



PROJECT MUSE®

---

« Les photographies et les biographies » : Barbey  
d'Aurevilly et « la démocratie du portrait »

Julien Zanetta

L'Esprit Créateur, Volume 59, Number 1, Spring 2019, pp. 128-141 (Article)

Published by Johns Hopkins University Press



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/722351>

## « Les photographies et les biographies » : Barbey d'Aurevilly et « la démocratie du portrait »

Julien Zanetta

LORSQU'IL S'AGIT DE DÉCRIRE les effets du phénomène photographique, le recours au lexique politique est fréquent. Au deuxième chapitre des *Ridicules du temps* (1883), Jules Barbey d'Aurevilly énonce un constat sans ambages : depuis sa commercialisation massive et son succès subséquent à partir du milieu du siècle, la photographie de portrait prend trop de place. Suscitant un engouement étrange, qu'il juge nuisible, voire pernicieux, elle a établi, selon lui, une « démocratie du portrait » qui représenterait chacun à « égalité devant l'objectif<sup>1</sup> ». Venant de Barbey, cette critique de l'« encanaillement de la figure humaine » paraît naturelle. Elle n'en continue pas moins de jeter une lumière crue sur l'ardent monarchiste, qui conteste l'abolition d'une élection divine présidant au choix des effigies : dans le nouveau règne de la photographie, « nous sommes tous princes à présent » (Barbey, *Ridicules* 20). Mais Barbey ne s'en tient pas là ; il impute aussi, dans le même article, un travers identique à l'art de la biographie : « Photographie ! Biographie ! Deux inventions à mettre en attelage. Filles siamoises de la même vanité ! » (Barbey, *Ridicules* 16). Le parallèle vaut d'être examiné. Si la biographie demeure un élément essentiel à la culture littéraire de l'époque<sup>2</sup>, quelle raison pousse Barbey à l'associer à la photographie, en la faisant rejoindre le cortège des *ridicules* du temps ?

En associant l'art de la photographie et celui de la biographie, en insistant plus particulièrement sur la circulation intermédiaire entre l'un et l'autre art, le critique opère un double mouvement : d'une part il associe une technique et un genre, et, afin de légitimer ce rapprochement, il condamne, d'autre part, le narcissisme de l'époque—qui devient, par conséquent, le nouveau dénominateur commun. Barbey érige la représentation de soi en bastion d'où chasser une volonté égalitaire qui lui fait horreur. Mais cette attaque au plaisir de se lire ou de se voir représenté dépend d'une conception du portrait spécifique, qui appelle deux séries de questions. D'une part, comment cet étrange parallèle entre le noble beau idéalisé et le laid démocratique dont parle Barbey s'ancre-t-il ? Comment, d'autre part, l'articulation entre photographie et biographie, telle qu'on peut la retrouver dans l'article des *Ridicules du temps*, fonde-t-elle une même pose morale propre au polémiste ? S'il existe indubitablement un fil politique sous-jacent à l'art du portrait, nous désirons l'interroger selon le double point de vue du portrait photographique et biographique.

### Mériter la postérité

Au livre XXXV de son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien rapporte une histoire, fameuse entre toutes : la fille du potier Butadès de Sicyone s'éprit d'un jeune homme. Un soir, à la flamme de la bougie, alors que l'amant s'apprête à partir « pour un lointain voyage<sup>3</sup> », elle trace sur le mur à l'aide d'un charbon l'ombre portée de son profil. La silhouette circonvenue de l'absent conserve ainsi les proportions de son front, de son nez, de ses lèvres, la forme ébauchée de son visage. Ce qui a suscité le portrait tient au désir : il est *motivé* par un vœu d'amour ; on demande l'effigie de l'être aimé, afin que la relation puisse passer le temps, vaincre l'oubli, perdurer tangiblement dans l'intimité d'une chambre. Le portrait, dans ces circonstances, est un dispositif de nature privée et altruiste : dans ce passé mythique, il n'est pas encore question de portrait pour soi, mais de portrait pour un tiers, désiré, voulu, convoité.

Dès lors que la pratique du portrait se diffusa, pourtant, l'orientation de ce désir put changer, et, peu à peu, le portrait acquit dans sa désignation une dimension publique et réflexive ; il devint reflet de soi pour le monde, mais aussi miroir où se contempler. Outre les souverains et les princes—dont l'effigie était respectée au même titre que leur personne<sup>4</sup>—, on vit les évêques et les notables, les hommes de cour, les nobles et les familles de nobles, requérir des peintres la représentation de leur personne. Aussi, afin d'accompagner leur passage à la postérité, les puissants se parèrent de leurs plus beaux atours, attributs, symboles et marques de gloire ; ils s'invitèrent dans des scènes bibliques, assistèrent aux baptêmes et aux crucifixions, firent gagner à leur présence terrestre une aura d'éternité. Ils s'arrogèrent, en d'autres termes, le droit à la représentation, pensant par là vaincre temporairement leur essence transitoire, tout en affirmant à nouveau l'élection de leur naissance.

Que le roi possède son portrait peint, taillé ou sculpté, cela va de soi—c'est même une nécessité de première importance, qui ne relève pas de la vanité<sup>5</sup>. Mais qu'en est-il de son domestique ? Tout le monde est-il digne de cette pérennisation ? On pense alors au *Leal souvenir* de Jan van Eyck (1432) qui fonde un nouveau rapport à la représentation. Voici le portrait d'un « inférieur », une « personne ordinaire » dont on ne connaît pas le statut exact—domestique, aide de camp, secrétaire—, qui se voit soudain promu à une dignité nouvelle, lui dont la valeur, la loyauté ou quelque autre qualité réclamaient que ses traits passassent à la postérité. Comme l'explique Hans Belting : « Le sujet humain nouvellement défini demandait un type de mémoire privée s'opposant à la mémoire publique, et une mémoire laïque s'opposant à la mémoire religieuse<sup>6</sup> ». Le peintre, de fait, se changeait en instance *légit-*

*mant* l'individu par son apparence comme un notaire ou un officier municipal pourrait enregistrer une date de naissance et un nom légal.

Selon Pietro Aretino, en revanche, ce genre d'images pose problème et constitue une violation du principe d'exemplarité attribué à la représentation de l'homme, ainsi qu'il l'écrit en 1545 à son compatriote le sculpteur Leone Leoni :

Le ciseau ne doit pas tracer les traits d'une tête, avant que la renommée ne l'ait fait. Il ne faut pas croire que les lois des Anciens aient permis qu'on fasse des médailles de personnes qui n'étaient pas dignes. C'est ta honte, ô siècle, de tolérer que des tailleurs et des bouchers apparaissent vivants en peinture<sup>7</sup>.

Le reproche de l'Arétin selon lequel l'absence de gloire constituerait un critère d'interdiction suffisant connut diverses fortunes auprès des nombreux détracteurs du portrait, de Gabriele Paleotti à Louis-Sébastien Mercier en passant par Gian Paolo Lomazzo : hommage indu, fondements injustifiés, intentions douteuses, usage inutile, autant d'arguments pour restreindre l'accès et faire de ce genre le domaine exclusif d'une élite. Cette attitude finit par aborder aux rives du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec une vigueur inaltérée. En effet, La Font de Saint-Yenne peut encore s'étonner en 1754, dans l'un des premiers salons de peinture jamais écrit, de la présence d'*inconnus* pendus aux cimaises des galeries :

Mais pour cette foule d'hommes obscurs, sans nom, sans talent, sans réputation, même sans physionomie ; tous ces êtres qui n'ont de mérite que celui d'exister, ou dont la vue de l'existence n'est due qu'aux erreurs de la fortune ; enfin tous ces personnages géants à leurs propres yeux, et atomes à ceux du public par leur entière inutilité à l'État et aux citoyens, quel droit ont-ils d'y être placés<sup>8</sup> ?

La Font reprend alors un *topos* des moralistes classiques, soit la disproportion entre le regard que l'on porte sur soi et celui qui est porté sur nous—ou quand l'amour-propre contribue à enfler et accorder des proportions démesurées à la vaine apparence de soi. Mais le propos de La Font prend aussi un tour politique : le droit à la représentation s'acquiert en vertu de l'utilité dont aura fait montre le sujet pour la communauté. Dès lors qu'un homme œuvre pour le bien du plus grand nombre, alors sa représentation sera la bienvenue. En d'autres termes, le portrait d'un parvenu ou d'un égoïste n'a pas lieu d'être, en vertu du principe d'exemplarité ici reconduit.

À partir de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'arrivée de la photographie va dramatiser ces réactions à l'égard de la représentation et exacerber une querelle qui dure depuis près de quatre siècles. Qu'elle ait été immédiatement perçue comme un instrument favorisant l'accès à la représentation, ouvrant une

espèce d'« utopie démocratique par l'image<sup>9</sup> », de nombreux textes l'attestent. À vrai dire, le lexique politique pour définir sa « prise de pouvoir » sur le monde des arts et sa « guerre » menée contre la peinture se retrouve dès ses commencements. En 1841, Rodolphe Töpffer met sarcastiquement dans la bouche des premiers partisans de Daguerre des répliques iconoclastes :

L'Art, c'est un Dieu invisible et douteux devant lequel se prosternent dix dupes et trois fripons ; tout au moins c'est un roi qui a ses flatteurs, ses courtisans [...]. Or nous voulons, nous, ici, comme dans tout le reste, pas trop de Dieu, point de roi, et, à la place, démocratie plénière. [...] À bas l'Art ! et vive M. Daguerre<sup>10</sup> !

Le motif d'une abolition des privilèges par la photographie se poursuit tout au long du siècle, jusqu'à « L'art du pauvre », poème d'Étienne Carjat animé d'un puissant « esprit républicain », qu'il lut en août 1883 à l'inauguration du monument en l'honneur de Daguerre :

Cette œuvre de fraternité  
Qui, comme à tout grand nom qui brille  
Permet au plus déshérité  
D'avoir ses Portraits de Famille !

Avant toi, sublime inventeur,  
L'art, dédaigneux du prolétaire,  
Accaparrant peintre et sculpteur,  
Appartient aux grands de la terre. [...]

Tous : ducs, papes, rois, empereurs,  
Mangeurs d'argent, foudres de guerre,  
Se disputent marbre et couleurs :  
Aujourd'hui le pauvre a Daguerre<sup>11</sup> !

L'image se conçoit alors comme un droit ou une denrée finalement accessible, une véritable conquête lumineuse due au génie de l'homme, selon l'aura « prométhéenne » dont put jouir Daguerre, ainsi qu'Éric Michaud l'a bien montré<sup>12</sup>.

### « Nous sommes tous princes à présent »

On connaît la puissante aversion de Barbey d'Aurevilly pour l'égalitarisme de son époque, la doctrine du progrès et l'invasion de l'esprit démocratique propre au Second Empire. En bon disciple de Joseph de Maistre, en digne émule de Brummell, en compagnon connivent de Baudelaire, Barbey ne peut que résister de tout son être aux valeurs de la société dans laquelle il vit. D'où l'exercice d'exorcisme, brevet d'antimodernité assumée, qu'il se propose de mener dans *Les ridicules du temps*. Les insultes pleuvent, les têtes tombent,

les imposteurs sont dénoncés. Relativement au portrait, Barbey repose la question à nouveaux frais : qui *mérite* d'être représenté ? Selon l'antique *doxa*, pour être légitime, le portrait doit être *passif* : on ne doit pas activement le désirer, mais on l'attend, un tiers doit juger s'il est requis ou nécessaire. L'être exemplaire, on l'a vu, gagne de fait son droit à la postérité, car son image pérennisée aura pour fonction d'inspirer l'avenir. C'est en ceci que l'époque pêche, et se rend coupable d'une inversion dynamique qui choque et offusque Barbey. Que l'on puisse juger *soi-même* être un sujet valant de passer dans la mémoire des hommes attente à la bienséance, révèle un mépris certain à l'égard de la tradition, et consacre effectivement, ainsi que Francesco Spandri le remarque, « l'expansion du paraître comme fondamentalement inhérente à la sociabilité démocratique<sup>13</sup> ».

Le narcissisme qui frappe les concitoyens de Barbey est le signe le plus manifeste d'une *hybris* consommée. Dieu n'a plus lieu d'être dès lors que l'on se considère plus haut et important que lui. À propos du nombre croissant des biographies, il écrit :

Je ne vois que des Shakespeare et son temps ! des Bacon et son temps ! des Abélard et son temps ! et c'est un signe du nôtre, dont les philosophies ont retranché insolemment la personnalité à Dieu, que cette adoration de la personnalité dans l'histoire, véritable anthropomorphisme historique, bien digne de toutes les dégradations de la pensée moderne<sup>14</sup>.

C'est, en effet, par l'hypertrophie de la personnalité au mépris d'une histoire plus panoramique que Barbey s'attaque au portrait. L'offensive qu'il mène commence dès 1855. Énérvé par la lecture de la biographie du Cardinal Maury par Jean Poujoulat, il partage ses premières pensées, ou ses « limailles », avec Trébutien : « *Quand les événements diminuent chaque jour de hauteur, l'Histoire devient Naine et passe à la Biographie. C'est la dernière ressource ! On applique la loupe à chaque homme pour le voir plus gros et plus grand !*<sup>15</sup> ». De cette saillie naît l'article consacré au cardinal Maury, première lance brisée contre la biographie. Barbey s'élève contre la trivialisation du grand et la perte d'échelle qui afflige aussi bien les biographes que les biographiés<sup>16</sup>. C'est alors qu'intervient la comparaison au portrait visuel—on remarquera que le médium de comparaison, alors, n'est pas la photographie mais la peinture : « Conséquence forcée de la nature des choses de ce temps, le mouvement des idées qui tend à multiplier les biographies est le même que celui qui multiplie, dans nos expositions, ce nombre fatigant de portraits qui vont chaque jour les envahissant davantage » (Barbey, *Portraits* 35). Si cette recension sanctionne la prolifération, elle remet aussi la consommation au centre du débat. Barbey imagine le biographe quémendeur, élevant des statues

au moindre héros qui aura condescendu à lui offrir un bout de vie à écrire. Mais le rapport à la faim est double : si le biographe est un mendiant en quête d'un sujet à se mettre sous la dent, le potentiel biographié souffre lui aussi d'une égale faim de notoriété : « La Biographie est une ogresse qui veut chaque matin sa pâture, et quand elle ne l'a pas, elle mâche à vide » (*Ridicules* 24). Elle devient alors, comme l'ont remarqué Ann Jefferson ou Reto Zöllner<sup>17</sup>, l'organe d'un journalisme à la petite semaine voué à répandre commérages et anecdotes futiles afin de « satisfaire la Curiosité publique », elle aussi, autant que la biographie, « mendicante famélique de faits » (Barbey, *Ridicules* 25).

L'histoire peut-elle donc se dire au présent ? Barbey en doute, car il soupçonne certains délits de mégalomanie ou de publicité illégitime, comme lorsqu'il tonne contre l'« histoire vivante, écrite par des vivants, en chemin de fer de la vie, dans le wagon d'à côté, pendant que l'histoire se fait encore » (Barbey, *Ridicules* 22). En ces conditions, tout le monde peut gagner ses galons de saint ou de héros, dans la mesure où il n'est plus besoin d'exploits, de hauts faits ou autres actions de gloire sanctionnant une vie admirable. Tout peut se révéler potentiellement *biographiable* ou *photographiable* car la conscience des valeurs contaminées par l'amour-propre et la vanité s'est tout bonnement désagrégée. État de fait que Barbey résume en une formule—« Nous sommes tous princes à présent » (*Ridicules* 20)—qui traduit bien le nivellement démocratique qu'il abhorre : l'égalité implique l'indifférence (ou la tacite croyance selon laquelle je vaud mieux que mon voisin—par conséquent, s'il possède son portrait ou sa biographie, pourquoi pas moi ?), ce qui revient à la mort des valeurs, des distinctions et des dandys. Relativement au portrait photographique, Barbey en se lamentant ainsi entérine aussi la mort de la doctrine du double corps du roi, chère au genre même du portrait : devenu insignifiant par sa multiplicité même et négligeable par sa qualité, le portrait ne saurait être une émanation véritable de la personne. Au contraire, l'indifférence l'emporte, aux dépens du passé et de la tradition : « La Photographie, cette démocratie du portrait, cette égalité devant l'objectif, [...] a remplacé, pour nous modernes, l'image des anciens et les somptueux portraits de l'ancien régime » (Barbey, *Ridicules* 17).

### **L'idéalisation anéantie**

En effet, pour Barbey comme pour de nombreux commentateurs de l'époque, l'arrivée du portrait photographique inaugure l'empire de la laideur. Le reproche était dans l'air, et l'inévitable comparaison avec la peinture se faisait, dans le camp conservateur, au détriment de la photographie qui, devenue

de plus en plus accessible depuis le portrait carte-de-visite inventé et breveté par Disdéri en 1854, cumulait le double défaut d'être mécanique et populaire. On remarque, alors, comment la critique d'un portrait ouvert au premier venu croise celle de la qualité même du portrait relativement au degré de ressemblance, l'une et l'autre paraissant solidaires et ajointées. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, La Font de Saint Yenne, encore, ajoutait au reproche de trop grande libéralité dans l'ouverture à la représentation celui de l'idéalisation fréquente dont les portraiturés faisaient l'objet :

Quel spectacle est comparable, pour une beauté réelle ou imaginaire, à celui de se voir éternellement avec les grâces et la coupe d'Hébé, la déesse de la jeunesse ? d'étaler tous les jours sous l'habit de Flore les charmes naissants du printemps dont elle est l'image ? ou bien parée des attributs de la déesse des forêts, un carquois sur le dos, les cheveux agités avec grâce, un trait à la main, comment ne pas se croire la rivale de ce dieu charmant qui blesse tous les cœurs<sup>18</sup> ?

Irrésistible est la tentation de se mesurer aux divinités dès lors que l'apparence semble concorder avantageusement. Sous la plume du critique, on lit sans peine une réprobation non pas d'un portrait mémorial, qui immortaliserait l'admirable, mais d'un portrait mondain<sup>19</sup>, où la vanité se voit contentée par le truchement de la mythologie.

Des remarques sur les attributs divins jusqu'au peintre « qui s'en retourne célébré, admiré et bien payé » (La Font, *Réflexions* 27) après avoir flatté son sujet, tout rapproche cette critique de La Font du fameux article satirique de Marcelin, « À bas la photographie !!! », dans le *Journal amusant* du 6 septembre 1856 (Figure 1). Sauf que Marcelin loue justement ce que La Font regrette : les peintres d'autrefois embellissaient, tandis que les photographes d'aujourd'hui enlaidissent sans pitié. Dès l'ouverture, deux portraits de femmes, « Autrefois » et « Aujourd'hui », sont montés en pendant : à gauche, une Diane, flèche à la main et lune au front, se love voluptueusement dans une nuée, à droite, une femme à la triste mine, accablée par l'obscurité qui l'entoure, darde vers le spectateur un regard sombre. Marcelin loge le problème dans l'œil de l'artiste : c'est le peintre d'aujourd'hui qui ne voit plus la grâce de certaines scènes. À vrai dire, puisque tel est l'objet de l'article, la faute revient moins à l'artiste qu'au médium : c'est la faculté d'idéaliser que la photographie a contribué à évacuer. Le raisonnement que Marcelin développe prend appui sur un tableau de Michel Barthélémy Ollivier, *Le thé à l'anglaise* (1764), représentant le salon du Prince de Conti. S'il n'est plus aisé aujourd'hui de « voir dans une femme une divinité », c'est bien que l'univers alentour n'offre plus les mêmes stimulations, la même magie, le même raffine-





FIGURE 1. Marcelin, « À bas la photographie !!! », *Journal amusant*, 36 (6 septembre 1856). Collection de la Bibliothèque nationale de France, Paris.

ment. Certes, ces divinités transformées peuvent bien paraître des « olympes de tabatières », dont les grâces « mignardes » ou « rococottes » prêtent à sourire, elles n'en restent pas moins « charmantes » ensuite, particulièrement en regard du terne teint photographique. Tandis qu'un « thé à l'anglaise » dans la plus aimable compagnie était de nature à susciter une atmosphère favorisant les qualités indispensables au « naturel » que l'on cherchait dans les portraits, nous voici rendus, au XIX<sup>e</sup> siècle, à un univers où les préventions, les manières, les attentions que l'artiste manifeste à l'égard du sujet représenté se sont volatilisées. Véritable séance de torture, la séance de pose maltraite, offusque, brutalise le client, et le résultat se révèle des moins enviables. Actéon plus que Narcisse, le sujet de la représentation ne saurait pas même se reconnaître dans le portrait qu'on lui tend.

Cependant, non content de s'être vu représenté, voici que ce même sujet commence à prendre goût au rituel, et ose divulguer son visage à ses proches, à ses amis, au tout venant—au mépris de l'ancienne coutume tenant les portraits chez soi, à l'abri des regards non familiers. En 1860, Henri d'Audigier manifeste, dans *La patrie*, sa surprise face au succès croissant du portrait et des changements d'usage dont ils font l'objet : « Bientôt vint l'idée d'assembler ces portraits, d'en former une galerie et de tenir l'exposition permanente de ses amis et connaissances... ». Sont ainsi exposés en place publique :

rois, souverains et grands de la terre, guerriers, magistrats, diplomates, écrivains, artistes, comédiens, actrices, ballerines, courtisanes et saltimbanques, tous les rangs, toutes les professions, tous les âges et toutes les célébrités se confondirent dans un singulier et souvent fort irrévérencieux pêle-mêle. À côté des membres des familles souveraines, on vit un acrobate du Cirque ou une sauteuse des Délassements comiques ; dans un même cadre figurèrent un cabotin et un prince de sang, un littérateur fameux et une fameuse lorette ; ce fut le triomphe de la démocratie et de l'égalité sociale<sup>20</sup>.

Ce joyeux désordre est de nature à résorber toute l'ambition de distinction de la représentation : dans un pareil régime de visibilité, tout visage se vaut et toute hiérarchie paraît obsolète, d'où cet effet « démocratique ». Mais dans la suite de son argument, Henri d'Audigier s'étonne moins de la représentation *effective* d'inconnus que d'un usage particulier à la photographie contemporaine : l'*acquisition* inconsidérée d'effigies qui n'ont plus de relations immédiates ou évidentes avec leurs acheteurs. Si le portrait familial se transmettait jadis de génération en génération, légitimant ainsi la présence d'une figure humaine connue, ou tout du moins *familière*, dans son salon, il n'est plus qu'une marchandise aujourd'hui, destinée à faire valoir des relations fantasmatiques avec les célébrités du jour—comédiens, politiques, hommes publics.

De fait, la « famille » et ce qui relève de la destination des portraits occupent, dans l'argumentaire de Barbey, une place cardinale. Jadis, il existait des parents et une généalogie dont on pouvait se réclamer et dont les traces demeuraient lisibles dans un portrait. Le portrait valait comme preuve d'un lignage dont la descendance pouvait s'honorer—dans un raisonnement où le reflet de la gloire d'antan pourrait encore se manifester au présent : il devrait encore briller chez les descendants les qualités, la beauté, la force morale des aïeux. Il lui paraît donc incongru que l'on puisse inconsidérément dispenser sa propre image sans *relation* avérée, aussi bien que l'on puisse acquérir des portraits d'inconnus et « faire musée de ces museaux » (Barbey, *Ridicules* 21). L'intention qui préside à la lecture du portrait est déterminante : on ne saurait

présumer que notre visage soit bien accueilli par qui ne nous connaît pas. Du *Prêtre marié*<sup>21</sup> au *Chevalier des Touches*<sup>22</sup>, Barbey ajoute foi à cette tradition ; la photographie, toutefois, en représente la version dégradée, avilie, sans véritable autorisation *morale* à se voir représenté ou possédé. Car c'est bien de moralité qu'il s'agit, affirme Barbey qui se prévaut de « ce grand benêt de La Bruyère » pour prolonger sa pensée et flétrir l'idolâtrie du corps et de l'apparence aux dépens des « vertus du cœur » (*Ridicules* 19).

Article visant au démasquage, « Les photographies et les biographies » se déclare donc en guerre contre une tendance devenue dominante à l'insu de tous. On voit paraître l'austère figure du moraliste, celui qui d'un index sentencieux condamne son temps tout en s'en exceptant. Ce en quoi il ressemble profondément, dans ses antagonismes comme dans sa manière de faire, à Baudelaire : pour l'emphase apocalyptique, on retrouve le « Dieu vengeur<sup>23</sup> » du *Salon de 1859* maudissant la race des hommes, dans « la pluie de grenouilles » (Barbey, *Ridicules* 18), deuxième plaie d'Égypte, dont Barbey se sert pour décrire la multiplication inconsidérée des portraits<sup>24</sup>. Lorsque Baudelaire parle « des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval » (617), Barbey évoque ces « drôles et drôlesses à maillot, une manière de réclame charnelle qui ne manque jamais son effet sur la porcherie contemporaine » (*Ridicules* 20) ; à la « société immonde [qui] se rue comme un seul Narcisse » chez Baudelaire (617) répondent les divers « Narcisses affreux dont la ville est plantée » chez Barbey (*Ridicules* 15). Sans oublier l'épigraphe empruntée à La Fontaine : issus de « L'homme et son image », que le fabuliste dédie à La Rochefoucauld, les deux vers—« Mais quoi ! le canal est si beau / Qu'il ne le quitte qu'avec peine<sup>25</sup> »—installent le lecteur dans la perspective d'un spectateur du narcissisme contemporain, avant que le spectre d'accusation s'accroisse et que l'ensemble des lecteurs, tous embarqués, se retrouvent sur le banc des accusés vaniteux, selon une mise en garde, propre à la rhétorique de la condamnation chère aux moralistes. Et l'on voit alors le foisonnement des images qui se répercute et se retrouve inscrit dans le texte même, aussi bien dans l'anaphore de la fable—« Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands, / Miroirs aux poches des Galands, / Miroirs aux ceintures des femmes » (La Fontaine, *Œuvres* 48)—que dans sa reprise par Barbey : « portraits nabots, portraits par-ci, portraits par-là, portraits partout, portraits embusqués et qui fondent sur vous comme escopettes, portraits persécuteurs comme les seringues de M. de Pourceaugnac » (*Ridicules* 21). Tout pour le dehors, tout pour l'apparence dans cette « époque matérielle où la guenille l'emporte sur ce qu'elle couvre » (Barbey, *Ridicules* 21).

### La mort de l'art

Tout se passe comme si la démocratisation du portrait, cet accès à la représentation pour toutes les classes, devait se payer d'une perte d'idéal symbolique entraînant ce que Walter Benjamin pourrait appeler « perte d'aura », et que Baudelaire avait déjà nommé « perte d'auréole ». Comme dans un sinistre jeu de mime, la suppression du principe idéalisant répond à la suppression de la distinction sociale qui limitait l'accès au portrait. Oblitération dont la photographie se charge doublement : facile d'accès, on se fait représenter ; on est rangé dans une même classe unique, soumis au noir et blanc, *tel que l'on est*— tout du moins se l'entend-on dire. L'alarmisme de Barbey n'est donc pas indifférent : lorsqu'il troque le portrait peint pour la photographie afin de le joindre, par la comparaison, à la biographie, il assigne alors la responsabilité de la dévaluation de l'image de l'homme à la reproductibilité même de la photographie, aussi bien qu'à la multiplication des biographies. C'est de ce pullulement effrayant que naît l'idéal démocratique qu'il exècre : plus l'égalité triomphe, plus la singularité du dandy s'abolit, moins la distinction est considérée comme la clé de voûte d'un système de valeur élitaire. Laïcisé, multipliable, tautologique, stérilement ostentatoire et publiquement agressif, le portrait s'apparente à un caniveau des vices qui les recueillerait tous. Ainsi, dans ce grand carnaval contemporain, « ce délicieux monde à la renverse » (Barbey, *Ridicules* 19) où le vil règne, le dedans est exposé, l'intimité devient publique et gagne « la vitrine », le sentiment d'intérieur n'acquiert sa valeur qu'à la condition d'être rendu visible, pénétrable, loisible d'approbation par le reste de la société.

Mais il faut aussi considérer la résistance même que le médium oppose au temps. La stratégie de Barbey consiste donc à offrir une alternative à l'opposition vice / vertu en constituant une caractéristique *moins* universelle, partant *plus* temporelle, propre à épouser les fluctuations de la mode : le ridicule. Que le narcissisme rejoigne cette catégorie, il ne faut pas s'en étonner. Éconduisant toute réflexion sur la finitude, il devient paradoxalement un emblème de vanité alors même qu'il devrait en être, avec le crâne, la bulle et la chandelle, l'instrument de méditation. D'où cette lecture par Barbey de la portée morale de ces modes en termes proprement physiques : « nous disparaîtrions sous l'avalanche de ces cartons photographiés, si heureusement le temps ne devait pas vite les réduire en pâte et en bouillie sous son invisible pilon » (*Ridicules* 21). Selon la pesée du moraliste, l'inhérente impermanence et la probable dégradation matérielle de la photographie la fait verser du côté du *ridicule*, tandis que l'épaisseur concrète de la biographie et le poids qu'elle exerce sur le cours de l'histoire contribue à la transformer en *vice* : « le ridicule de la photographie, ridicule du temps, passera avec le temps, comme un ricochet

sur les eaux, tandis que le ridicule de la biographie a une influence plus profonde et touche à un vice, car il fausse l'histoire » (Barbey, *Ridicules* 22). Et si Barbey, en définitive, sauve la photographie, c'est en raison de la mécanique : la machine responsable de la représentation ne mêle pas « [son] ignorance, [ses] passions, [ses] ressentiments, ou [sa] propre bêtise » (*Ridicules* 23), contrairement aux biographies.

Il en est un, pourtant—et parmi les plus chers amis de Barbey—, qui s'est évertué de faire se correspondre photographie et biographie des vivants, jugeant le genre et la technique compatibles et complémentaires. Théophile Silvestre, dans *l'Histoire des artistes vivants*, s'est proposé de rencontrer des peintres plus ou moins célèbres, d'en écrire le portrait biographique, d'accompagner le texte d'un portrait photographique, gravé ensuite, censé faire pendant. Barbey recensa le livre ; il fut d'ailleurs l'un des seuls à produire un hommage profond à son ami. Non sans quelques critiques. D'un ton de reproche nuancé par le deuil, Barbey s'avance : « peut-être [Silvestre] spéculait-il, dans l'intérêt de ses idées, sur le goût de l'époque pour les biographies ? mais il avait, certes, mieux à faire qu'à être le Vasari de son temps<sup>26</sup> ». Silvestre, en effet, va plus loin que le droit au portrait : selon lui, tout artiste de valeur se doit d'avoir sa biographie complétée par sa photographie, car ce « témoignage » pourra se révéler utile plus tard. Si l'on n'en peut rien savoir pour l'heure, cela ne nous empêche pas de prendre le risque et consacrer quelques lignes de biographies, puisque nous ne savons pas anticiper les modes, les cotes et les fortunes. Les « lacunes » qui grèvent notre connaissance des grands hommes du passé se sont précisément formées à cause de raisonnements d'exclusions.

Si Silvestre se révèle partial, il n'en reste pas moins inclusif. Étant l'« un des critiques les plus francs du collier » (Barbey, *Sensations* 37) que Barbey ait pu lire, il ne lui manquerait rien, si ce n'est un détail :

Silvestre est un de ces critiques qui dédoublent l'artiste et l'homme, pour nous montrer à quel point ils adhèrent l'un à l'autre et se pénètrent [...] C'eût été un moraliste au premier chef, s'il eût laissé là les contemplations stériles du critique d'art et se fût consacré avec la passion de ses vives facultés à l'étude extérieure et intime de l'homme, et nous lui aurions promis un bel avenir. (Barbey, *Sensations* 39)

En somme, les qualités que Barbey attribue au portrait biographique relèvent de la vue d'ensemble : l'idée de biographie ne pourra servir qu'à indiquer l'état de l'art, et de conclure qu'il est mourant, exsangue, « épuisé ». Le travail de Silvestre est le signe d'« une médiocrité générale dont le dix-neuvième siècle tout entier est plus ou moins coupable, et dont il ré pondra devant l'his-

toire ! » (Barbey, *Sensations* 41). Au bout du compte, la seule biographie « utile », selon Barbey, serait celle qui accuse, qui sache s'extraire du particularisme, de la recension plate des qualités et des défauts picturaux, et prenne une ampleur autre, une perspective résolument historique fût-elle pessimiste. « Le résultat obtenu de toutes ces biographies », Barbey l'assène en fin de réquisitoire : « il y a la question de l'Art, de l'Art au dix-neuvième siècle, lequel pourrait bien mourir, non de lui-même mais de ses artistes » (*Sensations* 40). Tous ses artistes, pourrait-on ajouter, tout médium confondu. Quelques années plus tard, dans son *Salon de 1872*, Barbey en articule la cause définitive : « Dans les arts, c'est par les portraits. Et c'est pour l'Art une vilaine manière de mourir » (*Sensations* 260).

Selon une conception totalisante du portrait, ce que l'on voit ou ce que l'on lit dans une biographie aussi bien que dans une photographie, serait susceptible de contenir *une vie* tout entière. Le portrait vaut comme un résumé général, une synthèse absolue qui tiendrait l'ensemble de l'existence préalable qu'a menée le sujet représenté. Dans ce visage, dans ce regard, le spectateur doit pouvoir déchiffrer le caractère et les valeurs de la personne portraiturée ; il appartient au peintre, selon Diderot qui cite La Tour, de donner « la juste proportion d'altération qui convient » à l'homme ou à la femme qu'il représente afin d'en traduire la particularité ou la spécificité : « en sorte que le roi, le magistrat, le prêtre ne soient pas seulement roi, magistrat, prêtre de la tête ou de caractère, mais soient de leur état depuis la tête jusqu'aux pieds<sup>27</sup> ». C'est en ceci que, pour revenir à Barbey, l'idéalisation est mensongère, et la démocratisation trompeuse. Idéaliser contribuerait à flatter, donc à faire que l'amour-propre se rengorge ; démocratiser reviendrait à laisser le non-exemplaire être représenté, donc laisser ce non-exemplaire se convaincre de sa valeur—qu'il ne possède pas, selon Barbey. « Dans un siècle où la démocratie n'est, en définitive, que le règne parcellaire de la personnalité universelle, chacun est un tout à sa manière et veut être regardé seul, détaché du fond sur lequel il serait perdu, s'il y restait, et rien de plus juste » (Barbey, *Portraits* 36). Si le combat mené par Barbey s'oppose à l'exhibition, à l'absence de scrupules dans la monstration de soi, au journalisme transformé en relai publicitaire, à l'idolâtrie de soi sans motifs intelligibles, on comprend alors que l'importance de la figure du moraliste tient précisément à maintenir cette échelle de valeurs, celle qui permettra justement d'endiguer, comme il le dira avec force, « le développement outre-cuidant de l'insolente personnalité humaine » (Barbey, *Sensations* 260).

*Université de Genève*

Notes

1. Jules Barbey d'Aureville, *Les ridicules du temps* (Paris : Rouveyre, 1883), 17.
2. Voir José-Luis Diaz, *L'homme et l'œuvre : Contribution à une histoire de la critique* (Paris : PUF, 2011) ; et Ann Jefferson, *Le défi biographique : La littérature en question* (Paris : PUF, 2012).
3. Pline, *Histoire naturelle*, Émile Littré, trad. (Paris : Firmin-Didot, 1877), vol. 2, 487.
4. Ce qui a donné lieu à la doctrine du double corps du roi : Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi* (Paris : Gallimard, 1989).
5. Voir les nombreux travaux de Louis Marin sur la question, par exemple, *Le portrait du roi* (Paris : Minuit, 1981).
6. Hans Belting, « Mémoire et portrait : Face et interface du premier sujet 'moderne' », *Le texte de l'œuvre d'art : La description*, Roland Recht, éd. (Colmar : Presses Universitaires de Strasbourg, 1998), 171–82.
7. Cité par Jean Pommier, *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières* (Paris : Gallimard, 1998), 128.
8. Étienne La Font de Saint Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure* ([s.l.], 1754), 140.
9. Michel Poivert, « La photographie, expérience démocratique », *L'expérience photographique*, Éléonore Challine, Laureline Meizel et Michel Poivert, dir. (Paris : Publications de la Sorbonne, 2014), 10.
10. Rodolphe Töpffer, *De la plaque Daguerre [1841]* (Bazas : Le Temps qu'il fait, 2002), 34.
11. Étienne Carjat, cité par Adrien Mentienne, *La découverte de la photographie en 1839* (Paris : Paul Dupont, 1892), 146–47.
12. Éric Michaud, « Daguerre, un Prométhée chrétien », *Études photographiques*, 2 (1997) <https://z.umn.edu/40xa>.
13. Francesco Spandri, « Barbey d'Aureville, *Les ridicules du temps*...démocratique », *Barbey d'Aureville et la modernité*, Philippe Dufour, éd. (Paris : Honoré Champion, 2010), 265.
14. Jules Barbey d'Aureville, « Péliisson », *Les œuvres et les hommes : Portraits politiques et littéraires* (Paris : Lemerre, 1897), 176.
15. Jules Barbey d'Aureville, *Correspondance générale (1854–1855)* (Paris : Les Belles Lettres, 1984), vol. 4, 257.
16. Relativement à l'article sur le cardinal Maury et plus généralement sur les *Portraits politiques et littéraires*, voir Fabienne Bercegol, « Les *Portraits politiques et littéraires* de Barbey d'Aureville », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 63 (2011), 341–56.
17. Voir Ann Jefferson, *Le défi biographique* ; et Reto Zöllner, *La physiognomonie dans l'œuvre de Barbey d'Aureville* (Paris : Classiques Garnier, 2016).
18. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (La Haye : Chez Jean Neaulme, 1747), 24.
19. J'emprunte cette distinction à Pommier, *Théories du portrait*, 285.
20. Henri d'Audigier, « Chronique », *La patrie* (7 octobre 1860), cité par André Rouillé, *La photographie en France. Textes et controverses : Une anthologie* (Paris : Macula, 1989), 359.
21. Voir *Un prêtre marié* : « Il fut un temps, si on se le rappelle, où les femmes eurent la douce fureur de mettre en bijoux leurs grands-pères, leurs tantes, leurs frères et leurs enfants, et d'étaler en espalier, sur leur personne, tous leurs médaillons de famille, relégués depuis des siècles dans de vieux tiroirs. » Jules Barbey d'Aureville, *Un prêtre marié* (Paris : Achille Faure, 1865), vol. 1, 4.
22. Voir le « portrait à l'étoile », signalant la favorite du Roi, selon la légende familiale aurevillienne.
23. Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1976), 617.
24. Bien que l'un et l'autre s'accordent à dénoncer l'amour-propre de leurs contemporains, ils sont aussi prompts à se jeter dans l'atelier des photographes pour se voir représentés—le droit de se contredire demeurant une licence que le dandy s'octroie.
25. Jean de La Fontaine, « L'homme et son image », *Œuvres complètes*, J.-P. Collinet, éd. (Paris : Gallimard, 1991), vol. 1, 48.
26. Jules Barbey d'Aureville, *Les œuvres et les hommes—Sensations d'art* (Paris : Quantin, 1887), 32.
27. Denis Diderot, *Salon de 1767, Œuvres complètes* (Paris : Hermann, 1990), vol. 16, 605.