. Les portraits de Nadar, déploiement monumental de l'identité

Après ce préambule où nous avons pu décrire ce que nous appellerons un « anti-portrait de célébrité », il convient de s'intéresser à la série d'un photographe ayant véritablement canonisé la manière d'immortaliser un personnage illustre.

Dans la photographie prise par Nadar de Sand de 1864 (fig. 14), Yacavone (2019) reconnaissait au sujet une certaine monumentalité. En effet, l'auteure de l'article avait déjà pointé l'amplitude considérable que déployait la robe dans l'espace, le vêtement participant alors à une construction d'un motif pyramidal dont le sommet se terminait avec le visage impassible de Sand. À cette monumentalité quasi architecturale de la composition vient s'ajouter un visage (ou une *tête*, comme le spécifierait Beyaert-Geslin) structuré symétriquement par une coiffure dont la raie traverse le sommet du crâne du

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 144.

sujet. Cette ligne de symétrie est également rappelée par le motif de la robe subdivisant l'espace du vêtement en des portions longilignes rythmées.

Nous avons déjà explicité en →1.6.2.2, comment les portraits réalisés par Nadar répondaient avec satisfaction à la juxtaposition d'une grille de lecture pronominale induisant une subjectivité mise à distance, et participant à l'émergence d'effets de *généralisation*. Les catégories plastiques comme la *symétrie* et la *neutralité* chromatique tendent également à suspendre les mouvements de protention et de rétention de la présence, figeant ainsi ses effets en une captation achronique.

Comme nous l'avons mentionné dans l'analyse du portrait de Richebourg, Beyaert-Geslin conçoit une double impression dans la réalisation du portrait photographique. Si cette dernière se conçoit comme l'impression *émotive* et *figurative* d'une présence du sujet travaillée par une autre, en l'occurrence celle du preneur de vue, ne serait-il pas possible de conceptualiser le portrait de célébrité comme l'occultation de ces impressions ?

En effet, le portrait de célébrité induit, par nature, une différence de statut entre le sujet du portrait et le spectateur. Le qualificatif d'*alter ego* semble donc peu satisfaisant pour désigner les sujets représentés. Puisque, même si ces derniers participent à rendre présent un autre *moi*, le statut du sujet de ce type de portrait se caractérise par l'unilatéralité du désir de *se montrer*. Le portrait de célébrité confronterait donc le spectateur avec la représentation d'une identité, exceptionnelle de par sa volonté de se déployer pleinement à l'image mais également distante, puisque l'image chercherait à soustraire le sujet du portrait d'un rapport symétrique reliant les deux actants (la célébrité représentée et le spectateur). L'absence d'expression, voire de prise de conscience du spectateur dans les traits du visage captés par l'image, empêche cette dernière d'insérer son sujet dans une proto-action qui serait celle de la co-construction de la présence à laquelle prennent part l'actant représenté et l'actant spectateur. Le sujet représenté ne serait alors plus investi que de son statut d'objet d'observation, tout en abandonnant le rôle d'observateur. L'image produirait donc des effets qui caractérisent la représentation d'une identité célèbre par l'effacement de la symétrie d'un rapport *je-tu*. Et ce serait ces effets de généralisation de la présence, qui attesteraient à l'image du statut particulier de son sujet dont les contours catégoriels échappent d'une certaine manière au spectateur.

Nous revenons ici également à la distinction qu'apporte Beyaert-Geslin entre regard « traversant » et regard « aboutissant ». Dans les séries photographiques de Sand réalisées par Nadar, le regard du sujet n'invite jamais le spectateur à suivre sa direction. Le caractère vague de son orientation enjoint plutôt le spectateur à observer les contigüités de la figure et concentrer son attention sur le sujet.

L'impersonnalité du regard de célébrité serait donc une caractéristique énoncée, puisqu'elle ne relève pas du fait du producteur de l'énoncé visuel. Cette précision est importante pour distinguer, sur le plan de l'expression, la distance induite par le portrait de *célébrité*, de celui de *paparazzi* que décrit Beyaert-Geslin (2017) : au sein du premier, la distance affective est recherchée par une désynchronisation entre le regard du sujet et celui du spectateur et, dans le second, l'éloignement du sujet du portrait par rapport au preneur de vue se présente comme la preuve de l'introduction fastidieuse du producteur de l'image (le photographe) dans le quotidien de la célébrité.

Ainsi, l'impersonnalité énonciative dans le portrait devrait malgré tout s'appuyer sur des processus de neutralisation des catégories plastiques, p. e. : une lumière tombant de manière homogène sur le sujet du portrait, des plages de couleurs uniformes, une symétrie topologique, ou encore une absence de contraste entre les différentes formes et lignes de la composition. Cette neutralité plastique vient ainsi parfaire les effets de généralisation qu'initient l'orientation du regard et un visage dénué d'expression.

En conclusion, cette manière d'être photographique n'est pas à éloigner des fluctuations modales que nous avons déjà relevées lors de la transition entre portrait *d'élection* et portrait de *légitimation*. Beyaert-Geslin (2017) conçoit cette dite transition comme un processus diachronique durant lequel le rapport entre spectateur et sujet change. Ainsi, la représentation de la détention du pouvoir passerait par l'effacement de la sollicitation du spectateur par le sujet du portrait. Si le *nous* émerge par une symétrie de regard entre le sujet et le spectateur (le sujet regardant le spectateur de la même manière que ce dernier regarde l'image), le *on* de la célébrité s'envisagerait comme la construction de regards asymétriques entre ces actants. Le sujet représenté, à la différence du spectateur, ne manifesterait alors pas son désir de connaissance de ce dernier ; s'il venait à le regarder, ce serait sans le *voir*.

Nous avons également rappelé comment Yacavone (2019) relevait le caractère *monumental* des représentations de Sand. Si la monumentalité se conçoit comme le fait de conférer un statut exceptionnel, voire intemporel, à une figure, la représentation d'une célébrité aux airs monumentaux devrait se traduire, dans la textualité de l'image, par une unilatéralité du rapport subjectif unissant sujet du portrait et spectateur. Au même titre que le monument se conçoit comme un bien de valeur destiné à la contemplation, la discursivité des portraits d'atelier de Nadar met en scène Sand dans sa simple fonction d'objet de visualisation pour le spectateur ; elle ne porterait alors pas les marques de la présence éventuelle de ce dernier dans sa propre figuralité.

Le sujet ne rentre alors plus dans une relation de co-construction avec le spectateur, même dans le cas de portraits avec regards embrayés ; sa présence s'énonce d'elle-même et la neutralité d'expression devient alors un élément essentiel d'une montée en *généralité*, puisqu'un rapport impersonnel proviendrait justement d'une non-reconnaissance de la présence du spectateur par le sujet représenté. Une dissimulation de ce phénomène de co-construction de l'image entre sujet représenté et spectateur participerait alors à soustraire le sujet du portrait à tout rattachement temporel, le laissant ainsi apparaître comme hors du temps.

2.2.2.2 L'étude de la temporalité dans le portrait photographique d'atelier

Bien qu'une analyse semi-symbolique et énonciative nous permet de formuler une posture *monumentale* du personnage *illustre* au sein des différents portraits de notre corpus, une inconnue demeure quant à l'analyse temporelle de ces derniers. En effet, en citant Beyaert-Geslin (2017) en →1.6.2.2, nous avons expliqué comment les catégories plastiques comme la *symétrie*, la *neutralité* des plages, ainsi qu'une lumière peu individualisante des traits pouvaient provoquer des effets de figement de la présence du sujet.

Lorsque Dondero (2020) relève les différents types de temps présent en photographie dans son analyse des portraits de Marguerite Duras (voir →1.6.2.1), elle situe le lieu des transformations propres à une lecture temporelle du portrait dans la relation qu'entretiennent figure et fond. La question se pose alors : si, dans un corpus de portraits photographiques donné, les différentes images affichent une constante de rapport figure/fond, ces images sont-elles conjuguées à la même temporalité ? Ou encore :

pouvons-nous isoler des transformations nécessaires à la conception d'une *narrativité* en dehors de l'articulation, a priori déjà minimale, de ces deux actants ?

Dans le cas de la fig. 25¹⁴², la pose présente quelques micro-variations par rapport à celle adoptée par Sand dans le portrait retenu dans l'article de Yacavone (2019) ; le regard du sujet semble maintenant légèrement pointer vers le bas et l'on devine une émotion mélancolique, sinon nostalgique.

Cette image semble pouvoir se rattacher à la description du présent *intervalle-échantillon*, qu'en dresse Dondero (2014 et 2020). Il s'agit donc d'un présent qualitatif qui représente l'activité de l'esprit en acte. Dans cette image, les sensations de signification de trajectoires de vie particulière ne sont pas produites par le croisement des diagonales qu'induiraient les lignes d'horizon d'un paysage et le regard du sujet. En effet, Sand semble plutôt, ici, faire ployer sa présence sur elle-même, ramenant ainsi son regard sur un espace se trouvant derrière elle. Selon un codage semi-symbolique où le couple de l'expression *premier-plan vs hors-cadre* correspondrait à une opposition sur le plan du contenu *présent vs autre temps*, les diagonales générées par le croisement du regard de Sand et l'alignement de son corps témoigneraient d'une tension temporelle entre ces deux entités. Pour le dire autrement, si l'esprit ne s'ancre pas dans la même temporalité que le corps, cela peut nous conduire à l'interprétation modale d'un conflit intérieur chez Sand, où le *vouloir* et le *faire* ne se synchronisent pas, mais se contredisent.



¹⁴² Félix Nadar, *Portrait de George Sand*, issu du Recueil. Collection de Vinck. *Un siècle d'histoire de France par l'estampe*, 1770-1870. Vol. 111 (pièces 13939-14053), République de 1848.

Fig. 25, Félix Nadar, *Portrait de George Sand*, issu du *Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870*. Vol. 111 (pièces 13939-14053), République de 1848.

En effet, Sand interrompt, durant le temps d'un cliché, le cours de son existence pour rediriger son regard vers un espace-temps inaccessible pour le spectateur. Durant l'analyse semi-symbolique du portrait de Delacroix, nous avons associé la catégorie topologique *haut* à un effet de *grandeur* sur le plan de l'expression ; le *bas* étant alors rattaché à la *médiocrité*. Nous avons également appuyé cette analyse d'une étude de la catégorie de la lumière où *l'obscurité* renverrait à un *anonymat*, et la *luminosité* à la *célébrité*. Munis de ces oppositions à l'esprit, il est possible de conceptualiser ce portrait comme un pendant négatif à l'aspectualité *inchoative* qui caractérisait l'émergence de la figure dans le portrait de Delacroix. Ce portrait photographique ne se situerait pas au début de l'existence médiatique de Sand, mais sur sa fin, projetant alors un retour en arrière où l'auteure, depuis la place présente qu'elle occupe maintenant dans le portrait, contemple son parcours accompli. Le sujet du portrait est maintenant parfaitement éclairé ; nulle part de lui-même est rendue inaccessible pour le spectateur, si ce n'est l'époque sans doute révolue que virtualise son regard.

Ce portrait condense donc bien l'acte de la pensée en une impression rétrospective et durative ; ici « la qualité de la traversée d'une vie¹⁴³ » ne peut être signifiée par les interactions entre figure et fond : le sujet devient son propre « paysage de vie¹⁴⁴ », avec ses trajectoires, croisements, et retours en arrière. La concentration du poids temporel pesant sur le sujet est également signifiée par le passage discret d'une émotion imprimant sur l'image la fracture du masque solennel, jusque-là habituel des autres images de la série, arrachant ainsi le portrait à son achronie, pour y substituer un présent « phénoménologique ».

En effet, le regard de Sand n'est définitivement pas le même que dans le portrait analysé par Yacavone (2019) (fig. 14). Nous retrouvons pourtant bien dans ce dernier

¹⁴³ DONDERO Maria Giulia (2014), « Les Approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'air », *COntEXTES*, p. 9, [En ligne], 14 |, mis en ligne le 17 juin 2014

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 10.

portrait le même croisement des trajectoires contraires du visage et du corps, sans, pour autant que la présence de Sand ploie sur elle-même.

En conclusion, l'analyse de ces portraits reste évidemment tributaire de gradients d'intensité de présence et d'affectivité qui semblent ne pouvoir se reposer sur d'autres fondements que des impressions ineffables. Les micro-variations de ces portraits peinent souvent à trouver une place pleinement justifiable au sein de systèmes d'opposition structurés permettant la superposition d'une grille de lecture d'effets propres à ces derniers.

Cependant, malgré cette résistance du visage à une sémiotique dédiée (commentée en → 1.5.1), il convient de relever des colorations temporelles variées pouvant survenir, même dans un corpus, a priori, uniformisé.

En effet, malgré une certaine inertie des rapports fond/figure, il s'agirait de ne pas occulter les transformations, vecteurs de narrativité, qui peuvent prendre place directement au sein de la corporalité du sujet. Les catégories lumineuses et plastiques continuent également de travailler la temporalité de la présence

2.3. Les caricatures de George Sand

Dans cette section, nous nous intéresserons à l'analyse de quelques caricatures significatives de Sand. Mais avant de commencer, il faut nous interroger sur la pertinence de l'apport de ce genre au sein de la catégorie du portrait d'écrivain que nous avons esquissée jusque-là. Car si les images de ce corpus particulier comprennent bel et bien la représentation d'une auteure, ne se détournent-elles pas de la fonction première du portrait, à savoir la pure présentation d'une identité, celle d'un sujet qui n'ambitionne nulle autre action que de se ressembler ? En effet, la caricature, et encore davantage la caricature de presse, doit souvent son existence à un événement d'actualité qu'elle va tâcher de citer et de commenter par sa rhétorique figurative et plastique. L'événement devient alors cause de l'énoncé. Certes, ce dernier mobilise, comme actants, des personnalités connues au préalable du spectateur, qui se verront caricaturées, remodelées, par l'acte énonciatif. Mais si l'événement, le fait d'actualité, devient le sujet de l'image, pouvons-nous encore comparer les effets de sens plastiques et figuratifs de ce corpus avec

les différentes observations que nous avons pu mener jusqu'à présent dans notre étude ? Il faudrait, dans un premier temps, revenir sur les caractéristiques traditionnelles du portrait, pour observer sur quels points théoriques la caricature semble rompre avec ce genre et sur lesquels elle semble l'épouser. Le but de la prochaine sous-section n'est pas d'établir comme conclusion que la caricature équivaldrait à un portrait, mais davantage d'observer comment le sous-système propre de la caricature permettrait, par d'autres moyens que ceux du portrait, de signifier une valeur de vie particulière.

Il faut également souligner, ici, le remarquable travail de cartographie et de description des différentes représentations caricaturales de Sand par Michèle Fontana (2011). Cette auteure ayant participé en un bref chapitre de l'ouvrage *George Sand journaliste*¹⁴⁵ revient sur cet ensemble d'images que nous intégrerons également dans notre corpus.

2.3.1 La caricature et le portrait

Le portrait semble à première vue afficher de nettes différences avec la caricature. D'abord, même s'il nous est possible de retrouver des caricatures se focalisant sur les zones supérieures du corps (celles les plus susceptibles de communiquer l'identité, voire la spécificité intime d'un sujet), il faut cependant reconnaître que le genre s'évertue davantage à déployer la présence dans l'intégrité de la corporalité des sujets. En effet, les sujets sont, pour la plupart du temps, représentés de plein pied, évoluant au sein d'un monde représentatif pouvant être constitué d'un plus grand nombre de plans. Nous nous éloignons alors de la configuration binaire et habituelle du portrait, caractérisée par l'émergence d'une figure sur un fond. La représentation de plein pied, nécessaire à l'insertion du sujet dans une action, conduit également l'image à moins se focaliser sur les traits et l'identité du sujet. Pour parler en des termes davantage proches de ceux de la pensée de Fontanille, l'énonciateur ne cherche plus à faire savoir au spectateur uniquement l'identité de la personne dont il est fait représentation, mais plutôt ce que ce dernier accomplit ou a accompli. Un exemple assez révélateur de ce constat est visible dans la fig. 26.

¹⁴⁵ « George Sand *fecit* soi-même », p. 237-257, FONTANA Michèle (2011), *George Sand journaliste*, dir. Marie-Ève Thérenty, presses universitaires de Saint-Étienne.

Dans cette caricature de Daumier¹⁴⁶, il est fait représentation d'Hugo affichant une mine sévère et trônant solennellement au sommet d'une pile d'ouvrages. Nous pourrions argumenter que dans cette caricature, Hugo n'est en effet occupé à nulle autre action que celle de se ressembler, mais ce serait omettre l'intentionnalité et le caractère marqué de la présentation du personnage en question. Dans cette caricature, Hugo ne pose pas simplement de face, accueillant ainsi le regard du spectateur ; il affirme. Nous avons déjà vu que le portrait traditionnel se voulait *affirmatif*, et qu'il était rarement question de la représentation d'un sujet en cours de virtualisation ou obstruant la possibilité du regard du spectateur. Mais dans ce cas-ci, ce surplus de présence confère un caractère actif, sinon antagoniste, à Hugo. Le support sur lequel il se tient donne de la hauteur au sujet, même si la fébrilité de sa base tranche avec la masse de la tête.

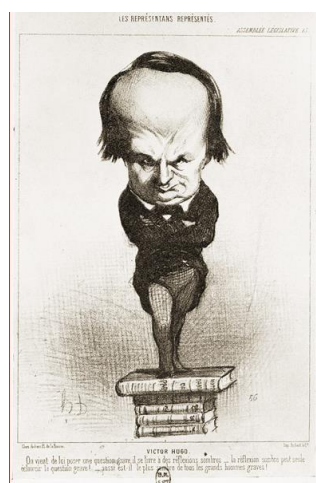


Fig. 26, Honoré Daumier, *Portrait-charge de Victor Hugo*, Fonds Macnutt. - N° 13 de la série "Les représentants représentés. Assemblée législative", extr. du *Charivari*, 20 juillet 1849.

Malgré l'objectif premier de cette image qui est de pointer un surplus d'intentionnalité chez le sujet, nous pourrions argumenter que le caractère *affirmatif* est une dimension structurante du genre de la caricature.

¹⁴⁶ Honoré Daumier, *Portrait-charge de Victor Hugo*, Fonds Macnutt. - N° 13 de la série "Les représentants représentés. Assemblée législative", extr. du "Charivari", 20 juillet 1849.

En effet, il n'est pas question, au sein du genre de la caricature, d'empêcher la contemplation de la personnalité dont il est fait représentation. Il en va de l'étymologie même du genre : *caricare*, en italien, qui signifie « charger ». Ainsi, la caricature amplifie certains traits retenus comme caractéristiques de la physionomie du modèle, dont il est fait représentation. Un dispositif d'entrave de la pleine visualisation de ces dits traits ne saurait donc trouver sa place dans la caricature, puisqu'elle se définit justement comme un grossissement d'aspérités physiques. De plus, nous pourrions presque conceptualiser un « contrat » propre à ce genre qui affirmerait la pleine possibilité d'identifier l'individu caricaturé, malgré un taux d'iconicité relativement bas. Ainsi, ce genre ouvre une réflexion importante sur la ressemblance et la reconnaissabilité.

Au sujet de la ressemblance, Beyaert-Geslin (2017) reprend Calabrese¹⁴⁷ qui estime qu'il s'agirait d'un « *processus spéculatif et discursif, qui comporte deux phases : la structuration d'une forme du contenu ou d'une image mentale (...) devient un signe, étant « mise en figure » (c'est-à-dire mise en corrélation avec une forme de l'expression) par le biais d'une manière* ».

Ce commentaire fait également écho à ce que Greimas entendait lorsqu'il situait la ressemblance entre un objet du monde naturel et sa représentation, non au niveau de son *signifiant*, mais de son *signifié* (voir → 1.6.1.). La ressemblance dans la caricature tiendrait donc en la sélection, par l'énonciateur, de traits physiques plus significatifs que les autres, afin de représenter une individualité.

Il se produit donc dans la caricature, deux mouvements contradictoires quant à *l'intégrité* des traits du modèle. D'une part, l'image mentale que le spectateur entretient vis-à-vis du modèle (transformée ainsi en signe), se voit altérée, violentée, par l'épreuve de la caricature, d'autre part, la caricature ambitionne de conserver le pont mental de la reconnaissabilité d'un modèle à partir de sa transposition caricaturale malgré une amplification de particularités physiques. La mise en exergue de caractéristiques physiologiques, en caricature, ambitionne, paradoxalement, de véhiculer des effets intenses de ressemblance.

¹⁴⁷ CALABRESE Omar (2006), *L'art de l'autoportrait : histoire et théorie du genre pictural*, p. 128, Citadelles & Mazenod.

En conclusion, même si comme nous l'avons vu dans cette section, la caricature ne partage pas le même rejet de l'action que le portrait (bien que, le portrait ne saurait faire une économie complète d'une lecture narrative et temporelle de son énoncé *cfr.* →1.6.2.1.), ce genre illustre une démarche très similaire à celle du portrait qui est de rendre présent un absent et de pourchasser une forme de ressemblance entre représentation et modèle naturel (ou du moins l'image mentale qu'en a le spectateur).

Maintenant que nous avons déterminé en quoi la déformation figurative imputée à la figure ne se présentait pas comme un agent de perturbation excessive de la reconnaissabilité (caractéristique fondatrice partagée avec le portrait), il convient de se questionner sur quels effets de sens nous pouvons isoler de ces déformations ; il s'agira du sujet abordé dans notre prochaine sous-section.

2.3.2 La déformation comme modération de la présence

Dans son chapitre « La ressemblance comme intensité¹⁴⁸ », Beyaert-Geslin examine comment une ressemblance entre représentation et modèle, peut conduire à une intensification des effets de présence du sujet. Louis Marin commente le phénomène au sein d'un corpus d'images de dirigeants politiques¹⁴⁹. En reprenant les analyses de ce dernier concernant le portrait de Louis XIV¹⁵⁰ (Fig. 20), Beyaert-Geslin explique comment la représentation saturée d'éléments définitoires de l'identité du Roi Soleil participe à la création d'un véritable instrument politique.

En effet, en représentant le dirigeant politique dans la possession de tous ses attributs, l'œuvre de Rigaud supprime la nécessité de la présence effective du roi, en en proposant un pendant visuel convaincant. La saturation de signes renvoyant à la royauté, ainsi que l'ostentation dont fait preuve la représentation, confèrent au sujet une intensité de présence supérieure. Ces observations opérées quant au portrait de dirigeant politique nous intéressent dans le cas de la caricature, puisque cette dernière vise à contrario une diminution des effets d'intensité de la présence ; dans le cas de la caricature de Victor Hugo que nous venons d'aborder, même si l'auteur est représenté sur un piédestal élevant

¹⁴⁸ « La ressemblance comme intensité », BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibatade au selfie*, p. 67-68, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

¹⁴⁹ MARIN Louis (2005), *Politiques de la représentation*, Kimé-Le collège international de philosophie.

¹⁵⁰ Hacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de Sacre*, Musée du Louvre, 1701.

sa personne, la soi-disant supériorité littéraire qu'il devrait exercer devient presque risible face à la discontinuité de proportions de son anatomie. Même la sévérité et l'air grave dont il a été fait usage pour représenter le visage d'Hugo, ne semblent pas venir à bout de la tournure satyrique de l'énonciation.

Il semble alors possible de dresser un parallèle entre portrait politique et caricature en vertu de leur capacité à moduler les effets de présence sur le spectre de l'intensité par le prisme de la ressemblance ; ces derniers ne dépendraient alors pas des marqueurs de la subjectivité et autres éléments isolables de l'image, comme l'orientation du regard et de la figure par exemple, mais de la figuration elle-même. Une question demeure alors : comment conceptualiser, à partir des outils sémiotiques, un système d'oppositions relevant de la figuration qui serait illustratif des effets respectifs de ces deux genres ? En effet, nous n'évoluerons plus, au sein de notre analyse, dans les fameux « débris de la figuration » dont parlait Dondero, mais bien dans la figuration elle-même.

Si le formant figuratif se définit minimalement par sa ressemblance avec des objets du monde naturel, comment conceptualiser la déformation et la discontinuité de la figuration ? Il semblerait que nous ne pouvons définir la déformation qu'à partir d'un premier référent dont une seconde image viendrait se proposer comme un pendant déformé.

Si la déformation ne peut s'envisager qu'à partir d'un modèle, et afin de nous cantonner au langage visuel, il devient alors nécessaire de penser la caricature comme une relecture, une traduction, d'une image préexistante. La caricature assumerait alors par la même occasion un caractère méta-visuel et intertextuel. Si nous concevons la caricature comme une méta-image¹⁵¹, c'est que nous en reconnaissons son rattachement soit à sa propre procédure d'énonciation, soit à une image qui lui est extérieure. Le rattachement de la caricature est ici double, puisque, comme nous venons de le mentionner, la caricature se propose avant tout comme une version déformée d'une image préexistante, sinon elle ne saurait assumer l'écart figuratif qu'elle revendique ; la prise de hauteur de la caricature vis-à-vis d'elle-même porte sur sa propre démarche énonciative, puisque, dans ce genre, l'image cherche tant à s'écarter du modèle l'ayant inspiré, qu'à ne pas couper le lien de la reconnaissabilité avec son matériau d'origine. La caricature

¹⁵¹ À savoir comme une image posant « une réflexion sur elle-même¹⁵¹ », Dondero (2020), *op. cit.*, p. 143.

serait en cela essentiellement *méta-statutaire*, puisqu'elle met continuellement en scène les tensions internes entre deux mouvements figuratifs opposés. C'est également la dualité qui unit ces deux pôles qui empêche la caricature de se transformer en une illustration fictive, voire en une abstraction.

Ainsi, si nous devons reconnaître, au sein du portrait pictural de dirigeant politique, une saturation totale des différents signes et effets de ressemblance du modèle, la caricature recourrait, quant à elle, à une modulation hétérogène de cette saturation, pour véhiculer des effets de présence du sujet tantôt ostentatoires, tantôt amoindris.

Nous rejoignons alors bien notre postulat de départ, selon lequel la caricature applique des forces de déformation sur différentes zones de la figuration. Ces dites forces se percevraient comme une mise en lumière excessive de certaines particularités physiques dont l'intensité amoindrit et virtualise les autres éléments figuratifs sans emphase.

Cette démarche intertextuelle permet, notamment, de dresser une généalogie de la caricature qui se propose alors comme une traduction d'images préexistantes ayant déjà stabilisé un mode représentatif d'un individu. De plus, elle permettra également d'explicitier des phénomènes de citations intertextuelles et intermédiatiques au sein d'un corpus de caricatures.

2.3.3 Analyse des caricatures de George Sand

Nous allons maintenant initier l'analyse de plusieurs caricatures portant sur la figure de George Sand. Nous commencerons, dans un premier temps, par l'analyse d'un portrait-charge autoréalisé par Sand (→2.3.3.1) ; ensuite nous envisagerons comment les différentes mises en caricature de Sand participent à lui conférer un statut unique et particulier, permettant de la distinguer de la représentation d'autres auteurs, comme Yacavone (2019) l'avait déjà souligné dans son étude du *Panthéon Nadar* que nous reprendrons durant les prochaines sous-sections.

2.3.3.1 « George Sand *fecit* soi-même »

Dans le portrait-charge autoréalisé « George Sand *fecit* soi-même »¹⁵² (voir fig. 27), nous retrouvons une composition assez proche de celle du portrait traditionnel : ce portrait-charge se présente assez minimalement comme la simple émergence de la figure du sujet par rapport au fond. La perspective, quant à elle, ne vise pas à signifier plusieurs plans, ainsi que leur échelonnement ; ce sera la catégorie eidétique qui sera principalement mobilisée afin de rendre repérable une figure de profil qui est celle de l'auteure. En effet, l'agent de façonnement du formant figuratif est ici la ligne de cerne qui vient séparer le motif du fond. C'est également le tracé qui va permettre la signification des ombres et de leur différent degré d'intensité. Ainsi, la chevelure noire de Sand se constitue d'un ensemble frénétique de lignes et hachures. Les ombrages sont réalisés, comme dans le cas de la gravure au burin par exemple, par des lignes isolables. Ces dernières, de par l'instrument d'inscription permettant une modulation de l'épaisseur du trait, ne sont pas homogènes.

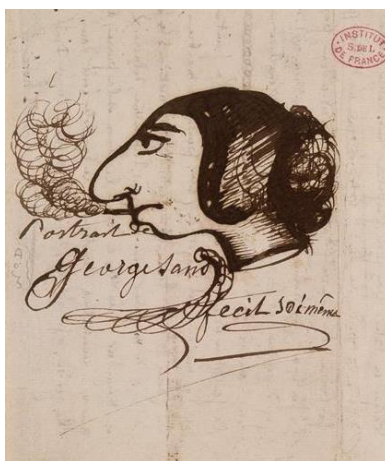


Fig. 27, George Sand, *George Sand fecit soi-même*, coll. Lovenjoul, E 958, folio 7, 1832.

La particularité de ce portrait réside dans la figure plastique d'anaphore, se présentant comme une répétition d'un même formant dans différentes zones de la caricature. En effet, loin d'être deux zones proprement disjointes l'une de l'autre, les texte plastique et calligraphique nient leur distance dans l'espace énonciatif par une redondance d'entrelacs dans le tracé. En effet, ces derniers se retrouvent nettement dans la fumée de la cigarette, ainsi que dans l'écriture et autres motifs d'enluminure.

¹⁵² George Sand, « George Sand *fecit* soi-même », coll. Lovenjoul, E 958, folio 7, 1832.

À partir de ce constat, nous pouvons conceptualiser plusieurs oppositions internes dans ce portrait-charge. D'abord, nous pouvons repérer comme première opposition sur le plan de l'expression un trait *fin vs épais*, que nous relierions sur le plan du contenu à une opposition *élégance vs grossièreté*. Ce serait donc dans ses propres traits que Sand choisirait d'inscrire la grossièreté, contrairement à son écriture qui se présente comme des fines boucles stylisées.

Le portrait-charge semble alors brouiller les frontières médiatiques entre ces deux types de textes en conférant à la fois à la fumée de la cigarette le caractère construit et régulier de l'écriture, ainsi qu'à cette dernière un raffinement esthétique.

Comment nous l'avons mentionné, Sand se représente de profil (une orientation du visage qui tend déjà à rediriger l'attention du spectateur vers une direction) ; ce dernier est représenté distendu, comme étiré vers les bords latéraux de l'image. En effet, le visage semble s'allonger et s'étirer, réduisant les proportions du visage à un manque de verticalité. Comme nous l'avons vu en → 1.5.2, la verticalité est une caractéristique essentielle du portrait ; elle participe à insuffler une proto-présence à l'image. Nous avons déjà souligné le trait grossier qui délimite la figure de Sand, mais cette dernière se voit également dévitalisée par l'allongement, sur la ligne des abscisses, de la figure. L'image met ainsi en scène une présence à l'intensité diminuée ; elle tranche avec la finesse et la sophistication plastique de l'écriture. Enfin, il faut reconnaître qu'il s'agit peut-être bien de la représentation de Sand rendant le plus accessible l'œuvre littéraire de l'auteure. En effet, les gestes d'inscriptions des écrits de Sand, ainsi que ceux de ce fragment de représentation figurative, partagent bien la même instance énonçante.

2.3.3.2 Les anti-caricatures de Sand

Les analyses qui vont suivre de plusieurs portraits-charges de l'auteure contribuent à produire une certaine régularité d'observation : là où nous attendions des déformations et autres accentuations des traits de l'auteure, nous sommes plutôt confrontés à une forme de conservation et de maintien des proportions de cette dernière.

Nous retrouvons cette particularité dans la lithographie (Fig. 28¹⁵³) réalisée par Alcide-Joseph Lorentz. Il y est fait représentation de Sand de plein pied, arborant des habits masculins. Dans la lignée du premier portrait-charge analyse, Sand est également représentée en train de fumer.

Nous observons dans ce portrait-charge l'importance donnée à la fumée. Au-delà de la formation d'un fond magmatique dont Sand émerge, la fumée est traitée à la fois comme support sur lequel repose le sujet et comme cadre qui isole l'espace figuratif du texte typographique.

La pose de Sand nous apparaît donc comme moins passive que prévu ; en fumant, Sand aménage également l'espace figuratif pour accueillir sa figure. En effet, l'auteure se présente comme la source de l'avènement de sa présence à l'image ; elle s'invite à l'image. Cet effet d'*embrayage*, qui n'est pas sans rappeler les espaces sacrés représentés comme des cadres dans le cadre dans les peintures religieuses de vision mystique¹⁵⁴, confère au sujet une force de présence, puisque ce dernier semble se présenter comme la cause de l'énonciation, voir supplante le libre-arbitre de l'énonciateur effectif du portrait-charge.

Concernant l'étude de la temporalité, nous sommes face à une image composite arborant plusieurs centres significatifs de cette dernière. Il faut d'abord souligner la caractéristique temporelle propre à l'embrayage, à savoir un brouillement de la temporalité de la présence du sujet de l'image, avec celle du moment de l'énonciation de cette dernière. Ainsi, nous regardons Sand en train d'apparaître sur l'espace énonciatif selon un temps présent qui paraît se produire sous nos yeux.

Il faut ajouter à cela la série de papiers, porteurs d'inscriptions typographiques, en train d'être emportés par le vent. De la même manière que les rides, dans le cas du portrait, qui permettent d'incarner dans la chair du sujet une temporalité, ces différents feuillets font office de calendrier en inscrivant dans l'image l'exfoliation temporelle entourant le sujet. La mise en page et la typographie rappellent les « gros titres » de presse, manière

¹⁵³ A.-J. Lorentz, *Portrait-charge de George Sand*, Musée Eugène Delacroix : MD 2000-4. Chez Bauger, R. du Croissant, 16 (Paris), 1842.

¹⁵⁴ Voir : « L'énonciation comme appropriation : production et observation », p. 30-34, DONDERO Maria Giulia (2020), *Les langages de l'image. De la peinture aux visual Data*, Hermann Éditeurs, Paris.

de relier également Sand à son existence médiatique, tout en signifiant une multitude d'événements la concernant.

À certains égards, l'insertion du sujet dans le temps est chaotique : les pages porteuses des événements marquants vécus par Sand défilent avec fulgurance avant de s'évanouir dans la fumée. Chaque feuillet se propose comme une unité constitutrice d'un flot d'expériences, tissant l'existence médiatique de Sand, mais captée selon différents degrés de réalisation empêchant une lecture temporelle précise.



Fig. 28, A.-J. Lorentz, *Portrait-charge de George Sand*, Musée Eugène Delacroix : MD 2000-4. chez Bauger, R. du Croissant, 16 (Paris), 1842.

Comme nous l'avons annoncé, à la différence de la caricature précédente, Sand n'est pas ici représentée selon des proportions tirant vers le grotesque ; elles sont plutôt stabilisées, et aucune extension excessive d'une zone du corps de Sand ne vient en virtualiser d'autres. Même s'il faut reconnaître un taux d'iconicité assez bas de l'image et une faible intensité de présence qui en découle, nous ne retrouvons pas les mêmes effets de dérision qui modulaient celle d'Hugo dans la caricature abordée.

Cette caractéristique va être confirmée avec d'autant plus de vigueur par les deux caricatures suivantes (Fig. 29¹⁵⁵ et 30¹⁵⁶). En effet, ces dernières mettent en scène une représentation de Sand qui rompt avec celles des autres figures présentes dans l'image.

¹⁵⁵ Eugène Gaucher, « La gigogne politique », *Le Monde Illustré*, 1884-08-16, p. 112, Collection numérique : Commun Patrimoine : bibliothèque numérique du réseau des médiathèques de Plaine commune.

¹⁵⁶ Bertall, *Le Journal pour rire, Journal d'images, Journal comique, critique, satirique et moqueur*, 5 janvier 1850, n° 101, Illustration 8.

Encore une fois, ces caricatures s'éloignent de la conception traditionnelle du portrait, puisqu'elles rendent présentes plusieurs figures sur un fond. Contrairement à l'analyse traditionnelle du portrait de groupe, qui se fondait majoritairement sur l'étude des regards et la circulation de ces deniers, il faut ici s'attarder sur le traitement figuratif propre et discontinu de chaque sujet présent dans l'image.

La caricature permet une nouvelle articulation des rapports entre les sujets grâce à une modulation différenciée de la figuration et du degré d'iconicité, unique au genre. Dans le cas de la fig. 29, la figure de Sand s'impose comme le centre de l'image pour de multiples raisons. En effet, elle occupe non seulement le centre de l'espace énonciatif, mais affiche une extension bien supérieure aux autres sujets présents dans l'image. Il est également possible de repérer la présence d'autres sujets au fond de la composition dont la majeure distance par rapport au spectateur est rendue par l'atténuation de l'intensité des lignes composant le motif. Les différents sujets construisent alors différentes dynamiques et manières possibles de réagir pour le spectateur face au statut monumental de l'auteure. D'une part, les sujets en arrière-plan affichent une forme de vénération et d'hommage envers Sand, alors que ceux au premier plan manifestent plutôt des désirs de fuite ou de dissimulation de leur personne.

En effet, les sujets miniatures situés sur les premiers plans sont représentés en train de se déplacer, pointant leur regard dans une direction traversante. Quant à la figure de Sand, elle se présente comme *aboutissante* ; elle fige l'auteure en une pose stable et retient le regard du spectateur, tout en l'invitant à poursuivre la pleine observation de sa figure. L'immensité de Sand tend, cependant, à virtualiser, par la captation du regard du spectateur, l'existence des autres sujets qui, tout en fuyant, voient également leur présence réduite par celle de Sand.

L'image tend donc à construire une hiérarchie entre les sujets de taille inférieure et le gigantisme de Sand. Cette dernière est d'ailleurs représentée avec une auréole ; ce dispositif, certes assez discret, rappelle, sous une forme différente, la dimension métavisuelle de la fumée-cadre de la figure 28. Avant de poursuivre davantage l'analyse, il convient de préciser quel sens nous souhaitons faire recouvrir au concept de *métavisuel*. Nous nous tiendrons ici à l'écart des réflexions entourant un éventuel *métalangage* composé d'unités universelles, propre au visuel. Nous aborderons plutôt, ici, la dimension

réflexive de l'énoncé visuel, qui est assez reconnue aujourd'hui par les sciences de l'image. Plus particulièrement, nous verrons comment les prochaines images retenues pour la réalisation de notre travail semblent « se décrire elles-mêmes¹⁵⁷ ». Dondero (2020) relève quatre niveaux auxquels une image peut employer sa dimension réflexive. D'abord, l'image peut être considérée durant l'analyse comme :

1. un *métatexte* (ou *métab-énoncé*) où cette dernière se pose comme « une réflexion sur elle-même¹⁵⁸ ». Dans notre cas d'étude, cela se présenterait comme l'incorporation d'un portrait dans le portrait, ou d'une caricature dans la caricature.

2. un *métalangage* qui recouvre « la réflexion d'une image sur sa spécificité médiatique¹⁵⁹ ». Les gestes d'inscriptions vibrants que nous avons relevés chez Delacroix rentreraient donc ici, selon Dondero, dans cette catégorie. Ces gestes d'inscriptions apparents témoigneraient alors de la relation entre « apport et support¹⁶⁰ ».

3. une *métalangue* qui concerne « la réflexion de l'image sur les forces et les formes qui régissent le visuel selon le fonctionnement de notre perception¹⁶¹ ». Dondero (2020) cite en exemple le travail remarquable de Paul Klee.

4. une image *métastatutaire* (ou *métadiscursive*) qui, enfin, renvoie aux statuts de ces images voire aux « praxis énonciatives des différents domaines sociaux qui les régissent¹⁶² » (un statut pouvant être « artistique, scientifique, religieux, publicitaire, éthico-politique, etc. »). Les statuts peuvent alors agir « comme des systèmes symboliques qui rendent intelligibles les choses qui s'y réalisent¹⁶³ ».

Par exemple, la fumée de la caricature de Lorentz (fig. 28) agit dans l'image comme un cadre. Par ce procédé, l'image dédouble l'espace énonciatif et participe à rediriger l'attention du spectateur vers ce qui est estimé devoir être mis en avant dans l'énoncé. Il faut souligner que la fumée, présente dans l'image, provient de la cigarette de Sand ; de ce fait, Sand est présentée comme la responsable du *cadre dans le cadre*, et assume

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 105.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, p. 143.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p. 144.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

également le rôle d'énonciateur, donc de *simulacre* du producteur de l'énoncé dans l'image.

Quant à la caricature de Gaucher (fig. 29), Sand est présentée au spectateur comme un être unique, se distinguant d'une foule dont elle perturbe la visibilité. Comme nous l'avons ébauché dans nos observations, cette image met en scène plusieurs manières pour le spectateur de se comporter face à la présence de Sand, allant de la soumission à la crainte. En effet, cette caricature semble mettre en scène, par différents *simulacres*, les rapports intersubjectifs possibles à l'égard de la contemplation de la figure de Sand. Ces simulacres dressent non seulement des rapports *affectifs* envers l'auteure, mais également différentes perspectives quant à la visibilité. En effet, les sujets représentés au dernier plan sont caractérisés par un *vouloir voir*, alors que les sujets évoluant au premier plan affichent, quant à eux, un *vouloir ne pas être vus*.

De plus, le regard de Sand est *aboutissant* : il retient l'attention du spectateur et ne lui indique pas de direction vers laquelle regarder. Les autres sujets redirigent quant à eux l'attention. L'effervescence chaotique des sujets au premier plan met non seulement en scène un désir de fuite, mais aussi l'impossibilité d'échapper au regard titanesque du sujet principal, puisque même s'ils tentent de sortir du cadre, ou de se soustraire à la vision du spectateur et de Sand, ils échouent à disparaître complètement de l'image. Cette dernière, par la représentation de deux groupes distincts, participe donc à faire l'étalage d'un *nous* en pluralisant l'énonciation. La distinction entre ces deux ensembles, entre ce que l'on pourrait considérer comme d'un côté les partisans de l'auteure, de l'autre ses détracteurs, s'opèrent non seulement par l'attitude respective des sujets miniatures à l'égard de Sand, mais également par l'échelonnement des plans. Il faut souligner ici que les individus composant ces deux ensembles sont tous en cours de *virtualisation*¹⁶⁴. En effet, ceux évoluant dans le premier plan sont représentés en train de fuir l'espace d'énonciatif, et de la même manière, les sujets relégués à l'arrière-plan, bien que statiques, sont écrasés, voire assimilés au fond par le gigantisme de Sand.

En conclusion, l'image invite le spectateur à prendre parti sur la nature du rapport qu'il souhaite entretenir envers Sand. De plus, tout en dressant la représentation de ces deux ensembles, l'image produit une magnification monumentale de l'identité de Sand

¹⁶⁴Voir les *modes d'existence* explicités selon Dondero (2020) en →1.5.3.

de par sa taille. Cependant, en présentant Sand comme un être exceptionnel, l'image lui fait également revêtir une forme d'impersonnalité, puisqu'elle affirme l'impossibilité pour l'auteure d'être rattachable à aucun groupe ou ensemble d'individus. Sand, bien que centrale dans la topologie de l'image, est également isolée par la figuration.



Fig. 29, Eugène Gaucher, « La gigogne politique », *Le Monde Illustré*, 1884-08-16, p. 112, Collection numérique : Commun Patrimoine : bibliothèque numérique du réseau des médiathèques de Plaine commune.

À cette première discontinuité figurative, retrouvable dans les caricatures de Sand, concernant l'extension respective des sujets sur l'espace énonciatif, il faudrait également s'attarder sur un nouveau lieu de cette discontinuité se situant quant à elle au niveau des proportions internes de chaque sujet. Pour illustrer ce propos, nous commenterons le portrait-charge réalisé par Bertall () faisant représentation de Sand ainsi que d'autres écrivains, et notamment : Hugo, Dumas, Balzac, etc.

Dans cette image, la figure de Sand semble se détacher d'une foule caricaturale, dont les plages de gris et autres lignes de cerne se brouillent en un véritable magma diffus et figuratif. La figure de Sand contraste, quant à elle, par un traitement figuratif assez similaire à celui des précédents portraits-charges, à savoir une quasi-absence de déformations notables par rapport aux proportions des représentations usuelles du sujet, malgré un taux d'iconicité assez bas.

Concernant l'échelonnement des sujets dans les plans, deux d'entre eux obstruent de manière ténue la pleine visibilité de Sand (avec la mention notable de la représentation d'un de ces derniers de dos). L'*exposition* de la personne de Sand est donc ici tempérée par la foule ; sa présence nous est rendue accessible et arrive à se dévoiler au spectateur, malgré l'entrave de la cacophonie de la foule. En effet, l'effusion euphorique de personnalités bruyantes et saturées d'expressivité qui compose le fond tendrait à assimiler chaque sujet en un mouvement commun de grouillement énergétique ; Sand se distingue de ce flux par l'orientation de sa posture, sa taille et ses proportions (ainsi que les espaces laissés plus clairs sur sa figure et vêtements).

Malgré la vue davantage privilégiée sur la personne de Sand, cette dernière doit s'extraire d'une masse virtualisante. L'*énonciation histoire* caractérisant notre sujet, Sand est représentée en pleine interaction avec les autres actants ; elle n'est plus ce monument imperturbable de notre analyse précédente, mais plutôt un élément s'extrayant avec plus d'efficacité que ses congénères d'une masse désorganisée. Le contraste entre Sand et ces derniers ne se produit donc pas au niveau énonciatif, mais au niveau de la figuration elle-même.

Il subsiste à cette caricature une inconnue particulière : nous avons tenté, au cours de ce mémoire, de conceptualiser une éventuelle posture de l'écrivain telle qu'elle pourrait être codée au sein de l'articulation de l'image, en l'occurrence dans le portrait. Dans le cas de cette image, la figure de Sand prend part à une assemblée d'écrivains qui ont tous été caricaturés ; l'image nous enjoint-elle alors à conceptualiser la figure de l'écrivain à partir du traitement de la figuration qui tirerait plus naturellement vers la caricature lors de sa représentation ? Ce serait alors contester l'adhésion de Sand à ce groupe, puisque cette dernière, à la différence des autres sujets représentés, conserve une forme d'intégrité et d'équilibre dans la figuration. Ou alors faudrait-il considérer Sand comme l'*exemplum* le plus remarquable de cette communauté, au point qu'elle reçoive un traitement de la figuration divergent de celui des autres sujets ? Un brouillage catégoriel se manifeste alors à la lecture de cette image ; quelle relation reconnaître entre caricature et statut d'écrivain ? Et est-ce que dans cette image, Sand s'extrait du groupe pour s'en désolidariser, ou est-elle représentée comme le parangon émergent de sa catégorie ?

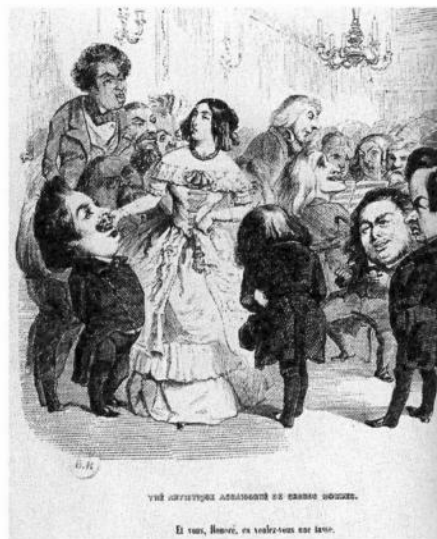


Fig. 30, Bertall, *Le Journal pour rire, Journal d'images, Journal comique, critique, satirique et moqueur*, 5 janvier 1850, n° 101, Illustration 8.

L'analyse du cas du *Panthéon Nadar*¹⁶⁵ (fig. 31), dont la première lecture de Yacavone a été rappelée en →2.1, peut apporter plusieurs éléments de réponse à ces interrogations. La composition de la lithographie s'articule essentiellement autour de la dichotomie entre d'un côté la procession organisée d'hommes et de femmes de lettres, caricaturés, et de l'autre, le regroupement immobile d'autres écrivains célèbres, quant à eux, représentés en bustes et médaillons à l'antique.

Comme dans les cas précédents d'analyse, cette caricature participe également en la construction de plusieurs jeux d'oppositions entre ses sujets via un traitement différencié de la figuration. Il est cependant possible de franchir un nouveau niveau de réflexivité dans l'étude de cette image, puisque cette dernière n'interroge plus seulement la capacité de la caricature à appliquer, ou non, des déformations investissant les traits des sujets représentés, mais met également en scène une discontinuité médiatique par la présentation de ceux-ci selon des codes propres à d'autres genres que la caricature.

L'analyse d'une telle image pose problème, puisque d'un média comme celui de la sculpture dont le motif de ronde-bosse est extrait de la substance de la pierre et permet la contemplation de l'objet sous plusieurs angles, nous sommes ici confrontés à une version bidimensionnelle de cette dernière signifiée par l'image.

¹⁶⁵ Félix Nadar, *Panthéon Nadar*, Metropolitan Museum of Art, 1854.

Cette image représente une opportunité pour requestionner l'usage de nos outils théoriques ; quels rapports subjectifs ces objets, assumés comme inanimés par l'image, instaurent-ils avec le spectateur ? Est-il plausible d'attribuer à Sand, ainsi qu'à ses comparses auteurs, une lecture pronomiale de leur présence, alors qu'ils nous sont présentés comme des non-subjectivités ? Pourtant la représentation sculpturale en buste présente bien des similitudes avec le portrait traditionnel ; elle en est même d'ailleurs plus proche que la caricature : ces deux genres figent un sujet qui ne peut accomplir nulle autre action que celle de se ressembler ; les bustes sculptés poussent cette nécessité jusqu'à présenter les zones supérieures de l'anatomie du sujet, comme désolidarisées du reste du corps. Le *buste* repose alors sur un présentoir davantage architectural marquant la fin de la matière figurative.

Le Panthéon tend ainsi à marquer l'écart que la caricature entretient, en tant que genre, par rapport au portrait, alors que ce dernier et la sculpture en buste se rejoignent sur certaines caractéristiques, malgré un langage différent (visuel contre tridimensionnel). D'une certaine manière, cette image démontre l'inadéquation de la caricature à la représentation de la figure de Sand. Les différentes caricatures abordées, à l'exception remarquable de l'autoportrait, semblent indiquer une stabilité des déclinaisons visuelles de Sand : aucune déformation des traits de notre auteure ne vient déstabiliser la pleine *réalisation* de la figure de Sand.

Ironiquement, la présence de Sand n'est donc ici plus présentée comme l'événement de l'image ; cette dernière est mise en scène comme le résultat d'une énonciation passée et clôturée, et ne saurait tendre vers un passé ou un futur. L'image relègue Sand à une achronicité ; son identité est ici définie par son figement et son inaltérabilité. Sand est plutôt présentée comme un point-limite clôturant la fin d'un processus dont chaque sujet qui compose le défilé de figures est alors à contempler comme une itération d'une étape de cheminement. La foule se conçoit comme une unité, en vertu du mouvement uniforme qui la traverse et de la contiguïté de chaque sujet qui participe à la procession. La multitude des *énonciations-histoires* crée une direction indiquée au spectateur par la multitude de regards et de personnages prenant part à la scène. La foule enjoint à la reconnaissance d'un projet commun, participant ainsi en le dégagement d'un *nous*.

Là où, jusqu'à présent, les plans les plus éloignés de l'espace du spectateur, et par extension du moment présent de contemplation de l'image, tendaient à signifier un passé duquel émergeaient les sujets, la profondeur est ici traitée comme une durée séparant chaque actant d'une limite future incarnée, dans l'espace énonciatif, par les bustes et autres portraits en médaillons. Ainsi, l'actant le plus proche de cette destination serait Hugo qui occupe la tête de file de la procession. Cependant, malgré la démultiplication des moments-étapes, incarnés dans l'image par les différents sujets qui prennent part à ce processus commun, l'événement que met en scène la composition n'est pas non plus l'achèvement de la transition des figures littéraires vers un nouveau statut mais l'écart séparant encore ces dernières d'un autre mode de représentation. L'image tend donc à présenter l'espace qui sépare l'ensemble dont fait partie Sand du reste de la foule comme un lieu de tension. C'est dans cette perspective que cette image révèle sa pleine portée métavisuelle, puisqu'elle signifie un moment de rupture où l'ensemble des personnalités parmi lequel trône Sand met en relief la représentation caricaturale des autres hommes et femmes de lettres désireux de fuir la cohue de la foule grouillante et donc la manipulation du geste caricatural du producteur de l'image, pour accéder à une nouvelle dimension achronique.

Plus précisément, cette image comporterait une nouvelle couche *métastatutaire*, puisqu'elle indique quelles associations unissent les genres représentatifs présents dans l'image et les différents *modes d'existence*. Les portraits en médaillon et en buste présentent leur modèle comme pleinement *réalisé* ; ces dits modèles étant figés dans la pierre, l'image en souligne l'aspectualité *terminative* prévenant de toute évolution représentative ultérieure. La caricature est quant à elle privilégiée pour des figures pas encore stabilisées, qui sont reléguées quant à elle à un chemin ininterrompu.



Fig. 31, Félix Nadar, *Panthéon Nadar*, Metropolitan Museum of Art, 1854.

3. Conclusion

Au cours de ce mémoire, nous avons procédé à l'analyse de plusieurs portraits picturaux et photographiques de l'auteure George Sand, selon les outils théoriques de la sémiotique visuelle de l'école de Paris, appartenant à la tradition structuraliste et poststructuraliste. Ce corpus, assez peu étudié selon cette méthode d'analyse, représentait également l'opportunité de nous interroger sur un ensemble plus vaste que constitue celui du portrait d'écrivain. En effet, nous avons exploré, en reprenant majoritairement la pensée de Dondero et de Beyaert-Geslin, comment la textualité de l'image pouvait conférer une *littérarité* ou, du moins, une propension artistique, à une identité représentée. Il s'agissait bien là de notre postulat de départ : observer comment différentes catégories semi-symboliques pouvaient confirmer une éventuelle aura artistique investissant les représentations visuelles de George Sand.

Avant d'avoir entamé à proprement parler la conceptualisation des dispositifs plastiques et énonciatifs selon lesquels le portrait d'écrivain se déploierait, nous avons commencé par rappeler les caractéristiques traditionnelles du genre du portrait (→1.2). Nous avons décidé de porter notre attention sur les portraits les plus « essentiels » car, comme souligné par Dondero (2014), aborder les portraits mettant en scène l'activité littéraire du sujet ou des éléments figuratifs trahissant le statut social particulier de ce dernier, ne ferait que déplacer le problème d'une éventuelle sémiotique du portrait d'écrivain.

Il faut, cependant, reconnaître que nous avons constitué notre corpus en vertu de la présence dans l'image d'un individu notoirement connu comme écrivain, en l'occurrence Sand. L'identité civile du sujet a donc servi de liant au rassemblement d'images isolées, mais elle a occupé une place mineure lors de nos analyses. En effet, si nous nous contraignons à aller chercher ailleurs que dans la représentation figurative les motifs visuels exprimant une *littérarité*, il s'est alors montré nécessaire de nous éloigner de l'identité civile de l'écrivain comme preuve suffisante d'appartenance des images de notre travail au sous-genre spécifique des portraits d'écrivains. Pour le formuler autrement, selon notre méthode d'analyse tous les portraits représentant des écrivains ne seraient pas à étudier comme des *portraits d'écrivains*. En effet, le but profond de ce mémoire était d'interroger la possible élaboration théorique de catégories et

d'articulations visuelles signifiant une dimension littéraire (et par extension artistique) dans le portrait d'écrivain.

L'interprétation des différents effets, que nous avons formulée durant nos analyses a alors reposé sur une approche semi-symbolique de l'image, où nous avons relié des oppositions de termes du plan de l'expression à d'autres oppositions de termes du plan du contenu¹⁶⁶. Sur base de Dondero (2014), nous avons commencé par postuler qu'une dépersonnalisation et un éloignement de l'identité civile du sujet représenté pourraient constituer un motif électif caractérisant la posture de l'écrivain dans le portrait (voir →1.6.2.1).

L'éloignement de l'identité civile du sujet se traduirait sur le plan de l'expression par une tournure impersonnelle de la présence du sujet. C'est pourquoi, dans un second temps, nous avons repéré deux points de départ possibles à l'étude de cette impersonnalité possiblement propre au portrait d'écrivain : d'une part l'« air » de l'écrivain de Dondero (→1.6.2.1) et d'autre part le « regard artistique » de Beyaert-Geslin (→1.6.2.2). En effet, nous avons expliqué comment l'« air » de l'écrivain, dans la pensée de Dondero, se focalisait sur les catégories dépassant les éléments isolables du plan de l'expression, privilégiant ainsi une lecture temporelle du portrait et l'étude des modes régissant l'insertion d'une figure dans un fond, alors que le « regard artistique » de Beyaert-Geslin prenait appui majoritairement sur les catégories pronominales de l'énonciation visuelle, dont l'étude de l'orientation du visage et du regard du sujet permettait de modéliser différents degrés de distance, mais également d'effets de généralisation de la présence.

Nous avons basé notre état de l'art sur un article de Katherin Yacavone (→2.1), qui traitait de correspondances de Sand avec le célèbre photographe et journaliste Félix Nadar, ainsi que de différents portraits de l'auteure. Yacavone a mentionné le caractère monumental des représentations de Sand ; il a fallu se questionner sur les moyens que mettait en œuvre la textualité de l'image pour coder semi-symboliquement une *monumentalité*, afin de définir si cette caractéristique traversait bel et bien les portraits de Sand. C'est à cette étape de ce travail, que nous avons remarqué que la conception du « regard artistique » possédait des termes en commun avec l'analyse de la photographie de Sand par Nadar de 1864, que dressait Yacavone.

¹⁶⁶ Nous avons repris la conception de la sémiotique visuelle par Greimas (1984) en →1.6.2.

Nous avons ainsi interrogé notre corpus selon cette conceptualisation théorique préliminaire et plusieurs observations ont alors été rendues possibles. D'abord, nous avons remarqué la possibilité d'appliquer une lecture à certains portraits selon le sous-code propre du portrait *politique* ; il s'agissait des portraits qui comportaient des mouvements de pluralisation de la présence (→2.2.1.1). En effet, la sollicitation du spectateur par le regard insistant de Sand¹⁶⁷ participait plutôt à faire émerger un *nous* qu'un *on* énonciatif. Le rapprochement ainsi effectué entre les portraits de l'auteure et le genre du portrait électoral a suscité une mise en perspective du parcours représentatif de Sand, analysable comme un processus diachronique laissant apparaître l'émergence de la condition d'auteure chez le sujet, ainsi que la poursuite d'une ambition devant négocier avec l'approbation du spectateur.

Ainsi, l'impersonnalité et le figement achronique du « regard artistique » étaient bien décelables dans certains portraits de Sand (→2.2.1.2), mais se laissaient plutôt envisager comme l'achèvement d'un parcours de représentation ayant déployé plusieurs stratégies différentes de négociation, avec le spectateur, du droit au portrait. Au-delà de l'analyse énonciative, nous avons également repéré plusieurs types d'émergence du sujet à partir du fond (→2.2.1). C'est, notamment, par la description de l'évolution de ces rapports que nous avons pu souligner les fluctuations modales de Sand, lors de ses représentations successives, qui valorisaient l'affirmation d'une volonté. Cette dernière se donnerait à voir comme une prise de pouvoir pouvant se rattacher à l'émergence d'une figure d'auteur au sein d'un marché littéraire.

Nous avons ensuite effectué les analyses des portraits photographiques de Sand (→2.2.2). Ce corpus était constitué d'images issues des mêmes conditions de production, à savoir celles du portrait d'atelier. Ce facteur a conduit à une grande homogénéisation des compositions, ainsi qu'à une articulation figure/fond semblable, d'une itération de portrait à l'autre. En effet, l'extrême standardisation semblait faire partie de la grammaire visuelle de ces photographies d'atelier. Cette homogénéité posait problème lors des analyses, puisque la praxis énonciative propre au portrait d'atelier tendait à perturber une lecture artistique de l'image, et par extension le repérage d'une *littérarité*. Il faut également souligner que le portrait d'atelier ne visait pas une insertion dynamique du

¹⁶⁷ Fig. 21 et 22.

sujet dans un fond. En effet, les prises de vue étaient davantage proches de ce que l'on retrouve dans les photographies anthropologiques, recentrant ainsi l'attention du spectateur sur l'identité factuelle du sujet.

C'est pourquoi, nous avons plutôt opté pour une approche où nous avons commencé par reconnaître une grande stabilité dans la mise en portrait de l'auteure ; comme nous l'avons vu, l'usage du « regard artistique » de Beyaert-Geslin s'est montré assez convaincant pour procéder à l'analyse de nos images. Ce type de portraits se focalisait essentiellement autour d'un individu représenté de face. Ainsi, malgré une configuration standardisée de l'image, il a été rendu possible d'en dégager une lecture artistique. Nous nous sommes également intéressés à différents lieux de variations dans la textualité du portrait d'atelier. En effet, le portrait d'atelier semblait, malgré tout, permettre une autre orientation temporelle que celle de l'achronicité dont parlait Beyaert-Geslin (2017). Le questionnement que nous avons soulevé était le suivant : dans une série de portraits présentant un traitement de la lumière homogène, ainsi qu'une grande stabilité des rapports figure/fond, l'énonciation de l'image se décline-t-elle toujours selon la même temporalité ? C'est ainsi que nous avons pointé comment l'analyse d'une photographie de Sand, pouvait faire émerger dans l'image un prototype de présent comparable à l'*intervalle-échantillon* (→2.2.2.1) qu'a développé Dondero (2020). Il est bon de mentionner que ce type de présent fut élaboré par cette auteure suite à l'analyse des portraits de Marguerite Duras, qui présentaient quant à eux un haut taux de variation des rapports figure/fond. Ainsi, nous avons souligné comment des éléments comme l'orientation du regard, malgré leur nature d'indexicaux du langage visuel, pouvaient déjà initier une redirection de la présence du portrait photographique vers un passé ou un futur.

Enfin, nous avons abordé quelques caricatures de Sand (→2.3). Il a d'abord fallu justifier notre choix de faire coexister, dans un même travail, l'analyse de portraits et de caricatures (→2.3.1). En effet, ces dernières faisaient resurgir la problématique de leurs différences fondamentales avec le genre du portrait traditionnel. Nous avons ainsi observé sur quels points la caricature semblait se détacher du portrait d'une part, et d'autre part sur quelles caractéristiques les deux genres s'accordaient. Nous avons décrit la démarche représentative de la caricature en termes de « contrat ». En effet, la caricature, bien qu'en mettant en danger l'intégrité physique des traits du sujet, aménage toujours une place dans sa finalité pour une identification possible du modèle du monde naturel ayant inspiré le

sujet de l'image. Nous avons avancé que la caricature pouvait se concevoir essentiellement comme une image *métastatutaire*, de par les racines profondes que ce genre entretient vis-à-vis du portrait. Nous avons alors conceptualisé les effets de présence de la caricature dans le cadre d'un système dont son genre opposé serait le portrait officiel de dirigeant politique (→2.3.2) ; nous avons justifié cette mise en opposition en vertu des capacités respectives de ces deux genres à moduler ladite présence de son sujet par le spectre de l'intensité, plus particulièrement grâce à une saturation variable d'éléments centraux et définitoires des identités représentées.

Ce corpus d'images caricaturales a également présenté la difficulté de donner une place centrale à une rhétorique visuelle qui reposait avant tout sur la figuration. Comme nous l'avons déjà mentionné, il nous était très tôt apparu qu'il était nécessaire d'aller rechercher en dehors de cette lecture figurative les transformations laissant sous-entendre à un portrait son caractère impersonnel et artistique. En effet, il semblait peu envisageable d'aborder la déformation des traits des sujets dans la caricature en omettant l'importance d'une sémiotique figurative. Cette dernière présentait cependant un intérêt bien plus développé durant l'étude de notre corpus que dans d'autres cas d'images ; la caricature, par son unique impératif de reconnaissabilité des sujets présents dans l'image et n'étant pas tenue à la vraisemblance, se montrait capable de faire fluctuer la figuration au sein d'une même image, indépendamment du lien entretenu entre fond et figure. Les caricatures qui présentaient, au sein d'une même image, un traitement figuratif variable d'un individu à l'autre se seront d'ailleurs montrées les plus riches lors de nos analyses (→2.3.3.2). Ces représentations de Sand ont indiqué, en une majorité de cas, un statut différent, voire exceptionnel, accordé à la figure de cette auteure par rapport à ses contemporains coprésents à l'image. En effet, Sand, en étant représentée certes de manière peu réaliste mais affichant toujours des proportions vraisemblables, alors que ses contemporains non, semblait s'extraire de la manipulation exercée par l'énonciateur sur ses sujets ; elle devient « intouchable » pour l'instance énonçante. Ce dispositif, presque sacralisant, selon lequel la figure de Sand arrive à esquiver la déformation grotesque de la caricature, crée des effets d'*embrayage* où l'énoncé redirige l'attention vers ses propres pratiques de production. Cette différence de traitement figuratif aménage dans l'image une répartition des sujets en différents groupes catégoriels. La question sous-jacente à ce constat était le suivant : quelle importance faut-il accorder à la figuration (comme lien de

ressemblance entre sujet représenté et modèle naturel) au sein de la conceptualisation d'une littérarité signifiée par l'image ? Ou encore, Sand est-elle rendue plus ou moins écrivaine que ses contemporains à cause de son traitement figuratif ou échappe-t-elle tout simplement à toute classification comme elle échappe au geste caricatural ?

L'analyse du *Panthéon Nadar* se sera montrée particulièrement riche dans l'élucidation de ces inconnues. D'abord, cette lithographie a participé à faire émerger une hiérarchie entre les différents sujets représentés mais, davantage encore, a conduit à une mise en scène de la condition d'auteur comme un processus. En effet, loin de répartir chaque sujet en une classe particulière de type d'auteur, le *Panthéon* cherchait plutôt à mettre en scène la diversité des statuts que l'écrivain revêtra au cours de son périple littéraire. L'analyse métavisuelle de cette image, nous a conduit à y voir comment l'écrivain poursuivait une quête d'affranchissement de la manipulation profanisante de l'énonciateur, pour tendre vers un nouveau statut intemporel, celui de *classique*.

En conclusion, lors de ce mémoire, nous avons abordé la représentation de l'écrivain comme la présentation impersonnelle d'un individu. Cette tournure impersonnelle se percevait comme un élément moteur du dépassement de l'identité civile de ce dernier. Le sujet portraituré apparaîtrait alors au spectateur comme une individualité unique mais vague.

Un nouveau facteur est intervenu au cours de nos analyses, à savoir la grande richesse interprétative que permettait la lecture de ces portraits selon différents statuts. En effet, ceux-ci permettaient d'appréhender la grande variété des rapports intersubjectifs entre sujet du portrait et spectateur. C'est ainsi, qu'il nous a été possible de relever des dispositifs propres au portrait politique mais également de pouvoir dégager une dimension artistique de portraits qui semblaient à priori moins s'y prêter (comme le portrait photographie d'atelier).

Cette constante s'est également vue confirmée durant notre examen des caricatures de Sand qui présentaient, à l'exception remarquable de son autoportrait-charge, des dispositifs de magnification, voire d'anoblissement, de la présence. Comme nous l'avons vu, le relevé de ces différents dispositifs s'est opéré selon une sémiotique en partie figurative. Il semble alors délicat, à la fin de ce mémoire, d'assurer l'existence, selon un codage semi-symbolique, d'un profil-type de l'écrivain dans le portrait, tant la lecture de

plusieurs images de notre corpus semble mobiliser plusieurs sous-codes à la fois. Sand s'est pourtant bel et bien montrée monumentale dans ses représentations ; non seulement en vertu des catégories énonciatives et plastiques que nous avons déjà expliquées mais également de la richesse des dispositifs visuels utilisés lors de ses représentations. Sand étonne constamment l'horizon d'attente du spectateur : tantôt fédératrice, tantôt guerrière, en passant par l'accalmie de la pleine réalisation de son œuvre, George Sand ne déploierait, dans ses représentations, sa plénitude existentielle qu'à la lumière d'une articulation mobilisant chacune de ces dernières. Le portrait d'écrivain ne s'appréhenderait donc pas selon un statut particulier mais présenterait plutôt des transformations statutaires laissant percevoir chaque image comme un échantillon, un prolongement ou une contradiction d'une autre. Des nouveaux sous-codes que ceux du statut artistique deviennent alors tout à fait éligibles à une lecture sémiotique d'un portrait d'écrivain, puisque la valeur artistique d'un portrait pourrait également résider dans le choix de travestissement d'un genre de portrait en un autre. De par le rapprochement que nous avons opéré assez tôt entre certains portraits de Sand et le portrait politique, nous avons eu tendance à conceptualiser la littérarité dans sa dimension modale où le sujet du portrait doit négocier avec le spectateur la détention d'un *pouvoir*, en l'occurrence ici une forme de reconnaissance littéraire.

Le portrait d'écrivain devrait alors se caractériser par son hétérogénéité dans la mesure où celui-ci marque une étape représentative dans un ensemble sériel dont l'articulation des différentes représentations d'un individu trace les chapitres d'une « histoire de vie ». L'impersonnalité subjective se présenterait également comme un espace vide laissé à l'engouffrement d'autres images et de statuts variés qui parferaient la réception de cet ensemble visuel caractérisé par une opacité vague et unique conférée aux individualités représentées. Une telle conception ne saurait nous dissuader de sans cesse revenir à l'étude de ce corpus, puisque cette dernière demeurera profondément indéterminée. Chaque nouvelle image participe en la création de nouvelles isotopies et de variations significatives promulguant de nouveaux cadres interprétatifs. Lors de ce travail, nous n'avons donc fait qu'esquisser de possibles rassemblements attestant de l'évolution visuelle des représentations de notre auteure, mais laissant, néanmoins, déjà entrapercevoir une richesse et profondeur où chaque image semblait se dépasser pour se rattacher à un ensemble paradigmatique plus vaste.

Remerciements

Je souhaitais avant tout remercier ma promotrice Maria Giulia Dondero pour la rigueur de son implication lors de ses relectures et de ses conseils d'amélioration. Elle a su insister sur les nuances et points qui m'échappaient, tout en mettant en exergue des interrogations dont la simple formulation me permettait d'avancer. C'était un grand plaisir que de découvrir cette parcelle d'étude qui s'est offerte à moi lors de ce travail et dont le domaine théorique influencera sans aucun doute longtemps mes perceptions et ressentis futurs.

Je remercierai également mes proches qui se reconnaîtront aisément, tant ils auront témoigné de la patience pour m'assister durant mes doutes et mes réflexions. Je suis donc heureux de clore ce passage de vie universitaire avec cette réalisation qui me ressemble. Merci à Sarah d'avoir incarné chaque jour un réconfort apaisant et un exemple que j'entends toujours suivre.

Bibliographie

Sources primaires :

BEYAERT-GESLIN Anne (2017), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-La-Neuve, De Boeck.

DONDERO Maria Giulia (2020), *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Hermann Éditeurs, Paris.

DONDERO Maria Giulia (2014), « *Les Approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'air* », *CONTEXTES*, [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.

FONTANA Michèle (2011), « *George Sand fecit soi-même* », *George Sand journaliste*, p. 237-257, dir. Marie-Ève Thérenty, presses universitaires de Saint-Étienne.

GREIMAS Algirdas Julien (1984), « *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* », *Actes sémiotiques, Documents*, VI, 60.

YACAVONE Kathrin (2009), « *George Sand and Nadar : Portraiture Between Lithography, Sculpture, and Photography.* », *Esprit Créateur* ; Baltimore Vol. 59, N° 1.

Sources secondaires :

BARTHES Roland (1980), *La Chambre claire*, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil.

BERTRAND Jean-Pierre (2014), « *Esquisse d'un protocole de lecture du portrait photographique d'écrivain* », *CONTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 08 juin 2014.

CALABRESE Omar (2006), *L'art de l'autportrait : histoire et théorie du genre pictural*, Citadelles & Mazenod.

COLAS-BLAISE Marion, DONDERO Maria Giulia (2017), « *L'événement énonciatif en sémiotique de l'image : de Roland Barthes à la sémiotique tensive* », *La Part de l'œil*, 31, p. 206-217.

DESCOLA Philippe (2011), *La fabrique des images, Vision du monde et formes de la représentation*, Musée du quai Branly-Somogy.

FONTANILLE Jacques, ZILBERBERG Claude (1998), *Tension et signification*, Liège, Pierre Mardaga.

FONTANILLE Jacques (1989), *Les espaces subjectifs Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

MARIN Louis (1981), *Le Portrait du roi*, Minuit.

MARIN Louis (2005), *Politiques de la représentation*, Kimé-Le collège international de philosophie.

PONTÉVIA Jean-Marie (2000), Tout peintre se peint soi-même, « Ogni dipintore dipinge se », *Écrits sur l'art et pensées détachées III*, Bordeaux, William Blake and Co.

LE BRETON David (2003), *Des visages, Essai d'anthropologie*, Métailié.

RICŒUR Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

SHAÏRI Hamid-Reza et FONTANILLE Jaques (2001), « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux actes sémiotiques*, Dynamiques visuelles n°73-74-75.

STOICHITA Victor (1993), *L'Instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Droz.

WRONA Adeline (2012), *Face au portrait, de Sainte-Beuve à Facebook*, Hermann, Paris.

Annexes :

Figure 1. © Laura Henno, *A Tree of Night*, 2004.

Figure 2. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, Musée du Louvre.

Figure 3. Carolus-Duran, *Portrait d'Émile de Girardin*, Palais des Beaux-Arts de Lille, 1875.

Figure 4. Étienne Carjat, *Portrait de Charles Baudelaire*, Metropolitan Museum of Art, ca. 1863.

Figure 5. © OZKOK/SIPA, *Portrait de Marguerite Duras*, [en ligne] : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140207.OBS5547/marguerite-duras-dure-toujours-c-est-du-theatre-populaire.html>

Figure 6. Jacques Haillot/Sygma/Corbis, *Portrait de Marguerite Duras*, [en ligne] : http://www.foleffet.com/IMG/jpg/les-lieux-de-marguerite-duras_reference_1_.jpg

Figure 7. © Flowley John, *Marguerite Duras à Trouville, été 1988*, 1988.

Figure 8. *Campagne électorale de François Mitterrand*, 1981, © Parti socialiste.

Figure 9. *Campagne électorale de Nicolas Sarkozy*, 2007, © U.M.P.

Figure 10. Evergon, *Margaret standing*, 1999.

Figure 11. Félix Nadar, *Portrait de George Sand*, © Assemblée nationale, 1864.

Figure 12. Étienne Carjat, *Portrait de Charles Baudelaire*, Museum of Art, ca. 1863.

Figure 13. Félix Nadar, *Panthéon Nadar*, Metropolitan Museum of Art, 1854.

Figure 14. Félix Nadar, *Portrait de George Sand*, Bibliothèque nationale de France, ca. 1864.

Figure 15. Pierre-Ambroise Richebourg, *Portrait de George Sand* (réduit en portrait carte de visite en 1864), Bibliothèque nationale de France, 1852.

Figure 16. Marie-Aurore de Saxe, *Portrait de George Sand, enfant*, Musée de la vie romantique, ca. 1810.

Figure 17. Thomas Sully, *Portrait de George Sand*, Collection Johnson, Spartanburg, South Carolina, 1826.

Figure 18. Léon Bonnat, *Portrait de Victor Hugo*, Palais de Versailles, 1879.

Figure 19. Eugène Delacroix, *Portrait de George Sand*, Musée National Eugène Delacroix, 1834

Figure 20. Hacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de Sacre*, Musée du Louvre, 1701.

Figure 21. Jean-Baptiste Isabey, *Portrait de George Sand*, ca.1835.

Figure 22. François Théodore Rochard, *Portrait miniature de George Sand*, ca. 1835.

Figure 23. Auguste Charpentier, *Portrait de George Sand*, Musée de la Vie romantique, 1838.

Figure 24. Pierre-Ambroise Richebourg, *Portrait de George Sand*, Bibliothèque nationale de France, 1852.

Figure 25. Félix Nadar, *Portrait de George Sand*, issu du Recueil. Collection de Vinck. *Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870*. Vol. 111 (pièces 13939-14053), République de 1848.

Figure 26. Honoré Daumier, *Portrait-charge de Victor Hugo*, Fonds Macnutt. - N° 13 de la série "Les représentants représentés. Assemblée législative", extr. du "Charivari", 20 juillet 1849.

Figure 27. George Sand, *George Sand fecit soi-même*, coll. Lovenjoul, E 958, folio 7, 1832.

Figure 28. A.-J. Lorentz, *Portrait-charge de George Sand*, Musée Eugène Delacroix : MD 2000-4. Chez Bauger, R. du Croissant, 16 (Paris), 1842.

Figure 29. Eugène Gaucher, « La gigogne politique », *Le Monde Illustré*, 1884-08-16, p. 112, Collection numérique : Commun Patrimoine : bibliothèque numérique du réseau des médiathèques de Plaine commune.

Figure 30. Bertall, *Le Journal pour rire, Journal d'images, Journal comique, critique, satirique et moqueur*, 5 janvier 1850, n° 101, Illustration 8.

Figure 32. Félix Nadar, *Panthéon Nadar*, Metropolitan Museum of Art, 1854.

Table des matières

1.Introduction.....	2
1.1 Origine mythique du portrait.....	4
1.2 Qu'est-ce qu'un portrait ? Caractéristiques formelles du genre.....	7
1.3 Un portrait peut-il se nier ?	10
1.4 La temporalité dans l'image fixe.....	11
1.5 Le genre du portrait problématisé.....	13
1.5.1 Une sémiotique du visage et du silence.....	15
1.5.2 Une sémiotique de la négation : le cas du dos dans le portrait.....	18
1.5.3 L'absence dans le portrait.....	19
1.5.4 Fuite vers l'abstraction.....	24
1.5.5 La bipolarité du portrait : le sujet doit-il se ressembler.....	27
1.6 Pour une analyse interne du portrait d'écrivain.....	28
1.6.1 La sémiotique de Greimas. Bases théoriques.....	30
1.6.2 Conceptualiser la posture visuelle de l'écrivain.....	36
1.6.2.1 « L'air de l'écrivain ». Pour une approche sémiotique.....	37
1.6.2.2 Le regard artistique, tendance à la <i>généralisation</i> et <i>l'universalisation</i>	45
1.6.2.3 L'impersonnalité du portrait d'écrivain.....	50
2. Analyse du corpus.....	53
2.1 Les portraits de George Sand.....	54
2.2 Analyse des portraits de George Sand.....	58
2.2.1 Les portraits picturaux de George Sand.....	59
2.2.1.1 Les portraits de George Sand par Isabey et Rochard.....	71
2.2.1.2 Le portrait d'Auguste Charpentier.....	75
2.2.2 Les portraits photographiques de George Sand.....	77

2.2.2.1 Les portraits de Nadar, déploiement monumental de la présence.....	82
2.2.2.2 L'étude de la temporalité dans le portrait photographique d'atelier.....	85
2.3 Les caricatures de George Sand.....	88
2.3.1 La caricature et le portrait.....	89
2.3.2 La déformation comme modération de la présence.....	92
2.3.3 Analyse des caricatures de George Sand.....	94
2.3.3.1 « George Sand <i>fecit</i> soi-même »	94
2.3.3.2 Les anticaricatures de George Sand.....	96
3. Conclusion.....	108
Remerciements.....	116
Bibliographie.....	117
Annexes.....	119