*Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à
Marcel Proust, sous la direction de J. Anselmini et F.
Bercegol*

Maria Emanuela Raffi

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/21516>

DOI: 10.4000/studifrancesi.21516

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2019

Paginazione: 595-597

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Maria Emanuela Raffi, «*Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust, sous la direction de J. Anselmini et F. Bercegol*», *Studi Francesi* [Online], 189 (LXIII | III) | 2019, online dal 01 mars 2020, consultato il 11 novembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/21516> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.21516>

Questo documento è stato generato automaticamente il 11 novembre 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust, sous la direction de J. Anselmini et F. Bercegol

Maria Emanuela Raffi

NOTIZIA

Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust, sous la direction de J. Anselmini et F. Bercegol, Colloque de Cérisy de 2016, Paris, Classiques Garnier, 2018, 472 pp.

- 1 Il volume, che raccoglie i contributi del Colloque de Cérisy dell'agosto 2016, si apre con l'"Introduction" delle due organizzatrici, che tracciano la natura e i fluidi confini di un genere trasversale, cui appaiono interessati, oltre al romanzo, la poesia e il teatro e che ha evidenti ed espliciti legami con la pittura, all'origine del convegno stesso, ma anche con la fotografia; particolarmente rilevanti, quindi, nella seconda metà dell'Ottocento.
- 2 A Daudet è dedicato il primo studio, *Les visages de Sapho (Daudet)* di Guy Larroux (pp. 37-52), e in particolare al personaggio eponimo di Sapho, unico vero ritratto presente nel romanzo, benché tutt'altro che unitario e «comme distribué en occurrences». Mentre della poetessa greca rimane solo qualche traccia nelle sue abilità musicali, il personaggio di Sapho ritrae piuttosto una protagonista delle "fatalités de la chair", anche se sempre sospesa fra la sua natura popolare, semplice, e quella viziosa e corrotta.
- 3 In *Proust et l'art du portrait* (pp. 53-79) Stéphane Chaudier pone il problema della lunga galleria di ritratti presentata da Proust e costantemente stretta fra l'osservazione della realtà e la creazione artistica. Chaudier prende come esempio il ritratto della "Princesse de Luxembourg", in cui Proust ritrae «le tout de l'Altesse, son essence», una

sorta di incarnazione molto intellettualizzata e procede poi esaminando i *Fragments de comédie italienne*, galleria di brevi ritratti contenuta in *Les Plaisirs et les Jours* che mette in luce soprattutto i rapporti sociali. Interrogandosi, infine, sulla natura del portrait, Chaudier evidenzia la natura fallimentare del genere che «avoue que la vie échappe, résiste, glisse entre les mailles du filet» e il carattere emozionale del «portrait proustien».

- 4 Lydie Parisse mostra in *Portraits féminins dans le théâtre et l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam* (pp. 81-103), come i ritratti femminili presentati nelle sue opere teatrali siano per Villiers dei ritratti ideali, figure visionarie e proiettate verso il futuro: «des incarnations de l'infigurable». Molto evidente nel romanzo *L'Ève future*, questa loro natura si esprime spesso a teatro con la messa in scena di coppie antitetiche (Félix e Élisabeth in *La Révolte*) o attraverso enunciati contraddittori che «révèlent une pratique systématique de l'incohérence assumée».
- 5 I ritratti di Flaubert sono l'oggetto dello studio di Sylvie Triaire (*Ce qui prend figure politique*, pp. 108-129), che subito ne riconosce la diversità rispetto a Balzac e a Michelet, a partire dalla figura di Salammbô e da quella di Emma, entrambe stabilmente irriconoscibili, in quanto estremamente variabili e proteiformi. Accanto ai frammentari "portraits modernes" dei protagonisti, i personaggi comuni, umili, accedono talvolta a un vero e proprio ritratto; è il caso di Catherine Leroux in *Mme Bovary*, «inouïable figure, tout entière contenue dans son portrait», solida testimone dell'«histoire commune».
- 6 *Autoportraits de Vingtras* di Mourad Khelil (pp. 131-148) è dedicato a un ritratto particolare presente nell'*Insurgé* di Vallès, un «autoportrait au miroir» di Vingtras, che segue una serie di «portraits de communards», tutti contrassegnati da elementi del «religieux chrétien». Accanto ad essi l'autoritratto di Vingtras appare come un «autoportrait en Judas», presenta un traditore e un parassita, un uomo che porta una maschera sociale, come molti dei ritratti de *L'Insurgé*.
- 7 Pascale Auraix-Jonchière traccia gli elementi che caratterizzano un personaggio amato da George Sand, la bohémienne (*Les portraits croisés de la bohémienne dans "La Filleule" (1852) et "Les Beaux-Messieurs de Bois Doré" (1858) de George Sand*, pp. 149-168), che viene analizzata qui già dal romanzo *Consuelo*, con le sue caratteristiche di personaggio non del tutto definito, in divenire, che dà luogo a una serie di ritratti successivi. Da *Consuelo* a *Moréna* a *Pilar*, Sand coniuga nei ritratti delle bohémiennes realismo e idealità, per arrivare, con *Pilar*, fino al grottesco.
- 8 Marie-Bernard Bat dedica il suo contributo (*La figure n'est-elle pas aussi un paysage?*, pp. 169-187) ai primi romanzi di Octave Mirbeau, caratterizzati da una «mise à distance de la tradition du portrait réaliste et naturaliste» ispiratagli anche dall'osservazione della pittura impressionista, nonché dalla lettura di Tolstoï e Dostoïevski che lo incita a superare «l'apparence de l'être». Analizzando in particolare *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* e *Sébastien Roch*, Bat rileva la netta dominanza dei paesaggi naturali sui ritratti dei personaggi, dei quali tuttavia l'elemento naturale si fa spesso specchio, supplendo così all'assenza di un narratore onnisciente: «Ce ne sont plus de simples états d'âme mais la structure profonde du sujet qui se reflète dans le miroir de la nature».
- 9 *Barbey d'Aurevilly et l'herméneutique des visages* (pp. 189-203) mostra la particolare concezione aurevilliana del "portrait", segno che appartiene a una logica scientifica, ma anche manifestazione visibile del divino nella materia. Maud Schmitt mostra questa doppia carica indiziaria in due personaggi, Calixte (*Un prêtre marié*) e Jéhoël de la Croix-

Jugan (*L'Enfermée*), tutti e due straordinariamente segnati fisicamente e provati da sofferenze che rendono l'una quasi un «objet sublime», l'altro una realtà indefinibile «que l'on devine terrible et sacrée». In entrambi i casi, l'aspetto fisico tende a sfuggire ai dati del tempo e dell'ambiente e ad essere interpretato «selon une grille de lecture chrétienne».

- 10 A Barbey d'Aurevilly è dedicato anche il saggio di Pierre Glaudes *Le portrait de Mesnilgrand* (pp. 205-234) e in particolare alle sue riflessioni critiche sul genere “portrait”, preda della decadenza dei tempi e da rinvigorire, secondo lo scrittore, accrescendolo in intensità e in ampiezza. Prendendo come esemplare il ritratto di Mesnilgrand in *À un dîner d'athées*, Glaudes sottolinea il suo carattere di «portrait en marche», che ripercorre le imprese del personaggio collegandole alla storia dalla Rivoluzione alla Restaurazione e al tempo stesso fornisce una sorta di «autoportrait de l'auteur».
- 11 Cornelia Klettke, in *L'esthétique du portrait de Nana chez Zola* (pp. 237-258), si propone «d'analyser le portrait multiple de Nana en suivant les pistes de la mythisation, de la théâtralisation, de l'intertextualité et de l'iconotextualité». Ne emerge un percorso complesso, che parte dal significato del nome (Ishtar-Nana, Venere babilonese) – già prefigurazione di un'esistenza da cortigiana – e che, attraverso l'indagine delle caratteristiche fisiche e delle percezioni sensoriali del personaggio zoliano, arriva alla «décomposition du portrait» dopo averne attraversato l'estrema celebrazione concretizzata da una statua in oro puro.
- 12 *L'éclatante vérité de l'harmonie native du modèle* di Dominique de Font-Réaulx (pp. 259-272) introduce la realtà del ritratto fotografico e le alterne fortune dell'innovazione – da Daguerre a Nadar a Alphonse Bertillon – presso il pubblico e presso gli artisti e gli scrittori del tempo. Rifiutato a lungo come «création artistique», anzi utilizzato per esaltare la capacità di interpretazione del ritratto pittorico, condannato da Baudelaire nel Salon de 1859 malgrado l'amicizia con Nadar, il ritratto fotografico fu consolidato dalla creazione della “carte de visite” di Disdéri e dall'attestazione di identità che essa rappresenta, separando definitivamente le modalità della pittura e della fotografia.
- 13 In *Sous l'objectif* (pp. 273-295) Martine Lavaud mette in una prospettiva non conflittuale pittura, letteratura e fotografia nella realizzazione del portrait, tentando di superare la «crise de l'essentialisme» prodotta dallo strumento fotografico nel XIX secolo, con la riduzione dei grandi personaggi ritratti alla loro pura e a volte sgradevole fisicità, non di rado caricaturale. Solo l'ibridazione della fotografia ha consentito, secondo M. Lavaud, il suo arricchimento espressivo, attraverso il disegno prima (“photodessin”), con l'inserimento poi di elementi biografici visibili (“photobiographie”), infine con la “saisie du transitoire”, esaminata qui soprattutto attraverso il rapporto scrittore/fotografo di Edmond de Goncourt e Joseph Primoli.
- 14 Dominique Massonnaud approfondisce in *Le moment photographique du portrait romanesque* (pp. 297-317) il rapporto fra il movimento realista e la fotografia, dopo un breve “historique” della fotografia nell'Ottocento. «Le cas de Flaubert», studiato nel dettaglio dall'A., mostra la presenza della fotografia sia nella frequenza di ritratti nell'opera, sia nelle «modalités de la mise en scène narrative», che prevedono inquadrature, primi piani e sfondi più che una tradizionale successione di avvenimenti. Per quanto riguarda i Goncourt, e in particolare Manette Salomon, l'album fotografico sembra fornire il nuovo paradigma per le sequenze descrittive dei personaggi.

- 15 L'importanza del ritratto nell'opera di Gautier, pittore e scrittore, è al centro della riflessione di Julie Anselmini – *Théophile Gautier, un portraitiste romantique* (pp. 321-339) –, che percorre le pagine dell'*Histoire du Romantisme* e dei due volumi dei *Portraits contemporains*. Ispirati a una serie di ritratti fotografici, ma anche alla riunione di artisti nei cenacoli romantici, l'ultimo volume di Gautier e i *Portraits* postumi hanno anche un valore memoriale e testamentario, assumendo così anche una carica storica e critica nei confronti degli artisti ritratti.
- 16 *L'anonyme et le génie* di Marie Blaise (pp. 341-363) sceglie, all'interno dell'«engouement suscité par les biographies au XIX^e siècle», l'opera di due poeti che hanno dato spazio al “portrait d'artiste” e prima di tutto Baudelaire per *Les Phares*, letto attraverso le riflessioni del *Peintre de la vie moderne*. Ma sono particolarmente i numerosi “portraits en pied” o “médaillons” contenuti nelle *Divagations* di Mallarmé ad essere considerati, dato che, benché spesso brevissimi, raccolgono un numero considerevole di scrittori e artisti contemporanei molto noti, quali Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Rimbaud, Tennyson, Banville, Poe Whister, Manet e altri. «Comme Les Phares – conclude l'A. – les portraits balisent ‘l'ère d'autorité’. Ils forment les fragments d'une communauté en latence, [...] un nouveau partage du sensible».
- 17 Marie-Catherine Huet-Brichard presenta in *Portrait et caricature dans les Odes funambulesques* (pp. 364-380) il particolare «portrait banvillien» e il «dialogue ludique» che l'autore instaura con le altre arti e con altri testi letterari. Intitolati a una specifica personalità o a un gruppo, i ritratti di Banville prendono a modello i “dessinateurs humoristiques” e realizzano la caricatura in un genere poetico a sua volta parodia di una forma poetica codificata, spesso arricchito da giochi verbali. «À travers leur légèreté et leur fantaisie, les portraits supportent le poids de la satire, dénonçant [...] une société embourgeoisée qui tue l'art véritable pour encenser les œuvres qui lui renvoient sa propre image».
- 18 In *Usages romanesques du portrait peint* (pp. 383-409) Fabienne Bercegol segue la trasformazione del portrait peint nei «romans d'artiste» sotto la pressione della fotografia. Partendo da *Le Portrait* di Baudelaire, che raccoglie la lunga tradizione del portrait peint e del suo valore di attualizzazione emotiva di ciò che il tempo tende a cancellare, l'A. sottolinea la particolare valenza di tale ritratto nelle relazioni amorose di molti romanzi dalla *Princesse de Clèves* ai romanzi di Stendhal e a quelli di Barbey d'Aurevilly, dove alla passione per i ritratti si aggiunge la reazione alla loro “production en série”. Non secondario appare anche il ruolo del portrait peint nella letteratura fantastica e della coppia “peintre-modèle”, analizzata qui in *Manette Salomon* dei Goncourt e in *Fort comme la mort* di Maupassant.
- 19 Il rapporto «entre le portrait romanesque et le portrait viatique» è il soggetto di *Portraits flaubertiens en voyage* di Nathalie Salomon (pp. 411-430), che sottolinea l'importanza delle figure tratteggiate in *Par les champs et par les grèves* e in *Voyage en Orient*, frutto di sensazioni e di impressioni che non pretendono di fissare e commentare la totalità del reale, ma potrebbero, al contrario, creare una nuova realtà narrativa. Diversamente da quelli dell'amico e coautore Du Camp, i ritratti di viaggio di Flaubert sembrano «un art du possible», costruiti su «un détail évocateur à partir duquel recréer l'ensemble», dettaglio che può essere anche un riferimento letterario, una «transposition d'art», oppure un autoritratto ironico.
- 20 Marine Le Bail (*Pierre Loti, Portraits au fil de l'ancre*, pp. 431-450) chiude il volume con i portraits esotici di Loti, studiati soprattutto nei romanzi del ciclo turco e di quello

giapponese. *Témoignage ethnographique* il ritratto di Loti, che nasce dal disegno e si fa in seguito letterario, si costruisce su «un jeu permanent entre l'étrange et le familier» in cui il rischio costante è quello di fissare «la diversité exotique dans des schèmes de représentation préétablis» creando dei clichés. La natura sfumata e spesso incompleta dei ritratti e la dolorosa consapevolezza dell'inafferrabilità dei soggetti riduce tuttavia la loro stilizzazione, conferendo loro «une beauté désenchantée».