

Louisa Siefert et la célébrité en période parnassienne

Henri Berger-Martín, Université Lumière Lyon 2 –
Universidad Complutense de Madrid 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 20, n° 1 : « Les écrivain·e·s du XIX^e siècle et l'impératif de
célébrité », dir. Violaine François et Marceau Levin, juillet
2026

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org
Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Henri Berger-Martín, « Louisa Siefert et la célébrité en
période parnassienne », *RELIEF – Revue électronique de
littérature française*, vol. 20, n° 1, 2026, p.63-85.
doi.org/10.51777/relief27033

Louisa Siefert et la célébrité en période parnassienne

HENRI BERGER-MARTÍN, Université Lumière Lyon 2 – Universidad Complutense de Madrid

Résumé

La doctrine parnassienne, en plaçant l'art au-dessus du créateur et de la société, constitue un impératif de non-célébrité qui pèse sur les membres du réseau du *Parnasse contemporain* durant la période 1866-1876. Louisa Siefert, en pleine construction de sa notoriété, offre un exemple éloquent de ces jeunes poètes en quête de reconnaissance. Sur le plan textuel, elle instaure une politique auctoriale fondée sur l'expression en son propre nom, s'exposant ainsi à la polémique de presse et au courrier des admirateurs. Sur le plan oral, les lectures publiques et les compositions musicales lui ouvrent d'autres voies vers la (re)connaissance, quoique la qualification de « Muse » s'avère problématique pour imposer un nom d'autrice. Sur le plan iconographique, les tableaux et sculptures qui la représentent construisent un discours sur sa renommée à l'échelle locale, tandis que son portrait carte de visite impose une image choisie et la diffuse dans les collections et albums de photographie. Pour cette nouvelle génération, le théâtre constitue un vecteur privilégié de célébrité, que favorisent la camaraderie du groupe et la multiplicité des supports. La persistance de stratégies romantiques et décadentes dans la figuration d'auteur révèle le retrait prôné par les maîtres du Parnasse pour ce qu'il est : non une règle, mais une parenthèse dans l'histoire de la célébrité.

L'œuvre et la vie de Louisa Siefert (Lyon, 1845 – Pau, 1877) offrent un terrain d'investigation privilégié pour interroger l'impératif de célébrité à l'époque parnassienne. Volontiers classée parmi les *minores* de l'histoire littéraire, Siefert représente plus fidèlement la réalité du poète parnassien ordinaire que ne le font les discours des chefs de file – ce qui en fait précisément un cas d'étude intéressant.

L'oubli dans lequel cette poète est tombée avant sa redécouverte académique récente¹ soulève d'emblée la question de l'ambiguïté de la notion de célébrité, suspendue entre reconnaissance légitime et vanité éphémère. Cette incertitude invite à lui préférer des termes plus ajustés à la réalité de son statut : gloire, succès, popularité, renommée, notoriété, réputation ou illustration, dont la mise en regard permettra de cerner avec plus de précision ce que la célébrité recouvre ou dissimule. Sa condition de femme et sa santé fragile confèrent au parcours de Louisa Siefert une singularité que le seul exemple des écrivains les plus reconnus ne saurait restituer : il lui fallut à la fois composer avec les conséquences d'une notoriété féminine dans un siècle profondément structuré par les assignations de genre, et concevoir la quête du renom comme une course contre le temps, dans un horizon que la maladie rendait incertain.

1. Notamment grâce aux recherches documentaires d'Adrianna Paliyenko à la Beinecke Library de l'université de Yale et son ouvrage, *Envie de génie. La Contribution des femmes à la poésie française (XIX^e siècle)*, trad. Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020 [2016 pour l'original en anglais] ; ainsi qu'à l'ouvrage collectif d'Aimée Boutin, Adrianna Paliyenko et Catherine Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert (1845-1877) : Richesse d'une œuvre de femme à l'ère de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2024.

La situation de Siefert ne s'éclaire cependant qu'à condition de distinguer deux Parnasses que l'histoire littéraire et la critique ont tendance à confondre. Deux comptes rendus académiques, parus en 1945 et en 2014, nous y invitent : à soixante ans d'intervalle, leur réflexion coïncide de façon remarquable. Dans sa recension de *The Genres of Parnassian Poetry* d'Aaron Schaffer², Edmond Egli distingue le Parnasse en tant que doctrine et la « période » du *Parnasse contemporain*, paru quatorze ans après les textes manifestaires de 1852 et interrompu bien avant que la tradition parnassienne ne se poursuive ; l'éclectisme et l'absence de manifeste ôtent tout caractère d'école à cette période. Edgard Pich renforce à nos yeux cette distinction lorsque, au sujet de la correspondance entre Charles Asselineau et Auguste Poulet-Malassis, il commente :

[M]ême s'ils n'ont pas eu la volonté explicite de constituer une école littéraire, [Poulet-Malassis et Asselineau] avaient parfaitement conscience de la convergence de certaines des productions littéraires les plus avancées du temps, celle de Banville, de Leconte de Lisle et de Baudelaire, et pour une part de Th. Gautier [...], ce qu'il faut appeler « l'école de 1857 », qui ne se confond ni avec les « petits romantiques » ni avec le Parnasse qui va éclore une dizaine d'années plus tard [...]³.

C'est pourquoi il convient de distinguer ces deux réalités, en empruntant à Anthony Glinier et Vincent Laisney les notions d'« école littéraire » et de « réseau littéraire »⁴, tout en nuancant la position d'Edgard Pich, tant ces deux réalités tendent précisément à se confondre dans le cas du Parnasse. Cette confusion s'explique à double titre : d'une part, des membres éminents de l'école – Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Banville – participent au réseau et en constituent les figures tutélaires ; d'autre part, le titre de l'un de ses organes propres, *Le Parnasse contemporain*, a fini par désigner l'école dans son ensemble. Cette période parnassienne n'en présente pas moins un intérêt considérable. À un moment où le panorama poétique n'est pas encore fragmenté entre symbolistes, parnassiens, zutiques, hydropathes et autres Vivants, elle révèle déjà l'écart entre les conceptions poétiques d'un chef de file tel que Leconte de Lisle et les aspirations concrètes des jeunes poètes qui rejoignent ce groupe en vogue, cherchant avant tout la reconnaissance et, si possible, la célébrité. En cédant précisément à ces phénomènes de célébrité que les discours de ses maîtres répudiaient, la période parnassienne confirme et illustre les grandes dynamiques médiatiques du XIX^e siècle : c'est sous cet angle que nous l'aborderons.

Membre du réseau littéraire parnassien, Louisa Siefert incarne manifestement les postures contradictoires de sa génération. Notre propos est double : montrer comment son rapport à la célébrité contredit la doctrine de son groupe et dégager ce que ses pratiques

-
2. Edmond Egli, « Aaron Schaffer, *The Genres of Parnassian Poetry* », *The Modern Language Review*, vol. 40, n° 1, 1945, p. 67-70.
 3. Edgard Pich, « Auguste Poulet-Malassis, *Lettres à Charles Asselineau (1854-1873)*, Paris, Honoré Champion, 2012. Un vol. de 325 p. », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 2014, p. 242-244.
 4. Anthony Glinier et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles : Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013. Ces chercheurs nomment *école littéraire* l'adhésion d'une communauté indéterminée au programme doctrinal exposé dans un texte et *réseau littéraire* la série significative d'interactions entre individus sans doctrine commune (p. 37).

médiatiques révèlent de son époque. Ce travail s'appuiera sur ses œuvres, sur des anecdotes rapportées par sa mère, ainsi que sur une étude d'archives. Privilégiant une approche par les moyens, les milieux et les médias de la célébrité, nous renonçons délibérément au récit biographique chronologique pour organiser notre parcours selon trois modalités : le texte, le son et l'image. Nous examinerons d'abord le discours que les maîtres du Parnasse tiennent contre la célébrité, afin de mesurer l'écart entre cette doctrine et les ambitions concrètes de certains disciples. L'approche textuelle nous conduira ensuite à examiner la façon dont Siefert se représente dans son œuvre, son rapport à la presse et les échanges épistolaires qu'elle noue avec ses admirateurs. Les documents sonores retiendront notre attention dans un troisième temps : lecture publique, nomination de la femme poète et composition musicale y éclairent d'une lumière particulière les contours de sa célébrité. L'iconographie viendra clore ce parcours, offrant un double regard sur les représentations que l'autrice suscite et sur celles qu'elle entend construire d'elle-même, selon qu'elles s'inscrivent dans des échanges interpersonnels ou dans un cadre institutionnel.

De l'impératif de non-célébrité parnassien à l'impératif de célébrité parisien

Succédant aux effusions narcissiques des romantiques de 1830, la doctrine formulée et exemplifiée en 1852 par Charles Leconte de Lisle et Théophile Gautier promeut un effacement de soi. La présence de l'auteur dans son œuvre, comme la promotion publique des détails de sa vie, y sont tenues pour vanité et même profanation : « il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuites⁵ » écrit Leconte de Lisle dans la préface des *Poèmes antiques* (1852). Cette critique peut se lire, entre autres, comme une réaction au caractère scandaleux d'affaires telles que la liaison entre Musset et Sand, qui non seulement défrayent la chronique, mais s'inscrivent de surcroît dans les livres. Or cette présence de l'auteur dans son œuvre est gage de célébrité dans une société de plus en plus avide des nouvelles du monde. Leconte de Lisle, au contraire, semble n'avoir cure d'être célèbre lorsqu'il dit mépriser l'« autolâtrie d'emprunt » ; l'« impersonnalité » de ses « études »⁶ met sa figure d'auteur en retrait derrière l'érudition et les références savantes au passé.

La posture de retrait adoptée dès le poème liminaire d'*Émaux et Camées* enferme Gautier dans une tour d'ivoire. En invoquant Goethe, qui « s'isolait des choses », pour dire qu'il écrit son recueil « Sans prendre garde à l'ouragan / Qui fouettait [s]es vitres fermées »⁷, il signifie non seulement son indifférence aux événements politiques, mais aussi un retrait de principe vis-à-vis de la société tout entière. « L'Art », poème conclusif et manifestaire, exhorte à la perfection : bannir les matières flasques (comme le « rythme commode », « l'argile » et « l'aquarelle » à la « couleur / Trop frêle »⁸ – mais aussi le lyrisme sentimental et

5. Charles Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Paris, Marc Ducloux, 1852, p. v.

6. *Ibid.*, p. xii, vi.

7. Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, Paris, Charpentier, 1872 [1852], p. 1.

8. *Ibid.*, p. 223-225.

féminin ?) –, ne pas laisser « flotter ailleurs l'esprit⁹ » (dans la mondanité ?). Qui veut se consacrer à son œuvre doit donc renoncer à songer à la célébrité ; celle-ci doit se faire dans l'art et malgré la société : « Le buste / Survit à la cité¹⁰ ». Or ce buste survivant, si on ne prêtait pas attention à ce que la notoriété qui lui est associée survive, finirait probablement par perdre la signature de son sculpteur et de son modèle, à l'image de tant de bustes d'empereurs romains estampillés « Anonyme » qui encombrant les musées.

En préconisant ainsi le sacrifice du nom au profit de l'art, la doctrine des maîtres du Parnasse semble préférer la sagesse du travail transmis dans le temps à la vanité de la présence de l'auteur dans l'œuvre comme au sein de la société. L'espace des parnassiens peut se représenter comme un entre-soi artistique, étude ou atelier, fermé aux mondains, où la masse des livres et des sculptures prime sur le créateur lui-même. En ce sens, l'isolement promu par cette doctrine peut s'entendre comme un impératif de non-célébrité : celle-ci se construit au contact d'une société contemporaine que Leconte de Lisle, pour sa part, abhorre. Tout au plus, l'impératif parnassien est-il celui de la « gloire », entendue comme un mérite reconnu *a posteriori* (*Tombeau de Théophile Gautier* en 1873, accession de Leconte de Lisle au rang des Immortels), à caractère élitiste et célébré par des hymnes et des sculptures. Elle s'oppose ainsi à la célébrité démocratique médiatisée en biographies ou en photographies, qui s'impose à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle¹¹.

Ces injonctions à la non-célébrité, constituant davantage une scénographie auctoriale de posture réactionnaire, ne seront pas toutes suivies par la nouvelle génération parnassienne des années 1860 et 1870. Les jeunes poètes retiennent plus volontiers les leçons des chefs de file relatives à l'impersonnalité et au soin à apporter à la forme que celles qui préconisent le repli dans l'art. Quoi de plus naturel pour la jeunesse que le désir de conquérir la capitale en se mêlant à ses mondanités ? Ayant grandi dans le sillage d'œuvres romantiques où un nom propre servait à la fois de titre et de thème – *Delphine*, *Corinne*, *Jocelyn*, *Raphaël*... –, cette nouvelle génération aspire à son tour à illustrer le sien. Louisa Siefert en offre un exemple éloquent : en 1861, elle lit les recueils de Lamartine, Hugo, Musset ou Sainte-Beuve. Conquise par l'esthétique romantique avant que Charles Asselineau ne la dirige vers son « école de 1857 », elle comprend vite que la camaraderie littéraire est, à Paris, la condition première pour sortir de l'anonymat. À peine arrivée dans la capitale, elle écrit à sa mère : « il faut venir dans cette immense ville pour y sentir toute son inutilité et tout son isolement. Aux Ormes, je me sens quelque chose, tandis qu'ici je ne suis rien¹² ». Son intégration au réseau parnassien se laisse lire comme un moyen d'atteindre la célébrité, mais

9. *Ibid.*, p. 224.

10. *Ibid.*, p. 225.

11. José-Luis Diaz, « Révolutions de la gloire », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 7, « La Machine à gloire », Paris, Champ Vallon, 2017, p. 31-32 ; Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014 ; Brigitte Diaz (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019.

12. Louisa Siefert, *Souvenirs rassemblés par sa mère ; Poésies inédites*, éd. Clémentine et Élisée Bost-Siefert d'après Adèle-Adrienne Siefert, Paris, Fischbacher, 1881, p. 83-84.

aussi de la tempérer en la partageant : notamment par des gestes de camaraderie dans la presse qui rendent compte de l'efficacité de la scène théâtrale pour se faire connaître.

Le succès nécessaire à la célébrité réside plus volontiers dans la salle de théâtre, propice à la mise en scène de soi. Dès ses premiers tâtonnements littéraires, avant qu'elle ne réussisse par la poésie, Siefert cherche dans le genre du drame « la veine fructueuse et le succès rapide qu'elle désirait avec tant d'ardeur¹³ ». C'est après le « succès rapide » finalement trouvé dans son livre *Rayons perdus* (1868) qu'elle envisage de faire le saut vers la scène, sentant que « la double publicité de la Revue [*des Deux mondes*] et du Théâtre français [*sic*] serait une fameuse chance¹⁴ ». La mère de l'écrivaine rapporte ainsi l'enthousiasme de celle-ci après une lecture publique quelques années plus tôt : « Ah ! qu'un triomphe à la scène doit être une belle chose [...] et quel enivrement doivent causer ces bravos qui saluent votre œuvre et votre nom¹⁵ ! ». Le théâtre permet en effet l'alliance entre l'acteur et l'auteur. Des camarades parnassiens comme André Theuriot ou François Coppée s'y sont essayés avec brio, provoquant un « réveil de l'attention publique dont nous avons tous plus ou moins profité », ainsi que Siefert, admirative, évoque le partage de leur renommée dans un article de presse¹⁶. Outre des recettes plus lucratives que la poésie, la scène offre une célébrité ou du moins une popularité qui s'avère problématique aux yeux des maîtres parnassiens.

Cette « popularité », notion à distinguer – tout comme le « succès » – de la « célébrité »¹⁷, repose en effet sur une complaisance envers le public, tandis que la poétique parnassienne, elle, n'est pas populaire. Coppée, qui remporte un franc succès au théâtre avec *Le Passant*, trois mois à l'affiche avec Sarah Bernhardt dans le rôle principal, et dont les recueils *Les Humbles* (1872) et *Le Cahier rouge* (1874) atteignent vingt mille exemplaires vendus en un an, contribue à la notoriété et à la fortune de son éditeur Lemerre comme à celles des parnassiens en général. Mais son rapprochement avec le peuple le place en contradiction avec la logique élitiste du groupe. En abandonnant la doctrine orthodoxe pour le « mièvre », reproche que l'on adressera également à Siefert rétrospectivement¹⁸, Coppée s'expose aux sarcasmes de Leconte de Lisle¹⁹, qui rabroue dans sa correspondance privée ceux des siens qui cèdent aux séductions du public. Ceci montre que la célébrité impose au

13. *Ibid.*, p. 78.

14. Lettre de Louisa Siefert à sa mère, 17 octobre 1871, citée par Olivier Bara, « Les Comédies romanesques de Louisa Siefert (1872) : Théâtralité "d'une scène imaginaire" », dans Boutin, Paliyenko et Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert*, op. cit., p. 215.

15. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. 100.

16. Louisa Siefert, « Causerie poétique : M. François Coppée ; M. Albert Glatigny », *Journal de Lyon*, 7 janvier 1872, p. 1-2.

17. « Tout cela pour dire que l'heure de la gloire est passée, que le siècle est à la popularité, à la réputation tombant à l'improvisiste, mais plus encore à la célébrité et au succès » (Diaz, « Révolutions de la gloire », art. cit., p. 32).

18. Ainsi le chercheur Olivier Bivort parle en 2004 de « vers un peu mièvres » chez Siefert, cité par Catherine Witt, « Les affinités électives de Louisa Siefert et Charles Asselineau », dans Boutin, Paliyenko et Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert*, op. cit., p. 125.

19. Nicolas Valazza, *La Poésie délivrée. Le Livre en question du Parnasse à Mallarmé*, Genève, Droz, 2018, p. 54 et 57-59.

parnassien une première contrainte de taille : elle rompt avec l'impératif de retrait que prône la doctrine, créant entre idéal parnassien et réalité parisienne une tension constante, sinon une véritable lutte.

La question se pose dès lors de savoir jusqu'où Louisa Siefert est effectivement parvenue à conquérir la célébrité. Il serait sans doute plus exact de parler de « succès » pour son premier recueil, qui connut cinq éditions. Tout au plus est-elle parvenue à une forme de notoriété, dans le cercle des amateurs de poésie. Dès ses premiers projets, sa mère demande à Asselineau de transmettre à Louisa « l'espoir d'une renommée littéraire²⁰ ». Lorsque *Rayons perdus* triomphe en 1869, c'est au seuil de la « notoriété » que la mère situe sa fille, dans un commentaire non exempt de subjectivité : « Mademoiselle Siefert, poète imprimé, loué ou critiqué, mais arrivé en quelques semaines à une notoriété qui frisait la renommée²¹ ». Qu'elle ait dépassé ou soit restée en deçà de la « renommée » (soit le stade précédant la célébrité), les efforts de Louisa Siefert pour se faire connaître, tout comme son expérience de cette notoriété nouvellement acquise, peuvent nous en apprendre long sur la célébrité et ses contraintes. La publication de l'intimité d'une jeune femme, les polémiques de presse et la correspondance avec les admirateurs constituent autant d'indices, au niveau textuel, de conditions qui se jouent également sur le plan oral et iconographique.

Problèmes de nom et de lettres dans la renommée littéraire

Dès son premier recueil, Louisa Siefert impose une politique auctoriale consistant à reproduire des éléments de sa vie sur le mode, pour ainsi dire, de l'autofiction. Dans ses premiers manuscrits²², elle cherche d'abord à reporter la responsabilité des poèmes et leur charge biographique sur une cousine nommée « Olympe », en recourant au procédé du manuscrit trouvé. Siefert emprunte ce procédé à l'un de ses recueils de prédilection, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829) par Sainte-Beuve : la forme de *reliquiæ* d'un poète fictif décédé dans sa jeunesse attire les lecteurs tout en mettant à distance l'intensité sentimentale des poèmes. Mais Louisa Siefert élimine finalement le récit-cadre, et son livre, qu'elle avait probablement voulu signer d'un pseudonyme, porte son prénom, ainsi qu'elle le signale à sa mère, révélant l'importance d'un tel geste : « Il portera mon nom : Louisa Siefert²³ ». Or l'attribution de la responsabilité auctoriale, esthétique et biographique de ses poésies à sa propre personne n'est pas étrangère au succès du livre : la présence d'éléments intimes vaut à Siefert une « réputation » équivoque qui inquiète Asselineau dès la lecture du premier manuscrit : « la publication de poésies intimes et personnelles [...] ne pourrait que nuire à la réputation et à l'avenir de Mademoiselle Siefert²⁴ ». Siefert attire ainsi la notoriété sur son nom, mais doit naturellement en assumer les retombées.

20. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. 61.

21. *Ibid.*, p. 81.

22. Louisa Siefert, « Rayons perdus », 1866-1868, Bibliothèque municipale de Lyon, MS 6314, boîte 1, dossier 5.

23. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. 86.

24. *Ibid.*, p. 70.

Ces retombées surgissent d'abord par la voie de la polémique de presse. Les journalistes se trompent de nom ou d'âge, affirment ne pas connaître personnellement l'autrice ou admettent qu'« [i]l y a sans doute à faire la part de la fiction²⁵ ». La notoriété de Siefert est ainsi faite de réalité et de fantasme journalistique. Cela jusqu'après sa mort : en anonymisant l'être aimé, la famille de Siefert laisse libre cours aux élucubrations²⁶. C'est aussi à partir de l'autoportrait que Louisa Siefert brosse dans ses poèmes qu'on la critique ; les objections les plus vives émanent d'intellectuels protestants, et notamment de Jean-Louis Micheli. Celui-ci met en question la bienséance qu'il y a à livrer au public les sentiments d'une jeune femme : « comment supportez-vous d'admettre le premier venu dans votre intimité la plus intime [*sic*] [...] ? » ; il critique l'expression d'émotions trop intenses et parfois mauvaises : « Ce que je redoute, c'est cette exaltation du sentiment d'un jeune cœur »²⁷. Ce jugement le conduit à parler de dangerosité : « Je ne sentirais pas volontiers ce livre entre de jeunes mains. Il est plus dangereux qu'il ne semble, plus dangereux que tant d'autres mis à l'index par la sagesse des mamans²⁸ ». Sur fond de préjugés sexistes (« qu'une jeune fille nous dépeigne les yeux bruns, les cheveux blonds *de lui* [...], quelque chose en moi proteste²⁹ »), ces réactions journalistiques disent le malaise que suscite encore la voix féminine rendue publique dans son intimité : fascinante et dérangeante à la fois.

Très attentive aux échos de la presse – dont sa mère consigne les critiques dans un cahier – comme aux ventes de ses livres, Louisa Siefert est en quête non seulement de conseils, mais aussi de publicité. C'est pourquoi, soucieuse de ménager les critiques, elle profite par exemple d'un séjour en Suisse pour rendre visite à Micheli, Marc Monnier et d'autres rédacteurs de journaux, tel Marc Debry. Ce dernier est l'auteur d'une recension qui a visiblement exaspéré l'autrice, dans laquelle il lui recommande de ne pas se faire « femme de lettres » et de ne rien écrire après ce premier recueil : « Je mettrais une certaine coquetterie à ne lui donner aucun successeur. [...] Je voudrais que mon nom arrivât à la postérité porté sur ces pages pleines d'une sève et d'une fraîcheur inimitables, et qu'on ne me vît jamais que sous ma figure de quinze ans³⁰. » C'est en réaction à ces propos, qui font d'elle une étoile filante, que les *Souvenirs* montrent Louisa Siefert excédée – « C'est cela, dit Louisa presque en colère, il faut tuer l'ouvrier pour mieux faire valoir son chef-d'œuvre ! [...] ce monsieur qui veut parfaire son impression poétique au prix de mon silence ou de ma mort » – et relatent

25. Louisa Siefert, « Journaux et Revues », 1868-1876, dans *Louisa Siefert correspondence, poems, and photograph album*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 640, boîte 6, dossier 128, images 66 (sur l'erreur de nom), 77 (sur la part de fiction), 108 (sur sa connaissance personnelle) et l'ensemble du cahier où l'on prétend à plusieurs endroits que Siefert a dix-huit ou vingt ans – elle en a vingt-trois début 1869. Disponible sur collections.library.yale.edu.

26. Jules Claretie prétendra par exemple que le jeune médecin qui la soigne et dont Siefert tombe amoureuse est Henri Cazalis (Lucy Frézard, « Entre privé et public, reconstruire "une Louisa inoubliable" : étude du geste biographique dans *Souvenirs rassemblés par sa mère* (1881) », dans Boutin, Paliyenko et Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert*, op. cit., p. 243-244).

27. Siefert, « Journaux et Revues », op. cit., images 126-127.

28. Ibid.

29. Ibid.

30. Siefert, « Journaux et Revues », op. cit., images 132-133.

une entrevue entre le critique et la poète, soucieuse de défendre son image³¹. Paradoxalement, la polémique autour de ce premier recueil se trouve amplifiée par le nombre même des critiques prenant la défense de Louisa Siefert – critiques qui posent la question de la célébrité au féminin : le malaise vient-il de la connaissance personnelle que l'on a d'elle, de son âge, de son sexe³² ? Ces réactions trahissent d'abord le puritanisme ambiant et la tendance à confondre la vie d'une femme célèbre avec le contenu de son œuvre. Mais elles semblent également inaugurer, dans l'ère médiatique, un phénomène nouveau : la méfiance envers les jeunes prodiges.

La notoriété de Siefert a une autre retombée : l'engouement qu'elle suscite chez les lectrices et les jeunes poètes, qui associent son nom à une écriture féminine, association compromettante au regard des exigences du Parnasse. D'abord malgré elle, puis en l'assumant pleinement, Siefert devient la porte-parole de cette tranche d'âge et de ce sexe. Les conséquences de sa popularité auprès des jeunes femmes finissent cependant par la lasser, à commencer par les échanges avec ses admirateurs, et notamment avec ses admiratrices : « Toute médaille a son revers. Louisa fut accablée pendant plusieurs mois d'un déluge d'épîtres en prose ou en vers, plus ou moins insignifiantes ou extravagantes, déluge qui recommença, mais moins fort, à la publication de chacun de ses volumes³³. » Une partie de ces envois émane de femmes désireuses de nouer une relation épistolaire : « ces lettres élégiaques se terminaient par l'offre, et la demande en retour, d'une amitié pleine de confiance et de confidences intimes » ; Siefert, naturellement, « ne put ou ne voulut pas entrer ou rester en rapport avec toutes ces correspondantes »³⁴. La correspondance formait en effet à cette époque un « réseau social » fort chronophage, que Siefert préférait réserver à l'entretien de ses liens littéraires à Paris.

Soucieuse de son ancrage parisien, Siefert use en effet de la correspondance pour maintenir sa présence dans la capitale : « Sa correspondance avec ses amis de Paris était très active, de son côté surtout³⁵ », écrit sa mère. Ces amitiés parisiennes ne sont peut-être pas sans rapport avec les relations que ses lectrices cherchent à établir avec elle : sa position d'entre-deux, qui permet de mesurer ce que la célébrité épistolaire exige au XIX^e siècle, se joue, dans la correspondance, entre un travail ingrat de cordialité avec les admirateurs et des efforts pour tisser des liens avec les admirés. Relations sur papier majoritairement, comme le prouve celle de Louisa Siefert avec son futur mari, un admirateur qui lui fait d'abord des avances par lettres et à qui elle ne donne d'indications ni sur son âge ni sur son apparence : « de sorte [...] qu'il peut me croire quarante ans et les yeux louches, ce qui m'amuse bien ». Cette particularité de la célébrité textuelle ne manque pas de surprendre l'autrice elle-même : « Mais quelle drôle d'invention de s'éprendre d'une femme qu'on n'a jamais vue ! »³⁶.

31. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. 99.

32. Siefert, « Journaux et Revues », op. cit., images 59-64, 71-72.

33. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. 101.

34. *Ibid.*, p. 102.

35. *Ibid.*, p. 168.

36. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. 173-174.

À partir de 1869, l'intégration de Siefert au réseau parnassien commence à l'éloigner de la veine sentimentale pour l'orienter vers une orthodoxie stylistique et doctrinale. *Les Stoïques* (1870) en témoignent : elle y cherche un style plus impersonnel et réduit la part émotionnelle au profit de la réflexion. L'impératif de célébrité agit cependant à rebours de cette conversion parnassienne. Sa condition de femme célibataire, tuberculeuse et issue d'une famille en faillite ajoute en effet à sa condition d'autrice un conditionnement matériel décisif : aspirant à l'indépendance économique, elle ne peut se permettre de renoncer aux attraits de la notoriété. C'est pourquoi, vers 1873, elle cherche à se mettre de nouveau en avant en entreprenant *Méline* (1876), poursuivant la politique auctoriale de *Rayons perdus* dans un genre plus rentable, le roman. Le choix du titre est révélateur : « Méline », contraction du prénom de sa protagoniste Mélanie, n'est pas sans résonance avec « Émilie », premier prénom de Siefert³⁷. En revenant à une écriture de soi, Siefert tente de reproduire le succès de son premier recueil et de relancer le débat dans la presse, ce qu'elle réussit, si l'on en juge par la vivacité des réactions critiques suscitées par le caractère de la protagoniste³⁸. Cela semble rappeler que l'écriture personnelle a fondé sa notoriété et que sa quête de célébrité l'y ramène inexorablement.

Après sa mort, Louisa Siefert se verra incarnée dans les *Souvenirs rassemblés par sa mère* « destinés [...] à la publicité³⁹ ». Morte jeune, elle laisse à sa famille le soin de son image posthume, ancrant du même coup, pour la postérité, le rapport entre sa biographie et son œuvre⁴⁰. Or le geste biographique de la mère révèle autre chose : le livre reprend, sans qu'elle en ait conscience, la forme des *reliquiæ* qui avait inspiré le premier manuscrit de Siefert. Composés d'une partie biographique, d'une sélection de poésies, d'aperçus de sa pensée et même de billets reproduisant les avis de personnalités connues, les *Souvenirs* sont à une Louisa réelle ce que le recueil composé par Sainte-Beuve était à un Joseph Delorme fictif. Par la transparence énonciative de ses œuvres et par leur titre même, sans supercherie ni canular, Siefert accède au renom d'un héros romantique ou d'un martyr décadent⁴¹, quitte à ce que cette notoriété l'enferme finalement dans les mêmes procédés pour parler d'elle. Au-delà du texte et de l'œuvre, les archives de Louisa Siefert que l'on redécouvre aujourd'hui offrent un échantillon de célébrité en construction, dont l'exploitation permet d'étudier, dans leur diversité, les conditions de la célébrité au XIX^e siècle.

37. Laetitia Hanin, « *Méline* (1876) de Louisa Siefert, roman d'analyse ou autofiction ? », dans Boutin, Paliyenko et Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert*, op. cit., p. 221-234.

38. Siefert, « Journaux et Revues », op. cit., images 231-232 (Frédéric Plessis trouvant l'héroïne intéressante), 246 (Adolphe Viollet-Le-Duc exaspéré par l'effet *Bovary* dont souffre la protagoniste), 241-242 (Boué de Villiers faisant une interprétation socialiste autour du divorce), entre autres.

39. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. v.

40. Voir le chapitre de Frézard, « Entre privé et public », op. cit.

41. Ce format de récits de vie – comme ceux de Louisa relayés par la presse à sa mort et à la parution des *Souvenirs* – est en effet utilisé comme mécanisme de production de réputation fin-de-siècle et tourné en canular (Julien Schuh, « Emblématique biographique : Mécanismes de productions de réputations fin-de-siècle », *Médias 19*, « La fabrique des récits de vie. Circulation des biographèmes de Vapereau à Wikipédia », dir. Olivier Bara, Marceau Levin et Marie-Ève Thérenty, 2025).

Les trompettes de la Renommée d'une Muse musicale

Le succès de *Rayons perdus* est tel que, quelques mois à peine après la parution du recueil, on déclame déjà ses poésies publiquement. À sa sortie, on le commente oralement dans un cadre privé, l'espace public (circonscrit à Lyon) étant quant à lui investi par le texte de presse : « la critique locale, celle des salons, l'ont vivement discuté⁴² ». Bientôt c'est à Paris et au sein des institutions officielles, ainsi qu'en Suisse, que l'on récite ses poèmes en les intégrant à un répertoire qui contribue à leur légitimation. Les journaux qui annoncent ces événements concourent à propager le nom de Louisa Siefert et à le faire connaître. Ainsi, tel qu'annoncé dans *Le Temps* et par billets personnels⁴³, Guillaume Guizot lit le poème « Petite sœur » de Siefert lors d'un cours de Poésie moderne au Collège de France le 17 mars 1869, puis dans une conférence au Palais Saint-Pierre de Lyon le 11 avril ; la comédienne Amélie Ernst, à la Sorbonne ou boulevard des Capucines, pendant plusieurs semaines d'avril 1869, lit « Margot et Ninon » et la dédicace du deuxième recueil de Siefert, *L'Année républicaine*, parmi des poèmes d'Hugo, Lamartine, Musset, Gautier, Coppée ou Béranger. Le *Journal de Genève* du 25 avril 1871 annonce, en dernière page, la lecture de l'« Enfantine » de Siefert à l'Athénée de la ville par Ernst, qui organise une autre lecture publique à Lyon en 1872⁴⁴ ; Alphonse Scheler, enfin, comme annoncé en dernière page du *Journal de Genève* en date du 8 janvier 1871, lit Siefert parmi Coppée, Prudhomme, Banville et Ratisbonne.

D'autres lectures poétiques publiques pourraient sans doute être recensées, mais cet échantillon suffit à démontrer que la célébrité conserve au XIX^e siècle des formes de transmission orale qui reproduisent et amplifient – quitte à les simplifier – l'œuvre et le nom d'un poète⁴⁵. Ici, l'œuvre de Siefert semble être réduite à une poésie enfantine et attendrissante, conforme à l'image que l'on se fait alors de l'écriture des femmes, cantonnée aux registres sentimental et éducatif. Quoi qu'il en soit, les trompettes de la Renommée sonnent en même temps qu'elles s'affichent dans les journaux, et cette hybridité entre deux modalités de publicité explique en partie l'accès fulgurant du nom de Siefert à la scène littéraire. La résonance de ces trompettes est elle-même auditive : les *Souvenirs* insistent sur l'effet que produisent sur Siefert, à la fois public et autrice citée, le « bruit de renommée » : paroles à son sujet certes, mais aussi « applaudissements de toute la salle » qui l'étourdissent, « bravos »⁴⁶. Par ailleurs, ces déclamations poétiques sur scène correspondent certainement au goût prononcé de la bourgeoisie pour le théâtre, institution qui permet autant aux acteurs (Sarah Bernhardt ou ici Amélie Ernst) qu'aux auteurs (François Coppée, Louisa Siefert) d'être à l'affiche.

Hors des planches, certains événements extraordinaires favorisent la circulation d'un texte par le truchement d'autrui. Il en va ainsi de la guerre franco-prussienne, pendant

42. Siefert, « Journaux et Revues », *op. cit.*, image 75.

43. Siefert, « Journaux et Revues », *op. cit.*, images 105, 117 ; Siefert, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 100, p. 229-231.

44. Iwan Lapaine, « Revue littéraire », *Journal de Lyon*, n° 358, 30 décembre 1872, p. 3.

45. Voir Françoise Waquet (dir.), *Paroles Ailées. Lectures en public d'œuvres littéraires (XVI^e-XXI^e siècle)*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023.

46. Siefert, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 99-100.

laquelle Siefert publie des poésies engagées dans *Le Progrès* ; la reprise d'articles d'un journal à l'autre étant alors pratique courante, ces vers ont vraisemblablement été reproduits ailleurs, ce qui explique qu'un soldat français les découvre et décide de les lire à son bataillon :

[I]l avait trouvé ces vers dans un journal du centre, alors que son bataillon faisait partie de l'armée de la Loire, et [...] il les avait lus à haute voix à ses camarades, groupés autour du foyer de campement, à la veille d'un des combats acharnés qui signalèrent la fin de cette glorieuse et douloureuse campagne [...] ⁴⁷.

Ces poésies ne relèvent pas du registre lyrique et l'autrice s'efface derrière le combat qu'elle chante ; ce geste, amplifié textuellement par la presse et oralement par les acteurs impliqués, continue cependant de véhiculer une image de l'autrice une fois la guerre terminée et la République instaurée. Certes, la publication de ces poèmes en plaquette s'inscrit dans un geste commun aux parnassiens, qui font paraître aux alentours de 1871 des ouvrages témoignant de leur expérience de la guerre ou de la Commune. Toutefois, l'engagement de Siefert pour la France et pour la République lui confère les rôles de Muse de la Patrie ou de Muse républicaine⁴⁸, et de représentante et porte-parole d'une cause. Cette image stéréotypée, davantage imposée par le regard et le discours d'autrui qu'assumée par la principale concernée, s'avère problématique au regard de la célébrité des écrivaines du XIX^e siècle. Il en va de même d'autres assimilations fondées sur le sexe, telle la référence constante à d'autres femmes poètes comme Louise Labé ou Marceline Desbordes-Valmore, qui tendent à masquer Siefert et à l'enfermer dans un éternel féminin de la poésie, lyonnais qui plus est⁴⁹.

Ces désignations attribuées aux femmes poètes en disent long, en effet, sur l'image de célébrité qu'on leur octroie : leur caractère galant tend à confondre femme inspiratrice, c'est-à-dire objet artistique, et femme créatrice. C'est par exemple le cas dans un poème de 1867 où Joséphin Soulay encense les sœurs Siefert : « L'autre, en beau marbre de Paros / Serait ta fière allégorie / Liberté ! Mère des Héros / Déesse à la lance fleurie⁵⁰ ! ». L'érection de ces femmes en égérie littéraire d'une idée, qu'elle soit Patrie ou République, se construit essentiellement par des éléments visuels, comme le prouve cet extrait où la mère de Siefert rapporte des paroles du peintre Joseph Guichard la décrivant au milieu des efforts de guerre :

47. Siefert, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 130.

48. Une partie de la critique, notamment à la parution des *Rayons perdus*, recommande à Louisa Siefert de chanter la patrie ou le foyer ; Emmanuel des Essarts, camarade en Parnasse, en plus de lui conseiller la poésie historique et révolutionnaire, l'accompagne dans les numéros de la revue *La Muse républicaine* de 1875 et de 1876.

49. Un exemple parmi tant d'autres : Asselineau compare Siefert à ces écrivaines dans sa préface à *Rayons perdus* (Witt, « Les affinités électives de Louisa Siefert et Charles Asselineau », *op. cit.*, p. 106-107), bien que la jeune poète s'identifie moins à Desbordes-Valmore qu'à Labé, à qui elle adresse un sonnet jouant de leur prénom commun (*Ibid.*, p. 114).

50. René Chazelle, Joseph Guichard. Peintre lyonnais (1806-1880). Disciple d'Ingres et de Delacroix, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 59.

[N]’est-ce pas l’image de la France elle-même ? Elle est vêtue et comme voilée de deuil ; elle est amaigrie et comme pliée sous le poids de la douleur ; voyez pourtant quelle auréole d’espérance autour de son front quand elle se redresse en agitant chacun de ses drapeaux. Elle inspire la confiance, le patriotisme, rien qu’à la regarder [...]»⁵¹.

En incarnant l’image de la patrie, Siefert inspire le patriotisme ; sa personne et sa personnalité disparaissent cependant derrière le personnage symbolique. L’appellation de « Muse [de la patrie] » contraste avec l’expression symétrique, mais non équivalente, au masculin : le « poète de la patrie » ne cesse d’être un individu. Cette formule, appliquée aux femmes depuis l’extérieur⁵², révèle un aspect problématique de la célébrité au féminin. La figure de la Muse, en permettant à l’autrice de transposer sa propre image dans le combat qu’elle mène – présence littéraire autant qu’effigie physique (songeons aux bustes de Marianne) –, lui offre une forme d’institutionnalisation. Mais cette célébrité reste subordonnée à une cause et se voit dépersonnalisée : le nom propre de l’autrice s’efface derrière l’appellation générique. Les traits subsistent, non l’identité.

Les mises en musique de poèmes constituent une autre façon de transmettre le nom et l’œuvre de Louisa Siefert tout en la légitimant. Ce geste permet non seulement d’amplifier la portée du texte en le faisant circuler sur un autre support et auprès d’un autre public, mais aussi d’approuver la valeur symbolique du poète choisi et la valeur littéraire du poème qui a suscité ou mérité cette mise en musique. Portée par des compositions musicales, la poésie de Louisa Siefert reçoit ainsi une autre forme de publicité, sur un autre support et pour un autre usage. De son vivant, le poème « Au large » inspire déjà Jules Massenet, et son propre beau-frère Élisée Bost adapte « Le Sapin » (FIG. 1)⁵³. Après sa mort, Barthélémy Rey compose une partition pour « Regard mouillé » ; « Jalousie » est mis en notes par André Rossignol, et Comberousse-Yzard produit une pièce, *Amour manqué !*, en 1910⁵⁴.

La poésie qui remporte cependant le plus de succès est sans nul doute « Sotto voce », contenue dans *Les Stoïques*, où elle se fait déjà remarquer, sans doute parce que, ainsi qu’un journaliste l’a écrit, « les petits couplets intitulés *Sotto voce* me semblent un chef-d’œuvre d’art [...] ; la musique sort du rythme lui-même⁵⁵ ». Une partition est préparée en 1880 par Henri

51. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. 134.

52. « La Muse, galvaudée en d’innombrables usages métaphoriques et galants, et bien qu’elle paraisse inscrire une composante féminine au principe même de la parole poétique *au masculin* [...], ne peut constituer un modèle et une légitimation symboliques pour les femmes poètes, mais incarne au contraire admirablement la contradiction dans laquelle elles se débattent : devoir renoncer à l’énonciation d’une parole propre [...] » (Christine Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, 2^e éd., Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010 [1998], p. 46).

53. Jules Massenet, *Au large* [manuscrit], texte de Louisa Sieffert [sic], Bibliothèque nationale de France, 1871 ; Élisée Bost, *Le Sapin !*, texte de Louisa Siefert, Paris, A. O’Kelly, 1876.

54. Barthélémy Rey, « Regard mouillé », texte de Louisa Siefert, dans *Quatre mélodies*, Paris, Imp. Delanchy, 1891, p. 2-3 (E. D. 1670) ; André Rossignol, *La Jalousie*, texte de Louisa Siefert, Paris, Paul Dupont, 1891 ; Comberousse-Yzard, *Amour manqué !*, texte de Louisa Siefert & Comberousse-Yzard, édité 9 Avenue Gaston Phoebus à Pau, 1910.

55. Siefert, « Journaux et Revues », op. cit., images 156-158.

Reber, « N° 17 Le bonheur est un oiseau⁵⁶ ». Plus remarquable encore : ce sont ces vers qui ont été choisis, très récemment, en 2017, par l'Association Eufonia-Bordeaux pour faire l'objet d'un concours de composition, avec trois voix féminines⁵⁷. Dans les années suivant ce concours, plusieurs participants publient les résultats de leur composition : Leonardo Ortega, Cécile Capomaccio, Nathalie Biarnès, Thomas Moreau et Laurent Coulomb, coup de cœur du jury⁵⁸. Le règlement du concours étant silencieux sur les critères de sélection, le choix d'un poème de Siefert pour cette édition semble indépendant du travail de redécouverte académique dont l'autrice fait l'objet depuis les années 1990 : en prêtant ses vers et son nom à la discipline musicale, Louisa Siefert s'assure une voie supplémentaire pour être reconnue.

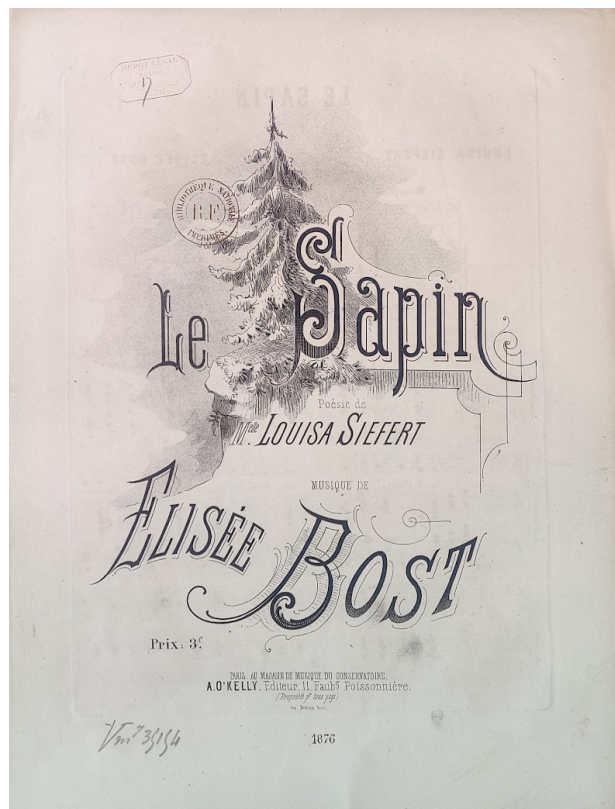


FIG. 1. *Le Sapin*, poésie de Louisa Siefert, musique d'Élisée Bost (première de couverture), Bibliothèque Nationale de France.

-
56. Henri Reber, « N° 17 Le bonheur est un oiseau », texte de L[o]uisa Siefert, dans *Mélodies pour chant et piano*, vol. 2, Paris, Richault & Cie, 1880, p. 84-88.
57. Le règlement de ce « Concours de composition pour chœur » est disponible sur eufoniabordeaux.fr.
58. Cécile Capomaccio, *Sotto voce*, texte de Louisa Siefert, Lyon, À cœur joie, 2018 ; Leonardo Ortega, *Sotto voce*, texte de Louisa Siefert, Lyon, À cœur joie, 2017 ; Nathalie Biarnès, *Sotto voce*, texte de Louisa Siefert, Lyon, À cœur joie, 2018 ; Thomas Moreau, *Sotto voce*, texte de Louisa Siefert, Lyon, À cœur joie, 2021 ; Laurent Coulomb, « Sotto voce », texte de Louisa Siefert, dans *Les Yeux du rêve : Quatre chants d'amour et de tristesse*, Vernouillet, Klarthe Éditions, 2022, p. 5-7.

L'image d'autrice, entre « illustration » patrimoniale et carte de visite

L'image que Louisa Siefert laisse d'elle-même constitue un troisième terrain d'observation, à la fois plus tangible et plus ambigu : tangible parce que les portraits, tableaux et sculptures sont des objets datés et localisables, et ambigu parce que l'autrice n'en maîtrise pas la totalité de la production. Si sa participation partielle aux sociabilités littéraires du Parnasse parisien l'exclut de l'iconographie du groupe, son amitié avec le peintre lyonnais Joseph Guichard ancre la figure de Louisa Siefert à l'échelle locale, à Lyon ou à Saint-Cyr-au-Mont-d'Or. Le Parnasse en tant que réseau littéraire est, pour une part, constitué de membres n'habitant pas la capitale et qui se retrouvent sur le papier à l'occasion de recueils collectifs. Cette sociabilité par la revue, à distance et autorisant la participation de poètes provinciaux, décentralise l'arène où se joue la lutte pour la célébrité. Une célébrité plus accessible, à l'échelle locale, se construit par exemple à Lyon autour de Joséphin Soulayr, Victor de Laprade, Clair et Jean Tisseur ou Siefert. L'iconographie qui en résulte contribue à la cohésion du groupe tout en facilitant la célébrité, à l'échelle régionale, de ses membres, au risque de les enfermer dans le provincialisme.

Les portraits que Guichard fait des Siefert relèvent d'abord d'un cadre familial : la localisation dans des collections particulières des tableaux *Portrait de Clémentine Siefert aux Œillets*, *Portrait de Louisa Siefert* et *Portrait de Clémentine Siefert*⁵⁹ atteste cette transmission privée. Les collections du Musée des Beaux-Arts de Lyon présentent pour leur part des pièces qui tiennent un discours sur la célébrité de Louisa Siefert au futur, au présent et au passé.

Les Enfants Siefert, peint en 1870 alors que les Siefert ont grandi, se fonde sur un daguerréotype réalisé bien auparavant⁶⁰. Guichard, qui peut ainsi se faire prophète a posteriori des destinées de chaque membre de la fratrie, place dans l'arrière-plan du portrait de la petite Louisa une Renommée tenant sa trompette. Ce faisant, il promet l'enfant à la célébrité littéraire, celle-là même qu'elle est en train de construire au moment où il peint, ou qui « déjà entoure son œuvre », selon Charles Dugas⁶¹. Dans *Louisa Siefert aux Ormes*, le peintre fixe en image une scène issue du poème « Marguerite » de *Rayons perdus*, attestant l'impact iconique de cette veine poétique en 1869, année d'exécution du tableau. La mention des « Ormes », qui en constitue le lieu de datation, renvoie à la propriété de Saint-Cyr au sein de laquelle Siefert anime une société littéraire⁶².

59. Chazelle, *Joseph Guichard. Peintre lyonnais*, op. cit., p. 49, p. 52-53, p. 59-62. Il y reproduit en noir et blanc ces portraits et commente leur création datée de 1864 et 1867.

60. Joseph Guichard, *Les Enfants Siefert ou Frère et ses petites Sœurs*, 1870, Musée des Beaux-Arts, Lyon, B 1605 ; Charles Dugas, « "Les enfants Siefert", de Joseph Guichard, au Musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletins et Cahiers des musées lyonnais*, n° 1, 1953. Conservé aujourd'hui par les descendants, le daguerréotype est reproduit dans l'article (p. 3).

61. Dugas, « "Les enfants Siefert", de Joseph Guichard », art. cit., p. 5.

62. Joseph Guichard, *Louisa Siefert aux Ormes*, 1869, Musée des Beaux-Arts, Lyon, B 696 ; Chazelle, *Joseph Guichard. Peintre lyonnais*, op. cit., p. 48-51, p. 57-59 ; Aimée Boutin et Adrianna Paliyenko, « Postérités de Louisa Siefert : Mémoire, histoire, matrimoine », dans Boutin, Paliyenko et Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert*, op. cit., p. 23-24.

Apothéose de Louisa Siefert, enfin, représente des anges et des Amours portant le corps d'une jeune défunte (FIG. 2). On a longtemps cru qu'il s'agissait d'un tableau distinct d'*Enterrement d'une jeune fille*, son titre officiel⁶³ ; sa date – 1877 – rend tout à fait légitime le nom alternatif, car c'est l'année où meurt Siefert et Guichard a très probablement voulu lui rendre hommage. Ce problème de titre est en lui-même révélateur : tandis que l'« *Apothéose de Louisa Siefert* » se réfère explicitement à l'autrice et offre une iconographie de sa mort comme événement, l'impersonnalité de l'*Enterrement d'une jeune fille* fait disparaître le nom de l'autrice et minimise la portée de sa disparition. Reprenant un topos romantique et décadent du jeune poète fauché par la mort, ce tableau avec son double titre est à l'image de la postérité de Louisa Siefert, dont la mémoire se perd aussi précocement que se termine sa vie.

La composition de Guichard représente un groupe de figures ailées transportant vers le ciel le corps drapé de blanc d'une jeune femme défunte. Un ange de grande taille, vêtu de rose et blanc aux ailes brunes déployées, domine la scène et entraîne la défunte, tandis qu'un second ange aux ailes translucides bleutées soutient le corps par les jambes. Trois *putti* animent l'ensemble : deux dans la partie supérieure gauche, un autre au premier plan à droite, qui semble installer une pierre tombale. Le tout se déploie dans un paysage boisé et fleuri aux tonalités sombres, traversé d'une lumière dorée diffuse. L'œuvre s'inscrit dans la tradition romantique de l'apothéose funèbre, qui élève le défunt au rang des êtres célestes. La dette envers Delacroix est manifeste dans la vigueur du coloris, le mouvement tourbillonnant des figures et la touche large et vibrante. La figure angélique principale, par sa posture et la direction de son regard, oriente la lecture vers une *translatio* de la sphère terrestre à la sphère céleste.



FIG. 2. Joseph Guichard, *Enterrement d'une jeune fille ou Apothéose de Louisa Siefert*, Musée des Beaux-Arts de Lyon.

63. Joseph Guichard, *Enterrement d'une jeune fille* [ou *Apothéose de Louisa Siefert*], 1877, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 1961-122 ; Chazelle, *Joseph Guichard. Peintre lyonnais, op. cit.*, p. 59 ; Dugas, « "Les enfants Siefert", de Joseph Guichard », art. cit., p. 6. Stéphane Paccoud, conservateur en chef des peintures et sculptures du XIX^e siècle au Musée des Beaux-Arts de Lyon, nous a confirmé que le tableau de Guichard apparaît dans certains ouvrages sous ce titre – apocryphe – relatif à Siefert, mais il émet des doutes quant au fait que Louisa Siefert en soit réellement le sujet (communication personnelle, 24 janvier 2024).

Louisa Siefert ne s'est pas contentée de subir les représentations que les autres construisaient d'elle ; elle a cherché à prendre l'initiative de sa propre figuration d'autrice. À une époque où le portrait photographique tient une place croissante dans la représentation collective de l'écrivain⁶⁴, Louisa Siefert recourt elle aussi à cette technologie en commandant un tirage en 1873, lors d'un séjour à Pau. Ce geste revêt suffisamment d'importance pour que la mère en fasse mention : ces « deux photographies charmantes [...] portraits, l'un de face et l'autre de trois-quarts⁶⁵ ». Buste cadré serré, fond neutre sans premier ni arrière-plan, effet de vignette, expression grave et regard fixé sur l'objectif : tout concourt à faire de ce cliché un portrait carte de visite délibérément conçu par l'autrice. Ce n'est pas la première photographie prise de Louisa Siefert, mais c'est celle qu'elle choisit de reproduire et de diffuser, pour ses envois comme pour les anthologies⁶⁶. Cette photographie de 1873 a ainsi rempli plusieurs fonctions distinctes. Entre les premiers échanges épistolaires avec son futur mari (1872) et leur rencontre en personne (1874), elle a vraisemblablement compensé la méconnaissance des traits physiques de Siefert, fruit d'une célébrité purement textuelle, dans le cadre d'un échange de portraits. Sa reproduction dans une anthologie, aux côtés d'autres écrivains, constitue par ailleurs un argument de vente, tant dans la presse qu'en première page du livre. Enfin, la logique sérielle propre à la carte de visite photographique, ici réduite à deux versions peu différenciées de face et de trois-quarts, produit une sérialité d'autant plus efficace qu'elle est concentrée.

Le geste de Louisa Siefert correspond ainsi à ce qu'Adeline Wrona nomme l'« impératif de visibilité » auquel l'écrivain du XIX^e siècle est soumis⁶⁷. Il entre en concurrence, dans son iconographie, avec les photographies de son buste viril utilisé pour rééditer *Les Stoïques* et du tableau aux Ormes, plus féminin, qui figure en couverture de la réédition de *Rayons perdus*⁶⁸. Signe de son succès, ce portrait est reproduit en dessin et vraisemblablement publié dans un journal ou une revue – comme le laisse entendre la découpe qui en

64. Voir Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012 ; Adeline Wrona, « Le portrait carte, de la photographie au journal », *CONTEXTES*, n° 14, « Le Portrait photographique d'écrivain », dir. Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand et Martine Lavaud, 2014.

65. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. 184.

66. Studio Subercaze, *Portrait carte de visite de Louisa Siefert, de trois-quarts*, v. 1873, Collection Laruelle, Bibliothèque nationale de France, NE-63 (145)-FOL. Même portrait de trois-quarts ajouté, avec une dédicace au dos pour son mari, à l'exemplaire de *Méline*, Bibliothèque municipale de Lyon (Rés B 512893), disponible sur catalogue.bm-lyon.fr. Également un portrait (sans que nous sachions de quel angle) conservé dans l'album de photographies de Siefert conservé à la Bibliothèque Beinecke de Yale University, disponible sur search.library.yale.edu. Portrait de face reproduit dans l'anthologie de 1895 *Ici-bas – Au-delà* chez Fischbacher et annoncé dans *Le Protestant Béarnais* du 21 décembre 1895. Nous remercions Adrianna Paliyenko de nous avoir aidé à trouver la source de cette photographie à la BnF. D'autres photographies de Louisa Siefert, notamment dans une robe à pois noirs ou en robe de soirée, sont disponibles sur Internet et dans l'album susmentionné.

67. Wrona, « Le portrait carte, de la photographie au journal », art. cit., paragraphe 22. Elle mentionne également l'échange de portraits carte de visite « [f]aute de rencontres en chair et en os » (§ 43), les liens qui se créent entre photographes, éditeurs et rédacteurs en chef (§ 29) et la reproduction des portraits en gravure dans la presse (§ 46) en plus des caractéristiques de cette forme photographique.

68. Louisa Siefert, *The Stoics: A Bilingual Critical Edition*, trad. Norman Shapiro, éd. Adrianna Paliyenko, University Park, Penn State University Press, 2025 ; Louisa Siefert, *Rayons perdus*, éd. Adrien Bresson et

apparaît dans le cahier où les Siefert transcrivent les critiques de presse (FIG. 3) – parmi d’autres autrices, « [Eug]enie Marlitt » et « Wilhelmine Wickenburg Alma[sy] »⁶⁹. L’origine allemande de ces femmes de lettres indique une revue germanique ou germanophile, ce qui prouve que le nom et l’image d’autrice de Louisa Siefert transcendent non seulement l’échelle nationale mais pénètrent par-delà les inimitiés nationales et personnelles⁷⁰. Cette stratégie graphique de la célébrité fonctionne donc peut-être trop bien, au point de faire connaître Siefert jusque chez l’ennemi ; nous avons en tout cas là une iconographie voulue par l’autrice, image de marque qui préfigure la photographie d’auteur contemporaine.



FIG. 3. Studio Subercaze, *Portait carte de visite de Louisa Siefert*, Bibliothèque Nationale de France (à gauche) / Auteur inconnu, portrait gravé de Louisa Siefert d’après la photographie Subercaze, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (à droite).

Jérémie Pinguet, Paris, L’Harmattan, 2022. Voir les couvertures de l’un et de l’autre, disponibles sur psupress.org et editions-harmattan.fr.

69. Siefert, « Journaux et Revues », *op. cit.*, images 82 et 249. Dessin sur bois ou taille-douce, publication périodique non identifiée, vers 1873-1877 ; le nom « Louisa Siefert » est inscrit en légende dans le bas du médaillon. Ces découpes proviennent peut-être de la *Gazette d’Augsbourg* qui recense *Méline* en 1876 (images 250-256).
70. Les *Souvenirs* appuient souvent sur l’anti-germanisme de Louisa Siefert ; en 1873, une proposition de traduction des *Rayons perdus* en allemand aurait reçu cette réaction de Louisa : « Quel plaisir maintenant, s’écriait-elle, d’avoir des lecteurs en Allemagne et de s’y créer des sympathies ! » (Siefert, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 97). On pense désormais que ce sentiment est exagéré par le récit biographique qu’offre la mère de l’écrivaine dans une période de nationalisme revanchard (Frézar, « Entre privé et public », *op. cit.*, p. 44).

Mais, au-delà de ces manifestations iconographiques, ce portrait photographique est envoyé à des proches, tels sa mère ou son mari. En ce sens, l'échange de photographies petit format entre écrivains conduit à un autre objet où se joue la construction d'une célébrité au XIX^e siècle : la collection de photographies. C'est en tout cas ce qu'indique *l'Album de 120 photographies* ayant appartenu aux Siefert, dont l'acquisition récente par la Bibliothèque Beinecke de livres rares et manuscrits (Yale), grâce au conseil d'Adrianna Paliyenko, a valu un changement de nom à la collection de manuscrits, preuve de son importance. Pour l'instant, nous n'avons pu consulter que les informations présentées sur le site de la Librairie Faustroll qui l'a mis en vente. On y trouve des portraits de Louisa Siefert elle-même, de membres de sa famille et d'amis, mais aussi de célébrités : les *Souvenirs* mentionnent déjà l'envoi des portraits de Victor Hugo ou d'Oscar II de Suède, dédiés⁷¹. D'autres photographies de personnalités connues comme Théodore de Banville, Théophile Gautier, Emilio Castelar, Garibaldi, Gambetta, Lamartine, Thiers ou Musset permettent de mieux se figurer la sociabilité de l'écrivaine et ses affinités idéologiques et poétiques.

Cette collection est surtout éclectique, oscillant entre une démarche domestique d'album familial et une démarche patrimoniale participant du « marché constitué par les "célébrités"⁷² ». Elle rassemble des « anonymes » appartenant au cercle familial et des « illustres » inconnus de Louisa Siefert (Musset, Thiers...), conséquence sans doute d'une célébrité en construction qui ignore les frontières entre les deux statuts. La pratique habituelle des envois photographiques de ce type montre en tout cas que l'entretien de la célébrité au XIX^e siècle passe aussi par ces échanges, dont l'intérêt, pour celui qui envoie, est d'imposer son image auprès des autres, et pour celui qui reçoit, de constituer une collection de valeur, à la manière dont on échange aujourd'hui des photographies de sportifs. Siefert collectionne ainsi les portraits de ses idoles tout en envoyant les siens pour faire connaître son image : sa carte de visite figure par exemple dans le *Mémorial des femmes* de René Laruelle, copieuse collection de figures féminines dont le geste n'est pas non plus exempt d'ambiguïté, entre soupçons de misogynie et revendication des femmes de lettres. Le fétichisme graphique est peut-être un autre aspect problématique de la célébrité des écrivaines.

Le Musée des Beaux-Arts de Lyon présente un dernier élément iconographique se rapportant à Louisa : le buste que l'on décide d'ériger après sa mort⁷³. Les sources imprimées indiquent qu'il s'agit d'un vœu populaire qui est remonté jusqu'aux pouvoirs publics en novembre 1877⁷⁴ ; l'ouvrage est terminé fin avril 1880 pour être exposé dans la Galerie des Lyonnais Célèbres (ou des Illustrations⁷⁵) de ce Palais des Arts. Les archives permettent de retracer les conditions de son érection : le 11 mai 1878, le Conseil Municipal de Lyon approuve une demande d'augmentation de salaire pour le sculpteur à un total de 3 000 francs « en

71. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. 74, 175, disponible sur librairie-faustroll.com.

72. Wrona, « Le portrait carte, de la photographie au journal », art. cit., § 17. Sur les échanges de carte et les pratiques de collection où l'image d'auteur se voit malmenée, voir § 15-17.

73. Étienne Pagny, *Louisa Siefert. Buste*, marbre, 1880, Musée des Beaux-Arts, Lyon, B 284.

74. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. vi ; Du Mazet, « Madame Louisa Pène-Siefert », *L'Informateur*, n° 222, 30 octobre 1877, p. 1-2.

75. Siefert, *Souvenirs*, op. cit., p. vii.

raison du travail exceptionnel que donne la confection d'un buste de femme⁷⁶ ». Étienne Pagny cherche peut-être à faire valoir ses efforts pour rendre le caractère de Siefert : ainsi qu'Adrianna Paliyenko le propose, « la poète aurait eu son mot à dire sur ce "buste" où des traits masculins côtoient des traits féminins, ayant voulu transcender le corps par la force de son esprit⁷⁷ ». Faut-il y voir la fascination des décadents pour la figure androgyne ?

De plus, cette sculpture engendre toute une iconographie posthume : une héliographie en est incluse en exergue des *Souvenirs*, reproduite dans des recueils factices ou des anthologies, et mise récemment en couverture de la réédition des *Stoïques*⁷⁸ ; le buste est photographié à plusieurs reprises, notamment par des noms illustres tels les frères Lumière (FIG. 4)⁷⁹. Le monument lui-même n'est plus exposé dans les salles du Musée lyonnais ; l'absence de Siefert des salles d'exposition, alors que Joséphin Souly y demeure présent, témoigne certainement d'une notoriété trop éphémère, même à l'échelle locale. Le seul espace public, ou semi-public, où l'image de Louisa Siefert soit encore célébrée est l'Hôtel de la Préfecture du Rhône, où la fresque *Aux gloires du Lyonnais et du Beaujolais*, peinte en 1894 par Louis-Édouard Fournier, insère Louisa parmi son cercle poétique lyonnais et dans la lignée des grandes personnalités historiques de la ville⁸⁰. Or le titre même de cette peinture indique bien que ces représentations monumentales, créées par les institutions une fois le mérite consacré, disent davantage de la gloire octroyée à Louisa que de la célébrité qu'elle a su négocier.

76. « Louisa Renée Siefert [sic] » Archives Municipales de Lyon, 468WP/19.

77. Boutin et Paliyenko, « Postérités de Louisa Siefert », *op. cit.*, p. 33.

78. Jean-François Armbruster, *Louisa Siefert. D'après le buste en marbre, par Pagny*, héliographie de profil droit sur fond sombre, v. 1880 (Siefert, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 11). Ce portrait est intercalé dans l'exemplaire de la Bibliothèque municipale de Lyon rassemblant *Les Stoïques*, *L'Année républicaine* et *Les Saintes colères*, disponible sur catalogue.bm-lyon.fr. Il figure également en couverture de l'édition bilingue de *The Stoics* (*op. cit.*, disponible sur psupress.org). Aussi dans le premier tome des *Muses françaises* d'Alphonse Siché (mais l'éclairage diffère).

79. Frères Lumière, *Louisa Siefert (1845-1877), poétesse, buste en marbre de E. Pagny, sculpteur*, héliographie de face sur fond sombre, v. 1880, tirages photographiques de dimensions égales ou inférieures à 24 x 30 cm, Archives départementales et métropolitaines du Rhône, 7Fi110. Les Archives municipales de Lyon possèdent quatre autres photographies sur fond clair de face (1PH/8564), de dos (1PH/8566), de profil droit (1PH/8565) et de profil gauche (1PH/8567). Le Musée des Beaux-Arts de Lyon a aussi mis à disposition une photographie du buste : collections.mba-lyon.fr.

80. Louis-Édouard Fournier, *Aux gloires du Lyonnais et du Beaujolais*, 1894, Hôtel de la Préfecture du Rhône, Lyon. Pour plus de précisions, voir Boutin et Paliyenko, « Postérités de Louisa Siefert », *op. cit.*, p. 18.



FIG. 4. Frères Lumière, Louisa Siefert (1845-1877), poétesse, buste en marbre de E. Pagny, sculpteur, Archives départementales et métropolitaines du Rhône.

Conclusion

La célébrité, telle que la révèle le parcours de Siefert, n'est jamais un état mais un processus : elle se diffuse à des échelles variables – familiale, locale, nationale, transnationale – et se décline en registres distincts dont les nuances disent les rapports de force entre l'autrice et ceux qui construisent son image. Notoriété, renommée, popularité, réputation, succès, illustration : chacun de ces termes engage une conception différente du mérite, du public et de la légitimité. Si la doctrine parnassienne mise sur la gloire pour récompenser la perfection artistique indépendamment des jugements contingents de la société, les membres du réseau n'en aspirent pas moins à la faveur du public et à la reconnaissance mondaine : l'accès de cette génération à la célébrité passe par le théâtre, où Coppée remporte le succès que cherchent également Theuriet et Siefert, non sans sacrifier au passage la doctrine des maîtres aux idéaux bourgeois. La camaraderie du groupe, conjuguée à la multiplication des supports propre au XIX^e siècle, rend possible la construction collective d'une célébrité, en alliance avec l'acteur, le sculpteur, le peintre ou le photographe (Pagny, Guichard, les frères Lumière), avec le journaliste ou l'éditeur (feuilletons, critiques, réclames, portrait d'auteur comme argument de vente), avec le compositeur enfin (Massenet, Rossignol). On observe par ailleurs, dans le

cas de Siefert, le retour de topiques romantiques dans la figuration d'auteur qui préludent à un imaginaire décadent : image du poète mort trop tôt, biographie sous forme de *reliquiæ*, représentation androgyne, écriture autofictionnelle. Alors même que le Parnasse tente d'inverser cette tendance, la révolution de la célébrité s'impose comme incontestable.

Le parcours de Siefert confirme que la célébrité est toujours une fabrique collective : ni entièrement voulue ni entièrement subie, elle résulte de la convergence de stratégies propres à l'autrice et de gestes conçus par autrui. Correspondance avec les admirateurs, contact épistolaire avec les milieux littéraires de la capitale, échanges avec les journalistes, portrait carte de visite imposant une image d'autrice revendiquée, retour à l'écriture de soi en fin de vie : autant de moyens par lesquels Siefert tente de reprendre l'initiative d'une image que la polémique, la déclamation publique, la composition musicale et les œuvres plastiques lui disputent constamment. Car c'est précisément la polémique soulevée par son premier recueil qui fonde sa réputation, en mêlant fantasme et réalité, attirance et inquiétude envers l'intériorité d'une jeune femme exposée dans la sphère publique, tandis que son incarnation en Muse républicaine ou en image de la France recouvre sa personnalité complexe d'un stéréotype féminin dont elle ne maîtrise ni la production ni la diffusion.

De cette tension entre initiative et dépossession naît la figure singulière que Siefert incarne dans l'histoire de la célébrité féminine, au croisement du fétichisme littéraire et photographique. Si, pour Siefert, parler d'elle-même corrobore certains clichés de son temps sur les femmes, cela lui permet néanmoins d'éviter l'écueil des idéaux abstraits d'une pensée dominante, qu'il s'agisse du foyer, de la nature ou de la patrie. Sa mort prématurée lui laisse peu de latitude pour négocier les conditions de sa notoriété et conduit ses proches à l'inscrire dans des gestes relevant tout autant du romantisme que du décadentisme. Ainsi, ce que l'on tenait pour une parenthèse dans l'histoire de la célébrité, à savoir le retrait prôné par les maîtres du Parnasse, se révèle, au regard de Siefert, comme une exception que les pratiques de leur propre réseau n'ont jamais véritablement observée.

Bibliographie

- « Louisa Renée Siefert [sic] », Archives Municipales de Lyon, 468WP/19.
- ARMBRUSTER Jean-François, *Louisa Siefert. D'après le buste en marbre, par Pagny*, héliographie, profil droit avec fond sombre, v. 1880.
- BARA Olivier, « Les Comédies romanesques de Louisa Siefert (1872) : Théâtralité "d'une scène imaginaire" », dans Aimée Boutin, Adrianna Paliyenko et Catherine Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert (1845-1877) : Richesse d'une œuvre de femme à l'ère de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2024, p. 205-219.
- BIARNÈS Nathalie, *Sotto voce*, texte de Louisa Siefert, musique de Nathalie Biarnès, Lyon, À cœur joie, 2018.
- BOST Élisée, *Le Sapin !*, texte de Louisa Siefert, musique d'Élisée Bost, Paris, A. O'Kelly, 1876.
- BOUTIN Aimée, PALIYENKO Adrianna et WITT Catherine (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert (1845-1877) : Richesse d'une œuvre de femme à l'ère de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2024.
- BOUTIN Aimée et PALIYENKO Adrianna, « Postérités de Louisa Siefert : Mémoire, histoire, matrimoine », dans Aimée Boutin, Adrianna Paliyenko et Catherine Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert (1845-1877) : Richesse d'une œuvre de femme à l'ère de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2024, p. 17-36.
- CAPOMACCIO Cécile, *Sotto voce*, texte de Louisa Siefert, Lyon, À cœur joie, 2018.
- CHAZELLE René, *Joseph Guichard. Peintre lyonnais (1806-1880). Disciple d'Ingres et de Delacroix*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.

- COMBEROUSSE-YZERD, *Amour manqué !*, texte de Louisa Siefert & Comberousse-Yzerd, édité 9 Avenue Gaston Phoebus à Pau, 1910, disponible sur gallica.bnf.fr
- COULOMB Laurent, « Sotto voce », dans *Les Yeux du rêve : Quatre chants d'amour et de tristesse*, texte de Louisa Siefert, Vernouillet, Klarthe Éditions, 2022, p. 5-7.
- DIAZ Brigitte (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019.
- DIAZ José-Luis, « Révolutions de la gloire », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 7, « La Machine à gloire », Paris, Champ Vallon, 2017, p. 25-35.
- DUGAS Charles, « "Les enfants Siefert", de Joseph Guichard, au Musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletins et Cahiers des musées lyonnais*, n° 1, 1953, p. 1-6. doi.org/10.3406/bmml.1953.1314
- EGGLI Edmond, « Aaron Schaffer, *The Genres of Parnassian Poetry* », *The Modern Language Review*, vol. 40, n° 1, 1945, p. 67-70. doi.org/10.2307/3717763
- FOURNIER Louis-Édouard, *Aux gloires du Lyonnais et du Beaujolais*, 1894, Hôtel de la Préfecture du Rhône, Lyon, disponible sur commons.wikimedia.org
- FRÉZARD Lucy, « Entre privé et public, reconstruire "une Louisa inoubliable" : Étude du geste biographique dans *Souvenirs rassemblés par sa mère* (1881) », dans Aimée Boutin, Adrianna Paliyenko et Catherine Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert (1845-1877) : Richesse d'une œuvre de femme à l'ère de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2024, p. 235-257.
- GAUTIER Théophile, *Émaux et Camées*, Paris, Charpentier, 1872 [1852], disponible sur gallica.bnf.fr
- GLINOER Anthony et Vincent LAISNEY, *L'Âge des cénacles : Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.
- GUICHARD Joseph, *Louisa Siefert aux Ormes*, 1869, Musée des Beaux-Arts, Lyon, B 696, disponible sur commons.wikimedia.org
- *Les Enfants Siefert ou Frère et ses petites Sœurs*, 1870, Musée des Beaux-Arts, Lyon, B 1605.
- *Enterrement d'une jeune fille [ou Apothéose de Louisa Siefert]*, 1877, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 1961-122.
- HANIN Laetitia, « Méline (1876) de Louisa Siefert, roman d'analyse ou autofiction ? », dans Aimée Boutin, Adrianna Paliyenko et Catherine Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert (1845-1877) : Richesse d'une œuvre de femme à l'ère de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2024, p. 221-234.
- LAPAINÉ Iwan, « Revue littéraire », *Journal de Lyon*, n° 358, 30 décembre 1872, p. 3, disponible sur collections.bm-lyon.fr
- LECONTE DE LISLE Charles, *Poèmes antiques*, Paris, Marc Ducloux, 1852, disponible sur gallica.bnf.fr
- LILTI Antoine, *Figures publiques. L'Invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2012.
- LUMIÈRE Frères, « Louisa Siefert (1845-1877), poétesse, buste en marbre de E. Pagny, sculpteur » [héliographie], v. 1880, dans *Tirages photographiques de dimensions égales ou inférieures à 24 x 30 cm.*, Archives départementales et métropolitaines du Rhône, 7Fi110, disponible sur archives.rhone.fr
- MASSET Jules, *Au large* [manuscrit], texte de Louisa Siefert [sic], Bibliothèque nationale de France, 1871, disponible sur gallica.bnf.fr
- DU MAZET, « Madame Louisa Pène-Siefert », *L'Informateur*, n° 222, 30 octobre 1877, p. 1-2. Disponible sur gallica.bnf.fr
- MOREAU Thomas, *Sotto voce*, texte de Louisa Siefert, Lyon, À cœur joie, 2021.
- ORTEGA Leonardo, *Sotto voce*, texte de Louisa Siefert, Lyon, À cœur joie, 2017.
- PAGNY Étienne, *Louisa Siefert. Buste*, marbre, 1880, Musée des Beaux-Arts, Lyon, B 284. Disponible sur collections.mba-lyon.fr
- PALIYENKO Adrianna, *Envie de génie. La Contribution des femmes à la poésie française (XIX^e siècle)*, trad. Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020 [2016 pour l'original anglais].
- PICH Edgard, « Auguste Poulet-Malassis, *Lettres à Charles Asselineau (1854-1873)*. Paris, Honoré Champion, 2012. Un vol. de 325 p. », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 2014, p. 242-244.
- PLANTÉ Christine (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010 [1998].
- REBER Henri, « N° 17 Le bonheur est un oiseau » dans *Mélodies pour chant et piano*, vol. 2, texte de L[ou]isa Siefert, Paris, Richault & Cie, 1880, p. 84-88.

- REY Barthélémy, « Regard mouillé », dans *Quatre mélodies*, texte de Louisa Siefert, Paris, Imp. Delanchy, 1891, p. 2-3 (E. D. 1670).
- ROSSIGNOL André, *La Jalousie*, texte de Louisa Siefert, Paris, Paul Dupont, 1891. Disponible sur gallica.bnf.fr
- SCHUH Julien, « Emblématique biographique : Mécanismes de productions de réputations fin-de-siècle », *Médias 19*, « La fabrique des récits de vie. Circulation des biographèmes de Vapereau à Wikipédia », dir. Olivier Bara, Marceau Levin et Marie-Ève Thérénty, 2025. Disponible sur medias19.org
- SIEFERT Louisa, « Rayons perdus », 1866-1868, Bibliothèque Municipale de Lyon, MS 6314, boîte 1, dossier 5.
- « Causerie poétique : M. François Coppée ; M. Albert Glatigny », *Journal de Lyon*, 7 janvier 1872, p. 1-2. Disponible sur collections.bm-lyon.fr
- « Journaux et Revues », 1868-1876, dans *Louisa Siefert correspondence, poems, and photograph album*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 640, boîte 6, dossier 128, images 46-256. Disponible sur collections.library.yale.edu
- *Souvenirs rassemblés par sa mère ; Poésies inédites*, éd. Clémentine et Élisée Bost-Siefert d'après Adèle-Adrienne Siefert, Paris, Fischbacher, 1881. Disponible sur gallica.bnf.fr
- *Rayons perdus*, éd. Adrien Bresson et Jérémie Pinguet, Paris, L'Harmattan, 2022.
- *The Stoics: A Bilingual Critical Edition*, trad. Norman Shapiro, éd. Adrianna Paliyenko, University Park, Penn State University Press, 2025.
- SUBERCAZE studio, *Portait carte de visite de Louisa Siefert*, de trois-quarts, v. 1873, *Portraits de femmes. France*, Collection Laruelle, Département des Estampes et de la photographie, Bibliothèque nationale de France, NE-63 (145)-FOL.
- VALAZZA Nicolas, *La Poésie délivrée. Le Livre en question du Parnasse à Mallarmé*, Genève, Droz, 2018.
- WAQUET Françoise (dir.), *Paroles Ailées. Lectures en public d'œuvres littéraires (xvi^e-xxi^e siècle)*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023.
- WITT Catherine, « Les affinités électives de Louisa Siefert et Charles Asselineau », dans Aimée Boutin, Adrianna Paliyenko et Catherine Witt (dir.), *Redécouvrir Louisa Siefert (1845-1877) : Richesse d'une œuvre de femme à l'ère de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2024, p. 105-131.
- WRONA Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012.
- « Le portrait carte, de la photographie au journal », *CONTEXTES*, n° 14, « Le portrait photographique d'écrivain », dir. Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand et Martine Lavaud, 2014. [doi.org/10.4000-contextes.5942](https://doi.org/10.4000/contextes.5942)