

RIEF**Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

11 | 2021

Les masques de l'Empereur

Le portrait hanté. Stratégies figuratives dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly

*The Haunted Portrait. Figurative strategies in Barbey d'Aurevilly's works***Michela Gardini**

**Édition électronique**URL : <https://journals.openedition.org/rief/8468>

DOI : 10.4000/rief.8468

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Michela Gardini, « Le portrait hanté. Stratégies figuratives dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 15 novembre 2021, consulté le 18 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/8468> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.8468>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2021.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le portrait hanté. Stratégies figuratives dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly

The Haunted Portrait. Figurative strategies in Barbey d'Aurevilly's works

Michela Gardini

L'image-seuil

- 1 Le motif du portrait peint, largement attesté dans la littérature européenne du XIX^e siècle, occupe une place cruciale dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly, se caractérisant comme un objet seuil fondé sur la triade de l'absence, du désir et du fantasme. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle l'auteur nous apparaît comme l'un des majeurs interprètes de l'inquiétante étrangeté qui a commencé à caractériser la scène littéraire et artistique après que la Terreur avait forgé une nouvelle esthétique sous le signe de la violence et de la perte. La mise en scène systématique de la mort transforme l'œuvre aurevillienne en une écriture du deuil où le portrait peint et le texte reflètent l'un dans l'autre, comme dans un jeu de miroirs, leur manque intrinsèque, livrant au lecteur un face à face troublant avec la mort. Au lendemain de la Terreur, avec son cortège de milliers d'exécutions en série y compris la décapitation du roi, le motif du portrait réactive automatiquement la scène capitale où la guillotine, agissant comme une « machine à portrait » selon la célèbre expression de Daniel Arasse¹, convertit la mort en objet de discours, permettant de la maîtriser par sa mise en spectacle et en récit. La « beauté d'échafaud » devient un *topos* littéraire typiquement romantique : « Inspirant le désir, exaltant le texte, la guillotine favorise une figuration nouvelle, découpe un nouvel espace de représentation tel qu'il ne saurait y avoir de plus grandes beautés que les beautés d'échafaud »². La décapitation possède d'une part, la force d'une scène primaire et d'autre part, le pouvoir esthétisant propre à la nécrophilie romantique. Dans cette optique dans le roman *Un prêtre marié*, pour parler de son héroïne, sur laquelle nous allons revenir, Barbey d'Aurevilly n'hésite pas à exhiber son

frêle « col de cygne » ayant « la beauté fatale et mortelle de celui d'Anne de Boleyn, qui semblait avoir été formé pour tomber aisément sous la hache sans force d'un bourreau navré de pitié »³, de même que dans *Une page d'histoire* (1603) l'auteur s'inspire du malheureux amour incestueux de Marguerite et Julien de Ravalet, condamnés à cause de leur crime à la décapitation. Mais ce qui suscite notre intérêt est le fait que le portrait du personnage malchanceux porte inscrite sa condamnation à mort. Dans les romans aurévilliens, en effet, on assiste toujours, de manière obsédante, à la répétition du même schéma. Le système des personnages prévoit toujours une victime et un bourreau et, par conséquent, une mise à mort, pour nous d'autant plus intéressante qu'elle est associée au motif du portrait.

- 2 Cela se concrétise, notamment, dans la typologie du portrait *in absentia*, ayant comme référent un personnage disparu et dont les œuvres de Barbey d'Aurevilly offrent maints exemples, parmi lesquels notre analyse privilégiera les textes déjà cités *Un prêtre marié* et *Une page d'histoire* (1603).
- 3 Il nous semble important de souligner qu'il ne s'agit en aucun cas de roman d'artiste. Le rapport entre la femme réelle et son image ne reproduit aucunement la dynamique au centre des célèbres romans de peintres tels que *L'Œuvre* de Zola ou *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac où non seulement la femme rivalise avec son propre double sur la toile, mais surtout le cœur de la narration coïncide avec la réflexion sur le statut de l'œuvre d'art, aussi bien artistique que littéraire. Dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, au contraire, le rapport entre le personnage et son image se joue en dehors de l'art et, en général, en dehors de l'ordre matériel pour se placer plutôt au niveau du surnaturel. Par la présence du portrait peint, le corps du personnage est progressivement remplacé par l'image au point que, même après son entrée en scène, par le biais d'un récit rétrospectif, le personnage semble désincarné, immatériel.
- 4 Le portrait n'apparaît pas non plus comme un instrument de séduction qui doit servir comme « déclaration d'amour bien accueillie ou pas, selon qu'il est commandé, envoyé, accepté ou refusé, ou à défaut dérobé, puis contemplé le plus souvent avec une émotion intense dans un moment de grand recueillement solitaire, parfois en secret, et éventuellement couvert de baisers, de caresses, etc. »⁴, dont le modèle par excellence est représenté par le portrait volé dans *La Princesse de Clèves*.
- 5 Dans les deux œuvres que nous avons choisi de privilégier, une véritable isotopie du surnaturel s'enchaîne autour du portrait *in absentia* qui, plutôt qu'apparaître comme un objet mémoriel censé ressusciter le passé, se pose comme l'image de l'au-delà. La spectralité le caractérisant le transforme en un portrait hanté, voire un objet envoûtant à même d'ensorceler les personnages. Motif polysémique par excellence, souvent il joue un rôle décisif dans la progression du récit qui naît quelquefois de la contemplation d'une image peinte, comme c'est bien le cas avec le roman *Un prêtre marié*. L'*ekphrasis* du portrait de Calixte qui occupe les toutes premières pages du roman fait figure de mise en abyme de l'histoire que le lecteur est sur le point de connaître. De plus, il s'agit d'un type particulier de portrait peint, à savoir un petit médaillon, un accessoire. Ce dernier, comme Christine Marcandier-Colard le commente, participant de « l'esthétique romantique de la miniaturisation », exerce « toujours une fonction essentielle »⁵. Il attire l'attention du lecteur en provoquant en lui la rêverie, associant fascination et souffrance. Le narrateur, complètement ensorcelé par le médaillon qu'il voit sur la poitrine de son amie, le décrit ainsi après avoir appris qu'il reproduit le visage d'une jeune femme morte il y a longtemps :

C'était une gouache un peu passée. Sur un fond gris poussière, une tête de très jeune fille, en robe d'un gris bleuâtre, largement sillonné de céruse, à la manière des gouaches. Voilà tout... mais c'était une magie ! la tête de la jeune fille, qui sortait de tous ces tons gris, comme une étoile sort d'une vapeur, était un de ces visages qui nous brisent le cœur de ne pouvoir sortir de leur cadre ! Elle était belle et elle avait l'air malheureux, mais c'était d'une beauté et d'un tel malheur, qu'on se disait : « C'est impossible ! ce n'est pas la vie ! cette tête-là n'a jamais vécu ailleurs que dans ce médaillon. C'est la pensée d'un génie, cruel et charmant, mais ce n'est qu'une pensée ! ».

Et de fait, pour mieux montrer sans doute que cette jeune fille n'était qu'une chimère, sortie d'un pinceau idolâtre, l'étonnant rêveur, qui l'avait inventée, n'avait attaché aux diaphanes épaules qui soutenaient un frêle cou de fleur qu'une robe sans date, de tous les temps et de tous les pays – et comme si ce n'était pas assez encore, il avait accompli sur elle toute sa fantaisie, une fantaisie étrange et sauvage, en lui traversant le front d'un ruban rouge très large, qu'aucune femme assurément n'aurait voulu porter, et qui, passant tout près des yeux, donnait une expression unique à ces deux yeux immenses : le croira-t-on ? navrés et pourtant suaves ! Je ne puis dire le charme incompréhensible de tout cela. On m'appellerait fou.⁶

- 6 Sous le charme de l'effigie de Calixte, le narrateur souligne l'impossibilité d'associer cette image à un référent réel. Il ne s'agit pas, donc, de la transformation de l'image en femme selon le mythe ovidien de Pygmalion, mais, au contraire, d'une femme métamorphosée en image, ce qui démontre, de surcroît, toute la fascination exercée par la mort elle-même (« ce n'est pas la vie ! »).
- 7 Comme la narration enchâssée de Rollon Langrune l'éclaire, toute l'histoire de Calixte est contenue dans ce petit portrait, à commencer par le détail du ruban rouge lui voilant le front et, surtout, cachant la petite croix qui marque son front dès sa naissance, « la croix méprisée, trahie, renversée par le prêtre impie et qui, s'élevant nettement entre les deux sourcils de sa fille, tatouait sa face, innocemment vengeresse, de l'idée de Dieu »⁷. Calixte est mise à mort dès sa naissance par la faute du père, le « prêtre marié », dont elle assumera le péché pour se faire figure de l'expiation. Par la suite, elle sera mise à mort une deuxième fois par la terrible révélation d'un dernier secret de Sombreval, cette fois-ci de la part de l'abbé Méautis appelé par Néel, dans un excès de colère et de désespoir, « bourreau de Calixte »⁸. Bien que son corps soit stigmatisé et entièrement hypothéqué à l'imaginaire chrétien des martyrs et du Christ lui-même – le ruban écarlate faisant figure de couronne sanglante – l'héroïne du roman apparaît dématérialisée, voire surnaturelle comme le suggère le lexique employé pour la décrire. « Calixte était moins une femme qu'une vision »⁹, « une femme-vision »¹⁰ avant de devenir une « vision prodigieuse »¹¹ lors de sa dernière crise mortelle, complètement livrée, donc, à son statut d'image. D'ailleurs, comme Maurizio Bettini l'écrit à propos du *Portrait ovale* d'Edgar Allan Poe, « le portrait tue le référent, en prend la place et l'identité »¹².
- 8 L'auteur se sert de l'expédient du portrait également pour présenter l'autre personnage féminin du roman : Bernardine de Lieusaint, fiancée de Néel bien qu'il soit follement amoureux de Calixte. Il s'agit dans ce cas d'un portrait *in præsentia*¹³, ayant la fonction d'exhiber par contraste la beauté fraîche et prospère de la jeune femme, tellement différente de la diaphane et angélique Calixte :

Elle donnait si bien l'idée et de ces fruits et de ces fleurs, massés les uns avec les autres, qu'on l'avait peinte dans le salon de son père, un ruban incarnat dans les cheveux, tenant, à brassées, contre son sein rougissant, dans ses bras plus roses que

sa robe rose, une corbeille de pêches vermillonnées, et ce portrait que j'ai vu encore dans ma jeunesse faisait, sous sa couche de poussière, venir l'eau salée du désir aux lèvres. Mais – est-ce singulier ? – Néel n'avait jamais senti le besoin de tremper les siennes dans cette coupe où tout était rose, la coupe, la liqueur et l'écume !¹⁴

- 9 Si d'une part l'*ekphrasis* du portrait de Calixte est enchaînée autour de l'isotopie de l'évanescence (vapeur, diaphanes épaules, frêle cou de fleur) et de la magie (magie, chimère, charme), en harmonie avec la description de l'effet envoûtant provoqué sur le narrateur et si le chromatisme est dominé par les nuances du gris (gris poussière, gris bleuâtre, *tons* gris) auxquelles s'oppose le ruban rouge qui n'apparaît certainement pas comme indice de vie mais plutôt comme signe de souffrance, d'autre part le portrait de Bernardine se caractérise par l'accumulation et par un chromatisme brillant et sensuel (sein rougissant, bras roses, robe rose, pêches vermillonnées). Du fait de son excessif réalisme ainsi que de la présence de la jeune fille, alors que le portrait de Calixte fait son apparition après la mort de l'héroïne, il ne suscite aucun désir. Toujours dans cette même dialectique oppositive, Calixte relance le portrait de Bernardine par une référence picturale qui en renforce la vitalité : « ce beau visage, que Corrège aurait peint et dont il eût fait celui de l'Aurore »¹⁵. La fille de Sombreval, au contraire, n'a jamais appartenu à la symbolique de la vie. C'est pourquoi les médecins non plus n'ont jamais réussi à la guérir ni à la soigner car, à l'image de son portrait, elle est de l'ordre du surnaturel : « Nous ne sommes que les médecins du corps, – dit le docteur Hérault, et cette enfant est malade d'une idée »¹⁶, à savoir elle est obsédée par la mission réparatrice de la faute du père.
- 10 Dans la création du personnage de Calixte qui, comme Maud Schmitt le suggère, « est le prolongement de l'*ekphrasis* initiale »¹⁷, l'auteur suit le « paradigme religieux »¹⁸, qui va soumettre le corps souffrant à un processus de sublimation dans une perspective tout à fait spirituelle, ce qui fait la distinction, toujours selon Maud Schmitt, entre Calixte et sainte Lydwine de Schiedam représentée par Huysmans de façon hyperréaliste, à mi-chemin entre naturalisme et décadentisme¹⁹. Le portrait de Calixte permet de changer le corps réel de la jeune femme en une icône faisant figure de seuil, qu'il est nécessaire de franchir pour avoir accès au récit – c'est bien la fonction de Rollon Langrune – et pour entreprendre un voyage dans le monde spirituel. Il est le lieu d'une épiphanie convoquant non seulement l'imaginaire des saintes mystiques²⁰ mais aussi du merveilleux chrétien comme le montrent la scène de la lévitation du corps mourant de la jeune fille²¹ ainsi que son extase devant le crucifix saignant²².
- 11 L'attrait exercé par l'effigie peinte de Calixte qui, comme un « talisman enchanté »²³, ensorcelle le narrateur, n'est certainement pas de l'ordre d'un désir sensuel, mais plutôt de la nostalgie vers un ensemble de valeurs appartenant à un temps révolu. C'est du manque que s'origine l'univers imaginaire aurévillien où le portrait peint réalise ce que Myriam Watthee-Delmotte appelle la « ritualisation littéraire de la perte »²⁴, en transposant sur le plan littéraire et symbolique le traumatisme collectif vécu par l'aristocratie à cause de la Révolution. Le récit d'*Un prêtre marié* se donne à lire, alors, comme une évocation et, dans ce contexte, le portrait incarne un objet nécromantique, en dehors du temps et de l'espace, à l'instar de la *robe sans date, de tous les temps et de tous les pays*²⁵ portée par la jeune fille dans le médaillon.
- 12 La spectralité intrinsèque au portrait de Calixte qui se fait image de la mort, contrairement au portrait de Bernardine, joue aussi dans le roman que l'auteur publia trois ans plus tôt, *Le Chevalier Des Touches* : l'abbé croit avoir vu le fantôme du chevalier Des Touches par lequel, depuis sa disparition, Aimée de Spens « n'en est pas moins

hantée »²⁶ ; d'ailleurs le château de Touffedelys est entièrement habité par des spectres morts et vivants à la fois, à commencer par les portraits des aïeuls pour finir avec les héritiers du château, dont la description, à son tour, semble l'*ekphrasis* d'un tableau :

Le Bacchus d'or moulu sonna de son timbre flûté et argentin. Il s'en allait dérivant vers minuit, l'heure, dit-on, des spectres... et n'étaient-ce pas des spectres, en effet, que ces gens du passé, rassemblés dans ce petit salon à l'air antique, et qui parlaient entre eux de leur jeunesse évanouie et des nobles choses qu'ils avaient vues mourir ?... Ursule et Sainte de Touffedelys pouvaient bien, elles surtout, faire l'effet de deux spectres ; pauvres fantômes doux ! Pâles et séchées sous leurs cheveux pâles, elles tenaient toujours dans leurs doigts amincis ces écrans transparents dont la gaze verte, tamisant la lueur du feu qui s'éteignait, jetait à leurs visages exsangues un reflet de lune de cimetière... Le baron de Fierdrap, l'abbé et sa sœur, d'une couleur plus chaude, d'yeux plus brillants, semblaient plus vivants, plus passionnés mais, au fond, n'agitaient-ils pas des souvenirs aussi vains que ces fantômes de nuit qui se dissipent à l'aube ?... Et Aimée elle-même, la plus jeune d'entre eux, dont la beauté disait éloquemment qu'elle était moins avancée dans la vie, Aimée penchée sur son feston auquel elle ne pensait pas, Aimée la solitaire et la silencieuse par la surdité, dont l'âme cherchait une autre âme dans la mort, n'était-elle pas encore, d'eux tous, la plus morte et la plus du pays des rêves ?²⁷

- 13 De même, l'association entre hantise et portrait caractérise fortement le récit *Une page d'histoire* (1603) publié beaucoup plus tardivement, en 1886. Sur fond d'histoire vraie, le narrateur/auteur imagine se rendre au château de Tourlaville²⁸, en Normandie, jadis théâtre de l'amour coupable entre Marguerite et Julien de Ravalet, où il se complaît dans l'illusion de faire la rencontre des spectres des deux jeunes amants :

Les spectres qui m'avaient fait venir, je les ai retrouvés partout dans ce château, entrelacés après leur mort comme ils l'étaient pendant la vie. Je les ai retrouvés, errant tous deux sous ces lambris semés d'inscriptions tragiquement amoureuses, et dans lesquelles l'orgueil d'une fatalité audacieusement acceptée respire encore. Je les ai retrouvés dans le boudoir de la tour octogone, où je me suis assis près d'eux en cherchant des tiédeurs absentes sur le petit lit de ce boudoir bleuâtre, dont le satin glacé était aussi froid qu'un banc de cimetière au clair de lune.²⁹

- 14 La création d'une atmosphère sans conteste tributaire du roman gothique atteint son apogée dans la scène du miroir : « Je les ai retrouvés dans la glace oblongue de la cheminée, avec leurs grands yeux pâles et mornes de fantômes, me regardant du fond de ce cristal qui, moi parti, ne gardera pas leur image ! »³⁰ L'allusion aux miroirs magiques, par ailleurs, convoque immédiatement l'imaginaire de la fantasmagorie avec son cortège de morts et de revenants. Mais toute cette tension scénique trouve son accomplissement dans l'*ekphrasis*, là encore, du portrait de Marguerite, devant lequel le narrateur imagine de voir les spectres parlants de la sœur et du frère : « Je les ai retrouvés enfin devant le portrait de Marguerite, et le frère disait passionnément et mélancoliquement à la sœur : "Pourquoi ne t'ont-ils pas faite ressemblante ?" Car la femme aimée n'est jamais ressemblante pour l'amour ! »³¹.
- 15 Comme dans un tableau vivant, on croirait que Marguerite sort du tableau pour accueillir, en vraie châtelaine, le spectateur :

Elle est debout, en pied, dans ce portrait, – absolument de face, – et elle ne regarde pas les Amours qui l'entourent (preuve de plus qu'ils ont été ajoutés au portrait), mais le spectateur. Elle est dans la cour du château, et elle semble en faire les honneurs, de sa belle main droite hospitalièrement ouverte, à la personne qui regarde le portrait. Ce qui domine en cette peinture, c'est la châtelaine, dans une noblesse d'attitude simple qui va presque jusqu'à la majesté, et c'est aussi la

Normande, aux yeux purs, qui n'a ni rêverie, ni morbidesse, ni regards languissants et chargés de ce qui a dû lui charger si épouvantablement le cœur.³²

- 16 L'*ekphrasis* décrit à la fois le visage de Marguerite et son exécution à mort inscrite dans le portrait :

La tête est droite, le visage d'une fraîcheur qu'elle n'a dû perdre qu'au bout de son magnifique sang normand, après le coup de hache de l'échafaud. Les cheveux sont blonds, - de ce blond familial aux filles de Normandie, qui a la couleur locale du blé mur noirci par l'âpre chaleur solaire d'Août, et qui attend la faucille. Eux, ces cheveux mûrs aussi, mais pour une autre faucille, ne l'ont pas attendue longtemps !

33

- 17 Aucun détail ne trahit l'inquiétude de Marguerite mais, à un regard plus attentif, le spectateur s'aperçoit d'un geste qui semble s'échapper du contrôle de la jeune fille : « Excepté sa main gauche, qui tombe naturellement le long de sa jupe, mais qui chiffonne un mouchoir avec la contraction d'un secret qu'on étouffe et du supplice de l'étouffer, nulle passion n'est ici visible »³⁴. Un autre détail encore convertit le tableau dans la scène de l'exécution capitale : les ailes ensanglantées d'un Amour, ce qui prouverait que le portrait a été réalisé en deux temps, avant et après la mort des amants incestueux. La scène capitale habite, donc, en des termes barthésiens, dans le *punctum* de la représentation. Comme une métaphore filée, l'image du sang suggérant la triste fin de Marguerite et Julien clôt le récit, cette fois-ci attribuée à deux cygnes « trop blancs pour être l'âme du frère et de la sœur coupables. Pour le croire, il aurait fallu qu'ils fussent noirs et que leur superbe cou fût ensanglanté »³⁵. Exactement comme on l'a vu pour le personnage de Calixte, le destin de Marguerite est d'être sublimée dans une image. C'est bien cette trajectoire que choisit Valérie Donzelli, metteuse en scène du film de 2015 *Marguerite et Julien* où une large place est réservée aux portraits de Marguerite réalisés par le frère lui-même, véritables objets du désir ayant aussi une forte fonction narrative.

L'image-relique

- 18 À travers le pouvoir attribué au portrait, l'auteur revendique, pour utiliser les termes bien connus employés par Walter Benjamin à propos de la modernité, la valeur culturelle et non pas d'exposition de l'image, d'où s'ensuit son mépris pour le nouveau médium qui venait d'apparaître : la photographie. À ce propos Pierre Glaudes affirme :

Cette « égalité devant l'objectif » est selon lui la dernière vanité d'un monde déclinant, narcissique et superficiel, « où la guenille l'emporte sur ce qu'elle couvre ». La « démocratie du portrait » a en effet transformé en un geste banal le don de sa propre image, jadis lié aux « plus ardents sentiments de la vie ». Le premier sot, le premier laideron venu croit charmer son prochain en le gratifiant, « avec des airs de superbe magnificence », d'un cliché de sa petite personne.³⁶

- 19 Pour l'auteur, l'image peinte possède une valeur aristocratique et sacrée capable de la transmuier en relique. C'est bien le traitement auquel est soumis le portrait de la mère de Calixte auquel la jeune femme s'adresse dans un moment crucial de l'histoire, lorsque Sombrevail l'a persuadée de sa nouvelle conversion. La scène semble décrire un rituel de remerciement, en attribuant à l'image-relique une fonction religieuse :

« Nous revenons de l'église ; et voyez, monsieur de Néhou ! Elle a voulu fleurir le portrait de sa mère. Cher amour d'enfant qui pense à tout, et qui s'est dit que c'était au ciel la fête de sa mère, puisque aujourd'hui, sur la terre, son père coupable a demandé pardon à Dieu ! »

Et il la prit passionnément dans ses bras et la leva vers le portrait au sombre cadre d'ébène, et Calixte y suspendit la couronne de pensées qu'elle venait de tresser.³⁷

- 20 Mais le portrait de Calixte lui-même qui, comme le lecteur l'apprend dans l'épilogue du roman, sera retrouvé dans l'étang où Sombreval s'était jeté pour mourir entrelacé au cadavre de sa fille, devenu l'image survivante de la « sainte » Calixte, ne peut que rappeler l'image-relique par excellence de la Chrétienté, à savoir la Véronique. Comme Jean Wirth l'explique, en Occident à partir du XIII^e siècle, la Véronique commence à être vénérée comme un objet miraculeux et à s'approprier les pouvoirs normalement attribués à d'autres symboles³⁸. Là aussi le pouvoir de l'image-relique ne réside pas dans sa fonction mémorielle mais dans sa force évocatoire et dans son *agency*³⁹. Le portrait est vivant parce qu'« il a su saisir la vie du modèle et en faire passer, par la magie du pinceau, une partie sur la toile »⁴⁰, comme le Saint-Suaire dont Daniel Arasse trouve l'écho laïc et « révolutionnaire » dans le portrait du guillotiné⁴¹. C'est justement à partir du concept d'image active que nous estimons que, si d'un côté le motif romanesque du portrait constitue un *topos* de la littérature du XIX^e siècle, de l'autre, le traitement de ce motif de la part de Barbey d'Aurevilly le rend tout à fait actuel, notamment dans le cadre du débat, en cours depuis quelques années, sur la culture visuelle. En effet, les stratégies figuratives à l'œuvre dans les romans et les récits de Barbey d'Aurevilly, dont nous avons circonscrit l'analyse à deux exemples seulement⁴², posent la question cruciale du rapport entre parole et image. La fréquence des références picturales ainsi que la récurrence du motif du portrait peint suggèrent que, pour l'auteur, il existe un lien intrinsèque entre les deux, un lien qui s'articule autour de la notion d'*ekphrasis*.
- 21 Par les questions qu'il suscite, il nous semble que le motif du portrait chez Barbey d'Aurevilly pousse la réflexion au-delà du périmètre tracé par la littérature fantastique. Dans le contexte de cette dernière, comme Fabienne Bercegol l'affirme, le portrait est un « dispositif clé », parmi tous les objets magiques qui « deviennent à part entière des actants, dans la mesure où, comme dotés d'une volonté propre, ils se mettent à agir, se transforment, déterminent le comportement des personnages et finissent par décider de leur vie »⁴³. Il est évident que cette autonomie des objets traduit le malaise de l'homme moderne dans une société sous l'emprise des marchandises capables de déchaîner les appétits de toute la nouvelle collectivité bourgeoise.
- 22 Mais dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, imprégnée de symbolisme religieux, l'auteur se fait porteur d'une herméneutique chrétienne « selon laquelle tous les signes, y compris physiologiques, doivent être référés à une origine non point matérielle, mais spirituelle »⁴⁴. La croix au front cachée par le ruban rouge « signale Calixte comme créature choisie par Dieu pour Le manifester »⁴⁵. C'est pourquoi Calixte est douée d'une beauté surnaturelle. Dans cette optique, le portrait devient un objet liturgique capable de ritualiser l'écriture : celle-ci apparaît toujours comme la mise en scène de la faute et, ensuite, des tentatives de rachat. Si cela est très évident dans *Un prêtre marié*, différemment le récit écrit vingt ans plus tard – *Une page d'histoire (1603)* – semble marqué par un plus fort pessimisme : la faute de Marguerite et Julien ne connaît pas de rédemption, « Marguerite et Julien de Ravalet portent le poids des crimes de leur race, d'une "prévarication particulière" eût dit de Maistre, dont les conséquences se transmettent, comme celles du péché originel »⁴⁶. Huysmans, qui dans son roman *À rebours* range *Un prêtre marié* parmi les œuvres qui « attisaient spécialement des Esseintes »⁴⁷ et, en général, affirme la prédilection de son personnage pour l'auteur des *Diaboliques*, met l'emphase précisément sur la faute originelle :

Toute la mystérieuse horreur du moyen âge planait au-dessus de cet invraisemblable livre *Le [sic] Prêtre marié* ; la magie se mêlait à la religion, le grimoire à la prière, et, plus impitoyable, plus sauvage que le Diable, le Dieu du péché originel torturait sans relâche l'innocente Calixte, sa réprouvée, la désignant par une croix rouge au front, comme jadis il fit marquer par l'un de ses anges les maisons des infidèles qu'il voulait tuer.⁴⁸

- 23 Étant donné qu'*Une page d'histoire (1603)* n'avait pas encore vu le jour lors de la rédaction de son roman, les considérations de Huysmans ont comme objet une confrontation uniquement entre *Un prêtre marié* et *Les Diaboliques* et c'est justement dans ces dernières que l'auteur voit l'évolution du pessimisme de Barbey d'Aurevilly vers le satanisme :

Dans *Le [sic] Prêtre marié*, les louanges du Christ dont les tentations avaient réussi, étaient chantées par Barbey d'Aurevilly ; dans *Les Diaboliques*, l'auteur avait cédé au Diable qu'il célébrait, et alors apparaissait le sadisme, ce bâtard du catholicisme, que cette religion a, sous toutes ses formes, poursuivi de ses exorcismes et de ses bûchers, pendant des siècles.⁴⁹

- 24 C'est pourquoi le traitement de l'image dans les nouvelles du recueil porte l'empreinte de cette évolution comme le montre bien *La Vengeance d'une femme*, où le petit portrait du mari que l'héroïne garde dans son bracelet fait figure de relique négative ayant la fonction d'exciter la haine.

- 25 Pour conclure, on dirait que pour les protagonistes d'*Une page d'histoire (1603)*, victimes de leur destinée fatale, l'auteur vise à susciter un sentiment de pitié chez le lecteur à qui il livre leur épitaphe :

« Ci gisent le frère et la sœur. Passant, ne t'informe pas de la cause de leur mort, mais passe et prie Dieu pour leurs âmes. »

L'église de Saint-Julien-en-Grève est devenue l'église abandonnée de Saint-Julien-le-Pauvre, et ceux qui y passent n'y prient plus devant l'épitaphe effacée. Mais où il faut passer pour prier pour eux, - si on prie, - c'est dans ce château où ils sont certainement plus que dans leur tombe.⁵⁰

- 26 Seule la littérature est censée racheter les deux jeunes et ressusciter le portrait de Marguerite qui depuis longtemps avait été enlevé du château et que le narrateur revoit guidé par les spectres du frère et de la sœur.

NOTES

1. D. Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987, en particulier le chapitre IV, « Guillotine et portrait » : « [...] en isolant ainsi la tête du guillotiné pour la mettre sous les yeux du spectateur, la machine à décapiter devient aussi une redoutable portraitiste, une véritable "machine à tirer le portrait" » Ibid., p. 213. À cet égard, en outre, Arasse cite une description anglaise de la guillotine lui attribuant la forme d'un chevalet de peintre. Non seulement la guillotine en tant que machine fonctionne comme une portraitiste, mais en même temps se développe le genre pictural appelé *portrait du guillotiné*, dont *Ecce Custine* de Villeneuve (1793) est un célèbre exemple.

2. P. Wald Lasowski, *Les échafauds du romanesque*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 28.

3. J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié* [1865], dans Id., *Œuvres romanesques complètes*, éd. J. Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. 1, p. 951.
4. F. Bercegol, « Usages romanesques du portrait peint », dans J. Anselmini et F. Bercegol (dir.), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 383-409, p. 393.
5. C. Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Puf, 1998, p. 140-141.
6. J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, cit., p. 874-875.
7. Ibid., p. 894.
8. Ibid., p. 1181.
9. Ibid., p. 920.
10. Ibid., p. 923.
11. Ibid., p. 1198.
12. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, p. 94. C'est nous qui traduisons.
13. Un autre exemple de la typologie du portrait *in præsentia* dans l'œuvre de l'auteur, décidément plus rare, est contenu dans le roman *L'Amour impossible* où un chapitre entier, intitulé « Le Portrait », montre Bérengère de Gesvres à la fois réelle et vivante et représentée dans un tableau, mais la présence de la femme aimée empêche que le portrait ne devienne un objet de désir.
14. J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, cit., p. 1003.
15. Ibid., p. 1161.
16. Ibid., p. 1188.
17. M. Schmitt, « Barbey d'Aurevilly et l'herméneutique des visages. Pour un usage apologétique du portrait », dans J. Anselmini, F. Bercegol (dir.), *op. cit.*, p. 189-203, p. 192.
18. Ibid., p. 195-196.
19. J.-K. Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam* [1901], dans Id., *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, t. XV.
20. La création du personnage de Calixte doit beaucoup à des ouvrages que l'auteur avait lus : *La vie de sainte Thérèse* et les récits d'Anne-Catherine Emmerich.
21. « Calixte, attirée par l'aimant divin de l'Eucharistie, parut se soulever horizontalement de son lit, et, sous la traction de l'amour, s'en venir vers l'hostie... Ce ne fut qu'un instant, un éclair !... Dès que l'hostie eut touché ses lèvres, elle retomba sur son lit comme une chose dissoute. L'éclat de cette beauté, d'un flamboiement surnaturel, que l'âme avait jetée à travers le corps, en allant au-devant de son Dieu, sembla se retirer comme l'eau se retire, et rentrer avec l'âme et sa proie divine, et s'absorber en cette fille pâle et s'y abîmer, comme le Dieu qui venait de descendre et de s'abîmer dans son cœur », J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, cit., p. 1199.
22. « Elle reculait devant ce sang qu'elle croyait voir, la tête toujours rejetée en arrière davantage, la bouche entr'ouverte dans la dure tension de l'extase, les pouces retournés, presque épileptique de terreur ! Néel, déchiré par cette voix qui n'était plus celle de Calixte, fit un mouvement pour l'éveiller de ce sommeil plein d'épouvante pour elle et d'épouvantement pour lui... Il avait peur que devant cette formidable vision dont elle était la victime elle ne tombât à la renverse et ne brisât sa tête aimée ! », Ibid., p. 1140.
23. Ibid., p. 873.
24. M. Watthee-Delmotte, « La ritualisation de l'écriture chez Barbey d'Aurevilly » dans E. Godot (dir.), *Littérature, rites et liturgies*, Paris, Imago, 2002, p. 141-154, p. 142.
25. J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, cit., p. 874-875.
26. J. Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier Des Touches* [1862], dans Id., *Œuvres complètes*, cit., t. 1, p. 785-786. Sur l'interprétation de ce roman comme une évocation, voir le commentaire de Jacques Petit : voir le commentaire de Jacques Petit : J. Petit, « Notice » dans J. Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, cit., t. 1, p. 1412.

27. Ibid., p. 825.
28. Les châteaux de Tourlaville (*Une page d'histoire*, 1603), de Quesnay (*Un prêtre marié*) et de Touffedelys (*Le Chevalier des Touches*) ritualisent le décor dans le but de transporter le lecteur dans un ailleurs préévolutionnaire sous le signe du sublime.
29. J. Barbey d'Aurevilly, *Une page d'histoire (1603)* [1886], dans Id., *Œuvres complètes*, cit., 1966, t. 2, p. 374.
30. Ibidem.
31. Ibidem.
32. Ibid. p. 375.
33. Ibidem.
34. Ibidem.
35. Ibid., p. 378.
36. P. Glaudes, *Esthétique de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 90. Glaudes cite, à son tour, les mots de Barbey d'Aurevilly lui-même tirés de « Les photographies et les biographies », dans *Le Nain Jaune*, 3 janvier 1867.
37. J. Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, cit., p. 1102.
38. J. Wirth, « Image et relique dans le christianisme occidental » dans Ph. Borgeaud, Y. Volokhine (dir.), *Les objets de la mémoire*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 325-342.
39. À propos de la notion d'*agency* appliquée aux images, voir D. Freedberg, *Le Pouvoir des images* [1989], tr. fr. A. Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998 ; W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* [2005], tr. fr. M. Boidy, Paris, Les Presses du réel, 2014 ; H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image* [2010], tr. fr. F. Joly, Paris, La Découverte, 2015 ; M. Cometa, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.
40. D. Arasse, *op. cit.*, p. 218.
41. Ibid. p. 220.
42. Pour une analyse plus ample des stratégies figuratives dans l'œuvre de l'auteur et dans la culture littéraire entre XIX^e et XXI^e siècles, voir M. Gardini, *Il ritratto e l'assenza. Percorsi nella letteratura francese*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.
43. F. Bercegol, cit., p. 399. Par la suite Bercegol cite les exemples célèbres des *Récits fantastiques* de Théophile Gautier, notamment *La Cafetière* et *Omphale*.
44. M. Schmitt, cit., p. 193.
45. Ibid., p. 194.
46. J. Petit, « Notice », dans J. Barbey d'Aurevilly, *Œuvres complètes*, t. 2, cit., p. 1364.
47. J.-K. Huysmans, *À rebours* [1884], Paris, Flammarion, 1978, p. 189.
48. Ibid., p. 190.
49. Ibidem.
50. J. Barbey d'Aurevilly, *Une page d'histoire (1603)*, cit., p. 377-378.

RÉSUMÉS

Le motif du portrait peint, largement attesté dans la littérature européenne du XIX^e siècle, occupe une place cruciale dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly, se caractérisant comme un objet seuil fondé sur la triade de l'absence, du désir et du fantasme. Comme dans un jeu de miroirs, le portrait et le texte reflètent l'un dans l'autre leur manque intrinsèque, livrant au

lecteur un face à face troublant avec la mort. Une véritable isotopie du surnaturel s'enchaîne autour du portrait qui, plutôt qu'apparaître comme le théâtre de la mémoire censé ressusciter le passé, apparaît comme un objet envoûtant à même d'ensorceler les personnages. La spectralité le caractérisant le transforme en un portrait hanté peuplant le texte de visions et de revenants. Contraire à la démocratie du portrait introduite par la photographie, l'auteur revendique la valeur aristocratique et sacrée de l'image peinte, conçue comme un objet magique voire une relique.

The motif of the painted portrait, widely attested in the 19th century European literature, plays a crucial role in Jules Barbey d'Aurevilly's works, characterized as a threshold object founded on the triad of absence, desire and phantasm. Like a game of mirrors, the portrait and the text reflect their intrinsic lack in each other, delivering the reader a disturbing face to face with death. A true isotopy of the supernatural chains itself to the portrait which, rather than appearing as the theater of memory supposed to resuscitate the past, appears as a fascinating object able to bewitch the characters. The spectrality which characterizes it transforms it into a haunted portrait filling the text with visions and spectres. In contrast to the democracy of portrait, introduced by photography, the author claims the aristocratic and sacred value of the painted image, conceived as a magical object or even a relic.

INDEX

Mots-clés : portrait, Barbey d'Aurevilly (Jules-Amédée), seuil, relique, spectres, ekphrasis

Keywords : Barbey d'Aurevilly (Jules-Amédée), portrait, threshold, relic, spectres, ekphrasis