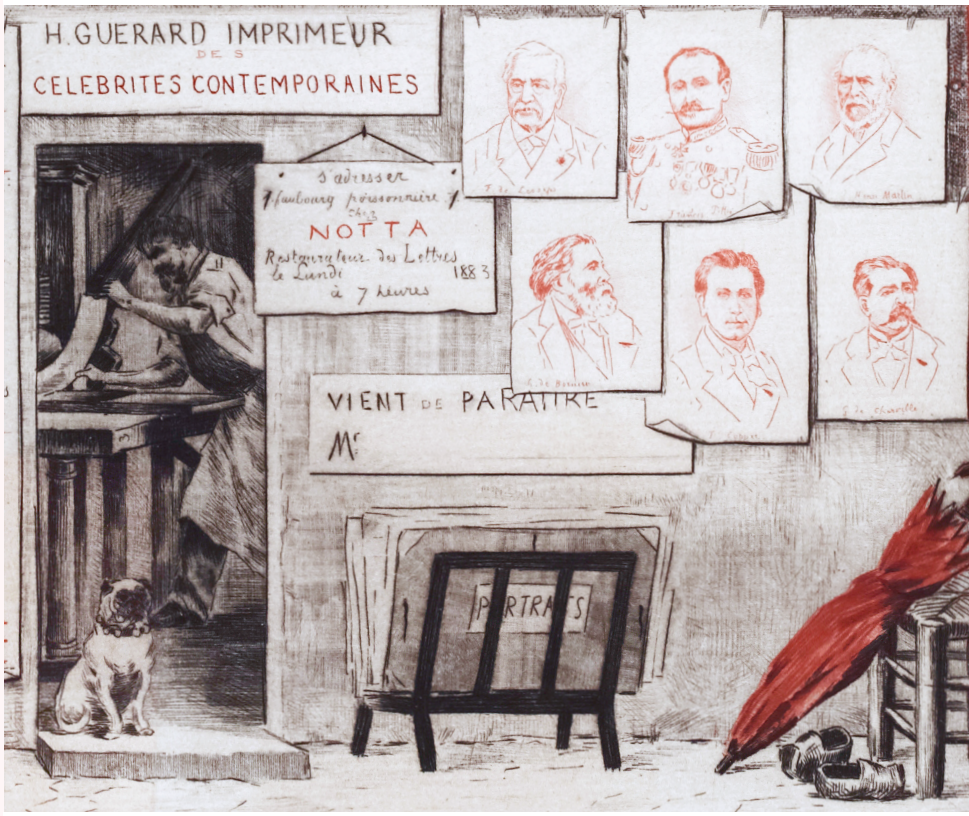
RELIEF
Revue électronique de littérature française

Les écrivain·e·s du XIXe siècle et l'impératif de célébrité

Relief, vol. 20, n° 1, 2026

sous la direction de Violaine François et Marceau Levin



RADBOUD
UNIVERSITY
PRESS

Les écrivain·e·s du XIX^{e} siècle et l'impératif de célébrité

Relief, vol. 20, n° 1, 2026

sous la direction de Violaine François et Marceau Levin

RELIEF – Revue électronique de littérature française
ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Publié en libre accès sous la licence CC BY 4.0
Site web : revue-relief.org

Directeur de publication
Olivier Sécardin, Université d'Hiroshima

Rédacteurs en chef
Mathilde Labbé, Nantes Université & Gaspard Turin, Université de Lausanne, Université de Genève

Comité éditorial
Maxime Decout, Sorbonne Université
Clément Girardi, Université Toulouse Jean Jaurès
Justine Huppe, Université de Liège
Aude Jeannerod, Université Catholique de Lyon
Morgane Kieffer, Université Jean Monnet Saint-Étienne
Maaike Koffeman, Université Radboud de Nimègue
Magali Nachtergael, Université Bordeaux Montaigne
Marcela Scibiorska, Vrije Universiteit Brussel & Université libre de Bruxelles

Secrétaire de rédaction
Robin Chardon

Comité scientifique
Emily Apter, New York University
Barbara Cassin, CNRS
Jean-Louis Cornille, University of Cape Town
Paul Dirkx, Université de Lille
Luc Fraisse, Université de Strasbourg
Thomas Hunkeler, Université de Fribourg
William Marx, Collège de France
Bernadette Mimoso-Ruiz, Institut Catholique de Toulouse
Alicia C. Montoya, Université Radboud de Nimègue
Denis Saint-Amand, FNRS - Université de Namur
Pierre Schoentjes, Université de Gand
Franc Schuerewegen, Université d'Anvers
Annelies Schulte Nordholt, Université de Leyde
Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen Normandie
Éric Trudel, Bard College
Dominique Viart, Université Paris Nanterre

Comité d'honneur
Maarten van Buuren, Université d'Utrecht
Sjef Houppermans, Université de Leyde
Els Jongeneel, Université de Groningue
Ieme van der Poel, Université d'Amsterdam
Paul J. Smith, Université de Leyde

TABLE DES MATIÈRES

Les écrivain·e·s du XIX^e siècle et l'impératif de célébrité

Éditorial

LA RÉDACTION DE *RELIEF*, En mémoire d'Anthony Glinoer 1

VIOLAINE FRANÇOIS & MARCEAU LEVIN, Au risque des médias : écrivain·e·s et impératif de célébrité au XIX^e siècle 2

Dossier thématique

JOSÉ-LUIS DIAZ, Entre rêves de gloire et réalités de la réclame : la célébrité littéraire en régime médiatique (1830-1850) 18

SAMANTHA CARETTI, Prétendus suppliciés de la publicité : les exemples de Chateaubriand et de Lamartine 33

THIERRY POYET, Pour une réfutation de la célébrité comme impératif social : Flaubert épistolier 50

HENRI BERGER-MARTÍN, Louisa Siefert et la célébrité en période parnassienne 63

MORGANE KIEFFER, « [Le] désir de gloire [est] un désir de texte ». Pierre Michon, lecteur de Balzac 86

JEAN-DIDIER WAGNEUR, Grands et petits, marbres et plâtres : le carnaval de la célébrité 100

PASCAL DURAND, Se faire un non : la célébrité des minoritaires 121

VINCENT LAISNEY, Capital mémoriel et capital de visibilité : la célébrité en différé 136

Entretien

VIOLAINE FRANÇOIS, La célébrité littéraire des femmes au XIX^e siècle : entre défi et empêchement. Entretien avec Damien Zanone 146

SOPHIE BROS & VIOLAINE FRANÇOIS, Supplément à l'entretien : la voix des écrivaines face à l'impératif de célébrité 160

Essai

OLIVIER SÉCARDIN, Nathalie Heinich ou l'invention du capital de visibilité 169

Bibliographie

VIOLAINE FRANÇOIS & MARCEAU LEVIN, Bibliographie indicative 184

Varia

MANON DELCOUR, Fenêtres et capharnaüm dans *Villa Crimée* de Célia Houdart : une architecture et son envers 191

À propos des auteurs 207

Image de couverture : Henri-Charles Guérard (1846-1897), *Invitation au dîner Dentu chez Notta en 1883* [titre factice], 1883, eau-forte et impression en couleurs, 14,1 × 18,1 cm, impr. Houiste. Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris, inv. G.23454. CCo Paris Musées / musée Carnavalet – Histoire de Paris.

En mémoire d'Anthony Glinoer

À l'orée de ce nouveau numéro de *Relief*, la rédaction souhaite rendre hommage à Anthony Glinoer, professeur à l'Université de Sherbrooke, décédé le 23 juin 2026, à cinquante ans.

De la camaraderie romantique aux classiques, il n'a cessé de démontrer dans son travail critique que la littérature ne se fait jamais seule. Sa thèse liégeoise, devenue *La querelle de la camaraderie littéraire* (2008), prenait au sérieux l'accusation de camaraderie portée en 1829 contre le cénacle romantique. Il y lisait, sous la polémique, l'aveu qu'à l'heure de la presse et de la réclame la réputation était devenue une valeur qui se produit et se construit à plusieurs. *L'âge des cénacles* (2013, avec Vincent Laisney) donna à cette intuition l'ampleur d'une somme ; *La bohème* (2018) la déplaça vers l'imaginaire social ; *Naissance de l'éditeur* (2005, avec Pascal Durand), puis *Être éditeur* (2024), l'étendirent à cette instance médiatrice que le XIX^e^ siècle avait inventée et que la recherche, avant lui, tardait à considérer pleinement ; *Les classiques littéraires* (2025), enfin, dont le sous-titre saluait discrètement Jacques Dubois, montrait que la consécration elle-même est une œuvre collective. D'un livre à l'autre, Anthony Glinoer faisait apparaître des groupes, des querelles, des dons, des médiations.

Anthony Glinoer a pratiqué la recherche comme les cénacles qu'il étudiait faisaient de la littérature, en commun. L'historien de la camaraderie littéraire fut un camarade de travail. Le sociologue de l'édition et de la médiation dirigea des revues, *COnTEXTES*, *Mémoires du livre*, des groupes, le GREMLIN, le GRÉLQ, ainsi que des chantiers d'archives éditoriales des deux côtés de l'Atlantique ; le spécialiste de l'économie du don dans les sociabilités littéraires choisit pour tout l'accès libre, pour les rééditions d'Escarpit, de Macherey et de Dubois, et pour le Lexique Socius. Vingt ans avant les politiques de science ouverte, il montrait qu'une science du littéraire pouvait être tout à la fois gratuite, collective et rigoureuse.

C'est peu de dire que *Relief* travaille dans l'espace qu'il a ouvert. Une revue est d'abord l'aventure d'une communauté, avec ses lecteurs, ses évaluateurs bénévoles, ses contributeurs qui se répondent sans toujours se connaître. Le présent numéro et la livraison d'hiver, qui interrogent l'un et l'autre ce que les médias font à la littérature, parlent une langue qu'il a contribué à fixer et à enrichir. Nous relisons Escarpit dans ses rééditions, nous consultons son lexique, nous écrivons dans le paradigme des médiations qu'il a rendu praticable. Sa prose cherchait la plus grande clarté possible ; ceux qui ont travaillé avec lui témoignent d'un interlocuteur d'une générosité et d'une loyauté rares. La littérature ne se fait jamais seule ; une revue non plus.

La rédaction de *Relief*

Au risque des médias : écrivain·e·s et impératif de célébrité au XIX^e^ siècle

VIOLAINE FRANÇOIS, Université Paris-Est Créteil

MARCEAU LEVIN, Université de Toronto

Résumé

Ce numéro explore la célébrité littéraire au XIX^e^ siècle comme phénomène à la fois médiatique, social et esthétique. S'inscrivant dans le sillage des *celebrity studies* anglophones et des travaux francophones récents, il en déplace les perspectives en proposant d'envisager la célébrité non seulement comme un phénomène de réception, mais aussi comme un moteur des trajectoires d'écrivains et des formes littéraires elles-mêmes. Phénomène essentiellement médiatique, la célébrité prend ses racines au milieu du XVIII^e^ siècle avant de s'imposer pleinement au XIX^e^ siècle avec l'essor de la presse. Le numéro développe l'idée d'un impératif de célébrité : à mesure que l'espace médiatique se structure, les écrivains se voient soumis à l'injonction d'exister médiatiquement. La célébrité devient un système avec ses codes, ses contraintes et ses stratégies, auquel nul ne peut se soustraire sans risquer l'échec littéraire. Loin de se réduire à des contraintes normatives, cet impératif peut toutefois s'avérer fécond, stimulant l'innovation et engendrant de nouveaux modes d'expression. La célébrité apparaît ainsi comme un opérateur structurant du champ littéraire, qui reconfigure formes d'écriture, postures auctoriales et modes de légitimation.

À première vue, la célébrité semble indissociable des sociétés médiatiques contemporaines, comme si elle était née avec les industries culturelles du XX^e^ siècle. De fait, son appréhension par la recherche universitaire est relativement récente et s'est d'abord construite à partir d'objets modernes. Les travaux fondateurs remontent à l'essai d'Edgar Morin, *Les Stars*, publié en 1957, dans lequel le sociologue assimile l'admiration suscitée par les vedettes de cinéma à une forme de culte religieux[1]. Dans les décennies suivantes, ce sont les chercheurs anglo-saxons qui ont pris le relais, notamment Richard Dyer, Neal Gabler et P. David Marshall dont les travaux se sont attachés à mettre au point la notion de « culture de la célébrité », qu'ils font coïncider avec le développement du *star-system* hollywoodien. Celle-ci désigne un ensemble de pratiques, de discours et de dispositifs médiatiques qui produisent, diffusent et consomment la visibilité des individus publics, en transformant leur image en objet d'attention collective et en ressource symbolique et économique. Cette culture repose sur la circulation médiatique, la reconnaissance du public et la construction d'identités publiques exposées. Au milieu des années 1990 paraissent plusieurs ouvrages centraux qui ont donné aux *celebrity studies* leurs cadres d'analyse. Neal Gabler publie une biographie du journaliste à ragots Walter Winchell, symptôme et acteur de la naissance de la célébrité moderne, fondée sur la visibilité, dans les années 1930-1950. Joshua Gamson analyse le passage, dans les années 1990, à une célébrité postmoderne, marquée selon lui par une conscience accrue,

1. Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Le Temps qui court », 1957.

chez les publics eux-mêmes, de l'artificialité du système. Enfin P. David Marshall s'intéresse aux liens entre la célébrité et le pouvoir économique, culturel et social[2].

En 2011, Nathalie Heinich constatait le « décalage transatlantique » entre les sphères universitaires anglo-saxonne et française en matière d'études sur la culture de la célébrité. Les quinze dernières années ont contribué à combler cet écart[3]. L'intérêt pour la célébrité fut avivé en 2012 par la parution de l'essai de Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, tentative ambitieuse de penser la rupture opérée par l'arrivée des *mass media* dans la sphère culturelle à partir de la notion de « visibilité ». Proposant d'ajouter à la triade bourdieusienne des capitaux social, économique et symbolique un quatrième, le capital de visibilité, Heinich pose, comme critère fondamental de la célébrité, la dissymétrie : dissymétrie de visibilité (célèbre, vous êtes plus vu que d'autres), mais aussi dissymétrie de reconnaissance (vos traits sont reconnus, non ceux d'autrui). Dans la lignée des travaux de Ghislaine McDayter, qui voit dans la « *Byromania* » du début du XIX^e^ siècle la naissance de la culture de la célébrité[4], Antoine Lilti fait paraître en 2014 *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, et place au milieu du XVIII^e^ siècle le *terminus a quo* de la célébrité. D'après Lilti, ce phénomène, nettement distinct de la gloire comme de la réputation, résulte d'un ensemble de mécanismes nouveaux : le développement des grandes villes européennes, l'alphabétisation, les nouvelles techniques de gravure à la fin du XVIII^e^ siècle ou la lithographie et l'essor des théâtres privés, qui contribuent au développement de la commercialisation des loisirs et à la formation de publics au sens sociologique que Gabriel Tarde donne à ce terme dans *L'Opinion et la foule*[5]. Ainsi articulée à la modernité, la célébrité est conçue comme une forme inédite de notoriété dont le ressort principal est la curiosité, laquelle n'est « pas toujours admirative et rarement unanime[6] ».

Dans cette perspective, il apparaît que les logiques que l'on associe volontiers à la culture médiatique contemporaine – et notamment au vedettariat cinématographique – sont en réalité déjà à l'œuvre dès le XVIII^e^ siècle, en particulier dans les sphères littéraire et théâtrale. Aussi le personnel de la célébrité est-il majoritairement constitué de comédiennes, de comédiens, d'écrivaines et d'écrivains. Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand ont retracé l'« émergence du vedettariat théâtral » depuis le XVII^e^ siècle[7], et Catherine Authier

2. Neal Gabler, *Winchell: Gossip, Power, and the Culture of Celebrity*, New York, Knopf, 1994 ; Joshua Gamson, *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America*, Berkeley, University of California Press, 1994 ; P. David Marshall, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
3. Nathalie Heinich, « La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones. Une approche comparative », *Revue française de sociologie*, vol. 52, n° 2, 2011, p. 353-372.
4. Ghislaine McDayter, *Byromania and the Birth of Celebrity Culture*, Albany (NY), State University of New York Press, coll. « SUNY Series, Studies in the Long Nineteenth Century », 2009.
5. Gabriel Tarde, *L'Opinion et la foule*, Paris, Félix Alcan, 1901.
6. Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », 2014, p. 14.
7. Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2017.

« la naissance de la star féminine sous le Second Empire[8] ». Le micro-système médiatique qui unit petite presse et développement de spectacles populaires comme le café-concert a été remarquablement étudié par Marie-Ève Thérenty, qui s'est penchée sur les liens entre la chanteuse Thérésa et le journaliste Timothée Trimm[9]. Quant à la célébrité littéraire, son approche historique se trouve aujourd'hui à la confluence de deux champs de recherche très développés depuis une quinzaine d'années : les études sur la presse et l'ère médiatique, portées par un intérêt assumé pour la « civilisation du journal » qui se déploie au XIX^e^ siècle, et les travaux sur la figure de l'écrivain dont l'entrée en régime médiatique, au cours des années 1830, inaugure un réaménagement profond des catégories de création et de réception de la littérature. D'une part en effet, la célébrité est un phénomène essentiellement médiatique, porté en particulier par l'essor d'une petite presse d'abord satirique et bohème, puis mondaine et peu à peu marquée, à la fin du siècle, par les cadrages journalistiques venus d'outre-Atlantique (l'interview, le reportage). L'essor de la culture de masse[10] après 1860 ne fait pas qu'unifier le champ culturel sous une logique médiatique : il suscite en retour des espaces marginaux reposant sur des principes de paraconsécration, qui jouent avec cette logique, la singeant et la subvertissant tour à tour. D'autre part, la personne de l'écrivain du XIX^e^ siècle a été l'objet d'une attention ininterrompue de la part des chercheurs, depuis l'étude matricielle de Paul Bénichou sur le « sacre » de l'écrivain jusqu'aux réflexions de Jérôme Meizoz sur la « posture d'auteur[11] », en passant par les travaux de José-Luis Diaz sur ses « scénographies auctoriales[12] ». La recherche a considéré tantôt « l'écrivain comme marque[13] », tantôt ses « stratégies publicitaires[14] », tantôt encore elle s'est attachée à décrire la « littérature en personne[15] ».

Le présent numéro s'inscrit dans le sillage de recherches développées spécifiquement sur la célébrité littéraire. Centrale au XIX^e^ siècle, la notion de gloire a retenu l'attention des chercheurs : un numéro du *Magasin du XIX^e^ siècle* analyse la « machinisation » de la gloire au cours du siècle, reprenant à Villiers de L'Isle-Adam le titre d'une de ses nouvelles, « La

8. Catherine Authier, « La naissance de la star féminine sous le Second Empire », *Les Spectacles sous le Second Empire*, Jean-Claude Yon (dir.), Paris, Armand Colin, 2010, p. 342-356.
9. Marie-Ève Thérenty, « Thérésa Trimm : le mariage du café-concert et de la petite presse », *Presse, chanson et culture orale au XIX^e^ siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérenty (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 41-63.
10. Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001 ; Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux, *La Culture de masse en France. 2. 1930-1990*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2026.
11. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007 ; *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.
12. José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2007.
13. Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona (dir.), *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Lettres françaises », 2020.
14. Brigitte Diaz (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e^ siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2019.
15. Jérôme Meizoz, *La Littérature en personne. Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Érudition, 2016.

Machine à gloire[16] ». La perspective de la transformation historique de la gloire en célébrité s'est enrichie d'autres approches : un récent numéro de *Sur le journalisme* cherche à unir aux études sur la célébrité les travaux sur la poétique historique des formes et des supports pour dégager les « médiapoétiques » de la célébrité[17]. En 2026, un programme de recherches franco-brésilien aborde la notion sous un angle axiologique, s'intéressant aux « valeurs de la célébrité » en contexte transatlantique[18]. Ce dossier entend prolonger ces travaux tout en infléchissant ces perspectives. Il se donne pour objectif d'esquisser une chronologie propre au XIX^e^ siècle, attentive aux mutations spécifiques de la célébrité, mais aussi d'en interroger le cadrage théorique au croisement de plusieurs disciplines. Surtout, il propose d'envisager la célébrité non seulement comme un phénomène de réception, mais aussi comme un moteur des trajectoires d'écrivains et des formes littéraires elles-mêmes, en examinant ses effets sur la fonction sociale des hommes et des femmes de lettres comme sur les modes de production des œuvres. Ce numéro sera suivi d'un second volume consacré aux XX^e^ et XXI^e^ siècles. Celui-ci prolongera la réflexion en se concentrant sur les dispositifs, les injonctions et les négociations propres à la célébrité littéraire[19] dans le contexte de l'essor des médias de masse et du déploiement du régime néolibéral[20].

Enjeux terminologiques et définitionnels

Attesté dès le XIV^e^ siècle dans le sens de « célébration, cérémonie solennelle »[21], le mot « célébrité » acquiert le sens qu'on lui connaît à la fin du XVI^e^ siècle, notamment sous la plume de Robert Garnier, qui l'emploie dans ses tragédies *Marc-Antoine* (1578) et *Antigone* (1585). Les recherches dans les bases de données numériques (Frantext, Gallicagram, Google Ngram Viewer) révèlent que l'emploi en demeure très marginal jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle, où le sens de réputation prend le dessus sur celui de « solennité », finalement indiqué comme « vieilli » dans la VI^e^ édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1835. Même alors, le mot demeure intriqué avec de nombreux termes adjacents : gloire, réputation, renom, renommée, illustration. Les auteurs de *L'Encyclopédie* traitent conjointement les adjectifs « célèbre, illustre, fameux, renommé », qu'ils présentent comme des « termes relatifs à l'opinion que les hommes ont conçue de nous ». Il est à noter que l'auteur de l'article restreint le qualificatif « célèbre » à la « réputation acquise par des talents littéraires, réels ou supposés ». William Duckett, reprenant cet article dans son *Dictionnaire de la conversation et*

16. « La Machine à gloire », *Le Magasin du XIX^e^ siècle*, n° 7, Champ Vallon, 2017.
17. Yuri Cerqueira dos Anjos, Adrien Rannaud et Mélodie Simard-Houde (dir.), « La vedette et ses plumes : presse, littérature et célébrité », *Sur le journalisme*, vol. 14, n° 2, 2025.
18. Le premier volet de ce programme a pris la forme d'un colloque : « Les valeurs de la célébrité (1850-1920) », Gilberto Araújo, Pedro Paulo Catharina et Éléonore Reverzy (org.), colloque international, Université fédérale de Rio de Janeiro / Université Sorbonne Nouvelle, 6-10 avril 2026.
19. Marceau Levin et Jérôme Meizoz (dir.), « La célébrité littéraire : dispositifs, injonctions, négociations. XX^e^-XXI^e^ siècles », *Relief*, vol. 20, n° 2, 2026, à paraître.
20. Voir Jérôme Meizoz, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, Genève, Slatkine Érudition, 2020.
21. *Trésor de la langue française*, atilf.atilf.fr.

de la lecture en 1853, supprime l'adjectif « littéraire », le considérant sans doute comme trop restrictif[22]. Cet article de *L'Encyclopédie* ajoute en outre que l'idée de célébrité « n'emporte point celle de dignité », ce qui rejoint la position de Lilti concernant l'absence d'admiration comme critère de la célébrité. La célébrité est donc un phénomène ambivalent qui n'exclut pas les critiques.

Existe-t-il alors une différence de degré ou de nature entre ces termes voisins ? Les principaux dictionnaires du XIX^e^ siècle (Larousse, Littré et l'Académie) s'accordent sur la définition suivante de la célébrité : « renom (ou réputation) qui s'étend au loin ». Quant à la gloire, elle est une « grande et honorable renommée » (Larousse) ou même une « célébrité grande et honorable » (Littré). Une telle confusion terminologique semble témoigner de la difficulté de l'époque à penser des phénomènes nouveaux et des bouleversements en cours. Pour les hommes et les femmes du XIX^e^ siècle, il n'est qu'une différence de degré entre ces termes – ce que Larousse confirme en établissant une singulière hiérarchie entre « nom », « renom » et « renommée », où l'allongement progressif des mots correspond à l'intensification du sens.

Comme l'écrit Antoine Lilti, « il serait absurde de plaider pour une étanchéité absolue entre réputation, célébrité et gloire[23] ». L'usage fluctuant des termes au cours du siècle n'empêche pas, néanmoins, d'amorcer une tentative de définition : pour être mitoyens, ces termes ne sont pas équivalents. Selon Lilti, la célébrité se distingue de la gloire à deux égards : la gloire est posthume et relève de l'admiration, quand la célébrité repose sur la « contemporanéité entre une personne et un public[24] » et que son affect central est la curiosité. Aussi la célébrité s'accompagne-t-elle d'une charge sémantique ambivalente, qui peut être positive ou négative, liée à sa dimension spectaculaire. Nathalie Heinich observe par ailleurs que la diffusion spatiale de la célébrité remplace la persistance temporelle du renom dans les sociétés prémodernes. « J'ai porté mon nom aussi loin que j'ai pu », comme l'écrivit Rachel[25]. Avec l'étendue géographique, viennent la fréquentation et le nombre. Est célèbre le nom « imprimé cent mille fois[26] ».

Quant à la réputation, elle se distingue de la célébrité en ce que cette dernière tend à dissocier la figure publique de sa fonction (écrivain, homme politique, comédien) pour l'élever au rang de vedette d'un spectacle médiatique qui neutralise les différences de statut. On pourrait classer du côté de la réputation la notion de considération, employée dans les textes de lois sur la protection de la vie privée[27]. Enfin, la curiosité pour la vie privée de la célébrité distingue encore celle-ci d'une réputation, fût-elle étendue.

---

22. William Duckett (dir.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Firmin-Didot / Michel Lévy frères, 1853-1860, t. IV, 1853, p. 761.
23. Lilti, *Figures publiques*, *op. cit*., p. 17.
24. *Ibid*., p. 16.
25. Sylvie Chevalley, *Rachel. J'ai porté mon nom aussi loin que j'ai pu*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.
26. Paul Laffitte, *Jéroboam ou la Finance sans méningite*, Paris, Éditions de la Sirène, 1920, p. 26, cité par Myriam Juan et Nicolas Picard, « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'"être connu de ceux que l'on ne connaît pas" », *Hypothèses*, n° 15, 2012, p. 87-96.
27. Le juriste Théodore Grellet-Dumazeau, dans son *Traité de la diffamation, de l'injure et de l'outrage*, distingue ainsi la considération, qui est extérieure et dépend de l'opinion des autres, de l'honneur, lié à l'identité

Il convient enfin de distinguer la célébrité d'un terme très répandu au XIX^e^ siècle, qui lui est étroitement apparenté : la popularité, que Taxile Delord compare « à une échelle qu'on descend par le haut[28] ». Tout aussi éphémère que la célébrité, la popularité s'en distingue en cela qu'elle s'appuie principalement sur une adhésion du peuple. Quant à la célébrité, Larousse précise que son éclat attire davantage l'attention « des classes éclairées ». Médiatique et non intrinsèquement politique, la célébrité est façonnée par un *public* (audience ou lectorat), non par un *peuple*. Les textes au sujet de Béranger emploient ainsi plus volontiers « popularité » que « célébrité ». En effet, la notoriété du chansonnier repose sur une large adhésion populaire, suscitée à la fois par ses prises de position politiques antimonarchistes et par les modalités de diffusion de la chanson, qui touche jusqu'aux analphabètes.

Pour achever de cerner la célébrité, il convient également d'accorder une place à la notion d'actualité. Comme Adeline Wrona l'a montré dans son ouvrage sur le portrait, la catégorie de « contemporain » naît au cours du siècle comme un synonyme de célébrité[29]. Se multiplient les galeries de contemporains, dont les titres sont parfois complétés d'un adjectif comme « célèbres » ou « illustres ». Que « contemporain » en vienne à signifier « célèbre » signale à quel point la notion de célébrité est liée à celle d'actualité, qui se développe de façon concomitante. Pour qu'existe dans une société une sphère de la célébrité, une catégorie sociale des gens célèbres, il faut que soit acquise la perception d'une sphère temporelle commune : l'actualité[30]. Celles et ceux qui font exister cette actualité, ou l'incarnent avec le plus d'intensité, à savoir les contemporains, sont les célébrités. Toute la question est donc celle de l'appartenance à cette sphère de la contemporanéité et des moyens d'en faire partie.

La célébrité à l'impératif

La condition sociale des producteurs culturels et au premier chef des écrivains a été bouleversée au XIX^e^ siècle, à mesure que ceux-ci sortaient du régime du mécénat pour entrer dans une économie de marché[31]. Dans l'évolution progressive d'une société du face-à-face vers une société médiatisée, l'imprimé, puis l'image, jouent un rôle majeur dans la communication. En conséquence, les littérateurs se voient sujets à une exposition médiatique inédite. Dans les journaux, dans les dictionnaires biographiques, dans les brochures et les préfaces, mais aussi dans les lieux de sociabilité réelle (salons, cafés, cénacles, etc.), les

même de la personne. Voir *Traité de la diffamation, de l'injure et de l'outrage*, Riom, E. Leboyer / Paris, Joubert, 1847, t. I, p. 56.

28. Taxile Delord, « Les Biographes », *Le Siècle*, 27 octobre 1856, p. 3.
29. Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012.
30. Voir Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e^ siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
31. Voir Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.

hommes de lettres s'auto- et s'entre-décrivent[32]. Anthony Glinoer a étudié la querelle de la camaraderie littéraire que cette prise de conscience du pouvoir d'influence de l'imprimé a générée chez des écrivains désireux de se faire un nom en s'associant entre eux[33]. Cette surexposition générée par la croissance de la sphère médiatique suscite le sentiment d'une hypermnésie générale. Rien n'échappe plus à la vigilance médiatique, qui évoque aussi bien Argus aux cent yeux qu'Ireneo Funes de Borges auquel l'oubli est interdit. Sainte-Beuve écrit ainsi dès 1832, sept ans avant son article sur la « littérature industrielle » :

> Nous vivons dans un temps où la publicité met un tel empressement à s'emparer de toutes choses, où la curiosité est si indiscrète, la raillerie si vigilante, et l'éloge si turbulent, qu'il semble à peu près impossible que rien de grand ou de remarquable passe désormais dans l'oubli. Chaque matin une infinité de filets sont jetés en tous sens à travers les issues du courant, et remplacent ceux de la veille, qu'on retire humides et chargés. C'est, à une certaine heure de réveil, un bruit confus, un mouvement universel de ces filets qu'on retire à l'envi, et de ces filets qui tombent. Pas un instant d'intervalle, pas une ligne d'interstice, pas une maille brisée dans ce réseau : tout s'y prend, tout y reste, le gros, le médiocre, et jusqu'au plus menu ; tout est saisi à la fois ou tour à tour, et comparaît à la surface[34].

Au-delà d'un phénomène social structurant, cette exposition médiatique croissante peut aussi être appréhendée à hauteur d'individus, en interrogeant ses effets concrets sur les trajectoires et les œuvres. Changer d'échelle pour observer la célébrité consiste ainsi à se tourner vers des figures singulières, qu'elles relèvent d'une notoriété exceptionnelle – comme Jean-Jacques Rousseau, Lord Byron ou Victor Hugo – ou plus relative. Une telle approche permet en effet d'intégrer également des auteurs et autrices moins consacrés, dont les parcours plus discrets éclairent autrement les logiques de visibilité, de reconnaissance et d'inscription dans l'espace public. Au XIX^e^ siècle, la célébrité devient un système, pourvu de codes et de règles, auquel chaque acteur doit se soumettre pour étendre son renom. Ce système s'impose aux hommes et aux femmes de lettres comme une véritable injonction. La célébrité se constitue en impératif. Sainte-Beuve écrit que les poètes sont « bon gré, mal gré, un objet de publicité[35] » ; pour Balzac, l'intensité que les écrivains mettent dans l'écriture de certaines œuvres (qu'il appelle le brio) est due « aux commandements d'une gloire à soutenir[36] » ; quant à la « Machine à gloire » de Villiers de L'Isle-Adam, « elle vous en couvre – n'en voulût-on pas avoir : l'on veut s'enfuir, et cela vous poursuit[37] ». Pour celui ou celle qui la vit, l'expérience quotidienne de la célébrité relève d'une perturbation profonde des rapports sociaux. Les fantasmes et les attentes projetés sur la vedette lui interdisent d'entretenir des

32. Voir Anthony Glinoer et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e^ siècle*, Paris, Fayard, 2013.
33. Anthony Glinoer, *La Querelle de la camaraderie littéraire : les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.
34. Sainte-Beuve, « M. de Senancour » [1832], *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2008, p. 155-156.
35. Sainte-Beuve, « Victor Hugo en 1831 », *Portraits contemporains*, *op. cit*., t. I, p. 390.
36. Honoré de Balzac, *La Cousine Bette* [1846-1847], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1977, p. 135.
37. Auguste Villiers de L'Isle-Adam, « La Machine à gloire », dans *Contes cruels* [1883], Paris, Calmann-Lévy, 1893, p. 61.

relations normales avec autrui. Dans *Modeste Mignon* d'Honoré de Balzac (1844), que l'on pourrait qualifier de grand roman de la célébrité de la période romantique, le poète Canalis, arrivé au Havre pour demander la main de Modeste, voit sa célébrité faire écran entre lui et les membres du cercle social des Mignon :

> On ne peut nier, à voir la passion avec laquelle on poursuit une autographe, que la curiosité publique ne soit vivement excitée par la Célébrité. La plupart des gens de province ne se rendent évidemment pas un compte exact des procédés que les gens illustres emploient pour mettre leur cravate, marcher sur le boulevard, bayer aux corneilles ou manger une côtelette ; car, lorsqu'ils aperçoivent un homme vêtu des rayons de la mode ou resplendissant d'une faveur plus ou moins passagère, mais toujours enviée, les uns disent : – « Oh ! c'est ça ! » ou bien : – « C'est drôle ! » et autres exclamations bizarres. En un mot le charme étrange que cause toute espèce de gloire, même justement acquise, ne subsiste pas. C'est, surtout pour les gens superficiels, moqueurs ou envieux, une sensation rapide comme l'éclair et qui ne se renouvelle point. Il semble que la gloire, de même que le soleil, chaude et lumineuse à distance, est, si l'on s'en approche, froide comme la sommité d'une Alpe. Peut-être l'homme n'est-il réellement grand que pour ses pairs ; peut-être les défauts inhérents à la condition humaine disparaissent-ils plutôt à leurs yeux qu'à ceux des vulgaires admirateurs. Pour plaire tous les jours, un poète serait donc tenu de déployer les grâces mensongères des gens qui savent se faire pardonner leur obscurité par leurs façons aimables et par leurs complaisants discours ; car, outre le génie, chacun lui demande les plates vertus de salon et le *berquinisme* de famille[38].

Le passage décrit par anticipation le fonctionnement de ce que les chercheurs appellent aujourd'hui une relation « parasociale », soit cette « intimité à distance[39] » qui est au cœur du rapport du public avec la célébrité. Après avoir été un objet de fascination, une fois cette distance brisée et ce « charme étrange » dissipé, le poète se voit soumis à l'injonction nouvelle d'être un homme comme les autres, pourvu des mêmes compétences mondaines que le premier venu. Ainsi, la célébrité ne va pas sans contradictions. Par un retournement paradoxal, l'omniprésente exhibition des noms propres et des visages se mue dès la première moitié du siècle en une valeur accordée à l'inconnu : « À une époque où tout nom et toute personne s'affichent avec une sorte de fureur, c'est déjà presque une nouveauté que l'incognito en littérature », écrit Louis de Loménie dans le prospectus de sa *Galerie des contemporains illustres* au début des années 1840. Au cours du siècle, il devient quasiment obligatoire pour qui veut vivre de sa plume de se livrer à la publicité et de participer activement aux diverses sociabilités littéraires et artistiques. Relayés dès le lendemain par la presse – notamment lors des banquets de revue –, les noms des participants assurent une double inscription, physique et discursive, dans l'espace littéraire. Il faut encore accepter de voir ses traits reproduits ou son œuvre sommée de dévoiler sa vie. Un tel impératif commande ainsi un travail de la célébrité, parallèle au travail créatif, que chacun doit accomplir sous peine de se condamner à l'oubli ou au chômage. Entre le début et la fin du XIX^e^ siècle se met en place ce qu'on pourrait appeler une double condition de l'écrivain : il est

38. Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*, *La Comédie humaine*, dir. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Pierre-Georges Castex (dir.), 1976, t. I, p. 1145.
39. Donald Horton et R. Richard Wohl, « Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance », *Psychiatry*, vol. 19, n° 3, 1956, p. 215-229.

à la fois un créateur et un chargé de relations publiques. Outre les tâches liées à son activité d'écriture (écriture, relecture, correction, etc.), il doit accomplir une autre série de tâches (rendre des services et des visites, se faire photographier, envoyer des notes biographiques, réseauter). Ce numéro entend poser la question de l'interaction entre ces deux ensembles de pratiques.

Or, ces dernières ne sont pas fixes : pratiques d'écriture et modes d'inscription dans la vie littéraire se transforment au fil du siècle, redéfinissant sans cesse les rapports entre écrivain au travail et écrivain mondain. Dès lors, la question de la périodisation du phénomène s'impose. Il est évident que l'histoire de la célébrité (et donc de son caractère injonctif) épouse celle de l'ère médiatique. On a vu avec Antoine Lilti que le phénomène de la célébrité prend sa source au milieu du XVIII[e] siècle. Dans les années 1820 et 1830, Byron en Angleterre et dans une moindre mesure Chateaubriand en France font l'objet d'une curiosité sans limites, d'une véritable manie, au sens propre du terme. Mais pour que la célébrité devienne véritablement un dispositif auquel nul ne peut se soustraire sans risquer l'échec littéraire, il faut attendre la mise en place d'un véritable système médiatique, dont 1836, date de la création de *La Presse* par Émile de Girardin, est une étape fondamentale[40]. Après la révolution de 1848, le durcissement de la censure au seuil du Second Empire, en interdisant la discussion politique, entraîne le report de l'attention publique sur les mœurs, les célébrités et la vie mondaine. En 1857, dans *Le Journal des Débats*, Hippolyte Rigault fournit un témoignage de ce virage des intérêts :

> Tout conspire de nos jours pour induire en indiscrétion les correspondants du public ; tout, jusqu'à l'habitude prise par la critique de chercher de préférence les hommes dans les écrivains, et de raconter leur vie plutôt que leurs idées ; tout, jusqu'aux lois nouvelles qui régissent la presse, et qui, en abritant l'État contre les excès de la curiosité publique, les détourne un peu vers les particuliers. De là cette popularité significative des portraits littéraires, des biographies, des chroniques, et même des autographes, et l'étendue croissante des révélations[41].

Par ailleurs, la seconde moitié du siècle voit se multiplier de nouveaux espaces et de nouvelles formes de sociabilité littéraire : les banquets, les conférences, les cafés et les brasseries, puis les cabarets artistiques dans les années 1880, autour du *Chat Noir*. Ces lieux ne se contentent pas d'accueillir la vie littéraire : ils en redéfinissent les modalités mêmes, en faisant de la lecture à voix haute, de la récitation, du discours ou du monologue autant de formes de « performance » par lesquelles l'écrivain donne corps à son œuvre. De la table de brasserie à la scène du cabaret, en passant par la tribune académique, ces dispositifs offrent ainsi des occasions toujours plus nombreuses de prendre la parole, d'élargir son public et de mettre en scène sa figure d'auteur, contribuant à renforcer et à transformer les logiques de la célébrité.

40. Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty, *1836. L'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal* La Presse *d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.

41. Hippolyte Rigault, « Feuilleton du *Journal des Débats*. Revue de quinzaine », *Le Journal des Débats*, 10 décembre 1857, p. 1.

1860 constitue également une inflexion majeure, grâce au format carte de visite, breveté par Disdéri, qui permet l'essor de la photographie de portrait et inaugure un « marché périodique du portrait d'écrivain[42] ». Les portraits-cartes ouvrent aussi la voie au succès du portrait-charge, puisqu'une séance de pose n'est désormais plus nécessaire pour se faire caricaturer. Au tournant du siècle, le développement de la publicité commerciale et des grandes entreprises modifie en profondeur le paysage médiatique et les modalités d'accès à la célébrité. Coexistent ainsi de grandes entreprises éditoriales financées par des marques, comme *L'Album Lefèvre-Utile* (où s'invente le parrainage des vedettes par les marques industrielles), et des textes d'une ironie amère comme l'*Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* de Fernand Divoire. Dans ce texte publié en 1912, l'auteur analyse avec cynisme les méthodes employées par les écrivains pour conquérir la notoriété, en insistant aussi bien sur la chaîne réticulaire des dons et contre-dons (« l'escalier des services prêtés et rendus » et le système des dédicaces et préfaces, notamment) que sur des scénographies auctoriales qui passent autant par le choix de la tenue vestimentaire, l'importance de « se faire une tête » (il faut être caricaturable pour devenir célèbre, écrit Divoire) que par des choix génériques : le sonnet pour qui fréquente les salons, les romans d'Alsace-Lorraine pour les patriotes et la description des horreurs des Bataillons d'Afrique pour les antipatriotes. « Et surtout, ni Ibsen, ni Shakespeare[43] », ajoute Divoire. L'existence d'un tel anti-manuel signale le degré d'institutionnalisation des stratégies d'accès à la célébrité à la veille de la Grande Guerre. Reste à savoir comment relever, étudier et penser les multiples façons dont l'impératif de célébrité s'impose aux écrivains.

La négociation médiatique et ses traces : mener l'enquête

L'objectif de ce numéro est d'identifier, d'interroger et d'analyser les traces concrètes laissées par les logiques médiatiques dans les pratiques littéraires du XIX^e^ siècle. Ces traces peuvent être singulières ou collectives, diffuses ou manifestes, mais elles méritent d'être examinées avec une attention méthodologique et pragmatique, plus qu'avec un regard strictement historique.

Il s'agit ainsi d'évaluer, autant que possible, l'incidence des impératifs médiatiques sur les pratiques littéraires au fil du siècle. Une telle perspective suppose de croiser les outils d'analyse – stylistiques, sociologiques, médiatiques – afin de saisir un phénomène qui excède les frontières disciplinaires. Car la recherche, plus ou moins assumée, de la célébrité ne constitue pas seulement un horizon culturel : elle engage en profondeur les modalités mêmes de la pratique littéraire.

Cette incidence peut d'abord se lire dans les œuvres, où la quête de visibilité infléchit les choix formels, les dispositifs énonciatifs et les stratégies de lisibilité, laissant entrevoir des formes d'ajustement à un public élargi. Elle se manifeste également en dehors des textes,

42. Voir Adeline Wrona, « Le portrait-carte, de la photographie au journal. Le marché périodique du portrait d'écrivain », *COnTEXTES* n° 14, « Le portrait photographique d'écrivain », dir. Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand et Martine Lavaud, 2014.

43. Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, Paris, E. Sansot & Cie, 1912, p. 60.

dans un ensemble de pratiques sociales et professionnelles – participation aux sociabilités, mise en scène de soi, gestion de la présence publique – qui contribuent à façonner des *ethos* d'auteur et à orienter des trajectoires auctoriales. Ces deux niveaux, loin d'être disjoints, dessinent un espace de négociation constant entre création et exposition, où se redéfinissent les conditions d'exercice de la littérature. C'est à l'exploration de ces dynamiques et de leurs traces que ce numéro entend contribuer. Le terme « pratique littéraire » est ici pris dans un sens volontairement large : il désigne tout autant ce qui se joue dans les œuvres que ce qui se déploie autour d'elles. Il constitue une échelle pertinente pour observer les marques d'ajustement des écrivaines et écrivains aux nouvelles exigences de visibilité, qu'il s'agisse d'effets de style, de choix génériques, de mises en scène de soi ou de stratégies de diffusion de l'œuvre. S'il est par ailleurs question de négociation, c'est dans le sens d'un compromis entre singularisation et normalisation. Nous gageons, par cette approche, que cette injonction n'est pas seulement à lire comme une limitation mais peut s'avérer féconde. Loin de se réduire à des contraintes normatives ou à une uniformisation des formes, ces exigences peuvent aussi stimuler l'innovation et engendrer de nouveaux modes d'expression littéraire. Le développement des Souvenirs littéraires, l'essor de l'interview, la vogue des conférences d'auteur ou encore les lectures publiques dans les cabarets artistiques en sont autant d'exemples. Ces dispositifs participent d'une saturation de l'espace public par la figure de l'écrivain, tout en redéfinissant les modalités de la création littéraire. En réponse aux attentes médiatiques, ils instaurent de nouvelles formes de présence littéraire, à la fois scénographiques, discursives et sociales.

Penser la célébrité comme un impératif permet ainsi de rassembler des corpus et des pratiques en apparence hétérogènes, et d'en révéler les principes structurants. Les frontières traditionnellement établies – notamment entre littérature dite « populaire » et « grande littérature » consacrée par l'histoire littéraire – deviennent plus poreuses[44]. On peut être célèbre en tant qu'auteur dans une collection jeunesse, comme la comtesse de Ségur pour *La Bibliothèque rose*, en raison d'une œuvre unique, à l'image du *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, ou en cultivant une posture publique particulière. De la même manière, selon qu'on est poète, romancier ou dramaturge, parisien ou provincial, homme ou femme, selon son origine sociale ou son engagement politique, les modalités d'accès à la célébrité varient, mais peuvent obéir à des logiques comparables. Dans cette perspective, la célébrité ne saurait être envisagée comme une simple propriété individuelle ni comme un sous-produit de la consécration. Elle doit plutôt être comprise comme un opérateur structurant du champ littéraire, qui en reconfigure les régimes de visibilité et les modes de légitimation. Elle engage un ensemble de dispositifs – médiatiques, sociaux, discursifs – à travers lesquels se négocient des positions et se stabilisent des formes d'auctorialité. Dès lors, l'analyse des trajectoires et des œuvres gagne à être réinscrite dans ces économies de la visibilité, où se redéfinissent ensemble les critères de reconnaissance, les hiérarchies symboliques et les conditions mêmes de production du littéraire.

44. Voir Julie Anselmini et Chantal Massol (dir.), *Écritures et discours « populaires » (XIX^e^-XX^e^ siècles). Nouveaux regards*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2023.

Parcours

Les contributions réunies dans ce numéro s'organisent selon une progression qui mène d'une réflexion d'ensemble sur les transformations de la célébrité littéraire au XIX^e^ siècle à l'analyse de trajectoires individuelles, avant de s'ouvrir sur ses marges et ses reconfigurations. L'article de José-Luis Diaz, placé en ouverture, formule l'hypothèse d'un basculement, après 1830, d'un régime de gloire à un régime de célébrité médiatique : celui-ci se distingue par son instabilité et son caractère prosaïque, à l'écart de l'idéal des premiers romantiques, tout en imposant aux écrivains de nouvelles tensions, entre rejet affiché et appropriation stratégique des formes de visibilité. Avant 1830 dominent le registre et l'imaginaire de la gloire, dont Chateaubriand, Stendhal et Balzac sont les représentants emblématiques. Toujours inaccessible, cette gloire est un « absolu », une « mystique à l'impératif ». La souffrance que génère cette poursuite forcément vaine de la gloire devient, dans un renversement tout romantique, la condition même de la grandeur. À partir de 1830, l'essor de la presse transforme l'espace littéraire, et la gloire cède la place à la célébrité – éphémère, démocratique, médiatique et dissociée de tout mérite. Marchandise parmi les marchandises, la célébrité se fabrique à grand renfort de réclame – et les écrivain·e·s de déployer alors « manèges » et « charlatanismes » destinés à se mettre en vitrine. De la nourriture préférée d'Eugène Sue au nombre de cigares fumés par George Sand, les écrivains « pass[ent] mythe sans difficulté ». Mais parmi ces derniers, les réactions ne sont pas toujours enthousiastes. José-Luis Diaz détaille ainsi les différentes postures adoptées par les auteurs et les autrices face à ce nouvel impératif de célébrité : Balzac, théorisant ce nouveau régime dans *La Comédie humaine* tout en y participant pleinement lui-même, offre un riche exemple de la position ambiguë des écrivains face à la célébrité.

Plusieurs études de cas mettent en lumière ces contradictions et ces ajustements que l'impératif de célébrité impose au fil du siècle. À travers les figures de François-René de Chateaubriand et Alphonse de Lamartine, Samantha Caretti montre la discordance entre une posture affichée de refus de la publicité et des pratiques effectives de promotion de soi, dans un geste pensé sur le mode sacrificiel. La chercheuse analyse les postures paradoxales de deux écrivains qui, tout en affichant leur répugnance pour les logiques de la réclame, font preuve d'une réelle expertise dans la gestion de leur image : Lamartine négocie avec ses éditeurs, supervise les annonces et soigne formats et prix de ses éditions jusqu'à rédiger lui-même certains articles, tandis que Chateaubriand déploie un « sens de la promotion » en accordant ses publications aux circonstances politiques du moment. La chercheuse se refuse cependant à réduire cette posture à un pur artifice rhétorique : le tiraillement entre l'idéal du sacerdoce poétique et les servitudes de la célébrité médiatique comporte, selon elle, une part de sincérité. Samantha Caretti étudie avec précision la façon dont Lamartine alterne entre une posture de poète dilettante, auteur par accident, et la recherche de « popularité », notion centrale pour qui s'intéresse à la célébrité au XIX^e^ siècle – et dont un Béranger, poète aussi illustre en son temps qu'oublié de nos jours, fut l'incarnation.

Thierry Poyet prolonge cette dynamique au milieu du siècle en examinant les paradoxes de Gustave Flaubert : la question de la célébrité s'y reconfigure en enjeu

esthétique, davantage orienté vers l'œuvre que vers la personne de l'écrivain. Avec Flaubert, l'enjeu n'est plus de s'afficher comme le martyr d'un système honni, mais de refuser bel et bien d'y participer. Bien qu'il fréquente assidûment les salons littéraires et convoite les décorations, l'Ours de Croisset déclare n'écrire pour personne et refuse, par exemple, d'adapter ses romans pour le théâtre. Mais au-delà de la mondanité, ce qui animerait Flaubert, selon Poyet, c'est la postérité de son œuvre – ce pourquoi il refuse les « colifichets de pacotille » (l'Académie, les prix) au profit de « l'immortalité que donne le Beau ».

Avec Louisa Siefert, étudiée par Henri Berger-Martín, c'est une tension semblable qui se donne à lire : désireux d'une gloire nécessairement posthume, les parnassiens prônent l'effacement de soi et l'impersonnalité. Dans ce cadre, la recherche de la célébrité, démocratique et médiatisée, est frappée d'infamie. Toutefois, la poète, comme les autres jeunes parnassiens, aspire dans les faits à la reconnaissance immédiate. Berger-Martín parcourt les différentes stratégies mises en place par Siefert : le choix du théâtre, mais aussi d'une poétique autofictionnelle où sa propre vie est partiellement dévoilée dans sa production poétique. Outre la publication des œuvres et ses effets, la mise en musique des poèmes, par Massenet notamment, ainsi que les portraits picturaux ou photographiques constituent des canaux supplémentaires de construction de la notoriété poétique, dont témoigne également la correspondance. Mais le contrôle de son image d'autrice, *a fortiori* parce qu'elle est une femme, échappe partiellement à Louisa Siefert : elle est ainsi proclamée « Muse de la Patrie » durant la guerre franco-prussienne. Aussi la célébrité apparaît-elle comme un processus contradictoire, entre singulier et collectif, entre dévoilement de l'intimité et allégorisation à portée nationale.

Morgane Kieffer, enfin, déplace la perspective vers un horizon contemporain en montrant comment Pierre Michon, à partir de sa lecture d'Honoré de Balzac, pense la célébrité comme une tension constitutive de l'expérience littéraire elle-même, établissant ainsi un dialogue fécond entre les logiques du XIX^e^ siècle et le monde littéraire contemporain. Balzac, aussi bien sujet à la « frime » que touché par la « Grâce », incarne le dimorphisme auctorial d'un XIX^e^ siècle réinventé par le XXI^e^. La filiation établie entre Balzac et Michon par ce dernier révèle la permanence d'un imaginaire du « Grand Auteur » dans le champ littéraire contemporain – Morgane Kieffer analyse pourtant l'ironisation progressive à laquelle Michon soumet cette pensée de la consécration littéraire et de la monumentalisation au fil de son œuvre, de *Trois auteurs* (1997) à *J'écris l'Iliade* (2025).

Mais la célébrité littéraire ne saurait être pleinement comprise sans l'exploration de ses marges, où s'inventent des modalités alternatives – et parfois détournées – de visibilité et de reconnaissance. Étudiant ce qu'il appelle le « carnaval de la célébrité », Jean-Didier Wagneur se penche sur un dispositif médiatique propre à la petite presse : le couple caricature-biographie, largement diffusé dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. Le paradoxe de ce produit médiatique tient à sa dimension comique : peut-on rendre célèbre en se moquant ? Jean-Didier Wagneur voit dans cette « promotion par le rire » et dans l'autodérision caractéristique de cette presse bohème le révélateur du caractère carnavalesque de la fabrique de la célébrité au XIX^e^ siècle – et le chercheur ne manque pas de

rappeler les nombreux liens métaphoriques qui unissent petite presse et univers de la foire et du cirque.

Dans son étude intitulée « Se faire un non », Pascal Durand analyse également la mise en place de « machines à célébrité » dans la presse, de Nadar à Dornac en passant par Eugène de Mirecourt. Ces machines produisent des singularités en série, au long de défilés souvent teintés d'ironie facétieuse : les portraits-charges y côtoient les biographies comiques. À la fin du siècle, une autre machine entre en jeu qui participe de la socio-dynamique culturelle de masse, fondée sur la grande presse cette fois qui fabrique la célébrité des écrivains à grand renfort de reportages, d'interviews et d'enquêtes comme celle de Jules Huret. Mais face à ces machines, les écrivains minoritaires font acte de résistance en inventant des espaces et des modes alternatifs de consécration. Ces « ripostes » du camp artiste émanent de Lautréamont, Rimbaud, Verlaine et surtout Mallarmé, qui théorise une « capillarité » de la reconnaissance, s'opérant magiquement pour ainsi dire et bien loin des opérations industrielles de la presse. Dans cette opposition entre la production mécanisée de la célébrité par les médias et les circuits de consécration de l'avant-garde, Pascal Durand voit la dissociation du « capital de visibilité » et du « capital symbolique », mais aussi la marque d'une disjonction entre champ médiatique et champ littéraire.

Mais tout le monde n'est pas Mallarmé, qui fonde sa posture d'auteur sur la rareté, l'invisibilité et la reconnaissance de quelques *happy few*. Les écrivains que l'histoire littéraire appelle *minores* ont déployé des stratégies moins élitistes pour capter une part de renommée. Vincent Laisney s'attache à ces formes de célébrité indirectes, acquises en prenant appui sur une instance mieux dotée symboliquement. Il existe ainsi une célébrité collective, qu'obtient l'individu en s'affiliant à un groupe identifié (les romantiques, les naturalistes, les symbolistes) ; une célébrité « par ricochet », lorsque des proches d'un « grand auteur » tirent leur notoriété de leur proximité même avec celui-ci, indépendamment de tout mérite littéraire ; enfin une célébrité « en différé », lorsque des auteurs mineurs exploitent rétrospectivement leurs souvenirs des grandes figures – ce que Vincent Laisney appelle le « capital mémoriel » – et publient leurs *Souvenirs* afin de s'approprier un peu du rayonnement posthume du grand homme autrefois fréquenté. Toute la question porte donc sur la possibilité de conversion du capital mémoriel en capital de visibilité. Si la déperdition est considérable, une telle opération n'en est pas moins réelle : Boswell est connu par Samuel Johnson, Maxime Du Camp par Flaubert.

Afin de conclure le numéro, il nous a semblé essentiel d'aborder explicitement la question de la célébrité sous l'angle du genre. L'entretien avec Damien Zanone met en évidence les contraintes spécifiques qui pèsent sur les écrivaines au XIX^e^ siècle, prises dans une tension entre visibilité publique et normes sociales, et montre comment celles-ci élaborent des stratégies de contournement, de négociation ou de redéfinition de la célébrité. Le supplément proposé par Sophie Bros et Violaine François prolonge ces analyses en donnant à lire des textes intimes et fictionnels d'écrivaines, qui permettent de saisir au plus près les formes concrètes et situées d'une expérience genrée de la célébrité littéraire.

Ainsi, de l'analyse des cadres médiatiques aux études de cas, puis des formes marginales aux enjeux de genre, ce numéro entend rendre compte de la complexité d'un impératif de célébrité qui, loin de se réduire à une simple quête de reconnaissance, engage en profondeur les pratiques, les postures et les représentations de l'écrivain·e moderne.

Bibliographie

ANSELMINI Julie et MASSOL Chantal (dir.), *Écritures et discours « populaires » (XIX^e^-XX^e^ siècles). Nouveaux regards*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2023.

ARTIAGA Loïc et LETOURNEUX Matthieu, *La Culture de masse en France. 2. 1930-1990*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2026.

AUTHIER Catherine, « La naissance de la star féminine sous le Second Empire », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 342-356.

BALZAC Honoré de, *La Cousine Bette* [1846-1847], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1977.

— *Modeste Mignon* dans *La Comédie humaine*, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I.

CERQUEIRA DOS ANJOS Yuri, RANNAUD Adrien et SIMARD-HOUDE Mélodie (dir.), « La vedette et ses plumes : presse, littérature et célébrité », *Sur le journalisme/About Journalism/Sobre Jornalismo*, vol. 14, n° 2, 2025.

CHEVALLEY Sylvie, *Rachel. « J'ai porté mon nom aussi loin que j'ai pu »*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

DELORD Taxile, « Les Biographes », *Le Siècle*, 27 octobre 1856, p. 3.

DIAZ Brigitte (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e^ siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2019.

DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2007.

DIVOIRE Fernand, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, Paris, E. Sansot & Cie, 1912.

DUCKETT William (dir.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Firmin-Didot / Michel Lévy frères, 1853-1860, t. IV, 1853.

FILIPPI Florence, HARVEY Sara et MARCHAND Sophie (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2017.

GABLER Neal, *Winchell: Gossip, Power, and the Culture of Celebrity*, New York, Knopf, 1994.

GAMSON Joshua, *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America*, Berkeley, University of California Press, 1994.

GLINOER Anthony, *La Querelle de la camaraderie littéraire : les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.

— et LAISNEY Vincent, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e^ siècle*, Paris, Fayard, 2013.

GRELLET-DUMAZEAU Théodore, *Traité de la diffamation, de l'injure et de l'outrage*, Riom, E. Leboyer / Paris, Joubert, 1847, t. I.

HEINICH Nathalie, « La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones. Une approche comparative », *Revue française de sociologie*, vol. 52, n° 2, 2011, p. 353-372.

— *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

HORTON Donald et WOHL R. Richard, « Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance », *Psychiatry*, vol. 19, n° 3, 1956, p. 215-229.

JUAN Myriam et PICARD Nicolas, « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'"être connu de ceux que l'on ne connaît pas" », *Hypothèses*, n° 15, 2012, p. 87-96.

KALIFA Dominique, *La Culture de masse en France. 1. 1860-1930*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001.

LAFFITTE Paul, *Jéroboam ou la Finance sans méningite*, Paris, Éditions de la Sirène, 1920.

LEVIN Marceau et MEIZOZ Jérôme (dir.), « La célébrité littéraire : dispositifs, injonctions, négociations. XX^e-XXI^e siècles », *Relief*, vol. 20, n° 2, 2026, à paraître.

LILTI Antoine, *Figures publiques. L'Invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », *2014*.

Le Magasin du XIX^e siècle, « La machine à gloire », n° 7, Champ Vallon, 2017.

MARSHALL P. David, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

MCDAYTER Ghislaine, *Byromania and the Birth of Celebrity Culture*, Albany (NY), State University of New York Press, coll. « SUNY series, Studies in the Long Nineteenth Century », 2009.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

— *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

— *La Littérature en personne. Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Érudition, 2016.

— *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, Genève, Slatkine Érudition, 2020.

MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Temps qui court », 1957.

RIGAULT Hippolyte, « Feuilleton du *Journal des Débats*. Revue de quinzaine », *Le Journal des Débats*, 10 décembre 1857.

SAINTE-BEUVE, « M. de Senancour » [1832], *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2008, p. 155-156.

— « Victor Hugo en 1831 », *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2008, p. 390.

TARDE Gabriel, *L'Opinion et la foule*, Paris, Félix Alcan, 1901.

THERENTY Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

— « Thérésa Trimm : le mariage du café-concert et de la petite presse », dans Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 41-63.

THERENTY Marie-Ève et WRONA Adeline (dir.), *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Lettres françaises », 2020.

VAILLANT Alain, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.

VAILLANT Alain et THERENTY Marie-Ève, *1836. L'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal* La Presse *d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, « La Machine à gloire », *Contes cruels* [1883], Paris, Calmann-Lévy, 1893, p. 61-82.

WRONA Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012.

— « Le portrait-carte, de la photographie au journal. Le marché périodique du portrait d'écrivain », *COnTEXTES* n° 14, « Le portrait photographique d'écrivain », dir. Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand et Martine Lavaud, 2014. doi.org/10.4000/contextes.5942

Entre rêves de gloire et réalités de la réclame : la célébrité littéraire en régime médiatique (1830-1850)

JOSÉ-LUIS DIAZ, Université Paris-Cité

Résumé

Cet article examine la mutation du statut de l'écrivain dans la France romantique, en retraçant le passage de l'idéal de la gloire, absolu mystique hérité des Lumières, à celui, plus prosaïque et équivoque, de la célébrité médiatique. De Chateaubriand à Balzac, en passant par Lamartine, Hugo, Sand et Stendhal, la révolution de la presse après 1830 transforme profondément l'espace littéraire : la renommée cesse d'être une consécration du génie pour devenir une marchandise, fabriquée par la réclame, les manèges publicitaires et la « célébrité de gazettes ». En s'appuyant sur un corpus de textes journalistiques, satiriques et fictionnels, l'article analyse les postures contradictoires des écrivains face à ce nouveau régime de visibilité, entre mépris affiché et connivence intéressée.

Pour mesurer le changement profond qu'apporte le nouveau régime de la célébrité médiatique qui s'impose dans l'espace littéraire après 1830, il est bon de se retourner d'abord vers le début du siècle. Ce n'était pas alors de célébrité, mais bien de gloire que tout jeune écrivain rêvait.

Rêves de gloire

« J'aimais la gloire comme une femme son premier amour[1] », avoue Chateaubriand dans ses *Mémoires*. « Je suis peut-être l'homme dont l'existence est la moins abandonnée au hasard parce que je suis dominé par une passion excessive pour la gloire à laquelle je rapporte tout[2] », notait Henri Beyle en 1804. En 1821, Balzac confiait à sa sœur : « Je n'ai que deux passions, l'amour et la gloire, et rien n'est encore satisfait, et rien ne le sera jamais[3] ».

« Amour », dit l'un ; « passion », disent les deux autres, et de celles qui vectorisent tout un projet de vie. Dans l'imaginaire de ces romantiques fort divers de ces trois générations décalées dans le temps (1768, 1783, 1799), il n'y avait pas désir de célébrité, mais un impératif bien plus absolu : atteindre ce summum de la reconnaissance publique, la gloire, universelle, éternelle. De manière d'autant plus légitime que sa quête était devenue, dans la deuxième moitié du siècle précédent, une religion laïque de substitution, devant couronner le « génie » propulsé « grand homme », destiné au Panthéon. Religiosité que confirme en 1796 M^me^ de Staël ouvrant son livre

1. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1849-1850], t. II, éd. Maurice Levaillant, Paris, Garnier-Flammarion, 1982 [désormais *MOT*], livre I, chap. VI, p. 22.
2. Stendhal, notice du 5 messidor [an XII : 24 juin 1804], *Journal*, dans *Œuvres intimes*, t. I, éd. Victor del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 87.
3. Lettre à Laure Balzac [vers le 15 août 1821], *Correspondance*, t. I, éd. Roger Pierrot, Paris, Garnier, 1960-1969 [désormais *CB*], p. 113.

De l'influence des passions par l'évocation de cette passion sublime entre toutes, l'amour de la gloire, tout en la distinguant de la recherche de la « célébrité relative » :

> […] le plus beau des principes qui puisse mouvoir notre âme est l'amour de la gloire. Je laisse au sens de ce mot sa propre grandeur, en ne le séparant pas de la valeur réelle des actions qu'il doit désigner. En effet, une gloire véritable ne peut être acquise par une célébrité relative ; on en appelle toujours à l'univers et à la postérité pour confirmer le don d'une si auguste couronne ; elle ne doit donc rester qu'au génie et à la vertu[4].

Dans son journal, en 1806, Henri Beyle reprend (sans le dire) l'expression de M^me^ de Staël et continue d'adhérer à son imaginaire de la gloire, tout en dépréciant son style pompeux : « Après la vertu, qui fait trouver dans sa conscience le motif et le but de chaque action, le plus beau des principes qui puisse mouvoir notre âme. (C'est le mobile des héros de Corneille, ils seraient plus beaux avec l'amour de la vertu)[5]. »

Au cours du demi-siècle romantique à venir, la poursuite de la gloire se fit intense mais aussi dramatique, d'autant plus qu'on se mit à la concevoir comme vouée par avance à l'échec et au malheur. Comme l'enseigne M^me^ de Bargeton à Lucien de Rubempré vers 1819 : « Il n'y a pas de gloire à bon marché. » D'où son invite à la souffrance, condition de la grandeur : « Souffrez, souffrez, mon ami, vous serez grand, vos douleurs sont le prix de votre immortalité. […] Vous déploierez vos forces, vous espérerez une victoire ! Votre lutte sera glorieuse »[6].

Ainsi, la gloire se fit un absolu, plus impérieux encore d'être hors d'atteinte, même pour les plus grands : Le Tasse y compris, exemple canonique, mort selon la légende le jour même où il devait être couronné au Capitole, rejoignant ainsi, dit Chateaubriand, la troupe de ces « martyrs de l'intelligence, impitoyablement immolés sur la terre », et auxquels « les adversités sont comptées en accroissement de gloire »[7]. De là, aux côtés de nos trois chercheurs de gloire sur le registre de l'ambition juvénile que nous avons vus s'élancer, en haine d'une « vie atone et sans combats[8] » comme dit M^me^ de Bargeton, ceux qui, changeant de stratégie, renoncent d'avance à la gloire. Ainsi du « poète mourant » lamartinien qui, voulant disparaître sans laisser ni trace, ni œuvre, refuse toute inscription tombale (« N'inscrivez point de nom sur ma demeure sombre »), et se moque de la gloire, tout en faisant un exercice orphique de disparition :

> Mais le temps ? – Il n'est plus. – Mais la gloire ? Hé ! qu'importe
> Cet écho d'un vain son, qu'un siècle à l'autre apporte ?
> Ce nom, brillant jouet de la postérité ! […]
> Écoutez cet accord que va rendre ma lyre !
> .....

4. Germaine de Staël, *De l'influence des passions sur le bonheur de l'individu et des nations*, Lausanne, Jean Mourer, 1796, Section Première : *Des passions*, chapitre premier : *L'Amour de la gloire*, p. 56.
5. Stendhal, *Journal*, 19 mars 1806, *op. cit.*, p. 408.
6. Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, t. V, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977 [désormais *CH*], p. 210.
7. *MOT*, IV^e^ partie, livre VIII, chap. III, t. IV, p. 425.
8. *CH*, p. 210.

> Les vents l'ont déjà emporté[9] !

Stratégie d'échec *a priori* que, dans son registre, prosaïque à souhait, Sainte-Beuve remodule autrement, en sachant d'avance que :

> [...] au génie
> La gloire est de nos jours malaisément unie ;
> Qu'à moins d'un grand effort, suivi d'un grand bonheur,
> L'artiste n'a plus droit d'attendre un long honneur[10].

Ainsi, avant que 1830 ne vienne sonner à la pendule de l'histoire, se trouvent définies déjà trois attitudes normées face à la gloire. La gloire dans le registre sublime de la passion, du combat et de la quête (Victor Hugo, mais aussi Henri Beyle) ; la gloire dans le registre tragique, nécessairement unie au malheur et à la mort (Chateaubriand, mais aussi Balzac) ; et enfin, diverses stratégies de mépris de la gloire, soit par consentement élégiaque à l'oubli (Lamartine), soit par prudence et doute de soi (Joseph Delorme).

Il faut avoir à l'esprit de tels imaginaires de la gloire *sur le temps long* quand on aborde la situation tout autre qui se dessine après 1830. D'autant plus qu'en cette époque de « sacre de l'écrivain » leur temps est loin d'être compté. Se profile en effet une fidélité persistante aux chromos romantiques de la gloire, gloire *à l'impératif* mais impossible à atteindre, engendrant le malheur : *Gloire et malheur* comme le dit le titre primitif d'un des « contes d'artiste » de Balzac[11], conjonction qu'on s'accorde à retrouver dans le destin exemplaire de Chatterton, célébré par Vigny dans *Stello* dès 1832, puis dans la pièce éponyme trois ans plus tard. Mais elle insiste au moins jusqu'à Baudelaire, lorsque considérant le destin tragique d'Hoffmann, de Poe, de Balzac, celui-ci se demande s'il n'y a pas des « âmes *sacrées*, vouées à l'autel, condamnées à marcher à la mort et à la gloire à travers leurs propres ruines[12] ». Ce qui confirme la persistance, jusqu'au milieu du siècle et au-delà, chez un poète de la génération postromantique, de la version mystique de la gloire comme absolu impossible, qui a hanté tout le demi-siècle, en rupture d'avec la conception plus sereine que les secondes Lumières s'étaient faite, entre l'époque encyclopédique et l'âge révolutionnaire, de la gloire comme consécration nationale due au grand homme, avec statues et éloges académiques à l'appui. Mais notons qu'encore en 1887, Frédéric Loliée continue de se désoler que « longue [soit] la liste des affamés de gloire à qui le XIXe siècle n'a donné que le prytanée de l'Hôtel-Dieu ou de la Morgue », cruel « martyrologe »[13].

9. Alphonse de Lamartine, « Méditation treizième. Le Poète mourant », dans *Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Urbain Canel et Audin, 1823, p. 75-76.
10. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « À mon ami Boulanger », dans *Les Consolations*, Paris, Urbain Canel, 1830.
11. *Gloire et malheur*, paru dans les *Scènes de la vie privée* en avril 1830, deviendra *La Maison du chat-qui-pelote* dans *La Comédie humaine* à partir de 1842.
12. Charles Baudelaire, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres » [1856], dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, p. 296-297.
13. Frédéric Loliée, *Nos gens de lettres. Leur vie intérieure. Leurs rivalités. Leur condition*, Paris, Calmann-Lévy, 1887, p. 52.

La gloire inaccessible, à titre de mystique à l'impératif, c'est là un imaginaire qui perdure, sur la ligne de crête des idéaux romantiques fondateurs, tout au long des deux décennies d'après 1830, tout en étant relayée, à partir des années 1840, par ses déclinaisons bohèmes. Mais, tout cela, pendant que la révolution médiatique à l'œuvre était en train de bousculer le paysage du tout au tout.

Le nouveau régime de la célébrité

Oublions en effet les rêves de gloire de nos trois futurs écrivains, et prêtons l'oreille à ce qu'on entend communément du côté de la presse, au cours des années 1830-1850. Là, plutôt que de la gloire, c'est bien de la célébrité et des moyens nouveaux, souvent peu honorables, de l'atteindre – et de la perdre – qu'il est beaucoup question. Avec ce sentiment qu'être passé de la gloire à la célébrité, cela est à soi seul un signe de décadence. Ce que dit à sa manière un aphorisme extrait des « pensées d'un caissier » que note un journal satirique au titre emblématique, *Le Tintamarre*, en 1844 : « La gloire, n'est autre chose qu'une célébrité à jet continu[14]. »

Comme l'enseignait déjà Charles Duclos au milieu du siècle précédent, quand la célébrité devient « une manie, elle est bientôt injuste, artificieuse et avilissante par les manœuvres qu'elle emploie[15] ». Propos que confirme l'*Encyclopédie des connaissances utiles* en 1833, en opposant la célébrité et la réputation et en affirmant que « le désir de la célébrité peut devenir une mauvaise passion » : ainsi d'Érostrate méditant « l'incendie du temple d'Éphèse pour attacher son nom à un événement mémorable »[16]. Et c'est bien d'une célébrité maniaque, maladive que témoigne alors la presse, lorsque, devenue l'organe *sine qua non* de la célébrité, elle s'emploie à se faire aussi son analyste et son juge.

Depuis que « la presse », dit-on, « a multiplié par millions les cent bouches de la vieille déesse[17] » (entendons celles de la Renommée), s'est ouverte une période de confusion qui, en 1841, donne l'impression à un journaliste anonyme de la *Revue de Paris* d'être entré dans « un siècle de publicité dévorante, de célébrités éphémères et de vaines agitations[18] ». La même année, un poète remercie son confrère Auguste Barbier de s'en être pris à cette « fièvre de gloire ou plutôt de célébrité qui semble étendre sa contagion sur tous les rangs et sur tous les âges » en mettant en scène l'inévitable Érostrate[19].

14. « Pensées d'un caissier (suite) », *Le Tintamarre*, 26 mai 1844.
15. Charles Duclos, « Chapitre V. Sur la Réputation, la Célébrité, la Renommée, et la Considération », dans *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1751, p. 117.
16. « Un artiste vise à la célébrité, un honnête homme à la réputation. – Ces deux mots ne sont point synonymes et sont souvent usités dans un sens fort différent. Il y a des criminels célèbres ; mais on ne saurait, sans faire un grossier contre-sens, parler de leur réputation » (« Célèbre, célébrité », *Encyclopédie des connaissances utiles*, t. XIII, Paris, au bureau de l'Encyclopédie, 1835, p. 61).
17. « Galerie de la presse et des beaux-arts », *Paris comique*, 1844.
18. « Théâtres », *Revue de Paris*, t. XXIX, mai 1841, p. 64.
19. Hector Tournilhon, « Petit Courrier de Paris. Paris, 6 mai 1840 », dans *Transatlantiques, et quelques poésies*, Dunkerque, Imprimerie de Drouillard, 1841, p. 11.

Les nouveaux « messagers quotidiens de la célébrité[20] », ce sont, dit-on ordinairement, les journaux, bien qu'accusés de ne donner qu'une « célébrité de gazettes[21] ». Divers organes de presse ne s'en intitulent pas moins *La Célébrité*, tout en n'hésitant pas à se vanter de leurs pouvoirs en la matière[22]. Si « chaque journal songe à accaparer les célébrités[23] », en retour « chaque célébrité [veut] avoir son journal[24] » : collusions complices. En 1835, le *Journal de l'instruction publique* confirme que la presse, celle des revues en particulier, est désormais l'organe de la célébrité : « Les revues sont, à bien des titres et causes, les trompettes de la renommée littéraire, et, si la gloire avait encore un temple, elles en seraient comme le vestibule[25]. » Mais, conséquence néfaste, note un autre observateur en 1843, « le nombre des organes de l'opinion publique est devenu si prodigieux que tout éplucheur de rimes obtient à présent à peu de frais son piédestal taillé dans une colonne… de papier blanc[26] ».

Cette célébrité anarchique et *journalisée*, aux deux sens de l'expression, est naturellement une « célébrité éphémère[27] », dépendante de la mode, laquelle a elle-même ses propres célébrités, se confondant parfois avec celles de la littérature. Ainsi lorsque Théophile Gautier note dans son feuilleton qu'à un bal de l'Opéra « toutes les célébrités de la mode et de la littérature s'étaient donné rendez-vous[28] », c'est celle des « célébrités du jour[29] », au mieux des « célébrités du mois[30] », « célébrités soudaines et fugitives, que le temps et la mort couvrent si vite d'une nuit éternelle[31] ». C'est une célébrité non pas universelle mais limitée, comme c'est le cas de ces « célébrités départementales[32] » dont on se moque et, pire, de cette « célébrité du boudoir et du guéridon[33] » à laquelle seule est censé pouvoir accéder Balzac.

20. *Discours prononcé à la séance publique de la Société académique des Enfans d'Apollon, le jeudi 28 mai 1835, par A.-H. Lemonnier*, Paris, Imprimerie de Plassans, 1835, p. 7.
21. « Je n'ajouterai rien par le scandale, à la triste célébrité qui me menace, célébrité de gazettes qu'ambitionnent parfois les hommes de parti, et que ma raison répudie » (*Défense de M. Faivre, présentée par lui aux assises du Rhône, le 23 août 1832*, Lyon, Imprimerie de Charvin, 1832, p. 5).
22. Voir entre autres : *La Célébrité industrielle, artistique et littéraire* (1861-1866).
23. « Correspondance particulière », *Le Messager du Midi, journal du soir*, 7 août 1850, p. 2.
24. Abbé Cochet, *Histoire de l'imprimerie à Dieppe*, Dieppe, Imprimerie de Levasseur, 1848, p. 24.
25. H. R., « Histoire littéraire. Esquisses contemporaines. M. de Balzac », *Journal de l'instruction publique*, 20 décembre 1835, p. 114.
26. Jean Le Rimeur, *Petites actualités littéraires, artistiques, gouvernementales et industrielles*, Bruxelles, Imprimerie encyclopédique de Périchon, 1843, p. 26.
27. Voir note 18, la référence d'un texte qui met l'expression au pluriel.
28. Théophile Gautier, feuilleton du 29 janvier 1838, *La Presse*.
29. Collection de biographies intitulée *Célébrités du jour*, par Louis Jourdan et Taxile Delord, Paris, au bureau du journal *Le Siècle*, 1860-1861.
30. Dans une annonce publiée par *La Presse*, le 10 septembre 1840, le *Journal des femmes* prévient qu'il donnera chaque mois : « le Portrait de la célébrité du mois avec sa biographie ».
31. Joseph-Henri Réveillé-Parise, *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit*, t. I, Paris, Gabriel-André Dentu, 1839, p. 51.
32. Voir entre autres la « Bibliographie » du *Charivari* du 25 décembre 1834.
33. « Balzac », dans Louis Huart et Charles Philipon, *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts. Deuxième série*, Paris, Aubert, 1840, p. 1.

C'est une célébrité démocratisée, banalisée, en raison de « cette publicité chaque jour croissante qui met la célébrité à la portée de tout le monde[34] ». Une célébrité à laquelle toutes les professions peuvent prétendre, sans oublier ni les « célébrités de la scène[35] », ni les « célébrités du monde parisien[36] », ni les « célébrités de la rue[37] », ni Crédeville, « cette grande célébrité de carrefours[38] », ni les « célébrités du crime[39] », puisque, déplore *La Presse*, « Un crime obtient tout de suite une publicité immense, une épouvantable célébrité[40]. » Avec, pour compléter le tout, un fort rayon de « célébrités usurpées[41] », de « prétendues célébrités[42] », de « célébrités anonymes[43] », de « gloires en similor[44] », et de « gens devenus fameux parce qu'ils ne font rien[45] ». Et la certitude acquise du côté du *Charivari* que « si le talent est le grand chemin de la célébrité littéraire, on peut dire que le ridicule est un sentier qui conduit au même but non moins vite et aussi sûrement[46] ».

« La gloire, c'est la publicité »

La célébrité nouvelle telle qu'analysée et mise sur la sellette par la presse du temps, c'est surtout une « célébrité de réclame[47] » et « d'annonce[48] », permettant aux « entrepreneurs de réputation [de] faire leurs affaires », en jouant sur le « besoin de célébrité ou plutôt de publicité » dont tout le monde est « dévoré »[49]. Une célébrité payante, que « prépare la bienveillante réclame », grâce à « la publicité à tant la ligne »[50], dont en 1833 *L'Antiromantique* précise le tarif : « Pour être un grand homme, un philanthrope, un bienfaiteur de l'humanité, un génie, et tout ce que vous voudrez, il n'en coûte qu'un franc cinquante centimes par ligne. Vous voyez qu'on peut être grand homme à bon marché[51]. » Autre conclusion : « Les romantiques

34. Jules Simon, « Du mouvement philosophique en province », *Revue des Deux Mondes*, t. XXX, 1er avril 1842, p. 52.
35. *Célébrités de la scène française et étrangère, par une société d'hommes de lettres. Première livraison*, Paris, Bureaux de la Biographie, 1847.
36. *Le Constitutionnel*, 8 décembre 1846, p. 2.
37. Charles Yriarte, *Paris grotesque. Les Célébrités de la rue. Paris (1815 à 1863)*, Paris, Librairie parisienne, 1864.
38. « Carillon », *Le Charivari*, 7 décembre 1832.
39. *Le Biographe universel*, t. I, 1er janvier 1841, p. 15.
40. « Mœurs publiques. Vols. Meurtres. Suicides », *La Presse*, 8 mars 1837.
41. *Le Corsaire*, 12 septembre 1849.
42. « Le Provincial à Paris », *Journal des dames et des modes*, 5 mars 1833, p. 98.
43. « Préjugés des notabilités », *La Caricature*, 6 février 1842.
44. Réveillé-Parise, *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit*, *op. cit*.
45. « Les réputations usurpées », *Le Charivari*, 23 novembre 1841.
46. « Bohème littéraire. Le grotesque », *Le Charivari*, 27 octobre 1843.
47. Louis Huart, *Physiologie du tailleur*, Paris, Aubert et Lavigne, 1841, p. 69.
48. Léon Gozlan, « Aristide Froissart, Biographie des banquiers de Paris », *La Démocratie pacifique*, 16 septembre 1843.
49. *Le Mémorial des Pyrénées*, 6 juin 1839.
50. *Journal grammatical, littéraire et philosophique de la langue française*, 1er novembre 1845, p. 515.
51. « Variétés », *L'Anti-romantique*, 3 novembre 1833, p. 4.

sont des hommes de génie à un franc cinquante centimes la ligne[52]. » Soit donc le prix alors demandé pour chaque ligne de réclame dans les étroites colonnes des quatrièmes pages des journaux quotidiens.

C'est pourtant une célébrité dont le public est si friand qu'il existe un « préjugé des réputations », diagnostique le *Figaro* en 1840 :

> Le public adore les illustrations ; il raffole des célébrités à tout prix ; il veut à toute force des supériorités. [...] Et on lui en sert, Dieu merci, de toute nature ! surtout des notabilités poétiques qui lisent des élégies. Le provincial surtout aime à pouvoir se confier à lui-même les réflexions subséquentes : « Je suis entouré de célébrités anonymes, mais qui n'en sont pas moins des célébrités. Mon voisin m'a l'air d'être une de nos gloires ; j'ai marché sur le pied à une sommité ». [...] On en viendra bientôt à inscrire sur les cartes d'invitation : « Nota Bene. On s'est procuré pour cette fête une pacotille de sommités les plus notables de notre époque »[53].

C'est ce qui fait qu'on a dû recruter « des notabilités au rabais et des célébrités à bon marché », des « illustrations de rechange » et qu'on « a établi une foule de manufactures de la force de trois cents chevaux qui réalisent cinq grands hommes par minute »[54]. Version fantastico-grotesque à laquelle fait écho *Le Charivari*, en traitant des « Réputations usurpées » en 1842, et en visant les « célébrités à la suite », qui « prennent un numéro d'ordre et se partagent la postérité en frères », dans un article qui commence ainsi : « Tout se fait au rabais de nos jours, les réputations comme le reste. Jamais on n'a volé plus impunément cette malheureuse postérité »[55]. De quoi inviter un biographe à ironiser sur toutes « ces prétendues célébrités qui se pressent en foule aux abords d'un Panthéon chancelant[56] » et les auteurs de *Paris comique* à méditer en 1844 sur la décadence de « [l]a gloire à notre époque », en constatant que « jamais les œuvres poétiques de Victor Hugo n'ont été annoncées comme les œuvres balsamiques et pectorales de M. Regnauld aîné » et que « le Racahout des Arabes jouit d'une réputation dix fois plus étendue que les romans de M. de Balzac »[57].

« Un office de publicité », conclut Edmond Texier, en son *Tableau de Paris* de 1853, « c'est un établissement moderne, qui remplace avantageusement les cent bouches et les cent voix de la Renommée. [...] Ne vous y trompez pas ; c'est là que se font la gloire, la réputation, la célébrité, la fortune, à tant la ligne et à tant par mois[58]. » Et rares ceux qui se plaignent de la conclusion alors souvent tirée selon laquelle « La gloire, c'est la publicité », comme le

52. *Ibid*.
53. « Préjugés des notabilités », *Le Figaro*, 26 janvier 1840.
54. *Ibid*.
55. « Les réputations usurpées », *Le Charivari*, 23 novembre 1841.
56. Victor Lacaine et Charles Laurent, *Biographies et nécrologies des hommes marquants du XIXe siècle*, t. II, Paris, 1845, p. 218.
57. « La Gloire à notre époque », *La Caricature morale, politique et littéraire*, 24 janvier 1841.
58. Edmond Texier, *Tableau de Paris*, t. II, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, p. 164.

fait en 1856 un critique de *L'Artiste*[59], qui estime que lorsqu'il s'exprime ainsi « le siècle blasphème[60] ». Car le consensus est bien que la gloire est *tombée dans la célébrité* puis, un cran plus bas, *dans la publicité*. Au grand scandale des bonnes âmes qui se lamentent :

> Avec cette publicité chaque jour croissante qui met la célébrité à la portée de tout le monde, assure cent mille lecteurs à un article frivole et n'en laisse pas aux œuvres les plus sérieuses, que devient la littérature sans croyance, sans culte de l'art, vendue au plus offrant et transformée en appeau pour prendre des dupes[61] ?

Manèges et charlatanismes

La presse, en revanche, s'attache à dénoncer les écrivains portés à jouer de l'annonce et de la réclame mais aussi de « manèges » et « charlatanismes »[62], entendons des diverses formes de la publicité indirecte. Réclames, dit-on, la canne mais aussi les logis extraordinaires de Balzac, ses voyages, voire même la fiction (prétendue) de son mariage russe[63]. Mêmes accusations contre le château de Dumas[64], les « houkas » de Sand[65], la chevelure de Gautier[66], le portrait de Lamartine entre deux chiens de race[67], *Elle et Lui*[68], les cigares de Musset dont les jeunes admirateurs s'arrachent les restes[69]. Lequel Musset qui « n'est ni Rolla, ni Mardoche, ni Franck, comme le croient les étudiants [...] s'est laissé, par faiblesse, prendre pour Franck, Mardoche et Rolla[70] » : autre truc publicitaire. Et *Le Charivari* de généraliser, en considérant les moyens de célébrité qui s'offrent au « jeune homme-de-lettres » :

> Un jeune homme-de-lettres, ou soi-disant tel, consulte ses forces et reconnaît qu'il ne peut aller loin s'il n'a que sa plume pour toute locomotive. Peu charmé de cette découverte, il se demande avec angoisse s'il n'a pas quelque ressource physique, quelque infirmité providentielle qui supplée avantageusement à son manque de capacité intellectuelle. Ô bonheur ! la nature l'a pourvu d'un nez pyramidal ou microscopique, ou d'une chevelure-carotte, ou d'une paire d'yeux vert-d'eau, ou de deux échasses en guise de jambes. C'est tout ce qu'il lui faut pour faire son chemin, pourvu qu'il possède la manière de s'en servir. [...] Quand le jeune homme-de-lettres a découvert son côté faible, ou plutôt son côté fort, il aide la nature en s'affublant d'un costume bizarre, d'un chapeau invraisemblable et d'une canne

59. Édouard L'Hote, « Les lettres et les gens de lettres au XIXe siècle », *L'Artiste*, 13 juin 1856, p. 233.
60. *Ibid.* : « Lorsqu'il dit ces mots, le siècle blasphème ».
61. Simon, « Du mouvement philosophique en province », art. cit., p. 52.
62. Joseph-Henri Réveillé-Parise, *Études de l'homme dans l'état de santé et dans l'état de maladie*, t. II, Paris, Gabriel-André Dentu, 1845, p. 292.
63. « Courrier de Paris », *L'Illustration*, 18 septembre 1847, p. 35.
64. « Monte-Cristo », *L'Illustration*, 26 février 1848, p. 408-411.
65. « Une des Merveilles de Paris », *La Macédoine littéraire*, 13 juillet 1843, p. 271.
66. « Bohème littéraire. Le Grotesque », art. cit.
67. « Vilains arts. La Peine de l'Exposition », *Paris comique. Livre-Album*, Paris, Aubert, 1844.
68. Armand de Pontmartin, « De la personnalité dans le roman. *Elle et Lui*, par George Sand – *Lui et Elle*, par M. Paul de Musset », *Le Correspondant*, juillet 1859, p. 419.
69. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la poésie et des poètes en 1852 », dans *Causeries du lundi*, t. V, Paris, Garnier frères, 1852, p. 308.
70. Hippolyte Rigault, « *Contes*, par M. Alfred de Musset », *Journal des Débats*, 22 février 1855.

> impossible. On se rappelle qu'il fut un temps où M. de Balzac lui-même ne dédaignait pas ce grossier moyen de célébrité, tant il y a de petitesses chez les plus grands esprits ! À bien plus forte raison ce procédé doit-il convenir aux gens qui veulent se faire remarquer sans être remarquables[71].

La presse s'emploie à distinguer les procédés de la néo-célébrité : affichage des œuvres et du portrait de l'auteur à la vitrine des libraires[72], recours typographique à des capitales géantes pour imposer son nom, valorisation de ses manuscrits, de ses autographes[73], usage publicitaire de ses intérieurs[74], portraits lithographiques puis daguerréotypes, biographies de tous formats, etc. Elle ironise sur « les grands hommes en lithographie[75] », sur le grand cabotinage des « binettes contemporaines[76] », littéraires ou autres.

Constatant que « tous les genres de célébrité ont le pouvoir d'exciter la curiosité[77] », elle médite sur cette nouvelle passion démocratique. Elle fait de l'excentricité des écrivains dans leur manière de vivre une quasi-obligation et une valeur marchande[78]. Elle s'attache à signaler les excès que provoque cette célébrité à l'impératif : ainsi du « fameux habit vert [...] déchiré sur le dos d'Alexandre Dumas [...] par des admirateurs trop ardents qui voulaient garder un souvenir, une relique de lui[79] » qu'évoque Théophile Gautier. Et elle vise plus encore les écrivains publicitaires au sens propre, soit donc non plus seulement en faveur d'eux-mêmes mais de divers commerces contre rétributions en nature. Ce à quoi s'emploie l'auteur d'un article de 1844 intitulé « L'annonce et la littérature » selon qui il n'est pas de « romancier un peu en vogue qui laisse échapper l'occasion de promener ses lecteurs, contre rétribution, dans les magasins de son bijoutier, de vanter la cuisine de son restaurateur, l'adresse de son tapissier, le bon goût de son marchand de meubles[80] ».

L'un des changements majeurs, c'est que les écrivains de premier plan ne sont plus des « grands hommes » ni des « génies », ni même des « poètes », mais, au mieux, tels Lamartine, des « célébrité[s] littéraire[s] adulée[s], idole[s] des femmes brillantes qui convoitent et qui *boivent* [leurs] hommages »[81]. Les voici abaissés au rang, non certes encore de « vedettes », comme on finira par le dire à la fin du siècle en empruntant le mot au théâtre,

71. « Bohème littéraire. Le Grotesque », art. cit.
72. Voir notre étude : « Les écrivains en vitrine ou la "réclame personnelle" à l'œuvre (1830-1865) », dans *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIXe siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019, p. 37-50.
73. *Modeste Mignon*, *CH*, t. I, p. 656.
74. Voir notre exposé : « Quelques gens de lettres dans leur intérieur », L'Atelier du XIXe siècle, Bibliothèque de l'Arsenal, 9 octobre 2015.
75. « Les grands hommes en lithographie », *Paris comique. Livre-Album*, Paris, Aubert, 1844, non paginé.
76. Voir *Les Binettes contemporaines*, Paris, Gustave Havard, 1855-1865, 10 vol.
77. *Gazette du Bas-Languedoc*, 4 février 1846, p. 1.
78. Voir Francis Nettement, « Les excentricités de M. de Balzac », *La Semaine des familles*, 1859, p. 20-23.
79. Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 171.
80. « L'annonce et la littérature », *Revue de Paris*, t. LVI, 1844, p. 272.
81. George Sand, « M. de Lamartine utopiste », *La Revue indépendante*, t. I, 1841, p. 500.

comme s'en réjouit Edmond de Goncourt[82], mais déjà au rang de « célébrités du jour[83] ». À moins qu'en frais d'innovation lexicale un critique n'invente la catégorie médiatique des « merveilles de Paris », en joignant Sue, Balzac et Sand en 1841 dans cette « confrérie nouvelle[84] », tout en se gaussant de la facilité qu'il y a désormais à « passer mythe[85] » :

> *Une des merveilles de Paris*
> M. Eugène Sue est arrivé à ce point où l'on peut passer mythe sans difficulté. […] Comment s'habille M. Eugène Sue, quelle est sa nourriture favorite, où loge-t-il, quelle est sa taille et la forme de son nez, voilà ce que tous les provinciaux qui arrivent à Paris vous demandent. M. de Balzac a été un instant une merveille de Paris […]. Alors on parlait de son appartement, rue Cassini, de la longueur de ses cheveux, et l'on bâtissait des romans sur sa canne. George Sand a joui également de cet honneur à l'apparition de Geneviève[86]. Le public savait exactement le nombre de cigares et de pipes turques que l'androgyne littéraire fumait entre le lever et le coucher du soleil[87].

Se profile ainsi un processus de *mythologisation*, non plus dans le registre religieux du « sacre de l'écrivain », mais dans celui des « mythologies », au sens de Barthes, puisque ce ne sont pas ses œuvres, encore moins sa fonction de « chargé d'âmes[88] » qui capte l'admiration, mais ses particularités physiques et ses manières de vivre au quotidien. Ce qui concorde avec les réflexions d'Armand de Pontmartin se lamentant que Balzac soit devenu, si tôt après sa mort, un « fétiche littéraire[89] ».

Les écrivains face au nouveau régime de la célébrité

Mais venons-en à la question qui concerne plus directement encore notre thème commun : face à cette célébrité *new deal*, quelle fut l'attitude des écrivains ? Difficile de généraliser, mais essayons dans un dernier galop de démêler quelques-unes de leurs réactions.

Parmi les plus communes, il y a leur manière convenue de dire l'ennui que leur causent les « inconvénients de la célébrité[90] », les « fatigues de la célébrité », les « dégoûts de la gloire » qu'exprime Chateaubriand[91], mais aussi Balzac s'exclamant : « Quelle punition que la

82. Goncourt, *Journal des Goncourt*, notice du 17 octobre 1895, *op. cit.*, p. 1183.
83. Antoine-Alexandre Boniface, *Une lecture par jour, nouvelles leçons de littérature*, Mons, Librairie d'éducation de Manceaux-Hoyois, 1839, p. 3.
84. « Une des Merveilles de Paris », *La Macédoine littéraire*, 13 juillet 1843, p. 271.
85. *Ibid.* : « M. Eugène Sue est arrivé à ce point où l'on peut passer mythe sans difficulté. S'il eût vécu à Rome, sous les empereurs, il y a longtemps qu'il serait passé dieu ».
86. Pour *André* (1835), dont Geneviève est la protagoniste féminine.
87. « Une des Merveilles de Paris », art. cit., p. 271.
88. L'expression renvoie à une phrase célèbre de la Préface de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo (11 février 1833) : « Le poète a charge d'âmes » (*Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, t. IV, 1968, p. 655).
89. Armand de Pontmartin, « Les fétiches littéraires. M. de Balzac », *Le Correspondant*, t. XXXIX, 1856, p. 311-329 et p. 521-548.
90. Titre d'un roman de M^me^ Dufrénoy, publié en 1812.
91. François-René de Chateaubriand, *Les Tuileries et M. le vicomte de Châteaubriand dévoilés, par un homme de cour*, Paris, Gabriel-André Dentu, 1830, p. 82.

célébrité[92] ! », George Sand répondant à Caroline Marbouty : « C'est pour moi un châtiment de ma vaine et ennuyeuse célébrité, que ce regard curieux, sévère ou exigeant que le monde m'accorde. Laissez-moi le fuir[93]. »

Il y a aussi, si l'on persiste à regarder par les yeux de Sand, son refus de sa gloire, en rupture avec Latouche, son patron au *Figaro*, qui, resté fidèle aux canons plus anciens, la traite, dit-elle, « de cruche, de perruque, d'oie », pour « n'avoir pas *soif de gloire, amour de l'art*, faim de célébrité », tandis que pour elle « le métier d'écrivain, c'est trois mille livres de rente pour acheter en sus du nécessaire, des pralines à Solange et du bon tabac pour [s]on f… nez »[94]. Mais une fois projetée dans le monde littéraire parisien, il y a aussi son mépris de ces « célébrités qui n'ont rien produit » de ces « grands talents qui n'ont jamais fait parler d'eux », « tas de célébrités dont [elle] ne [s]e soucie guère », rencontrées lors de « dîners littéraires »[95], et dont elle égrène les noms à une amie de province : Vigny, Auguste Barbier, Alexandre Dumas, Ampère, Jouffroy, Loève-Veimars, Lerminier, etc.

Plus tard, en revanche, en sa période humanitaire, elle invite le grand écrivain à mépriser « les préoccupations d'une célébrité éphémère », parce que « travaillant pour tous les temps » il ne doit pas être rétribué par « un vain bruit et de sottes distinctions, mais par un souvenir glorieux et d'affectueuses actions de grâce »[96]. Pourtant, dans un tout autre registre, on la voit très soucieuse de sa propre célébrité médiatique : ses autographes, ses manuscrits, ses portraits, ses biographies, le trésor que constitue sa correspondance, ou encore ses domiciles parisiens, son château de Nohant, sans oublier ses habits d'homme et son « androgynie[97] », soit des diverses espèces de son *capital de célébrité*, gérées au mieux de ses intérêts.

Mêmes ambiguïtés chez Jules Janin, se moquant des « gloires nouvelles, dorées au procédé Ruolz[98] », mais sans renoncer à danser « sur cette corde tendue et si fragile, la renommée, sur ce glissant fil d'archal, la gloire poétique[99] » ; chez Hugo qui, inversement, après avoir chanté longtemps les fastes de la gloire et s'être laissé glorifier en majeur et napoléoniser d'importance, ironise sur les petits commerces que la célébrité provoque : « En France, lorsqu'on vous coule en cuivre ou qu'on vous sculpte en chocolat, c'est que décidément vous êtes illustre. Devenir pendule ou devenir bonbon, voilà les deux colonnes d'Hercule de la popularité[100] » ; chez Vigny, pleurant les oubliés de la gloire, mais heureux de ne pas risquer d'être confondu « dans une société qui se presse autour de la moindre célébrité se

92. Honoré de Balzac, lettre à Madame Hanska, fin mars 1833, dans *Lettres à Madame Hanska*, t. I, Paris, Éditions du Delta, 1964, p. 41.

93. George Sand, lettre à Caroline Marbouty (Claire Brunne), 31 mars 1836, dans *Correspondance*, t. III, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, 1967 [désormais *CS*], p. 322.

94. George Sand, lettre à Charles Duvernet, 21 mai 1832, *CS*, t. II, p. 88.

95. George Sand, lettre à Laure Decerfz, 1er avril 1833, *CS*, t. II, p. 292.

96. George Sand, lettre à Christophe de Beaumont, 15 juin 1836, *CS*, t. III, p. 438.

97. « Une des Merveilles de Paris », art. cit., p. 271.

98. Jules Janin, « De l'esprit. *Lettres parisiennes*, par Mme Émile de Girardin », *Revue de Paris*, t. XLIII, octobre 1843, p. 236.

99. Jules Janin, « La cent mille et une et dernière nouvelle des cent-et-un », *Revue de Paris*, septembre 1833.

100. Victor Hugo, « Portefeuille dramatique (1834-1839) », dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Le Club français du livre, 1968, p. 946.

l'approprie, l'enserre, l'étreint, et lui dit : NOUS[101] » ; chez M[me] de Girardin, pestant contre une statuette de M. et M[me] Pipelet en angélique lors de sa visite au palais de l'Industrie, alors qu'elle-même n'y a été représentée qu'en sucre et en chocolat, et s'exclamant : « Célébrité ! tu n'es qu'un vain nom[102] ! », ou encore se moquant que « chacun rêve la célébrité », alors que « tout le monde craint la publicité », même les parfaits inconnus, oubliant que « la célébrité, voyez-vous, n'est pas une bavarde vulgaire, une commère banale, c'est un écho qui choisit »[103].

Mais finissons plutôt par deux des conquérants de gloire que nous avons vus tout à l'heure s'élancer sur la ligne de départ, Chateaubriand et Balzac. Le premier dont l'amour natif de la gloire persiste mais s'est transformé, insinue la critique, puisque désormais il est « friand de célébrité[104] », multiplie en vieillissant des élégances aristocratiques de mépris à l'égard de sa « *grandhomie*[105] », comme il dit. Il se moque des « falbalas de sa renommée[106] », évoque les « pantalonnades de flatterie[107] » dont on l'accable. On le mitraille de vers de mirliton, lui qu'on ensevelissait en son beau temps sous un « amas de billets parfumés[108] ». On le grave en coupes de vermeil[109], comme, dans son bel âge, on montrait Atala en cire, sur les quais, dans des boîtes en bois[110]. Le voilà transformé en appeau pour bonnes œuvres, le célèbre perclus de l'infirmerie de Marie-Thérèse ! On vend ses trognons de plumes aux visiteuses ; il sert à placer de la confiserie monastique au prix fort[111]. Autant aurait valu finir dans le corridor aux ancêtres, au château de Combourg, au bout d'une haie de chevaliers de Saint-Louis ! « Vous savez bien, auraient dit les visiteurs, le capitaine au régiment de Navarre, celui qui fit dans *le Mercure* un logogriphe et dans l'*Almanach des muses* une pièce fugitive, 'Le Cri du cœur'[112] »…

Et inspiré sans doute par Sainte-Beuve, avant lui sensible à la démocratisation de la célébrité littéraire[113], lui aussi ironise sur les conditions nouvelles de ce qui dans son jeune âge se nommait la gloire :

101. Alfred de Vigny, *Les Consultations du Docteur-Noir. Stello ou Les Diables bleus*, Paris, Charles Gosselin et Eugène Renduel, 1832, p. 424.
102. Émile de Girardin, *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, née Delphine Gay. T. V : Lettres parisiennes (1841-1848)*, Paris, Plon, 1860, p. 305.
103. *Ibid*., p. 93-94.
104. *Réponse d'un pair de France à la brochure de M. de Châteaubriand*, Paris, chez tous les marchands de nouveautés, 1831, p. 16.
105. *MOT*, IV[e] partie, livre VII, chap. XV, t. IV, p. 384.
106. *MOT*, IV[e] partie, livre I, chap. VIII, t. IV, p. 32.
107. *MOT*, IV[e] partie, livre VII, chap. XV, t. IV, p. 384.
108. *MOT*, t. II, p. 23 et t. IV, p. 97 et 179.
109. *MOT*, IV[e] partie, livre II, chap. XXVII, t. IV, p. 159.
110. *MOT*, II[e] partie, livre I, chap. VI, t. II, p. 21.
111. *MOT*, IV[e] partie, livre III, chap. I, t. IV, p. 165.
112. *Ibid*., p. 167.
113. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1[er] septembre 1839, repris dans *Portraits contemporains*, t. II, Paris, Michel Lévy, 1870, p. 454.

> Dans ce siècle tout est auteur ; les poètes, les romanciers, les historiens courent par bandes dans les rues ; il n'y a ni public, ni juge, et l'on se déchire de coterie à coterie, de journal à journal ; les réputations éphémères meurent du soir au matin ; grand homme la veille, on est un sot le lendemain, et tandis qu'une gazette fait votre apothéose, une autre gazette, à la même heure, vous traîne aux gémonies[114].

Quant au jeune Honoré de Balzac, qui espérait en son jeune âge que « Mademoiselle la Gloire[115] » arrangerait toujours ses affaires, voyons-le entrer en grande littérature quand déjà la quatrième page des journaux fourmille et ordonne le nouveau monde. De quoi l'inviter à poser la question : « Par le temps présent, qu'est-ce donc qu'une réputation littéraire ? » et à y répondre : « Une affiche rouge ou bleue collée à chaque coin de rue »[116], tout en prétendant s'être « arrangé à raison de trente sous par ligne pour installer [s]a gloire entre le Paraguay-Roux et [...] la mixture Brésilienne[117] ». Analyste intéressé, il s'applique à distinguer « la vogue, la mode, la réputation, la renommée, la célébrité, la faveur publique, ces différents échelons qui mènent à la gloire, et qui ne la remplacent jamais[118] ».

Loin des idéaux romantiques qu'enseignait M^me^ de Bargeton à Lucien de Rubempré, qu'on retrouve lorsque les « deux poètes[119] », Lucien et David, rêvent les « nobles triomphes du génie, la Gloire aux ailes blanches[120] » comme dans les « invincibles élans vers la gloire[121] » du jeune Étienne Lousteau, voici que par-dessus l'épaule de son héros il nous fait découvrir, parmi les « rouages de la vie parisienne », « la cuisine de la gloire »[122]. Avec, certes, l'exception d'un Fulgence Ridal, « avec son dédain de la gloire, qu'il appelle la parade[123] », comme de ces « gens à gloire posthume[124] » qui forment le Cénacle. Mais, au cœur de la fresque, le spectacle de ces « Pégases se batt[a]nt au râtelier de la gloire », mendiant des réclames, comme « tous les forçats condamnés au succès à perpétuité », la célébrité à l'impératif pour des « martyrs de la gloire »[125] d'un nouveau genre. Qu'on retrouve, un cran plus bas encore en l'illustre Adolphe de Chodoreille – « l'impuissance littéraire en personne[126] », dit Bixiou –, mais voulant « faire parler de lui, devenir célèbre, être quelque chose[127] » à tout prix. Après avoir fait « son apprentissage en littérature dans plusieurs cafés » (cela est écrit en 1847, au temps de la

114. François-René de Chateaubriand, « À une jeune fille poète », 27 juillet 1834, dans *Correspondance générale, t. IX : 1831-1835*, Paris, Gallimard, 2015, p. 215.

115. Honoré de Balzac à Laure Balzac, novembre 1819, *CB*, t. I, p. 61.

116. Préface de *La Peau de chagrin* (1831), *CH*, t. X, p. 49.

117. *Les Deux Amis*, *CH*, t. XII, p. 696-697.

118. *Illusions perdues*, *CH*, t. V, p. 345.

119. C'est le titre de la première partie d'*Illusions perdues* (*CH*, t. V, p. 123), les « deux poètes » étant d'une part Lucien de Rubempré, poète au sens propre, d'autre part David Séchard, imprimeur et inventeur, mais considéré comme un être poétique.

120. *Ibid*., p. 379.

121. *Ibid*., p. 342.

122. *Ibid*., p. 385-386.

123. *Ibid*., p. 317.

124. *Ibid*., p. 371.

125. *Ibid*., p. 450.

126. *Les Comédiens sans le savoir*, *CH*, t. VII, p. 1203.

127. *Petites misères de la vie conjugale*, *CH*, t. XII, p. 107.

Bohème), Adolphe, grâce à la « camaraderie » en vigueur, voit au bout de quelques années « son nom souvent cité parmi les noms célèbres, soit dans les prospectus de la librairie, soit dans les annonces des journaux qui promettent de paraître. Les libraires impriment le titre d'un de ses ouvrages à cette menteuse rubrique : SOUS PRESSE, qu'on pourrait appeler la ménagerie typographique des ours »[128]. Entendons des ouvrages éternellement annoncés comme « à paraître »… Version sinistre de l'amour primitif de la gloire, car, conclut Balzac,

> [c]eci […] s'adresse à la masse des ambitieux amenés à Paris par tous les véhicules possibles, soit moraux, soit physiques, et qui s'y élancent un beau matin avec l'intention hydrophobique de renverser toutes les renommées, de se bâtir un piédestal avec des ruines à faire, jusqu'à ce que désillusion s'ensuive[129].

Avec, aux antipodes de ces désillusionnés, Andoche Finot, parti fils de chapelier mais finissant directeur d'un grand journal après avoir été rédacteur d'annonces publicitaires, entre autres au service de l'Huile céphalique de Birotteau, soit donc petite main d'abord, puis maître suprême de la célébrité. Avec, un cran plus haut, à un énième-énième second degré, Balzac lui-même, ayant assumé tous ces rôles, soit en direct, soit par entremise de fiction. De quoi le remercier d'avoir été aux deux bouts de la chaîne, ayant rêvé la gloire enfant mais finissant photographe de la ménagerie des ours.

Sans oublier pourtant : 1) Gustave Flaubert, avouant en 1839 avoir « rêvé la gloire quand [il] étai[t] tout enfant[130] », mais jurant qu'il « n'y pense plus du tout[131] » six ans plus tard ; et écrivant dans *Novembre* en 1842 : « Et puis je n'aimais pas la gloire, la plus retentissante ne m'eût point satisfait parce qu'elle n'eût jamais atteint à l'unisson de mon cœur[132] » ; 2) Émile Zola, sûr encore en 1862 qu'une « gloire immortelle […] attend le génie qui se lèvera et dira : "Sur des pensers nouveaux faisons des vers nouveaux"[133] », mais alors rédacteur de réclames chez Hachette ; 3) Stéphane Mallarmé qui se donne cinq ans en 1866 pour élever « les cinq livres dont se composera l'Œuvre » en se moquant de la gloire, « immortalité relative », « comme d'une niaiserie usée »[134], mais usant bientôt de ses mardis comme tremplin médiatique.

Mais à d'autres – ou à d'autres occasions – de suivre les galops de ces trois autres porte-gloire plus rétifs, mais rattrapés par la célébrité.

---

128. *Ibid*., p. 108.

129. *Ibid*., p. 107.

130. Gustave Flaubert à Ernest Chevalier, 23 juillet 1839, dans *Correspondance*, t. I, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 49.

131. Flaubert à Alfred Le Poitevin, 16 septembre 1845, *ibid.*, p. 252.

132. Gustave Flaubert, *Novembre. Fragments de style quelconque* [1842], dans *Œuvres de jeunesse. Œuvres complètes*, t. I, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 772.

133. Émile Zola, lettre à Jean-Baptistin Baille, 15 juin 1860, dans *Correspondance*, t. I, éd. B. H. Bakker, Montréal / Paris, Presses de l'Université de Montréal / CNRS, 1978, p. 180. Zola reprend ainsi le vers célèbre d'André Chénier (« L'Invention, poëme », dans André de Chénier, *Œuvres complètes*, Paris, Baudouin, 1819, p. 7).

134. Stéphane Mallarmé à Théodore Aubanel, 28 juillet 1866, dans *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 316.

Bibliographie

BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

— *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Éditions du Delta, 1964-1968, 4 vol.

— *Correspondance*, éd. Roger Pierrot, Paris, Garnier, 1960-1969, 5 vol.

BAUDELAIRE Charles, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976 [1856].

BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973.

BONNEAU Laurence, *Célébrité et médiatisation*, Paris, PUF, 2019.

CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'outre-tombe* [1849-1850], éd. Maurice Levaillant, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, 4 vol.

— *Correspondance générale*, t. IX : 1831-1835, Paris, Gallimard, 2015.

COCHET Abbé, *Histoire de l'imprimerie à Dieppe*, Dieppe, Imprimerie de Levasseur, 1848.

DIAZ José-Luis, « Les écrivains en vitrine ou la "réclame personnelle" à l'œuvre (1830-1865) », dans Brigitte Diaz (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e^ siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019, p. 37-50.

DUCLOS Charles, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1751.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, t. I, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

— *Novembre. Fragments de style quelconque* [1842], dans *Œuvres de jeunesse. Œuvres complètes*, t. I, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, *coll. « Bibliothèque de la Pléiade »*, 2001.

GAUTIER Théophile, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1874.

GONCOURT Edmond de, *Journal des Goncourt*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1956, 3 vol.

HUGO Victor, *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1968.

KALIFA Dominique, *La Culture de masse en France, t. I : 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001.

LAMARTINE Alphonse de, *Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Urbain Canel et Audin, 1823.

LOLIÉE Frédéric, *Nos gens de lettres. Leur vie intérieure. Leurs rivalités. Leur condition*, Paris, Calmann-Lévy, 1887.

MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.

PONTMARTIN Armand de, « Les fétiches littéraires. M. de Balzac », *Le Correspondant*, t. XXXIX, 1856, p. 311-329 et p. 521-548.

RÉVEILLÉ-PARISE Joseph-Henri, *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit*, Paris, Gabriel-André Dentu, 1839, 2 vol.

RIMEUR Jean Le, *Petites actualités littéraires, artistiques, gouvernementales et industrielles*, Bruxelles, Imprimerie encyclopédique de Périchon, 1843.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Portraits contemporains*, Paris, Michel Lévy, 1870.

— *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, 1851-1862, 15 vol.

SAND George, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, 1964-1991, 25 vol.

STAËL Germaine de, *De l'influence des passions sur le bonheur de l'individu et des nations*, Lausanne, Jean Mourer, 1796.

STENDHAL, *Œuvres intimes*, t. I, éd. Victor del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

TEXIER Edmond, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1853, 2 vol.

VIGNY Alfred de, *Les Consultations du Docteur-Noir. Stello ou Les Diables bleus*, Paris, Charles Gosselin et Eugène Renduel, 1832.

ZOLA Émile, *Correspondance*, t. I, éd. B. H. Bakker, Montréal / Paris, Presses de l'Université de Montréal / CNRS, 1978.

Prétendus suppliciés de la publicité : les exemples de Chateaubriand et de Lamartine

SAMANTHA CARETTI, Université de Caen-Normandie / Académie de Versailles

Résumé

Par l'image auctoriale qu'ils projettent autant que par l'esthétique de leurs œuvres, Chateaubriand et Lamartine s'inscrivent davantage dans la mythologie romantique du sacerdoce littéraire que dans la réalité contemporaine de la réclame pour prix de leur célébrité. Soumis aux exigences nouvelles d'une publicité qu'ils rejettent ostensiblement, ils adoptent une posture pour le moins paradoxale, celle d'une résistance affectée, qui coexiste avec une stratégie de promotion de soi. Lamartine, tout en déplorant le supplice de la publicité, orchestre un véritable matraquage poético-médiatique. Chateaubriand, quant à lui, tout en récusant la soif ardente de célébrité qui l'anime, se révèle, selon ses contemporains, « dévoré du démon de la publicité ». En dépit de leurs différences de génération, de style et de tempérament, tous deux accusent une semblable discordance entre discours et pratiques, expressions d'un impératif de célébrité qui les contraint, chacun à sa manière, à composer avec les lois médiatiques. Leurs trajectoires illustrent ainsi les contradictions d'une posture romantique partagée entre l'aspiration à la vocation désintéressée et les exigences de la consécration publique, autant que du profit commercial.

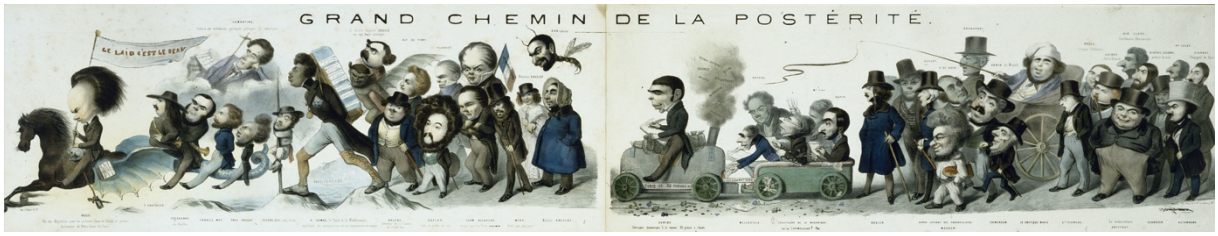


FIG. 1. Benjamin (Benjamin Roubaud, dit), *Grand chemin de la postérité*, 1843, Paris-Musées, Maison de Balzac.

Le train pour la postérité n'a pas oublié Chateaubriand et Lamartine dans sa course parfois capricieuse. Chateaubriand, qui redoutait prétendument de n'avoir à offrir que des « choses ennuyeuses et vieillies » à la « dédaigneuse postérité »[1], n'a en définitive pas eu à souffrir une telle sentence : loin d'être si dédaigneuse, celle-ci lui a été largement favorable. Le nom de Lamartine n'a pas non plus été « pulvérisé[2] » par le temps, bien qu'il ne résonne plus aujourd'hui avec la ferveur qui salua autrefois les *Méditations poétiques* (1820) ou *Jocelyn* (1836), lorsque leurs vers étaient sur toutes les lèvres. Pour ces élus de la gloire romantique, les temps furent propices. Si toutes leurs œuvres ne jouirent pas d'une même fortune, la gloire qui

1. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Classiques Garnier, 4 t., 1989-1998 [désormais *MOT*], t. I, p. 573.
2. « Dans ce cimetière de gloire / Vous voulez ma cendre, à quoi bon ? / Pendant que j'inscris ma mémoire / Le temps pulvérise mon nom. » Ces vers sont écrits par Lamartine dans le recueil des contemporains célèbres d'une dame. L'anecdote est rapportée par la comtesse de Bassanville dans « Le Salon de Casimir Delavigne » (*Les Salons d'autrefois*, 3e série, Paris, J. Victorion, 1862, p. 91).

accompagna leurs succès, tout comme leur amour pour cette gloire – qu'elle fût littéraire ou politique – sont bien connus. Toutefois, que cet attachement ait été un moteur suffisamment décisif dans l'exercice de leur art pour recourir aux stratégies de la publicité[3] reste encore largement sous-estimé, tant un tel rapport à la célébrité heurte le scénario auctorial romantique[4] auquel la critique les a associés et qu'ils ont eux-mêmes entretenu. Dans une lettre à sa nièce, Alix de Pierreclau, datée de janvier 1849, Lamartine se compare, non sans amertume, à un « publicain dans sa boutique[5] », image dépréciative par laquelle il exprime le sentiment d'être accaparé, voire réduit, à la gestion des affaires de sa célébrité. Ce constat, loin d'être une simple boutade, vaut autant pour Lamartine que pour Chateaubriand. Bien qu'ils aient appartenu à une même époque et qu'ils aient exprimé une sensibilité littéraire proche, une génération les sépare : le premier naît à la célébrité littéraire avec les *Méditations poétiques*, presque vingt ans après que le second a fait sensation avec *Atala* (1801), et l'un ne meurt qu'à la politique en 1848, tandis que l'autre, cette année-là, quitte le monde tout à fait. Outre cet écart et des différences de caractère et de trajectoire, un choix dans l'expression les distingue encore : le vers pour Lamartine – pas exclusivement, mais majoritairement dans la première moitié du XIX^e^ siècle –, et la prose pour Chateaubriand. Ces dissemblances n'excluent pourtant pas une certaine convergence dans leur rapport à l'impératif de célébrité en plein essor au XIX^e^ siècle[6] : tout en cultivant l'image de l'écrivain romantique désintéressé, exclusivement occupé de son art et étranger aux logiques de promotion, ils s'accommodent volontiers des exigences de la publicité, voie d'accès à la célébrité devenue privilégiée. La gageure d'une telle conciliation, celle des réalités du métier avec l'idéal de la représentation de l'écrivain, justifie les contradictions entre leurs discours et leurs pratiques. C'est cette ambiguïté dans la posture auctoriale qu'ils adoptent tout au long d'un siècle marqué par des mutations idéologiques, littéraires et industrielles, que nous interrogerons au prisme de leurs parcours individuels, éclairés par les évolutions du mouvement romantique.

3. Si le terme de « publicité », dérivé de « public », s'attache d'abord à désigner ce qui est notoire, il prend, dès la 6^e^ édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), l'acception moderne qu'on lui connaît aujourd'hui. Nous emploierons cette notion pour recouvrir l'ensemble des moyens de diffusion et de promotion des œuvres littéraires.

4. Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007. Nous entendrons par « scénario auctorial romantique » le modèle de mise en scène de l'auteur de l'époque romantique fondé sur la sacralisation de la figure de l'écrivain, la valorisation de sa singularité, l'adoption fréquente de la posture du martyr, l'affirmation d'une mission sociale et politique, ainsi que la tendance à la scénarisation biographique. Malgré la longévité de Chateaubriand et de Lamartine, ainsi que les infléchissements de leur positionnement dans le champ littéraire, notamment face à la génération romantique de 1830, ce scénario auctorial nous semble opératoire pour penser l'ensemble de leurs trajectoires.

5. Alphonse de Lamartine, Lettre à Alix de Pierreclau, janvier 1849, *Correspondance d'Alphonse de Lamartine (1830-1867)*, éd. Christian Croisille et Marie-Renée Morin, Paris, Honoré Champion, 7 t., 2000-2003 [désormais *CAL*], t. V, p. 558.

6. Pour une histoire du développement des mécanismes de la célébrité, voir Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

Soif de célébrité : entre gloire et popularité

> Maintenant fatigué des orages, je ne demande que la paix et l'oubli. Si la position de ma fortune m'oblige encore à reparaître en public, ce ne sera que malgré moi, et avec une répugnance extrême. Je voudrais, s'il était possible, m'ensevelir dans la retraite pour y travailler pendant une vingtaine d'années, à un ouvrage auquel je me sens appelé, par mon amour pour mon pays. Désirer vingt ans de silence, Madame, prouve que je n'ai pas une soif si ardente de célébrité ; car un silence d'une aussi longue durée, pourrait bien se changer pour moi en un silence éternel[7].

Ces propos tenus en 1812 par Chateaubriand à son amie et correspondante assidue, la romancière Sophie Gay, se font l'expression du dilemme de l'auteur[8], acculé par des impératifs financiers qui le contraignent à renoncer à une inclination plus vraie pour « la retraite », plus en accord avec l'aspiration au sacerdoce littéraire[9]. Cet aveu n'est pas exempt de duplicité car Chateaubriand désirait certainement plus poétiquement que réellement la paix, l'oubli et le silence et, quoiqu'il s'efforçât de prouver son indifférence à l'égard de la célébrité, nul ne saurait ignorer qu'elle fut l'objet de ses vœux. La discordance qui s'exprime ici entre le dire et l'être est révélatrice d'une posture auctoriale fondée sur le déni de célébrité, en raison de l'incompatibilité entre une telle prétention et l'idéal du pur sacerdoce. Cette discordance est encore plus manifeste si l'on considère la suite de la carrière de Chateaubriand, en tous points contraire aux vœux formulés en 1812.

Il convient dans un premier temps de s'accorder sur la portée sémantique du mot même de « célébrité » qui, tantôt se confond, tantôt se distingue d'autres notions voisines dans les discours de la première moitié du XIX^e^ siècle. D'après l'usage contemporain, mais aussi l'état des lieux du *Dictionnaire synonymique de la langue française* de Jean-Charles Laveaux publié en 1826, parmi les notions voisines de la célébrité, coexistent celles de « renommée », de « réputation », ou encore de « considération » qui s'attachent à la place occupée par l'écrivain dans l'opinion des hommes. Ainsi, du vivant de Chateaubriand et de Lamartine, la distinction entre célébrité et gloire demeure floue, tant du point de vue sémantique que symbolique. Un extrait d'une lettre de Lamartine à l'homme de lettres Jacques-Honoré de Lourdoueix en atteste : « Je suis bien puni d'avoir jadis trop aimé le bruit, le beau bruit qu'on appelle la célébrité ou la gloire[10]. » Aussi entremêlées que soient ces représentations plurielles, on observe qu'elles s'opposent au « bruit » – ou « tapage » selon la terminologie également en usage –, porteur d'une connotation péjorative en ce qu'il s'attache au seul

7. Chateaubriand, Lettre à Sophie Gay, Paris, 29 novembre 1812, *Correspondance générale*, éd. Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov, Pierre Riberette et Agnès Kettler, Paris, Gallimard, 9 t., 1977-2015 [désormais *CG*], t. II, p. 186-187.

8. Nathalie Heinich l'exprime très bien dans *Être écrivain : création et identité* : « Au plus bas niveau de légitimité, le premier compromis, "mercantile", consiste donc à sacrifier la valeur littéraire de l'œuvre à l'exigence existentielle de la personne. » (Paris, La Découverte, 2000, p. 30).

9. Voir José-Luis Diaz, « La littérature comme "sécularisation du sacerdoce" (1750-1850) », dans *Les Religions du XIX^e^ siècle*, actes du IV^e^ congrès de la SERD, 26-28 novembre 2009, ainsi que les travaux de Paul Bénichou (*Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977 ; *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988 ; *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1996 [1973]).

10. Lamartine, Lettre à Jacques-Honoré de Lourdoueix, 12 février 1858, *CAL*, t. VII, p. 268.

présent immédiat, par opposition à la « postérité » qui, elle, implique la survivance de la gloire soumise à l'épreuve du temps et au jugement de l'avenir. Le bruit n'est plus que « l'éclat que font certaines choses dans le monde[11] », selon la définition qu'en donne le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1835. Lamartine n'en appelle donc pas à ce bruit, il en appelle à un plus beau qu'il distingue, celui de la célébrité ou de la gloire, dont les contours sémantiques, insensiblement, s'entremêlent. Il fait encore cette distinction dans une lettre adressée à Charles Nodier en janvier 1830, lorsqu'il évoque les tracasseries de ce dernier avec Victor Hugo, attaqué par *La Quotidienne* pour son esprit de coterie et sa « célébrité d'industrie qui a produit des poésies orientales bien inférieures à celles de Byron et de Thomas Moore » : « Le bruit est plus fatigant que la gloire »[12], commente-t-il.

Il faut remonter loin pour trouver les premières traces du goût de la célébrité – ou de la gloire – chez Chateaubriand et Lamartine. À cet égard, la correspondance se révèle le lieu privilégié de tels aveux à mettre en regard avec les publications à vocation autobiographique (préfaces, mémoires, confidences ou souvenirs), sachant qu'au sein même de la correspondance, les jeux de posture persistent. Tout au long de leur carrière, la célébrité demeure pour les deux auteurs une préoccupation constante et ce, même après les premiers succès les ayant sacrés écrivains. Ainsi Chateaubriand s'excuse-t-il de sa brièveté auprès de son amie, l'écrivaine Claire de Duras, sous prétexte du soin qu'il doit porter à sa gloire en s'adonnant à d'autres travaux : « vous aimez ma *gloire* autant que moi-même. Je la soigne pour vous[13]. »

Au-delà des déclarations, leur attachement à la célébrité se mesure au souci de leur image et de la diffusion de celle-ci. Dans la correspondance à ses proches, Lamartine recense méticuleusement les gages de son succès, soucieux parfois jusqu'au détail des chiffres : il s'enivre du « beau succès » des *Méditations poétiques*, de la « trentaine d'articles [...] magnifiques »[14] consacrés aux *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), du succès « bien au-dessus de son humble destinée[15] » de *Jocelyn* (1836) ou encore de l'empressement qu'excite l'*Histoire des Girondins* (1847) : « Les *Méditations* et le *Génie du christianisme* n'ont pas fait pareille rumeur sourde en naissant, et sont déjà connus par morceaux de toute la littérature ; l'acclamation est forte et grande, la fureur sera de même[16] ». L'enthousiasme de Lamartine, attisé par les flatteries de la vanité, n'est pas l'une des seules modalités d'expression de son goût pour la célébrité. Si Lamartine reconnaît parfois ce goût, il le nie aussi bien volontiers, en particulier dans le cas d'une réception peu favorable d'un de ses ouvrages, ou dans le découragement, tel qu'on peut le lire en 1828 dans une lettre à Louis de Jacquelot du Boisrouvray : « Je suis à la campagne jusqu'au 1er janvier avec cent ouvriers, la paix, des livres, un bon feu, un temps superbe, des chevaux, des moutons et le bonheur et la santé : c'est

11. « Bruit », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 6e éd., Paris, Firmin Didot frères, 1835, t. I, p. 235.
12. Charles Nodier, Lettre à Alphonse de Lamartine, 11 janvier 1830, citée dans *CAL*, t. I, p. 53.
13. Chateaubriand, Lettre à Madame de Duras, 10 mars 1812, *CG*, t. II, p. 152.
14. Lamartine, Lettre à Aymon de Virieu, 8 juillet 1830, *CAL*, t. I, p. 138.
15. Lamartine, Lettre à Jean-Chrysogone Guigue de Champvans, 23 mars 1836, *CAL*, t. II, p. 441.
16. Lamartine, Lettre à Valentine de Cessiat, 26 janvier 1847, *CAL*, t. V, p. 30.

assez. La gloire même ne me tenterait pas ; à plus forte raison les dédains du public[17]. » Tiraillé entre deux mouvements, Lamartine se laisse parfois griser au point d'en rejeter la célébrité et ses retombées afin de préserver l'idéal du sacerdoce littéraire. Au moment de la publication des *Harmonies poétiques et religieuses*, c'est cet enthousiasme qui l'anime et dont on perçoit les accents dans une lettre à Aymon de Virieu : « Mais qu'est-ce que la renommée ? Ce qui est beau, c'est de faire et de faire bien ! Un poème ! un poème ! mon royaume pour un poème ! *mon royaume pour un cheval* ! comme dit Hamlet. J'en dirais autant ! Mais rien pour de la gloire[18]. »

Rancœur passagère ou pose romantique, le dédain de la gloire qu'affiche Lamartine entre en contradiction avec certaines des attitudes enregistrées par ses contemporains, ainsi du contentement passionné qu'il laisse apparaître à Victor Pavie en présence de son propre buste réalisé par David d'Angers : « Il […] souriait à son buste, comme un chat dans une glace, sans songer que ce fût lui. "C'est ravissant, c'est merveilleux, c'est de l'âme et de la vie. C'est le plus bel ouvrage français que j'aie vu !"[19] » En souriant à son buste, Lamartine sourit en vérité à sa gloire, dont la représentation est le témoignage : ainsi sculpté, il entre dans la galerie des grands hommes de David d'Angers. C'est une satisfaction semblable qui anime Chateaubriand lorsqu'il est surpris – lui aussi par Victor Pavie –, en train de « contempler […] son buste en marbre » au point de « [se pâmer] d'extase » dans l'atelier[20]. Pourtant, ainsi que Lamartine, il s'était bien défendu d'aimer la gloire, en particulier dans l'incertitude de ne pas l'obtenir : « si cet *Itinéraire* ne m'apporte pas quelque gloire, du moins il me fera, j'espère, un peu aimer des âmes généreuses et capables de sentir le prix des sentiments élevés[21]. » Nul n'est pourtant dupe de « la soif de la célébrité » qui dévore « l'auteur d'*Atala* »[22], comme l'écrit Hippolyte de Santo-Domingo dans les *Tablettes parisiennes* de 1825.

Prétendants à la gloire, Chateaubriand et Lamartine n'osent cependant parier sur sa forme durable que l'on nomme « postérité ». Chateaubriand y aspire et travaille pourtant avec ferveur – ses tombeaux physique et littéraire en attestent –, quoiqu'il affecte l'indifférence auprès de Madame de Vichet sous couvert de l'hypothèse des faveurs du temps : « si, toutefois, la postérité s'embarrasse de moi, et se soucie de savoir ce que j'étais, et comment j'étais[23]. » Lamartine n'y aspire pas moins, mais s'adonne à des travaux plus immédiats, assailli par la tyrannie croissante des problématiques financières : le *Cours familier*, par exemple, suit un bien autre train que celui de la postérité. Aussi se montrera-t-il bien plus incertain que Chateaubriand qui feint de craindre – plus qu'il ne craint véritablement – de manquer la

17. Lamartine, Lettre à Louis de Jacquelot du Boisrouvray, novembre-décembre 1828, *Correspondance d'Alphonse de Lamartine, deuxième série (1807-1829)*, éd. Christian Croisille et Marie-Renée Morin, Paris, Honoré Champion, 5 t., 2004-2007 [désormais *CAL2*], t. V, p. 251.
18. Lamartine, Lettre à Aymon de Virieu, 8 juillet 1830, *CAL*, t. I, p. 138-139.
19. Victor Pavie, Lettre à son père, Paris, 23 juin 1829, citée dans André Pavie, *Médaillons romantiques*, Paris, Émile-Paul, 1909, p. 233.
20. Pavie, Lettre à son frère, Paris, 21 juillet 1829, *Ibid.*, p. 234-235.
21. Chateaubriand, Lettre à Madame de Duras, 26 août 1810, *CG*, t. II, p. 78.
22. Joseph-Hippolyte de Santo-Domingo, *Tablettes parisiennes*, Bruxelles, H. Tarlier, 1825, p. 109.
23. Chateaubriand, Lettre à Madame de Vichet, Rome, 27 janvier 1829, *CG*, t. VIII, p. 227.

postérité, aussi bien avant qu'après ceux-ci. En 1818, avant la parution des *Méditations poétiques*, Lamartine reconnaît qu'« il faut [...] attendre longtemps une gloire souvent très courte[24]. » En 1834, admettant la toute-puissance de la postérité qui « seule prononce la sentence qui permet aux écrivains de passer le Styx », il se dit « insouciant du port », avant de se « [désigner] d'avance au naufrage »[25]. Il est vrai que la poésie de l'expression se mêle toujours, même au sein de la correspondance, de sublimer les appréhensions moins prétendues qu'en apparence.

Progressivement, mais plus encore après la Restauration, une nouvelle forme de la gloire apparaît sous le terme de « popularité », notion émergente dans les années 1830 à la faveur de l'idéologie démocratique romantique, mais aussi de la marchandisation des produits culturels, de l'intensification des modes de communication, et surtout, de la popularisation de la pratique de la lecture. Loin d'être rejetée, Chateaubriand en jouit déjà en 1803 au titre d'une célébrité plus étendue :

> On me félicite d'être parvenu à mon âge à achever mon ouvrage et pour ainsi dire ma réputation, on devrait plutôt me plaindre. J'éprouve encore un plaisir bien vif. C'est de me voir recherché par une foule de personnes inconnues, des prêtres, des femmes, des jeunes gens [...]. Tout cela qui ne peut flatter mon amour-propre, touche singulièrement mon cœur[26].

C'est en ce sens aussi que l'éditeur Charles Gosselin évoque « la popularité du beau talent de M. de Lamartine[27] » : elle relève de l'accueil enthousiaste du public et, pour l'éditeur, des ventes du recueil permettant une nouvelle réédition. Plus volontiers associée aux succès des hommes politiques, la popularité devient l'aspiration favorite de Lamartine avec l'expression croissante de sa vocation politique au tournant des années 1830[28] et prend, de ce fait, une acception plus politique, précisément démocratique, particulièrement au moment de la publication de *Jocelyn*. Même s'il sait bien qu'en vertu de sa nature, la popularité est vouée à l'éphémère[29], Lamartine n'en rêve pas moins de trouver son poème « dans les poches des cordonniers » et de le rendre « populaire comme *Paul et Virginie* »[30]. Ainsi se réjouit-il de le voir effectivement « descendre dans les masses[31] » : « C'est surtout le peuple qui m'aime et qui m'achète[32] », écrit-il ému à son ami Ronot. Fort de cette victoire, il entend donner à son

24. Lamartine, Lettre à Éléonore de Canonge, 13 novembre 1818, *CAL2*, t. II, p. 320.
25. Lamartine, Lettre à Armand-Bernard de La Duranlais, fin juin 1834, *CAL*, t. II, p. 98.
26. Chateaubriand, Lettre à Mathieu Molé, 2 juin 1803, *CG*, t. I, p. 208.
27. Charles Gosselin, « Avis du libraire-éditeur sur cette treizième édition », dans *Méditations poétiques*, Paris, Charles Gosselin, 1825, p. I.
28. À ce propos, voir notre article : « "Dans les poches des cordonniers" : Lamartine rêve une littérature démocratique », dans Julie Anselmini et Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), « Qu'est-ce qu'une littérature démocratique au XIX^e^ siècle ? », *Autour de Vallès*, n° 55, 2025, p. 303-322.
29. Elle le montrera tout particulièrement après son échec politique en 1848 : « La popularité m'a abandonné parce qu'elle est la popularité, c'est-à-dire du vent qui souffle où il veut. » (Lamartine, Lettre au *Journal des Débats*, 7 avril 1849, *CAL*, t. V, p. 590).
30. Lamartine, Lettre à Aymon de Virieu, 15 février 1836, *CAL*, t. II, p. 415.
31. Lamartine, Lettre à Louis-Joseph-Marie de Carné, 8 mars 1836, *CAL*, t. II, p. 433.
32. Lamartine, Lettre à Louis-Marie-Hilaire Ronot, 20 mars 1847, *CAL*, t. V, p. 44.

épopée, après *Jocelyn* et *La Chute d'un ange* (1838), une suite intitulée *Les Pêcheurs* – qui ne verra néanmoins pas le jour –, vouée à toucher plus largement encore : « Je veux être l'homme des échoppes et des greniers. Il en faut partout… Ce sera de plus un bien bon manuel des ouvriers[33]. » Il restera fidèle à ce vœu tout au long de ses diverses entreprises, des *Confidences* (1849) dont il s'émeut qu'elles rencontrent « un succès inouï de haut en bas, du prince au portier, curés, paysans, femmes, collégiens[34] », jusqu'à ses romans populaires. Justement, pour Lamartine, la recherche de la popularité procède moins d'un désir de célébrité que d'un engagement plus profond au service d'une cause philosophique, morale et sociale que sa poésie entend défendre[35]. Par ailleurs, cette volonté constante d'élargir son lectorat le conduira à envisager la déclinaison des éditions de ses œuvres. Après *Jocelyn*, soucieux de sa popularité autant que du peuple lui-même, il envisage des formats d'un moindre coût, que le développement des techniques industrielles d'impression a favorisés. En atteste son projet pour ce qui deviendra le *Cours familier* (1856-1859) :

> Je vais m'occuper dès après-demain du *Lamartine des familles*. Je l'enverrai à M. Didot. Demandez-lui juste son prix par volume. Le volume aura vingt-deux feuilles aussi, mais in-18, très petit : petits caractères, petit papier, vilain papier, tout ce qu'il y aura de moins cher. Je me réglerai sur ce prix. Je voudrais que le volume ne passât pas 75 centimes, au plus un franc, de frais pour moi[36].

Si ces considérations s'énoncent après la monarchie de Juillet, des réflexions avaient déjà émergé sous la Restauration en faveur de la diffusion du livre auprès d'un plus large public. L'éditeur Charles Gosselin, entrepreneur ingénieux, publie ainsi en 1828 « un recueil complet des œuvres de M. de Lamartine dans le format in-32 », « le plus portatif de tous, et le plus élégant de son exiguïté », par volonté de « populariser encore davantage la poésie de l'auteur des *Méditations* »[37]. L'ajout de vignettes, sur les recommandations avisées de Gosselin à l'occasion des rééditions des *Méditations poétiques*, mais plus encore de *Jocelyn*, contribue plus encore à rendre populaire l'œuvre du poète en donnant par l'image un accès à ceux qui ne lisent pas.

La réalité financière

L'aspiration passionnée à la gloire s'accompagne d'un motif bien plus intransigeant et pressant, tant pour Lamartine que pour Chateaubriand : l'argent. « De la gloire et de l'argent ! », réclame Lamartine auprès de son ami Prosper Guichard de Bienassis, alors qu'il n'a que dix-huit ans, car « la gloire, ajoute-t-il, ne promet qu'un nom et des lauriers »[38], et cela

33. Lamartine, Lettre à Louis Aimé-Martin, 20 juillet 1838, *CAL*, t. III, p. 84.
34. Lamartine, Lettre à Valentine de Cessiat, 21 janvier 1849, *CAL*, t. V, p. 562.
35. Il définit cette mission de la poésie, d'abord dans sa brochure *Sur la politique rationnelle* (1831), puis dans *Des destinées de la poésie* (1834).
36. Lamartine, Lettre à Édouard Dubois, 26 août 1849, *CAL*, t. V, p. 654-655.
37. Gosselin, « Avant-propos du libraire-éditeur sur cette édition des œuvres de M. de Lamartine », dans *Œuvres complètes d'Alphonse de Lamartine*, Paris, Charles Gosselin, 1826, t. I, p. VII.
38. Lamartine, Lettre à Prosper Guichard de Bienassis, 26 juillet 1808, *CAL2*, t. I, p. 50.

ne peut suffire. Avec l'évolution du rapport économique de l'écrivain à son œuvre, s'exacerbe la tension entre création et impératif de célébrité. Or, cet impératif est aussi – et parfois surtout, notoirement pour Lamartine – dicté par un impératif financier assez peu compatible avec les « valeurs engagées dans la création[39] », comme le rappelle Nathalie Heinich dans *Être écrivain*. En dépit de leur rang, Chateaubriand et Lamartine ne vivent nullement dans l'aisance financière et ne peuvent espérer de totale indépendance avec le seul produit de leur œuvre. « Mercenaires[40] » obligés dans leur rapport à l'art, ils doivent puiser à d'autres ressources – que leurs responsabilités politiques leur octroient un temps – afin d'assurer leur train de vie assez dispendieux. « Panier percé[41] » dès sa jeunesse, aux dires de sa famille, Lamartine finira sa vie, accablé par les piques de bon nombre de ses contemporains qui le qualifient de « mendiant[42] », réalité que le ton de certaines de ses lettres peinerait à démentir. En effet, soucieux de conserver ses terres familiales et d'entretenir ses sœurs, mais aussi – et il en convient – mauvais gestionnaire, Lamartine contracte des dettes qui l'obligent à se prêter au triste jeu des publications incessantes : « Une seule chose me tourmente, c'est la gêne extrême dans laquelle sont mes finances. S'il me fallait vendre une terre, je me sentirais déraciné. Ce serait comme vendre mon père et ma mère et moi-même dans tout mon passé[43] ».

Aussi, dans sa correspondance, considère-t-il parfois ses œuvres avant tout comme des bénéfices futurs. S'il publie les *Harmonies*, affirme-t-il, « c'est pour de l'argent (non pour [lui], il est vrai)[44] ». Quant aux *Girondins*, il ne les voit plus que comme « une étrenne de cinq cents louis, payable en décembre prochain[45] ». Enfin, *Raphaël* (1849) s'impose davantage comme un moyen de régler « une grosse dette qui [lui] pèse et [le] gêne[46] ». Dans l'œuvre de Lamartine, le *Cours familier*[47] illustre parfaitement ce que Louis Veuillot dénonce avec virulence comme une forme de « mercantilisme littéraire », symptôme à ses yeux d'une décadence générale de la littérature, allant bien au-delà du seul cas de Lamartine :

> De l'argent ! de l'argent ! Du bruit, n'importe quel bruit pour faire de l'argent ! […] M. de Lamartine aussi sera compté parmi ceux qui ont le plus donné le plus détestable exemple de l'amour du bruit pour l'amour de l'argent. […]. Mais pourtant il y a des conditions à tenir. Toute sueur n'est pas glorieuse, toute fleur n'est pas à vendre ; et quoique le proverbe dise qu'il n'y a pas de sot métier, encore y a-t-il des métiers qui ne supportent pas ni qu'on en fasse en même temps un autre, ni qu'on les rabaisse en leur demandant au-delà d'un certain fruit, fût-ce pour payer beaucoup de liberté. […] Vous avez beau

39. Heinich, *Être écrivain*, *op. cit.*, p. 30.
40. Voir Valérie Sacriste, « Hommes de lettres et publicité : histoire sociale d'une résistance culturelle », dans Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.), *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Gaussen, 2012, p. 262.
41. François-Louis de Lamartine, Lettre à Cécile de Cessiat, 7 décembre 1819, *CAL2*, t. II, p. 511.
42. Victor de Laprade, Lettre à Charles Alexandre, 24 juillet 1858, citée dans *CAL*, t. VII, p. 361.
43. Alphonse de Lamartine, Lettre à Delphine de Girardin, 16 juin 1838, *CAL*, t. III, p. 82.
44. Lamartine, Lettre à Julia de Barol, début de mai 1830, *CAL*, t. I, p. 101.
45. Lamartine, Lettre à Louis Aimé-Martin, 21 juillet 1844, *CAL*, t. IV, p. 459.
46. Lamartine, Lettre à Émile de Girardin, décembre 1847, *CAL*, t. V, p. 215.
47. À ce propos, voir Dominique Dupart, « L'Affaire du *Cours familier de littérature* de Lamartine 1856-1869. Retour sur le concept de communauté interprétative de Stanley Fish », *Histoires littéraires*, vol. XX, n° 78, 2019, p. 109-126.

> dire et beau vous targuer : l'art est quelque chose de haut, et à certains égards de divin, qui veut un homme tout entier [...]. Quand vous êtes vigneron, quand vous êtes jardinier, quand vous êtes un mercenaire qui fabrique des livres pour vendre des livres, vous n'êtes plus un artiste, vous descendez [...] Voilà comme on était écrivain et comme on devient manœuvre [...][48].

Certes, Chateaubriand n'a pas connu les mêmes affres que Lamartine. Mais, comme ce dernier le rappelle lui-même dans une lettre adressée au directeur de la *Saturday Review*, le 6 juillet 1858, si Chateaubriand ne percevait plus de revenus de ses terres familiales, il bénéficiait néanmoins de ses traitements d'ambassadeur, de ministre, ainsi que de sa pairie. Et pourtant, il dut bien se résoudre à « [ouvrir] en 1818 une souscription pour vendre à prix de faveur, par loterie, son domaine et sa maison de la Vallée-aux-Loups[49] » et, plus tard, à en appeler à ses amis dans le monde des lettres afin d'organiser une souscription visant à acquérir ses *Mémoires* pour une somme destinée à couvrir ses dettes et à assurer une rente à sa veuve. Quelque indécent que soit l'inventaire de la fortune de Chateaubriand auquel se livre Lamartine, il n'en exprime pas moins la situation d'indigence dans laquelle l'auteur du *Génie du christianisme* a pu se retrouver, mû par son appétence au gain. Loin de nier une telle dépendance dont la correspondance se fait l'écho, Chateaubriand la reconnaît dans les *Mémoires d'outre-tombe*, non sans se livrer à un lyrisme empreint d'un pathos familier à l'écrivain :

> Oh ! argent que j'ai tant méprisé et que je ne puis aimer quoi que je fasse, je suis forcé d'avouer que tu as pourtant ton mérite : source de la liberté, tu arranges mille choses dans notre existence, où tout est difficile sans toi. Excepté la gloire que ne peux-tu pas procurer ? Avec toi on est beau, jeune, adoré ; on a considération, honneurs, qualités, vertus. Vous me direz qu'avec de l'argent on n'a que l'apparence de tout cela : qu'importe, si je crois vrai ce qui est faux ? trompez-moi bien et je vous tiens quitte du reste : la vie est-elle autre chose qu'un mensonge ? Quand on n'a point d'argent, on est dans la dépendance de toutes choses et de tout le monde[50].

La publicité pour stratégie

Si Lamartine prône le temps « en fait de réputation[51] », et Chateaubriand « la religion et l'étude[52] » dans les conseils qu'il adresse à un jeune poète, tous deux sont, dans leur pratique, pleinement conscients des impératifs liés à la promotion de leurs œuvres, condition essentielle de la célébrité autant que de la fortune. Le déni de ces réalités se révèle donc un artifice rhétorique au service d'une posture auctoriale qu'ils s'efforcent de préserver.

Lamartine connaît assez tôt les lois de la concurrence et de la consécration dans le champ littéraire et ce, dès 1818, lorsqu'il espère « beaucoup de bruit, fût-ce même en mal » de la représentation de sa tragédie *Saül* (1860) : « c'est là précisément ce qu'il me faut pour

48. Louis Veuillot, « Du mercantilisme littéraire », Éditorial de *L'Univers* du vendredi 1er janvier 1858, reproduit dans *CAL*, t. VII, p. 245-250.
49. Lamartine, « Lettre de M. A. de Lamartine », « Portefeuille épistolaire », *Revue britannique*, 1858, t. II, p. 473.
50. *MOT*, t. IV, p. 47-48.
51. Lamartine, Lettre à Aymon de Virieu, 8 juillet 1830, *CAL*, t. I, p. 138.
52. Chateaubriand, Lettre à un jeune poète, Paris, 26 juillet 1834, *CG*, t. IX, p. 346.

un début dans la carrière »[53], commente-t-il. Si la réflexion qu'il mène autour des stratégies d'entrée en littérature reste sans effet, Lamartine témoigne d'une lucidité médiatique précoce en admettant qu'un écrivain doit savoir aussi bien produire que susciter l'intérêt autour de son œuvre en flattant le goût du jour. Car plaire suppose en effet d'être en concordance avec son temps. Lamartine, tout comme Chateaubriand, l'a bien compris, s'efforçant – avec un succès variable – de répondre aux attentes du public contemporain et de cerner les facteurs d'attractivité d'un nouveau public en quête de sensation et de nouveauté. Célébrer le génie du christianisme dans un moment où le besoin de spiritualité se fait plus pressant, ou encore mettre en scène des amours incestueuses, sont autant de choix révélateurs du véritable « sens de la promotion[54] » dont fait preuve Chateaubriand. De plus, l'écrivain s'accorde habilement avec les circonstances politiques : alors que Bonaparte entendait restaurer la religion catholique comme religion d'État, Chateaubriand choisit de prendre acte de cette actualité et d'en tirer parti, notamment à la faveur d'une importante campagne publicitaire de son ouvrage, rendue possible par une collaboration étroite nouée avec le *Mercure de France*[55]. Chateaubriand confirmera ce « sens de la promotion » en cédant plus tard à la vogue des mémoires. Lamartine, lui aussi, s'efforce de tenir compte des aspirations de ses contemporains en satisfaisant leur « désir d'*intime*[56] », en érigeant le « neuf[57] » comme principe esthétique lors de la publication des *Nouvelles Méditations poétiques*, ou encore en renouant avec l'épopée dans *Jocelyn* et *La Chute d'un ange*, porté par le retour en grâce du genre. De plus, en publiant leurs œuvres complètes de leur vivant, Chateaubriand, puis Lamartine, s'inscrivent dans une pratique éditoriale à l'essor croissant depuis la fin du XVIII^e^ siècle qui, au-delà de sa rentabilité, contribue à façonner leur image d'auteur et à affirmer leur notoriété dans le champ littéraire. Fruit d'une étroite collaboration avec leur éditeur, ces volumes sont conçus comme de véritables objets d'art, répondant dans le même temps à une esthétique romantique et à la logique de l'œuvre-monument[58].

Avec la nécessité croissante de promouvoir son art, de nouvelles fonctions incombent à l'écrivain ou, à tout le moins, impliquent des collaborations privilégiées avec les éditeurs, correspondants réguliers tant pour Chateaubriand que pour Lamartine. Si Chateaubriand

53. Lamartine, Lettre à monsieur le comte de Virieu, 7 juin 1818, *CAL2*, t. II, p. 67.

54. France Culture, « Fabienne Bercegol : "Épisode 2/4 : Fictions et Mémoires" », série « Chateaubriand, à la confluence de deux siècles », *La Compagnie des œuvres*, 3 septembre 2019.

55. Morgane Avellaneda montre bien comment Chateaubriand élabore, à l'occasion de cette campagne publicitaire, une image publique qu'il ne cessera d'affiner (« Que faire après le *Génie du christianisme* ? Chateaubriand : la création d'une "posture" singulière dans le *Mercure de France* », dans Fabienne Bercegol, Pierre Glaudes et Jean-Marie Roulin (dir.), *Chateaubriand, nouvelles perspectives critiques*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 41-55).

56. Voir Brigitte Diaz et José-Luis Diaz, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, n° 2009-4, « Pour une histoire de l'intime et de ses variations », dir. Françoise Simonet-Tenant et Anne Coudreuse, 2009.

57. « […] ce n'est purement, ni épique, ni lyrique, ni didactique, mais tous les trois à la fois. C'est neuf en un mot pour nous » (Lamartine, Lettre à Aymon de Virieu, 15 février 1823, *CAL2*, t. III, p. 124).

58. Voir Marine Le Bail, « Entre frontispice allégorique et reliure à "la cathédrale". Flottements du positionnement éditorial des œuvres de Chateaubriand », dans Bercegol, Glaudes et Roulin (dir.), *Chateaubriand, nouvelles perspectives critiques*, *op. cit.*, p. 95.

s'intéresse de près à l'édition et à la promotion de ses œuvres, et sait « travailler à sa renommée[59] » mieux que quiconque selon son ami Mathieu Molé, il ne prend pas encore pleinement en charge les actions publicitaires et préfère les confier à ses éditeurs. Lamartine, appartenant à une autre génération et d'une longévité qui le fait déborder sur la seconde moitié du XIX^e^ siècle, se montre plus soucieux de rester le maître des opérations dans le lancement de ses œuvres, jusqu'à s'immiscer dans la fabrique même du livre. Si, dans les toutes premières décennies de sa carrière, il délègue les responsabilités éditoriales, au point d'en négliger jusqu'à la responsabilité essentielle des préfaces[60], il se résout progressivement à prendre en charge certaines d'entre elles qu'il entend mener avec plus de succès. Dès 1823, il propose à Urbain Canel une vente simultanée de *La Mort de Socrate* (1823) et du 2^e^ volume des *Méditations* jugeant que, tout dissemblables qu'ils soient, ils n'en peuvent pas moins « se [soutenir] l'un l'autre auprès des lecteurs de goûts différents[61] ». L'année suivante, il ose même blâmer son éditeur, lui enseignant qu'une meilleure valorisation de la réédition des *Méditations* leur aurait été à tous deux profitable : « Vous avez eu un tort pour vous et pour moi : celui de n'avoir pas mis nouvelle édition à chaque mille, le livre aurait l'air plus connu et se vendrait mieux. Corrigez-vous à l'avenir, si vous m'en croyez[62] ».

L'ajout des adjectifs « nouvelles » ou « inédites » au sein des titres d'œuvres procède de la même stratégie. De plus en plus rompu aux moyens de promotion, le poète finit, en 1835, par demander à se charger lui-même de la publicité de *Jocelyn* : « Croyez-moi et fiez-vous à moi. Je ferai tout cela à Paris », écrit-il à son éditeur Charles Gosselin, lui intimant de « [n]e [laisser] rien lire à personne », de « [n]e [faire] aucun article de journal, titre, etc… »[63] Plus tard, en 1848, il ira même jusqu'à assumer la charge d'éditeur de ses œuvres choisies afin de jouir exclusivement du revenu qu'il en espère. Il se félicitera du succès qu'il en obtiendra en France, comme à l'étranger.

Au XIX^e^ siècle, la publicité littéraire passe avant tout par l'insertion d'annonces, de prospectus et de réclames dans la presse, instrument de médiation et d'intermédiation privilégié, comme l'ont bien montré Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant[64]. Lamartine témoigne à cet égard d'un soin tout particulier aux annonces de ses œuvres, comme le rapporte la fille de Franz Liszt en 1862 :

> Dernièrement, nous avons été voir M. de Lamartine. C'est une pitié ! Il est abattu, écrasé, indifférent à tout ce qui n'est pas souscription ou huissier. […] Il dépense par an 80.000 francs d'annonces. Vous savez combien il a usé et abusé de cette réclame […]. L'autre jour il voulait faire insérer de nouveau

59. Mathieu Molé, *Souvenirs de jeunesse*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 262-265.

60. Notamment Charles Gosselin pour les avis des différentes éditions des *Méditations poétiques* dont il fut le rédacteur.

61. Lamartine, Lettre à Urbain Canel, 20 août 1823, *CAL2*, t. III, p. 412.

62. Lamartine, Lettre à Urbain Canel, 17 avril 1824, *CAL2*, t. IV, p. 61.

63. Lamartine, Lettre à Charles Gosselin, 4 décembre 1835, *CAL*, t. II, p. 388.

64. Voir en particulier *1836, l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal* La Presse *d'Émile de Girardin* (Paris, Nouveau Monde, 2001), ainsi que les ouvrages qu'ils ont dirigés (*Presse et plumes*, Paris, Nouveau Monde, 2004 ; *Presse, nations et mondialisation au XIX^e^ siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2010).

> dans les journaux une réclame analogue. « Cela a été imprimé si souvent, lui disait-on, ne mettez pas encore cette phrase. »
> « Que voulez-vous, répondit Lamartine, *Dieu lui-même a besoin de cloches*. »[65]

Le poète est, semble-t-il, familier d'une telle pratique, ayant l'habitude de susciter voire de réclamer des articles, ou encore de les rédiger lui-même. Il s'ingénie donc à entretenir ses liens avec le monde de la presse, sans manquer de remercier les rédacteurs d'articles – que ceux-ci soient spontanés ou quémandés –, de se plaindre auprès des intéressés d'une injuste critique[66] ou de faire livrer – voire de livrer lui-même – des exemplaires aux journalistes susceptibles de contribuer à la promotion de ses œuvres.

Au-delà de cette publicité écrite, Lamartine autant que Chateaubriand savent combien les sociabilités peuvent servir leur célébrité, s'employant à cultiver les amitiés littéraires et consentant à se produire dans les salons sous l'égide de quelque protecteur, telle Juliette Récamier pour le second. Les lectures dans les salons[67], exercice de la représentation de soi en société autant que première mise à l'épreuve de leurs œuvres, sont un excellent moyen de faire circuler du bruit pour plus de gloire. La célébrité dépend en effet étroitement de la visibilité ; aussi convient-il d'envisager celle-ci au-delà des seules bornes de la publication. Ainsi, tous deux s'adjoignent aux entreprises collectives, notamment des recueils « romantiques », comme les *Tablettes romantiques*[68] (1823) ou le *Keepsake français*[69] (1830).

Si les deux écrivains portent un regard lucide sur le nouveau régime publicitaire des lettres, cette clairvoyance ne s'accompagne pas naturellement d'une pleine maîtrise de l'objet publicitaire, qui reste encore difficile à apprivoiser. Ainsi, la principale entrave à la carrière de Lamartine résidera dans son éloignement de Paris, attaché qu'il est, par goût autant que par nécessité, à ses terres bourguignonnes. Or, la France demeure fortement centralisée en matière d'affaires littéraires, notamment au moment crucial de la promotion d'une œuvre. Selon l'analyse de Sainte-Beuve, cette distance géographique le désavantagerait donc, dans un contexte où l'opposition entre Paris et la Province s'avère particulièrement opérante :

> Cependant l'absence habituelle où Lamartine vécut loin de Paris et souvent hors de France, durant les dernières années de la Restauration, le silence prolongé qu'il garda après la publication de son *Chant*

65. Blandine Liszt, Lettre à Franz Liszt, Paris, 23 janvier 1862, *Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier 1842-1862*, éd. Daniel Ollivier, Paris, Grasset, 1936, p. 299-300.
66. Dans une lettre à Pierre-François Tissot du 12 juillet 1830, il se plaint notamment de la critique des *Harmonies* (*CAL*, t. I, p. 141).
67. Voir Vincent Laisney, *En lisant en écoutant. Lectures en petit comité, de Hugo à Mallarmé*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017 et plus récemment, pour le cas de Chateaubriand : Jacob Lachat, « Le Sacre mondain de l'écrivain. Chateaubriand à l'Abbaye-aux-Bois », *La Revue des Lettres Modernes*, série *Chateaubriand*, n° 1, « Sociabilités », 2023, p. 171-184.
68. Abel Hugo (dir.), *Tablettes romantiques : recueil orné de quatre portraits inédits et d'une vignette, lithographiés par MM. Colin et Boulanger*, Paris, Pélicier, 1823.
69. Jean-Baptiste-Augustin Soulié (dir.), *Keepsake français ou Souvenir de littérature contemporaine*, Paris, Giraldon-Bovinet et C[ie], 1830.

> *d'Harold*, firent tomber les clameurs des critiques qui se rejetèrent sur d'autres poètes plus présents : sa renommée acheva rapidement de mûrir[70].

La publicité comme martyre ?

L'étude des stratégies publicitaires mises en œuvre par les écrivains de la première moitié du XIX^e^ siècle – Lamartine en particulier, parce qu'il suit un siècle marqué par une progression constante des pratiques de promotion littéraire – révèle non seulement le souci qu'ils ont de leur célébrité, mais aussi, à bien des égards, leur expertise en la matière malgré quelques maladresses. Cette réalité ne s'accorde pourtant pas avec des discours, affectant – parfois dans la correspondance, mais bien davantage encore dans les textes livrés au public[71] – une résistance farouche vis-à-vis de la publicité. Mauvaise foi, honte ou sentiment de culpabilité face à ce recours nécessaire perçu comme une compromission, la contradiction qu'ils éprouvent est intimement liée aux exigences de la modernité et de la marchandisation de la littérature, difficilement conciliables avec l'image de l'auteur romantique ayant fait de l'art un sacerdoce. C'est dans les termes de la souffrance que Chateaubriand et Lamartine exhibent alors leur relation ambivalente à la publicité, se posant volontiers en martyrs de ce monde littéraire en pleine mutation[72]. Ainsi, Lamartine, dans la préface du 16 avril 1860 à ses *Œuvres complètes publiées et inédites*, assure n'avoir pas « le goût de la publicité » et s'afflige d'y être « condamné comme à [son] supplice »[73]. L'hyperbole corrobore l'hypothèse d'un dédouanement de l'auteur auprès de ses lecteurs : le poète cherche en effet à se justifier du « bruit utile autour de ces volumes[74] » qu'il s'efforce de produire. Toutefois, déplorer de n'avoir pu résister ne traduit pas nécessairement un authentique tiraillement ; cette expression peut parfaitement s'inscrire dans une scénographie auctoriale, relevant davantage d'une posture rhétorique que d'une souffrance réelle.

Bien que, dans son entourage, nul ne soit dupe du « démon de la publicité[75] » qui le dévore, selon la confidence de François de Jaucourt, Chateaubriand oscille, dans ses discours, entre le déni et la plainte face aux contraintes de la célébrité et de la fortune. Dès 1812, il déplore n'être plus « qu'une machine à livres[76] » et, au moment de la publication de ses

70. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Lamartine. 1832 », dans *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, Paris, PUPS, 2008 [1869], p. 258.

71. « Valeurs privées » et « valeurs publiques », selon la définition qu'en donne Nathalie Heinich, sont en conflit. La correspondance, restant un lieu d'expression ambigu dans les intentions de son auteur, invite cependant à considérer des « valeurs invoquées » en tension avec des « valeurs convoquées » (*Des Valeurs : une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017, p. 209-210).

72. Avec l'avènement du régime démocratique de la littérature, la métaphore chrétienne du *martyre*, privilégiée par Chateaubriand et Lamartine, cède progressivement la place à la réalité profane, bien plus infamante, de la prostitution littéraire, développée par Éléonore Reverzy dans *Portrait de l'artiste en fille de joie : La littérature publique* (Paris, CNRS Éditions, 2016).

73. Lamartine, « Préface générale des œuvres complètes de Lamartine : 1860 », dans *Œuvres complètes de Lamartine*, Paris, Chez l'auteur, 1860, t. I, p. 2.

74. *Ibid*.

75. François de Jaucourt, Lettre à Talleyrand, citée dans Robert Morrissey, « Chateaubriand entre le "démon de la publicité" et le démon de son cœur », *Critique*, vol. 3, n° 790, 2013, p. 254-267.

76. Chateaubriand, Lettre à Madame de Duras, vendredi [3 juillet 1812], *CG*, t. II, p. 166.

Œuvres complètes chez Ladvocat en 1826, se montre soumis au poids des exigences de cette entreprise de consécration :

> Si j'avois été le maître de la Fortune, je n'aurois jamais publié le recueil de mes ouvrages. L'avenir (supposé que l'avenir entende parler de moi) eût fait ce qu'il auroit voulu. Plus d'un quart de siècle passé sur mes premiers écrits sans les avoir étouffés, ne m'a pas fait présumer une immortalité que j'ambitionne peut-être moins qu'on ne le pense. C'est donc contre mon penchant naturel, et aux dépens de ce repos, dernier besoin de l'homme, que je donne aujourd'hui l'édition de mes œuvres[77].

Tout l'enjeu pour Chateaubriand, et particulièrement dans des textes aussi stratégiques pour la réclame personnelle que les préfaces, consiste à faire coïncider l'image qu'il a construite de lui-même à travers son œuvre avec sa vie. Beaucoup succomberont à l'illusion d'une telle harmonie prétendue, à commencer par son amante et amie Delphine de Custine qui lui reproche de n'être pas « par le cœur l'homme de [son] ouvrage[78] ».

Plus que la célébrité littéraire encore, c'est la popularité que Chateaubriand affecte de condamner : « La popularité, que je ne recherche point, mais qui s'attache de plus en plus à mon nom, a pour moi quelque chose de très pénible[79] », confie-t-il à Madame de Cottens en 1827. Ce n'est que revêtue d'une portée politique qu'il l'accueille, comme en juillet 1830 lorsqu'il est porté en triomphe par les étudiants de Paris. Lamartine, au contraire, loin de renier la popularité en littérature, reconnaît la désirer et la chérir.

Après la négation et la plainte vient, si ce n'est l'indifférence, du moins la mise à distance de la célébrité par un scénario auctorial que Chateaubriand et Lamartine ont en commun : celui du gentilhomme campagnard, écrivant à ses heures perdues, bien éloigné des considérations matérielles. Réalité ou posture, la contradiction est peut-être précisément ce qui définit l'attitude de Chateaubriand lorsqu'Alexandre Dumas fait sa rencontre en Suisse. Celui-ci le découvre en effet livré à une « champêtre occupation » : nourrir des poules d'eau. Surpris, Dumas l'interroge : « [...] votre projet de retraite irait-il jusqu'à vous faire fermier ? ». Manifestement, Chateaubriand ne dit pas non et conclut même qu'« un herbage en Normandie ou une métairie en Bretagne » constituerait probablement « la vocation de [ses] vieux jours »[80], après les éclats de la célébrité. Lamartine pousse plus loin encore l'écriture du scénario du poète-paysan : il se lit par touches aussi bien dans sa correspondance que dans les textes livrés au public, qu'il s'agisse de poèmes ou de textes préfaciels. En pleine célébrité, il entend déconcerter son ami Édouard de La Grange par le conte de son quotidien en Bourgogne : « Vous me trouverez au fond des montagnes du Charolais dans un vieux château fort romantique, mais où je ne mène pas une vie du Moyen Âge. C'est plutôt de l'âge pastoral : je laboure, j'élève des poulains et je chante de temps en temps[81] ». C'est donc sous les traits

77. Chateaubriand, « Préface générale », dans *Œuvres complètes*, Paris, Ladvocat, 1826, t. XVI, p. XI-XII.
78. Delphine de Custine, Lettre à Chateaubriand, 17 décembre 1807, *L'Amante et l'amie*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm et Bernard Degout, Paris, Gallimard, 2017, p. 131.
79. Chateaubriand, Lettre à Madame de Cottens, Paris, 24 janvier 1827, *CG*, t. VII, p. 238.
80. Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, 1989 [1852], t. II, p. 733.
81. Lamartine, Lettre à La Grange, 13 janvier 1825, *CAL2*, t. IV, p. 137.

du poète dilettante qu'il s'offre, affectant la négligence dans la création autant que dans la diffusion, jusqu'à prétendre l'amateurisme et cela, tout au long de sa carrière, comme dans ce commentaire aux « Adieux à la poésie » :

> Je n'avais jamais écrit de vers que dans mes heures perdues. J'étais et je suis resté toute ma vie *amateur* de poésie plus que poëte de métier. Je ne comptais plus rien écrire en vers, ou du moins plus rien imprimer. Les hasards de la pensée et du cœur, les sentiments, les circonstances, les bonheurs, les larmes de la vie, m'ont fait mentir souvent à ces adieux[82].

Comme chez Chateaubriand, la vérité et la poésie s'entremêlent au point que l'on ne parvienne plus à trancher en faveur de l'une ou de l'autre dans la lecture de ces différents scénarios de genèse. C'est en ce sens que l'on peut considérer que Lamartine procède à un véritable matraquage poético-médiatique : médiatique, parce qu'il se livre passionnément à la médiatisation de son œuvre autant que de son personnage, et poétique, parce qu'il scénarise cette médiatisation par une mise en scène cohérente avec l'imaginaire romantique jusqu'à la « poétiser ». En revendiquant un certain amateurisme, l'auteur cultive donc l'image d'un homme détaché des ambitions de la gloire, dont les succès – jusqu'à son œuvre elle-même – ne seraient qu'accidents. Cette négation de toute préméditation ou de toute organisation soutient tout à la fois un ethos de modestie, qui tend à replacer le poète parmi les hommes, et le mythe du poète enthousiaste. Dans la « Première préface » des *Méditations*, rédigée le 2 juillet 1849, il répugne même à se nommer auteur : « j'étais ce que les modernes appellent un *amateur*, ce que les anciens appelaient un *curieux* de littérature[83] ». Cette affirmation exprime-t-elle l'exigence d'un poète vis-à-vis de son art ou n'est-elle qu'une posture ? Épineuse souvent se montre l'appréhension exacte du rapport de l'écrivain à son art et à la publicité de son art.

Conclusion

Tout en déplorant le recours obligé à la publicité dans un monde dominé par l'impératif de la célébrité, Lamartine et Chateaubriand n'en jouent pas moins le jeu de la réclame, l'affichage d'une posture désintéressée leur permettant de soigner l'idéal de l'écrivain préservé des compromissions de la modernité. Ainsi, par la duplicité, les écrivains peuvent se réapproprier leur image, voire la remodeler au nom d'un scénario qui sied mieux à l'imaginaire romantique qu'ils investissent. La réticence exprimée ne constitue donc bien souvent qu'un masque qu'il convient de lever. Pourtant, moins affectation que poétisation, le martyre de la publicité qu'ils déplorent n'est pas dénué d'accents de sincérité, et ce ne serait pas tant succomber au faux enchantement que de prendre à la lettre leurs déclarations. Car, tout désireux de gloire

82. Lamartine, « Commentaire : "Adieux à la poésie" », dans *Nouvelles Méditations poétiques avec commentaires*, Paris, Pagnerre, L. Hachette et C^ie^ et Furne et C^ie^, 1861, p. 170.

83. Lamartine, « Première préface des *Méditations* », dans *Œuvres complètes de Lamartine*, Paris, Chez l'auteur, 1860 [1849], t. I, p. 23.

et d'argent qu'ils soient, ils aspirent aussi certainement à une vie purement dévouée à la poésie. C'est que la célébrité implique d'inévitables reniements et, si Lamartine se fait à tout – qu'il s'agisse de mendier ou de se mettre en scène –, il peut sincèrement regretter ce terrible impératif qu'avait pressenti Chateaubriand sans en éprouver encore les servitudes qu'il connaîtra.

Bibliographie

« Essai sur la vie et les ouvrages de M. de Chateaubriand », dans *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand*, Paris, Pourrat, 1837, t. I, p. 182-185.

AVELLANEDA Morgane, « Que faire après le *Génie du christianisme* ? Chateaubriand : la création d'une "posture" singulière dans le *Mercure de France* », dans Fabienne Bercegol, Pierre Glaudes et Jean-Marie Roulin (dir.), *Chateaubriand, nouvelles perspectives critiques*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 41-55.

BASSANVILLE Comtesse de, « Le Salon de Casimir Delavigne », dans *Les Salons d'autrefois*, 3e série, Paris, J. Victorion, 1862, p. 1-108.

BÉNICHOU Paul, *Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1977.

— *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988.

— *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1996 [1973].

CHAMPFLEURY, *Les Vignettes romantiques : Histoire de la littérature et de l'art (1825-1840)*, Paris, E. Dentu, 1883.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, Ladvocat, 1826.

— *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Classiques Garnier, 1989-1998 [1848].

— *Correspondance générale*, t. I : 1789-1808, éd. Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette, Paris, Gallimard, 1977.

— *Correspondance générale*, t. II : 1808-1814, éd. Pierre Riberette, Paris, Gallimard, 1979.

— *Correspondance générale*, t. VII : 6 juin 1824-31 décembre 1827, éd. Pierre Riberette et Agnès Kettler, Paris, Gallimard, 2004.

— *Correspondance générale*, t. VIII : 1828-1830, éd. Pierre Riberette et Agnès Kettler, Paris, Gallimard, 2008.

— *Correspondance générale*, t. IX : 1831-1835, éd. Agnès Kettler, Paris, Gallimard, 2015.

— *L'Amante et l'amie*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm et Bernard Degout, Paris, Gallimard, 2017.

DIAZ Brigitte et DIAZ José-Luis, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, n° 2009-4, « Pour une histoire de l'intime et de ses variations », dir. Françoise Simonet-Tenant et Anne Coudreuse, 2009, p. 117-146. doi.org/10.4000/itineraires.1052

DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

— « La littérature comme "sécularisation du sacerdoce" (1750-1850) », dans *Les Religions du XIXe siècle*, actes du IVe congrès de la SERD, 26-28 novembre 2009. Disponible sur serd.hypotheses.org

DUMAS Alexandre, *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, t. II, 1989 [1852].

GOSSELIN Charles, « Avis du libraire-éditeur sur cette treizième édition », dans *Méditations poétiques*, Paris, Charles Gosselin, 1825, p. I-II.

— « Avant-propos du libraire-éditeur sur cette édition des œuvres de M. de Lamartine », dans *Œuvres complètes d'Alphonse de Lamartine*, Paris, Charles Gosselin, 1826, t. I, p. V-XI.

HEINICH Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000.

— *Des Valeurs : une approche sociologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2017.

HUGO Abel (dir.), *Tablettes romantiques : recueil orné de quatre portraits inédits et d'une vignette, lithographiés par MM. Colin et Boulanger*, Paris, Pélicier, 1823.

LACHAT Jacob, « Le Sacre mondain de l'écrivain : Chateaubriand à l'Abbaye-aux-Bois », *La Revue des Lettres Modernes*, série *Chateaubriand*, n° 1, « Sociabilités », 2023, p. 171-184.

LAISNEY Vincent, *En lisant en écoutant. Lectures en petit comité, de Hugo à Mallarmé*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017.

LAMARTINE Alphonse de, « Lettre de M. A. de Lamartine », « Portefeuille épistolaire », *Revue britannique*, t. II, 1858, p. 219-225.

— *Poésies inédites de Lamartine, éd. Valentine de Lamartine, Paris, Hachette et C^ie^, 1885.*

— « Préface générale des œuvres complètes de Lamartine : 1860 », dans *Œuvres complètes de Lamartine*, Paris, Chez l'auteur, 1860, t. I, p. 1-5.

— « Première préface des *Méditations* », *Œuvres complètes de Lamartine*, Paris, Chez l'auteur, 1860 [1849], t. I, p. 7-27.

— *Nouvelles Méditations poétiques avec commentaires*, Paris, Pagnerre, L. Hachette et C^ie^ et Furne et C^ie^, 1861.

— *Méditations poétiques*, éd. Gustave Lanson, Paris, Hachette, t. II, 1922 [1820].

— *Correspondance d'Alphonse de Lamartine (1830-1867),* éd. Christian Croisille et Marie-Renée Morin, Paris, Honoré Champion, 7 t., 2000-2003.

— *Correspondance d'Alphonse de Lamartine*, deuxième série (1807-1829), éd. Christian Croisille et Marie-Renée Morin, Paris, Honoré Champion, 5 t., 2004-2007.

LE BAIL Marine, « Entre frontispice allégorique et reliure à "la cathédrale". Flottements du positionnement éditorial des œuvres de Chateaubriand », dans Fabienne Bercegol, Pierre Glaudes et Jean-Marie Roulin (dir.), *Chateaubriand, nouvelles perspectives critiques*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 89-108.

LISZT Franz, *Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier 1842-1862*, éd. Daniel Ollivier, Paris, Grasset, 1936.

MOLÉ Mathieu, *Souvenirs de jeunesse*, Paris, Mercure de France, 1991.

MORRISSEY Robert, « Chateaubriand entre le "démon de la publicité" et le démon de son cœur », *Critique* n° 790, 2013, p. 254-267. Disponible sur cairn.info

PAVIE André, *Médaillons romantiques*, Paris, Émile-Paul, 1909.

REVERZY Éléonore, *Portrait de l'artiste en fille de joie : La littérature publique*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

SACRISTE Valérie, « Hommes de lettres et publicité : histoire sociale d'une résistance culturelle », dans Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.), *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Gaussen, 2012, p. 251-262.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2008 [1869].

SANTO-DOMINGO Joseph-Hippolyte de, *Tablettes parisiennes*, Bruxelles, H. Tarlier, 1825.

SOULIÉ Jean-Baptiste Augustin (dir.), *Keepsake français ou Souvenir de littérature contemporaine*, Paris, Giraldon-Bovinet et C^ie^, 1830.

THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal* La Presse *d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001.

— (dir.), *Presse et plumes*, Paris, Nouveau Monde, 2004.

— (dir.), *Presse, nations et mondialisation au XIX^e^ siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

Pour une réfutation de la célébrité comme impératif social : Flaubert épistolier

THIERRY POYET, Université Clermont Auvergne

Résumé

Flaubert déclare n'écrire pour personne, affiche un mépris caractérisé envers la plupart de ses confrères et édicte un art poétique aux exigences si élevées qu'il semble faire son possible pour fuir toute reconnaissance. Son enterrement provincial ne ressemble guère à une panthéonisation. Pourtant, l'ermite de Croisset a paradoxalement tout tenté pour accéder à la célébrité qu'il prétend rejeter : fréquentant assidûment les salons, attendant les décorations avec une impatience jalouse, briguant l'amitié des écrivains les plus en vue, formant enfin en Maupassant un héritier à la mesure de son ego. Ces contradictions interrogent la définition même de la célébrité : où commence-t-elle et devant qui ? Pour cet exigeant esthète, elle ne saurait se confondre avec la popularité. Elle ne loge pas dans l'instant mais ouvre un accès à l'éternité, affranchit des diktats du *hic et nunc* et se confond, en dernière instance, avec la classicisation de l'œuvre. Avec Flaubert, la célébrité n'existe que dans la gloire de l'immortalité.

Célébrité. Les célébrités ! S'inquiéter du moindre
détail de leur vie privée afin de pouvoir les dénigrer[1].

Qu'est-ce qu'un écrivain ? D'abord, et paradoxalement, le produit de son travail, soit une œuvre à lire, en attente de la consécration qu'apporte le temps qui passe ; ensuite, et assurément, un individu en régime médiatique que voile sa réputation, un sujet devenu l'objet d'une image construite ou volée, un kaléidoscope de clichés qui réduit l'artiste à une posture. Un écrivain s'affirme dans la postérité tout autant par le regard que portent sur lui ses lecteurs qu'en tant qu'incarnation de ses publications.

Le premier quart du XXI^e^ siècle terminé, personne ne se surprend plus de ce que la presse, les réseaux sociaux et le bouche-à-oreille contribuent à faire de la célébrité la valeur-étalon d'un écrivain et – malheureusement – le critère de définition de son talent. Au risque que ne soit plus lu désormais que ce qui est connu et reconnu. Sur les étals des petites librairies à l'ancienne comme dans les rayons des supermarchés de la culture, la meilleure place est occupée par les écrivains « vus à la TV », ceux qu'un critique encense dans les suppléments littéraires des quotidiens nationaux et que vient glorifier un prix littéraire d'automne. L'impératif de célébrité n'est plus relatif à la seule satisfaction vaniteuse de l'ego : il est devenu, pour l'écrivain, un laisser-passer, son droit à exister, la reconnaissance de son état. Sans notoriété, l'écrivain n'est pas lu, donc il n'existe pas : ses livres quittent les présentoirs à

1. Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, dans *Œuvres complètes V*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Anne Herschberg Pierrot, Jacques Neefs et Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, p. 1142-1143.

peine installés – s'ils sont distribués – et victimes d'une présence peu ostentatoire, ils sont noyés dans l'amas des publications négligées.

Mais, deux siècles plus tôt, qu'en est-il ? Quand Gustave Flaubert entre dans le circuit éditorial en 1857, avec *Madame Bovary*, alors que s'ouvre l'ère médiatique, l'écrivain refuse d'apprécier dans l'accueil du public la reconnaissance et la récompense de son talent. Il s'agace au contraire contre une célébrité trompeuse et dénonce d'avance une postérité aveugle : il refuse que le lectorat devienne le juge des valeurs littéraires. Au contraire, il joue une carte opposée : il se déclare ermite, réfugié à Croisset, contempteur acharné et intraitable de ses contemporains. Il décide de cultiver l'image d'un théoricien de la littérature, selon une poétique assez exigeante pour ne pas rencontrer les faveurs du plus grand nombre. À sa manière, Flaubert fait son possible pour échapper à la célébrité : la gloire n'est pas ce après quoi il court, prétend-il. Et pourtant…

En construisant sur sa personne une représentation de l'écrivain hors des circuits de la célébrité, exclusivement préoccupé par une conception esthétisante de la littérature, il accède aussi – et mieux ? – à la postérité. Ruse et rouerie ou intelligence de l'art tandis que de nombreux témoins considèrent dans ses nombreuses piques contre la renommée un discours de la duplicité ? D'une stratégie à l'autre, d'une célébrité rejetée – celle des faiseurs qu'on appelle aujourd'hui les auteurs de best-sellers – à une autre – celle de l'artiste fascinant dans son isolement, romantique incompris au temps du réalisme –, les voies de la notoriété à la manière flaubertienne ne doivent plus rester impénétrables.

Triple interrogation sur le *moi*, l'altérité et la valeur littéraire, la notion de célébrité dans son impératif assumé ou rejeté offre le meilleur prisme pour entrer dans la fabrique de l'écrivain.

Du mépris à l'incompréhension : le *moi* et l'impossibilité de la célébrité

Écrire, c'est croire qu'on a quelque chose à dire au monde, que celui-ci aura plaisir à écouter parce qu'il a besoin de l'entendre. Écrire renvoie à un orgueil immense et trahit un ego démesuré. Le XIX^{e} siècle est riche de ses auteurs ambitieux qui se sont considérés supérieurs.

Quand il rédige ses *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand s'estime supérieur aux grands hommes qu'il a fréquentés – un empereur, des rois et des ministres ; il s'octroie la liberté de les juger et de se montrer à leurs côtés plus essentiel qu'eux. À sa suite, Victor Hugo, dont on connaît la fameuse déclaration « je veux être Chateaubriand ou rien », assigne à la fonction d'écrivain le droit de faire la leçon aux hommes politiques, dont un autre empereur, et, plus généralement, le devoir de dicter les préceptes du Bien et de la morale à l'humanité entière… N'est-ce pas Dieu qui l'a choisi, lui l'écrivain comme intercesseur avec les hommes ? Le fait est que l'écrivain n'accèderait à la célébrité qu'au nom de sa supériorité intellectuelle et morale : c'est son caractère unique qui se trouverait reconnu et honoré dans sa différence et sa précellence.

Flaubert sait tout cela mais au mitan du XIX^e^ siècle, quand la modernité littéraire[2] prétend rompre avec le didactisme, quand Gautier initie « l'art pour l'art », quand le réel aux mains d'une bourgeoisie régnante apparaît méprisable à l'artiste, l'écrivain normand choisit la politique de la terre brûlée. Il préfère le mépris à la célébrité et revendique l'incompréhension plutôt que la reconnaissance. Rares sont les écrivains qui construisent leur poétique sur un contrepied aussi magistral, en s'opposant au public et en affichant à l'encontre de leurs futurs lecteurs un rejet obstiné.

Flaubert, lui, initie pareille entreprise en déclarant n'écrire pour personne : c'est une manière de revendiquer sa liberté. L'écrivain voué au service exclusif de son art ne peut viser la satisfaction d'un lectorat dont les attentes seraient sans fondement. Écrire est devenu un verbe intransitif : si on n'écrit pas quelque chose, on écrit encore moins pour quelqu'un. Flaubert se targue donc de choisir ses sujets en toute indépendance : si, après *Madame Bovary*, on attend de lui qu'il creuse son sillon avec un autre roman contemporain, alors il se tourne du côté de l'historique et de l'Antiquité. Il n'entreprend *Salammbô* que pour son seul plaisir – s'éloigner du monde bourgeois et de son *hic et nunc* – et quand il revient à un tableau de son époque, avec *L'Éducation sentimentale* en 1869, ce sera égoïstement par soif de réfléchir à son passé. Plus tard, en entamant *Bouvard et Pécuchet*, il choisit presque avec cynisme de se moquer de ses contemporains. La règle flaubertienne est simple : l'écrivain ne doit jamais se trouver là où on l'attend. Négliger le lecteur, le mépriser, le faire tourner en bourrique, c'est privilégier l'esprit créatif. Seule la liberté de l'artiste garantit la valeur de l'art. Si bien que le *moi* de l'auteur règne en maître dans son œuvre : non pas comme sujet du texte – ce qui contredirait le principe d'impersonnalité – mais en tant que motivation exclusive de l'acte d'écriture.

Loin de favoriser une rencontre avec ses contemporains, Flaubert trouve dans la création littéraire le moyen d'une échappatoire. Écrire parce qu'on est seul ou pour être seul ? Flaubert se range dans la seconde catégorie, lui qui déclare avec arrogance : « Je suis insociable. Donc, je fuis la Société. Et m'en trouve bien. [...] Le moindre dialogue avec qui que ce soit m'exaspère, parce que je trouve tout le monde idiot[3]. » Dans ses emportements souvent excessifs, Flaubert édicte que l'écrivain ne peut qu'écrire enfermé dans sa tour d'ivoire ; chaque fois qu'il en sort, il perd son temps en frivolités qui l'empêchent d'écrire plus... Il se perd en moments d'empathie qui empêchent sa plume d'écrire mieux. La célébrité est un attrape-nigaud qui détourne de la vraie littérature. Qui est telle que l'art poétique de Flaubert en dessine les contours.

Peut-être parce qu'il a les moyens de ne rien attendre financièrement de ses livres – il vit de ses rentes –, Flaubert se sent libre de ne pas ouvrir devant lui les habituelles portes du

2. Voir Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes,* Paris, Gallimard, 2005 ; et *Baudelaire l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014.

3. Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 5 volumes (t. I, 1973 ; t. II, 1980 ; t. III, 1991 ; t. IV, 1998 et t. V, 2007, avec Yvan Leclerc). Toutes les citations des lettres de Flaubert renverront désormais à cette édition de référence. Ici : Lettre à George Sand, 28-29 octobre 1872, t. IV, p. 599.

succès. Au contraire, il mène la vie dure à ses éditeurs et refuse systématiquement de répondre aux désirs de ses lecteurs. Ainsi ne suit-il jamais aucun modèle littéraire, encore moins la moindre mode. Aller vers ce qui lui assurerait la notoriété ? Surtout pas ! Par exemple, et contrairement à sa vieille amie George Sand, il refuse d'adapter ses romans pour le théâtre – quoique ce fût lucratif –, peut-être parce qu'il en irait d'une manière de galvauder l'art pour le seul bénéfice de rencontrer un large public. D'ailleurs, c'est le théâtre en général qu'il exclut, comme pour se protéger d'une réception trop commune ou populaire : les applaudissements et les hourras ne sont pas pour lui. L'écrivain n'est pas un guignol de foire. Comme pour être fortifié dans sa position, la seule fois qu'il renonce à ses principes, Flaubert vit un four. Que George Sand lui explique son échec – il n'a pas abordé son sujet comme il le devait – et il se sent confirmé dans son impossibilité d'écrire pour gagner la célébrité : il aurait fallu lui emprunter[4] le didactisme d'une écriture conçue pour dire aux lecteurs/spectateurs ce qu'ils ont à comprendre, aimer et croire. Or, Flaubert n'en a cure qui estime proportionnés à la satisfaction de soi et à la valeur de sa plume son talent à perdre ses lecteurs, son habileté à les mettre dans l'embarras devant la complexité sinon l'ambiguïté de ses personnages. Flaubert n'aime rien tant que l'ironie si difficile à maîtriser par ses contemporains bourgeois. Charles Bovary, Bouvard et Pécuchet sont-ils aussi bêtes qu'on le dit ? Ah ! l'art du contrepied, toujours !

Le mépris pour un art utilitaire[5], s'il lui ferme les portes de la célébrité immédiate, l'installe cependant, pense-t-il, au panthéon des écrivains de valeur. Pour un romantique aussi convaincu que déçu, l'artiste n'est grand qu'incompris. Impossible pour Flaubert de considérer avec bienveillance ses confrères qui rencontrent des succès tapageurs, surtout s'ils s'en croient couronnés. Flaubert affiche un mépris sans limites pour ceux que le grand public n'en finit plus d'applaudir. Il déteste les faiseurs de l'époque, qui vendent par milliers d'exemplaires leurs romans et que récompense de prix une intelligentsia discutable. Il tire à boulets rouges sur Feuillet et Scribe, il dénonce les facilités de sa maîtresse Louise Colet dont l'Académie française fait à quatre reprises la récipiendaire de son Grand Prix ; il raille son ami Maxime Du Camp qui, avec *Le Livre posthume* en 1853 ou *Les Forces perdues* en 1867, touche

4. Celle-ci lui a pourtant écrit dans une confraternité formidable ou peut-être dans un élan maternel : « Il te faut un succès [...] je te dis où sont les conditions certaines du succès. » (Lettre de George Sand à Gustave Flaubert, 12-15 janvier 1876, dans *Correspondance Flaubert-Sand*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, p. 519.)

5. Il emprunte à son ami Bouilhet cette diatribe qu'il cite : « Ce siècle est essentiellement pédagogue. Il n'y a pas de grimaud qui ne débite sa harangue, pas de livre si piètre qui ne s'érige en chaire à prêcher ! Quant à la forme, on la proscrit. S'il vous arrive de bien écrire, on vous accuse de n'avoir pas d'idées. Pas d'idées, bon Dieu ! Il faut être bien sot, en effet, pour s'en passer au prix qu'elles coûtent. La recette est simple ; avec deux ou trois mots : « avenir, progrès, société », fussiez-vous Topinambou, vous êtes poète ! Tâche commode qui encourage les imbéciles et console les envieux. Ô médiocratie fétide, poésie utilitaire, littérature de pions, bavardages esthétiques, vomissements économiques, produits scrofuleux d'une nation épuisée, je vous exècre de toutes les puissances de mon âme ! Vous n'êtes pas la gangrène, vous êtes l'atrophie ! Vous n'êtes pas le phlegmon rouge et chaud des époques fiévreuses, mais l'abcès froid aux bords pâles, qui descend, comme d'une source, de quelque carie profonde ! » (Gustave Flaubert, « Préface aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet », dans *Œuvres complètes IV 1863-1874*, éd. Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, p. 655.)

un nombre de lecteurs bien plus important que lui et a obtenu très tôt la Légion d'honneur[6]. Parce qu'ils connaissent tous une célébrité tapageuse et reçoivent des honneurs flatteurs, Flaubert se fâche : il les accuse de trahir la « sacro-sainte littérature[7] ». Comment ne comprennent-ils pas que leur quête satisfaite de célébrité éloigne de l'Art ? Le succès conduit à la facilité démagogique, pas à la recherche du Beau. Loin de prouver un quelconque talent, il n'est qu'une médaille provisoire, la trace sombre d'une erreur mercantile.

Contre la célébrité et la gloire, contre le public et les lecteurs, contre l'existence sociale de l'écrivain, Flaubert va développant et répétant son esthétique exigeante. Impersonnalité, choix du mot juste, rejet d'une prose qui n'aurait pas la qualité stylistique de la poésie, prétention au fameux « livre sur rien » : ses préceptes sont nombreux, souvent un peu flous, forcément difficiles à faire leurs pour ses confrères. Flaubert les sélectionne-t-il pour qu'ils contrecarrent ensemble la quête de célébrité qui n'est qu'instant et fugacité ? Peut-être dans la mesure où il n'a cessé de dénoncer la postérité comme une tromperie pour le *moi* égocentré d'un artiste inconséquent :

> À qui appartient-il de classer les talents des contemporains, comme si on était supérieur à tous, de dire : Celui-ci est le premier, celui-là le second, cet autre le troisième ? Les revirements de la célébrité sont nombreux. Il y a des chutes sans retour, de longues éclipses, des réapparitions triomphantes. Ronsard, avant Sainte-Beuve, n'était-il pas oublié ? Autrefois Saint-Amant passait pour un moindre poète que Jacques Delille. *Don Quichotte, Gil Blas, Manon Lescaut, la Cousine Bette* et tous les chefs-d'œuvre du roman n'ont pas eu le succès de *l'Oncle Tom.* J'ai entendu dans ma jeunesse faire des parallèles entre Casimir Delavigne et Victor Hugo ; et il semble que « notre grand poète national » commence à déchoir. Donc il convient d'être timide. La postérité nous déjuge. Elle rira peut-être de nos dénigrements, plus encore de nos admirations ; – car la gloire d'un écrivain ne relève pas du suffrage universel, mais d'un petit groupe d'intelligences qui à la longue impose son jugement[8].

Dans le prolongement d'un tel positionnement, un pari interprétatif un peu fou apparaît possible : et si Flaubert avait jugé de sa réussite personnelle en imaginant son enterrement provincial, un peu anonyme, loin de ressembler à une panthéonisation[9] ? Négligé par ses compatriotes, mal connu dans sa ville natale, Flaubert rencontre très peu d'hommages en mai 1880… si bien que ceux qui lui sont rendus attestent peut-être que si la célébrité est un honneur bourgeois, le défunt a su rompre avec le monde honni pour atteindre à un autre domaine, loin du champ littéraire[10] de la Troisième République naissante.

---

6. Il écrit : « Tu le verras, à quelque jour, attraper une place et laisser là cette bonne littérature. Tout se confond dans sa tête, femmes, croix, art, bottes, tout cela tourbillonne au même niveau, et pourvu que *ça le pousse*, c'est l'important. » (Lettre à Louise Colet, 15 janvier 1853, t. II, p. 239.)
7. C'est lui qui écrit : « Décidément il n'y a que la sacro-sainte littérature qui m'intéresse. » (Lettre à George Sand, 26 février 1872, t. IV, p. 487.)
8. Flaubert, « Préface aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet », *op. cit.*, p. 647.
9. C'est Émile Zola qui raconte : « La vérité doit être que Flaubert, la veille de sa mort, était inconnu des quatre cinquièmes de Rouen et détesté de l'autre cinquième. » (Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, dans *Œuvres complètes x*, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, p. 521, cité par Alain Pagès dans *Zola et le groupe de Médan,* Paris, Perrin, 2014, p. 239.)
10. Pour une définition du concept de « champ littéraire », voir : Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992].

Double jeu et amertume : l'altérité et la célébrité comme dépendance

Et pourtant, malgré ses récurrentes protestations, ce même Flaubert, redresseur des torts de ses contemporains, semble s'adonner à un étrange double jeu.

Nous avons montré ailleurs combien l'homme et l'écrivain savent apparaître complexes, friands de paradoxes et même de contradictions qui traduisent une pensée en mouvement permanent[11]. En l'occurrence : que Flaubert rejette la célébrité ne le prive ni d'envier celle des autres ni de se plaindre d'un déficit de reconnaissance qu'il juge injuste. Sans se risquer à un essai de psychanalyse sauvage, l'on sait que le cadet des Flaubert a toujours considéré être le membre le moins bien reconnu de la famille, qui passe bien après, dans l'ordre bourgeois, un père chirurgien en chef à l'hôpital de Rouen, et professeur de médecine, ou encore un frère à qui est confié le soin de reprendre les fonctions paternelles. L'on subodorera sans effort un besoin de reconnaissance subséquent chaque fois que l'écrivain ose envisager sous une forme compensatoire, à travers une consécration à sa mesure, l'obtention posthume de l'admiration paternelle restée insuffisante.

C'est en ce sens, donc, que l'écrivain isolé dans sa gentilhommière de Croisset, près de Rouen, reclus dans la sphère maternelle et cultivant son image érémitique, a paradoxalement tout fait pour accéder à la célébrité tant décriée. On le sait mais il faut le rappeler : Flaubert a été aussi un mondain[12]. C'est lui qui fréquente assidûment les salons littéraires les plus en vue ; qui attend – sinon réclame – les décorations avec une impatience jalouse ; qui se flatte d'être reçu à Compiègne par l'Empereur et se réjouit de compter parmi les fidèles de la princesse Mathilde… C'est lui encore qui approche les écrivains les plus renommés de son temps, se débrouille pour être invité dans leur cénacle et se réjouit enfin d'en devenir le familier, avec Hugo, par exemple. C'est lui, toujours, qui forme en Maupassant un héritier aussi pour enorgueillir son ego et qui se complaît dans les hommages que lui rendent les écrivains débutants de la fin des années 1870 quoi qu'il en écrive. Dans sa correspondance, il ne manque jamais une occasion de recenser les signes de reconnaissance qui lui échoient et accroissent sa notoriété. Flaubert est aussi un écrivain qui cultive son sens du paraître.

À juste titre, par conséquent, les frères Goncourt ou M^lle^ Leroyer de Chantepie s'emploient à repérer chez leur ami les manifestations de sa soif de célébrité. Peut-être dénoncent-ils non sans une amicale lucidité son besoin de reconnaissance, qui peut les amuser tout autant que les surprendre, les choquer tout autant que les rassurer. Car Flaubert est comme les autres : il a besoin des autres, du moins de leur regard.

> J'étudie chez la princesse le curieux travail de Flaubert pour attirer l'attention de la maîtresse de maison, se faire voir, se faire parler, et cela par l'obsession des regards, des mines, des poses. Je sens

11. Thierry Poyet, *Flaubert*, « Biographies et mythes historiques », Paris, Ellipses, coll. « Biographies et mythes historiques », 2020 ; ainsi que *Flaubert ou une conscience en formation : éthique et esthétique de la correspondance*, Paris, L'Harmattan, 2008.
12. Voir « Les sociabilités d'un ermite », dans Thierry Poyet, *La Gens Flaubert*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes – Critique », 2017, p. 37-171. On pourra compléter en consultant le volume collectif suivant : Philippe Dufour et Gisèle Séginger (dir.), *Flaubert dans son siècle*, Paris, Hermann, 2023.

> dans tout cet homme le besoin, qui va jusqu'à la souffrance, d'occuper, de violer l'attention et de la tenir à lui seul ; et je ris en moi de voir ce gros blagueur de toutes les gloires humaines être si brutalement affamé de glorioles bourgeoises.[13]

> Il y a des gens qui se font adresser des lettres de femmes au milieu de dîners d'amis. Flaubert, lui, se fait adresser des manuscrits d'inconnus dans les sociétés où il se trouve. Hier, un paysan normand est venu déposer chez le concierge de Saint-Gratien un roman historique, sur lequel il demandait la consultation de notre ami.[14]

> J'ai vu dernièrement quelqu'un qui s'occupe de littérature et qui habite Paris. Après avoir fait un commun éloge de votre talent comme auteur, on ajouta que vous étiez un des élégants du boulevard et l'homme à la mode le plus recherché de Paris. Cela ne m'étonna point, mais je pensais en moi-même que vous deviez être assez indifférent à la célébrité et aux succès.[15]

À défaut d'être célèbre, passer pour célèbre : telle serait donc la devise effective de Flaubert. Est-il bien audacieux, le prétendu Viking qui prétend vivre comme un sauvage et s'amuse à fausser la réalité en cultivant obstinément une image absolument opposée ! Comment le croire quand il déclare avec une régularité épistolaire jamais démentie :

> *Être connu* n'est pas ma principale affaire. Cela ne satisfait entièrement que les très médiocres vanités.[16]

> Je me fous du monde, de l'avenir, du qu'en-dira-t-on, d'un établissement quelconque, et même de renommée littéraire [...].[17]

> La pensée de rester toute ma vie complètement inconnu n'a rien qui m'attriste. Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi. C'est dommage qu'il me faudrait un trop grand tombeau ; je les ferais enterrer avec moi, comme un sauvage fait de son cheval.[18]

Où est le vrai, où est le faux ? Comment démêler l'un de l'autre ? Les témoins de sa vie mondaine, en tout cas, démentent toutes ses déclarations. Faut-il supposer que Flaubert ignore lui-même sa duplicité ?

Au fond, la plus grave de ses contradictions tient dans son rapport à l'altérité quand il prétend avec suffisance et morgue que « les autres sont rarement dignes de vous[19] » et qu'en même temps il cherche dans leur regard la preuve de sa qualité. Flaubert n'y échappe pas : la célébrité est affaire d'altérité. Être célèbre, c'est dépendre du jugement d'autrui, c'est entrer dans une relation d'aliénation, c'est devoir quelque chose à ses contemporains. C'est devenir

13. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. I, 24 janvier 1864, p. 1048.
14. *Ibid.*, 14 septembre 1879, t. II, p. 841.
15. Lettre de Marie-Sophie Leroyer de Chantepie à Gustave Flaubert, 22 janvier 1858, t. II, p. 792.
16. Lettre à Maxime Du Camp, 26 juin 1852, t. II, p. 113.
17. Lettre à sa mère, 19 décembre 1850, t. I, p. 720.
18. Lettre à Louise Colet, 3 avril 1852, t. II, p. 66.
19. Lettre à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 23 août 1857, t. II, p. 761.

leur obligé. Or, Flaubert l'anarchiste de droite n'aime ni l'ordre ni l'autorité quand ces principes viennent à s'appliquer à sa personne. S'asservir à un ordre hiérarchique qui le classerait à un certain rang des grands écrivains, se soumettre à un jugement venu de l'extérieur, dépendre d'un impératif catégorique auquel on le soumettrait, et il se sent mal à l'aise. Peu habitué à manifester du respect, il préfère s'en voir manifester. Paradoxe décisif : la célébrité lui est un abaissement, qui réclame pour être obtenu un acte premier d'humilité.

Or, qui pourrait juger de lui, de son œuvre, de son talent ? Qui pour le prétendre ? Au contraire, Flaubert tient à imposer ses avis. Il aime à édicter sa théorie et faire régner son individualité. Alors, à la célébrité considérée comme une primeur accordée au jugement d'autrui, pour enfin exister par son seul regard, l'écrivain orgueilleux préfère la solitude. Quitte à n'y trouver que la lie de l'amertume. Pire : contre la célébrité, qui le place sous une dépendance insupportable aux autres – après son père et son frère, viendrait le tour des confrères, puis des critiques, enfin des lecteurs – Flaubert élit la misanthropie. D'abord, il revendique de penser autrement, donc de se tenir à l'écart, en marge de ses contemporains : « Ne faut-il pas, pour être artiste, *voir tout* d'une façon différente à celle des autres hommes ? L'art n'est pas un jeu d'esprit. C'est une atmosphère spéciale[20]. » Puis, il sous-entend de sa différence une originalité qui le grandit : « Plus haut ou plus petit, je ne suis pas un homme comme tout le monde ; et il ne faut pas m'aimer comme on aime tout le monde[21]. » Enfin, il réfute l'idée même d'un lecteur et George Sand aura beau s'opposer à ses excès – « J'ai déjà combattu ton hérésie favorite, qui est que l'on écrit pour vingt personnes intelligentes et qu'on se fiche du reste[22] » – Flaubert campera sur ses positions jusqu'à la fin. Seul contre tous, malgré les hommages qui se font de plus en plus nombreux dans les dernières années avant sa mort.

Comme fâché par des marques de considération qui se démultiplient dans les années 1870, voilà Flaubert, en effet, qui s'emporte contre ce qu'il considère n'être qu'une admiration sotte et vulgaire. L'intérêt qu'on lui porte, qu'il vienne de lecteurs inconnus ou de jeunes confrères à peine fréquentés, lui paraît mesquin ou maladroit, inutile et inconséquent. On l'admire pour de mauvaises raisons, on lui reconnaît une autorité et une célébrité sans comprendre son œuvre. Il déplore alors les conséquences du bruit fait autour de sa personne : il regrette le temps perdu en mondanités obligées, les dîners en ville qui l'éloignent de sa table de travail[23], la lecture[24] obligée des premiers livres reçus de jeunes impétrants qui lui font prendre du retard dans son travail. Mais surtout il exècre cette célébrité qui fait que les

20. Lettre à Louise Colet, 1er-2 octobre 1852, t. II, p. 165-166.
21. Lettre à Louise Colet, 21 octobre 1846, t. I, p. 394.
22. *Correspondance Flaubert-Sand*, *op. cit.*, lettre de George Sand à Gustave Flaubert, 12 janvier 1876, p. 518.
23. « Afin de fuir les dîners en ville, j'invente, chaque jour, des blagues impudentes. », raconte-t-il (Lettre à Edma Roger des Genettes, 12 janvier 1878, t. V, p. 347). Ou encore : « je suis assailli par les dîners ». (Lettre à Léonie Brainne, 8 juin 1879, t. V, p. 655).
24. Ainsi se lamente-t-il : « Et les livres offerts "au maître" pleuvent ! Cela devient une persécution ! Ce matin, je n'en ai reçu que *quatre* ! » (Lettre à sa nièce Caroline, 28 janvier 1880, t. V, p. 800.) Et : « Quoi encore ? un tas de petits livres que des Jeunes m'envoient et qui ne valent pas la peine d'être nommés. La *conscience* me force à les lire, et ça me fait perdre du temps – ce dont j'enrage ! » (Lettre à Yvan Tourgueniev, 4 mars 1880, t. V, p. 855.)

journaux se plaisent à raconter sa vie… Qu'il fréquente les dîners Magny, connaisse la ruine ou se casse la jambe, et voilà que la presse en fait des gorges chaudes. Pour George Sand, il vitupère l'époque où « grâce à la liberté de la Presse, on n'est pas maître de ses actions[25] » ; il en veut au monde entier de prétendre lui rendre hommage en foulant les plates-bandes de sa vie privée, en proposant des portraits de lui, en racontant son intimité. Il se souvient à quel point il avait détesté les romans de Louise Colet, *Une histoire de soldat* (1856) puis *Lui* (1858), dans lesquels sa maîtresse abandonnée réglait ses comptes publiquement. À l'époque, il n'était pas encore suffisamment célèbre pour que de telles indiscrétions lui coûtassent beaucoup. Déjà, pourtant, il pressentait qu'il écrirait, un jour, cette confidence amère :

> Maudit soit le jour où j'ai eu la fatale idée de mettre mon nom sur un livre ! – Sans ma mère & Bouilhet, je n'aurais jamais imprimé ! – Comme je le regrette maintenant ! – Je demande à ce qu'on m'oublie, à ce qu'on me foute la paix, à ce qu'on ne parle jamais de moi ! Ma personne me devient odieuse ! – Quand donc serai-je crevé, p[ou]r qu'on ne s'en occupe plus. – Tu veux que je te dise la Vérité, ma chère fille – eh bien, la voilà – mon cœur éclate de rage – & je succombe sous le poids des avanies[26].

Le temps et la postérité : la célébrité et la valeur du Livre

Il ne faut pas perdre de vue que l'un des principes fondamentaux de la poétique flaubertienne tient dans le devoir inhérent à l'artiste de « s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu[27]. » Seule l'œuvre produite compte et Stéphanie Dord-Crouslé a raison de rappeler que « dans les notes que le romancier a prises sur le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire se trouve cette sentence révélatrice : "Je ne considère les gens après leur mort que par leurs ouvrages. Tout le reste est anéanti pour moi"[28]. » On y revient, seule compte la « sacro-sainte littérature » et Flaubert n'avait pas publié son premier roman qu'il annonçait déjà : « Car lorsqu'on travaille dans nos idées, les miennes du moins, on n'a pour se soutenir *rien*, oui, rien, c'est-à-dire aucun espoir d'argent, aucun espoir de célébrité, ni même d'immortalité […][29]. »

C'est peut-être ce qui explique les brouilles, du moins les incompréhensions avec son ami de près de quarante ans, Maxime Du Camp. Ce dernier s'oppose en effet à l'idée d'un sacerdoce littéraire. Pour lui, l'amour de la littérature et le refus respectueux d'en faire une ambition d'arriviste n'interdisent pas de vivre sa vie et de s'offrir des moments de plaisir. Exister en dehors de l'écriture, voyager, aller à la chasse à Bade, connaître aussi l'oisiveté : pourquoi s'infliger un tel sacrifice ? Du Camp reproche à Flaubert de s'être exilé hors du monde sur une île « Littérature » rendue inaccessible :

25. Lettre à George Sand, 3 juillet 1874, t. IV, p. 823.
26. Lettre à sa nièce Caroline, 21 février 1879, t. V, p. 554.
27. Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, t. II, p. 62.
28. Stéphanie Dord-Crouslé, « "De quel droit ma jambe appartient-elle à Villemessant ?" Flaubert en lutte contre la circulation médiatique de ses biographèmes », dans Olivier Bara, Marceau Levin et Marie-Ève Thérenty (dir.), « La fabrique des récits de vie. Circulation des biographèmes de Vapereau à Wikipédia », *Médias 19*, 2025.
29. Lettre à Louise Colet, 13 avril 1853, t. II, p. 303.

> Flaubert et Bouilhet ont commis tous deux la même erreur. Ils ont vécu trop longtemps ensemble en face l'un de l'autre, se reflétant, se reproduisant, formant à eux deux un univers d'où le reste du monde était exclu. Pris par l'admiration de soi-même, ils se sont complus dans une sorte d'isolement qui les ramenait toujours à la contemplation de leurs œuvres[30].

Pire, il considère qu'un tel choix peut induire en erreur sur la qualité de l'œuvre produite, et il dénonce :

> Nous vivions tellement les uns près des autres, les uns pour les autres, que le monde extérieur nous échappait. À force de nous confiner dans notre solitude, d'échanger des idées semblables, d'être soustraits à toute critique, nous en arrivions à perdre la proportion des choses et à nous reconnaître un talent que nous étions loin d'avoir[31].

Or, pour Flaubert, il y a là une erreur de jugement impardonnable. Tout ce qui détourne de la littérature la tue. Et la célébrité – celle qu'on recherche en usant de la littérature comme d'un moyen ou celle dont on profite l'âge venu et qui empêche de poursuivre l'œuvre en détournant vers les futilités des honneurs et de la reconnaissance sociale – relève des pires obstacles placés sur le chemin d'un artiste. Car c'est un fait selon lui : la célébrité corrompt l'art.

Du Camp, justement, devrait se souvenir de son rêve de jeune homme. C'est à lui qu'il avait décrit son idéal de l'artiste : la « belle idée que celle du gaillard qui jusqu'à 50 ans n'aurait rien publié et qui d'un seul coup ferait paraître, un beau jour, ses œuvres complètes, et puis qui s'en tiendrait là ? [...] Un artiste qui serait vraiment artiste et pour lui seul, sans préoccupation de rien, cela serait beau[32]. » Construire son œuvre, la rendre publique certes mais s'en aller loin, pour la prolonger ou pas, mais surtout pour ne rien connaître de sa réception, ne rien en attendre ni espérer.

En réalité, Flaubert n'accepte la célébrité – le mot et la réalité – qu'à la condition d'une redéfinition. La célébrité ne doit pas se confondre avec la popularité. Elle ne loge pas dans l'instant ; elle offre un accès à l'éternité ; elle affranchit des diktats sociaux du *hic et nunc* et se développe dans une quête d'absolu. La célébrité se confond avec la panthéonisation non de l'écrivain mais avec celle de l'œuvre. Elle répond à un travail de patrimonialisation.

Tout au long de sa formation littéraire, Flaubert a lu les classiques, il en a tiré son style, son exigence esthétique et aussi une certitude suprême : écrire pour l'éternité, non pour la contemporanéité. Il a toujours protesté contre la valeur accordée à l'instant :

> Car j'écris (je parle d'un auteur qui se respecte) non pour le lecteur d'aujourd'hui, mais pour tous les lecteurs qui pourront se présenter, tant que la langue vivra. Ma marchandise ne peut donc être consommée maintenant, car elle n'est pas faite exclusivement pour mes contemporains. Mon service reste donc indéfini et, par conséquent, impayable[33].

30. Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Aubier, 1994, p. 576-577.
31. *Ibid.*, p. 237.
32. Lettre à Maxime Du Camp, mai 1846, t. I, p. 265.
33. Lettre à George Sand, 4 décembre 1872, t. IV, p. 619.

Au fond, selon Flaubert, la célébrité n'existe que dans la gloire de l'immortalité. Et c'est la seule forme de reconnaissance qu'il entende. Car, avec les siècles, la figure de l'homme se floute, les souvenirs personnels se diluent et se perdent : seule reste (doit rester) l'œuvre à lire. C'est bien plus « Hénaurme ! Quinze mille fois Hénaurme, avec trente milliards d'H[34] ».

Aux colifichets de pacotille – par exemple une élection à l'Académie française[35] –, Flaubert oppose la vraie reconnaissance : non pas une postérité fluctuante construite par quelques sots – les critiques et le grand public – mais l'immortalité que donne le Beau. Il travaille à une qualité supérieure, qui dépasse et transcende l'ici-bas : « L'œuvre d'art est le produit d'"une puissance supérieure", laquelle agit sur l'homme-artiste en le dépassant. Une fois achevée, elle devient indépendante comme "un être entier" [...] », observe Norioki Sugaya. Qui poursuit très justement : pour Flaubert, « l'*aspiration* demeure un élément essentiel de son esthétique [...] Ce n'est donc pas l'objet du désir qui est en question, mais le mouvement même de dépasser la vie [...] Il est naturel que ce mouvement de dépassement sans objet précis prenne une allure plus ou moins mystique[36]. »

Il reste la question suivante qu'il pose sans faillir : « Et puis, comment mesurer le Travail, comment estimer l'Effort[37] ? » L'infatigable travailleur des mots en appelle à une aristocratie nouvelle, une élite intellectuelle, de celles qui font avancer le monde.

D'où la mise en garde professée devant Louise Colet – « Qu'est-ce qu'on a besoin de s'atteler au même timon que les autres et d'entrer dans une compagnie d'omnibus, quand on peut rester cheval de tilbury[38] ? » – qui donnait à lire, déjà en 1853, une autre manière de rejeter la célébrité entendue dans sa conception habituelle. L'œuvre d'art, celle qui demeure par-delà les temps, est le fruit d'une rencontre : entre le Beau et l'Artiste. Rien ne l'explique, rien n'en assure la répétition mais il arrive qu'entre un écrivain qui peine sur la page blanche et le résultat obtenu après un long travail – foin de l'inspiration avec ses atours romantiques ! – quelque chose se produise qui atteint à un Idéal. Car c'est bien sous le sceau de l'Idéal que Flaubert touche du doigt la célébrité. Quand elle n'est que matérialisation d'un état, c'est-à-dire succès bourgeois et rentrées pécuniaires, quand elle n'est que fortune du portemonnaie ou de l'orgueil satisfait, la célébrité confine à la bêtise. Et Flaubert n'écrit ni pour gagner de l'argent ni pour devenir célèbre ; ce qu'il confie au moment de sa ruine financière, il aurait pu le répéter à qui l'aurait plaint de ne pas être devenu aussi célèbre que son talent le méritait : « J'ai mal gouverné ma barque, par excès d'idéal[39] ». Mais c'eût été un constat sans regrets.

34. Le « hénaurrrrme » flaubertien (parfois avec répétition du « r ») est célèbre pour marquer son exaspération ou son enthousiasme (Lettre à Jules Duplan, vers le 20 octobre 1857, t. II, p. 771).
35. Souvenons-nous qu'il écrit : « *Académie française*. La dénigrer, mais tâcher d'en faire partie, si l'on peut. », Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues, op. cit.*, p. 1135. Ou encore : « *Décoration de la légion d'honneur.* La blaguer, mais la convoiter. Quand on l'obtient toujours dire qu'on ne l'a pas demandée. », *ibid.*, p. 1149. Autrement dit, toujours le même double langage…
36. Norioki Sugaya, « Flaubert et la science romantique », dans Philippe Dufour et Gisèle Séginger (dir.), *Flaubert dans son siècle*, *op. cit.*, p. 198-199.
37. Lettre à George Sand, 4 décembre 1872, t. IV, p. 619.
38. Lettre à Louise Colet, 31 mars 1853, t. II, p. 291.
39. Lettre à la princesse Mathilde, 13 décembre 1878, t. V, p. 475.

Pour conclure

Et si Flaubert avait feint de refuser la célébrité pour avoir compris qu'il ne serait jamais Hugo, que sa célébrité n'atteindrait jamais à celle du glorieux exilé rentré en grandes pompes, que jamais son orgueil ne se trouverait satisfait ? Préférer la table rase à la frustration, le rien à la médiocrité du verre à moitié vide.

Son parcours est d'abord une quête, la recherche d'un accomplissement qu'il préfère trouver dans le livre écrit plutôt que dans sa réception. L'écrivain selon une définition conservatrice que Flaubert revendique existe devant sa table de travail, pas dans la communication médiatique que le XX^e^ siècle va développer sans commune mesure, au risque de le privilégier. En ce sens, il est prêt – intellectuellement et esthétiquement parlant – à considérer la question de la célébrité comme nulle et non avenue. Humainement, comme tout un chacun, il éprouve cependant le besoin de la reconnaissance, le goût des applaudissements et des honneurs. Tel est en réalité le dilemme qui aura animé Flaubert tout au long de son expérience d'écrivain qu'il a refusé de confondre avec une carrière littéraire, expression qui lui aurait paru un oxymore impossible.

Ainsi, combien de romans dits « de jeunesse[40] » restés dans ses tiroirs, qu'il refusait de publier comme si la fabrique de l'écrivain ou l'atelier de l'œuvre étaient forcément plus importants pour lui que le produit fini livré au public ? La littérature, selon Flaubert, n'est pas un objet (achevé) : elle est une entreprise de recherche, une initiative à la rencontre de soi, du monde et du rapport de soi au monde. Et l'artiste forcément désintéressé[41]…

Bibliographie

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992].

Compagnon Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, coll. « Bibliothèque des idées » Paris, Gallimard, 2005.

— *Baudelaire l'irréductible, Paris, Flammarion, 2014.*

Dord-Crouslé Stéphanie, « "De quel droit ma jambe appartient-elle à Villemessant ?" Flaubert en lutte contre la circulation médiatique de ses biographèmes », dans Olivier Bara, Marceau Levin et Marie-Ève Thérenty (dir.), « La fabrique des récits de vie. Circulation des biographèmes de Vapereau à Wikipédia », *Médias 19*, 2025. Disponible sur medias19.org

Du Camp Maxime, *Souvenirs littéraires*, Paris, Aubier, 1994 [1883].

Dufour Philippe et Séginger Gisèle (dir.), *Flaubert dans son siècle*, Paris, Hermann, 2023.

Flaubert Gustave, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 5 vol., 1973-2007.

— *Œuvres complètes I. Œuvres de jeunesse, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.*

— *Œuvres complètes IV. 1863-1874, éd. Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2021.*

40. Voir le volume : Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse, Œuvres complètes I*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
41. « *Artistes.* Vanter leur désintéressement (vieux). », Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, *op. cit.*, p. 1138.

— *Œuvres complètes V, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Anne Herschberg Pierrot, Jacques Neefs et Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2021.*

FLAUBERT Gustave et SAND George, *Correspondance Flaubert-Sand*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal*, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, 3 vol.

PAGÈS Alain, *Zola et le groupe de Médan*, Paris, Perrin, 2014.

POYET Thierry, *Flaubert ou une conscience en formation : éthique et esthétique de la correspondance*, Paris, L'Harmattan, 2008.

— *La Gens Flaubert, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes – Critique », 2017.*

— *Flaubert, Paris, Ellipses, coll. « Biographies et mythes historiques », 2020.*

SUGAYA Norioki, « Flaubert et la science romantique », dans Philippe Dufour et Gisèle Séginger (dir.), *Flaubert dans son siècle*, Paris, Hermann, 2023, p. 193-206.

ZOLA Émile, *Les Romanciers naturalistes*, dans *Œuvres complètes X*, Paris, Cercle du livre précieux, 1968.

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 récente[1] 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 Schaffer[2], Edmond Eggli 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 Glinoer et Vincent Laisney les notions d'« école littéraire » et de « réseau littéraire »[4], tout en nuançant 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 Eggli, « 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 Glinoer 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 gratuites[5] » 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'esprit[9] » (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 cité[10] ». 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 encombrent 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^ siècle[11].

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 rien[12] ». 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'ardeur[13] ». 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 chance[14] ». 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 nom[15] ! ». Le théâtre permet en effet l'alliance entre l'acteur et l'auteur. Des camarades parnassiens comme André Theuriet 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 presse[16]. 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 rétrospectivement[18], Coppée s'expose aux sarcasmes de Leconte de Lisle[19], 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'improviste, 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 littéraire[20] ». 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 renommée[21] ». 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 manuscrits[22], 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 Siefert[23] ». 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 Siefert[24] ». 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 fiction[25] ». 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 élucubrations[26]. 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 mamans[28] ». Sur fond de préjugés sexistes (« qu'une jeune fille nous dépeigne les yeux bruns, les cheveux blonds *de lui* […], quelque chose en moi proteste[29] »), 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 ans[30]. » 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 image[31]. 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 sexe[32] ? 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 volumes[33]. » 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 surtout[35] », 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 Siefert[37]. 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 protagoniste[38]. 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 publicité[39] ». 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 œuvre[40]. 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 décadent[41], 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 discuté[42] ». 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 personnels[43], 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 1872[44] ; 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 poète[45]. 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 républicaine[48], 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 est[49].

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 Soulary encense les sœurs Siefert : « L'autre, en beau marbre de Paros / Serait ta fière allégorie / Liberté ! Mère des Héros / Déesse à la lance fleurie[50] ! ». 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'extérieur[52], 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-Yzerd produit une pièce, *Amour manqué !*, en 1910[54].

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'écrit, « les petits couplets intitulés *Sotto voce* me semblent un chef-d'œuvre d'art [...] ; la musique sort du rythme lui-même[55] ». 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-Yzerd, *Amour manqué !*, texte de Louisa Siefert & Comberousse-Yzerd, 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 oiseau[56] ». 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 féminines[57]. 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 jury[58]. 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.

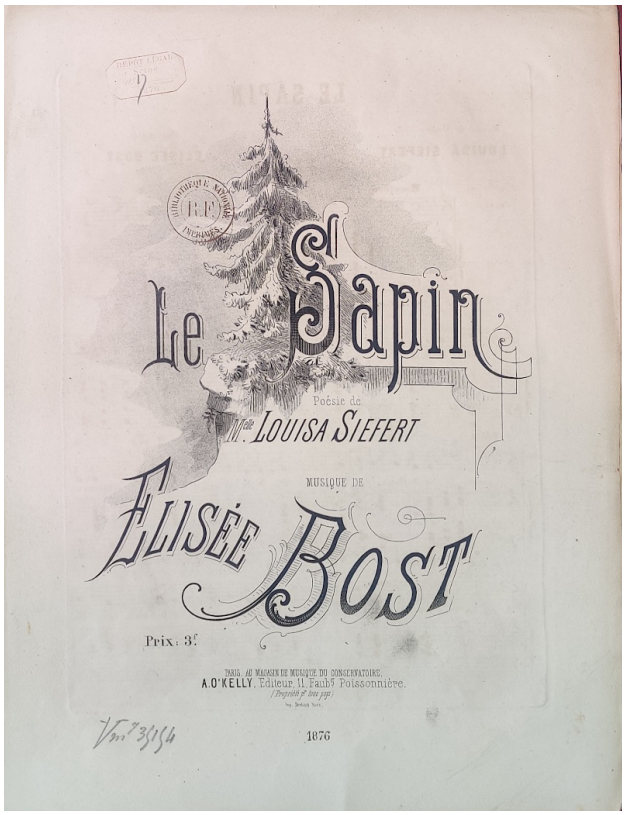


FIG. 1. *Le Sapin*, poésie de Louisa Siefert, musique d'Élisée Bost (première de couverture), Bibliothèque Nationale de France.

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 Soulary, 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 auparavant[60]. 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 Dugas[61]. 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 littéraire[62].

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 officiel[63] ; 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'écrivain[64], 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-quarts[65] ». 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 anthologies[66]. 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 soumis[67]. 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, *Portait 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 Université, 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 personnelles[70]. 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 (Frézard, « 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, dédicacés[71]. 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 mort[73]. Les sources imprimées indiquent qu'il s'agit d'un vœu populaire qui est remonté jusqu'aux pouvoirs publics en novembre 1877[74] ; l'ouvrage est terminé fin avril 1880 pour être exposé dans la Galerie des Lyonnais Célèbres (ou des Illustrations[75]) 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 femme[76] ». 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 esprit[77] ». 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 Soulary 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 ville[80]. 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. II). 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 Séché (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 XIXe siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019.

Diaz José-Luis, « Révolutions de la gloire », *Le Magasin du XIXe 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 XIXe 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 Laeticia, « *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.

Lapaine 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

Massenet Jules, *Au large* [manuscrit], texte de Louisa Sieffert [*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 (XIXe 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 XIXe 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[o]uisa 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 Thérenty, 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

« [Le] désir de gloire [est] un désir de texte ». Pierre Michon, lecteur de Balzac

MORGANE KIEFFER, Université Jean Monnet Saint-Étienne

Résumé

L'article analyse la manière dont Pierre Michon, dans ses écrits consacrés à Balzac, propose une réflexion à la fois littéraire, biographique et sociologique sur la célébrité. À partir du court texte « Le temps est un grand maigre », repris dans *Trois auteurs* (1997), Michon dresse un portrait de Balzac qui mêle admiration, projection personnelle et interrogation sur la condition d'écrivain. Balzac y apparaît comme une figure emblématique d'un régime de célébrité moderne, fondé sur la visibilité médiatique, la reconnaissance sociale et le désir de gloire, que Michon rapproche explicitement du monde littéraire contemporain. Le texte montre que, loin d'opposer élévation artistique et ambition mondaine, Michon pense la littérature comme traversée par une tension constitutive entre quête de reconnaissance et expérience intime de la « Grâce » de l'écriture. En dialoguant avec les études sociologiques sur la célébrité et l'auctorialité, cette lecture de Balzac permet ainsi d'éclairer les paradoxes actuels de la singularité, de la visibilité et de la postérité dans le champ littéraire.

[L]e monde littéraire de Balzac, c'est le nôtre[1].

Cette contribution propose de réinterpréter l'impératif de célébrité qui s'impose à Balzac en son temps à travers le portrait qu'en fait Pierre Michon, lecteur féru de son prédécesseur. En 1993, P.O.L publie une réédition d'*Un début dans la vie* de Balzac, précédée d'un texte de Pierre Michon intitulé « Le temps est un grand maigre » – à partir d'un aphorisme déformé emprunté à un personnage de *La Comédie humaine*, Mistigris, qui l'aurait lui-même repris à une petite danseuse au Vaudeville, Minette. Ce texte est l'occasion pour Michon de se livrer à une traversée toute personnelle de l'œuvre de Balzac (comme l'y invite déjà, dans une certaine mesure, l'exercice même de la préface en tant que genre) tout en se campant lui-même en personnage, et plus encore en un personnage d'auteur. Il s'inscrit aussi bien dans l'exercice de lecture – les nombreux personnages mentionnés, cités *verbatim* parfois et comme de mémoire, de même que la connaissance érudite de la correspondance de l'écrivain qui transparaît dans le texte lorsque Michon cite la correspondance avec George Sand ou Stendhal, en attestent – que dans le genre biographique, selon cette acception contemporaine du « soi-même comme un autre » qu'incarne notamment la collection « L'un et l'autre » dirigée par Jean-Bertrand Pontalis à qui Michon avait déjà confié, en 1991, son

1. « Pierre Michon : les écrivains de Balzac », propos recueillis par Marianne Alphant dans *Le Magazine littéraire*, n° 373, 1999, repris dans Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, p. 208.

Rimbaud le fils[2]. Michon dans sa préface livre ainsi un texte bref de nature hybride, entre l'exégèse, la biographie et l'autoportrait en creux[3], et le discours qu'il déplie là sur Balzac est l'occasion de réfléchir aux transpositions possibles entre le régime d'auctorialité qu'il se représente pour le XIX^e^ siècle et celui que lui-même, alors entré en littérature depuis dix ans, expérimente :

> Quand on a 18 ans, qu'on lit Balzac en province et qu'on a envie d'écrire, on est tout de suite de plain-pied. On sait vraiment de quoi il s'agit. C'est d'une clarté et d'une limpidité ! Parce que le monde littéraire de Balzac, c'est le nôtre. Les effets médiatiques sont amplifiés quantitativement, mais pour le principe, c'est pareil[4].

Cette citation de Michon travaille l'anachronisme pour faire ressortir les dynamiques immuables qui, selon lui, sous-tendent la célébrité littéraire à différentes époques. Il s'agit d'abord du désir de célébrité de l'impétrant, qui rassemble Balzac et Michon comme, en fiction, Lucien de Rubempré ou Eugène de Rastignac et André Dufourneau, Arthur Rimbaud ou encore François-Élie Corentin, Goya et Faulkner, à travers le motif de la province dont on sait à quel point il incarne, chez Michon, un espace marginal de relégation d'où naît le désir de gloire[5]. Ce premier élan s'articule à un deuxième, qui est celui de la concurrence impitoyable parmi les écrivains que Michon décrit en prenant appui sur un texte de Balzac, *Une fille d'Ève* (1838), dans l'entretien cité. La chute de Nathan sous les yeux ravis de ses collaborateurs, dans ce texte, demeure aujourd'hui une allégorie pertinente des mécanismes de célébration et de mise au ban de l'écrivain, sous les yeux et par les actions conjointes de l'ensemble des acteurs de l'institution littéraire.

Mais cette réflexion porte aussi, en filigrane, un regard distancié sur le régime contemporain de l'attention médiatique. L'assertion de Michon pourrait sembler réductrice ou euphémistique, face à un présupposé largement répandu qui postule une rupture de nature entre le régime médiatique du grand écrivain post-révolutionnaire, fondé sur la rareté et l'« effet charismatique[6] » d'une présence spectaculaire, et la démultiplication des formes de présence médiatique de l'écrivain et de la littérature, sous de nombreuses formes désormais

2. Il n'est pas anodin en ce sens que l'édition Folio Classique d'*Un début dans la vie*, publiée en 2003, s'accompagne quant à elle d'une préface de Gérard Macé, très friand lui aussi de ce genre de la fiction biographique dont il déplie la potentialité autobiographique oblique, par exemple dans les *Vies antérieures* (1991).

3. « Comment restituer son pouvoir d'*apparition* au portrait d'un auteur classique que les mythologies, lieux communs et discours critiques, ont entièrement recouvert ? […] Sous [le regard de Michon], les Grands Auteurs sont tels qu'ils lui apparaissent, tels qu'ils lui appartiennent. Il lui faut se rattacher "en première personne" à ce Balzac lu "avec ferveur", mais "sans [s]'y associer de prétentieuse façon" » (Joëlle Gleize, « Le Balzac de Michon, saint et petit farceur », dans Chantal Massol (dir.), *Balzac contemporain*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018, p. 39.)

4. « Pierre Michon : les écrivains de Balzac », *art. cit.*, p. 208.

5. Voir sur ce point Sylviane Coyault, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2002 ; et Ivan Farron, *L'Appétit limousin.* Les Onze *de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 2011.

6. Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 582.

« exposées[7] », caractéristiques du régime contemporain. Tout en concédant une amplification quantitative des phénomènes de médiatisation à l'ère contemporaine, Michon développe ici implicitement une analyse des mécanismes de la célébrité de l'écrivain contemporain en continuité avec la figure du grand écrivain du XIX^e^ siècle : « la médiatisation de l'écrivain, en un sens, ne fait que jouer un nouvel acte de cette très ancienne pièce qui se nomme la poursuite de la *fama*[8]. » Ainsi, pour Aline Mura, le geste michonien au sein de cette préface est net : « penser avec Balzac, c'est aussi percevoir la présence du romancier et de ses œuvres dans le contexte de la littérature d'aujourd'hui, bruissante des fractures de l'Histoire[9] ».

Étudiant le phénomène de la « byromania », Ghislaine McDayter voit ainsi dans l'engouement suscité par Byron au début du XIX^e^ siècle le signe de la « naissance de la culture de la célébrité[10] », une célébrité toujours active au XXI^e^ siècle mais désormais exploitée sur un mode industriel, alors que la littérature devient un produit. Dans un contexte d'industrialisation de la culture, couplé à l'essor des régimes démocratiques depuis le XIX^e^ siècle, la célébrité au contemporain répond alors à la fois à une injonction issue du temps long *et* à un changement de paradigme, désormais largement lié à l'image, notamment celle que l'on construit de soi par l'intermédiaire des médias de masse. En ce sens, il s'agit en outre de distinguer le type de célébrité dont on parle, dans une perspective infusée de sociologie, pour réfléchir au rapport entre centralité et marginalité, culture savante et culture populaire[11].

En littérature, l'étude de la célébrité mobilise ainsi des outils situés au carrefour des études textuelles et des études sociologiques, par exemple sur les pas de Jérôme Meizoz qui propose d'étudier en ce sens la posture des écrivain·es contemporain·es[12]. Étudier l'injonction à la célébrité en régime contemporain permet alors d'envisager la distribution des espaces littéraires ou artistiques, discursifs et sociaux à partir d'un centre unique, à savoir l'auteur – à rebours d'une conception héritée des avant-gardes formalistes des années 1960 et hâtivement plaquée sur la littérature actuelle, selon laquelle au contraire, précisément, l'auteur

7. Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal (dir.), « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010.

8. Jean-François Louette et Roger-Yves Roche (dir.), *Portraits de l'écrivain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 7. Voir aussi Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2016 ; et Laurent Demanze, « Mythe et réalité du grand écrivain » dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. De la démocratisation des lettres*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 201-224.

9. Aline Mura, « Balzac réinventé chez Pierre Michon, Jean Echenoz ou Régis Jauffret », *L'Année balzacienne*, vol. 1, n° 16, 2015.

10. Ghislaine McDayter, *Byromania and the Birth of Celebrity Culture*, Albany, State University of New York Press, coll. « Suny Series »,2009.

11. « La célébrité recouvrerait ainsi des qualités différentes selon ses publics, selon notamment qu'elle bénéficie d'une légitimation sociale dans le cadre d'une culture savante, ou qu'elle apparaît comme le produit d'une culture de masse. À cette opposition s'articule de surcroît une autre, entre une célébrité "élitiste" supposée durable et une célébrité "populaire" perçue comme éphémère, une dichotomie qui mérite cependant d'être discutée. » (Myriam Juan et Nicolas Picard, « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'"être connu de ceux que l'on ne connaît pas" », *Hypothèses*, vol. 1, n° 15, 2012, p. 94.)

12. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires I. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2007 ; et *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2011.

serait mort. Ce n'est pas le moindre des paradoxes, donc, que d'envisager ensemble les glissements professionnels du métier d'écrivain (au prisme notamment des études sociologiques fournies par Bernard Lahire[13]), les déplacements de l'imaginaire social de l'écriture (à partir des notions de singularité et d'originalité étudiées notamment par Nathalie Heinich[14]), et l'injonction à la visibilité comme à la reconnaissance[15] qui sous-tendent la pratique de la littérature contemporaine. Le récent *Gloire* (2024), de Christophe Hanna, qui propose d'une manière provocatrice d'envisager la poésie comme « gloriomètre[16] » et repense par ce biais l'injonction à la célébrité dans le champ littéraire contemporain comme partie d'un capital social tissé d'affects, apparaît révélateur de ce faisceau de contraintes comme de contradictions. En ce sens, cette réflexion souscrit à la proposition de Myriam Juan et de Nicolas Picard lorsqu'ils parlent des « régimes de célébrité[17] » propres à chaque société, qui reposent sur « l'interaction fondamentale entre trois éléments : l'individu qui sort de l'anonymat ; les publics qui en ont connaissance, et, plus globalement, le contexte dans lequel advient le phénomène ; les vecteurs, enfin, qui le promeuvent[18] » et qui permettent d'envisager une histoire du phénomène à différentes époques : en l'occurrence, en lisant Pierre Michon parlant de Balzac, parler de la société du XXI^e^ siècle à la lumière de l'imaginaire de la célébrité au XIX^e^ que celle-ci fabrique et entretient.

Stéphane Chaudier et Guillaume Ménard, citant Proust, rappellent que le XIX^e^ siècle constitue pour Michon le « gisement profond » de « son sol mental ». Dans son rapport à ce siècle,

> Michon témoigne d'une inactualité à double tranchant : la première, *productive*, consiste à figurer une « dix-neuviémité » décalée comme une force disruptive, « intempestive » ; la seconde, *improductive*, ancre l'écrivain dans l'imaginaire daté d'un siècle voué, graduellement, à s'effacer[19].

Le portrait de Balzac que livre Michon, parmi d'autres références possibles du panthéon michonien, s'inscrit ainsi dans cet imaginaire d'une « dix-neuviémité » sur laquelle l'auteur projette son propre rapport à la littérature, un rapport duel et contradictoire mêlé de deux

13. Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.
14. Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
15. Voir entre autres les travaux de Sylvie Ducas, « Ce que font les prix à la littérature », *Communication & langages*, vol. 1, n° 179, 2014.
16. Jeff Barda, « La poésie comme "gloriomètre" – sur *Gloire* de Christophe Hanna », *AOC*, 13 juin 2024.
17. « Chaque régime de célébrité développe ainsi des formes propres dans lesquelles s'insèrent les stratégies de la gloire et leurs manifestations. Si leur pluralité n'est nullement spécifique à la période contemporaine, les médias ont cependant atteint, au cours du siècle dernier, une diffusion dont la vitesse et l'ampleur présentent un caractère réellement inédit. Accessibles au plus grand nombre, ils semblent en contrepartie plus difficiles que jamais à maîtriser : comme la *fama* antique, la célébrité contemporaine peut facilement échapper au contrôle de ceux qu'elle touche. Le système médiatique paraît ainsi de plus en plus régi par des stratégies propres et autonomes, dans un rapport dialectique avec un public auquel il cherche à plaire tout en en façonnant les attentes. » (Juan et Picard, « Célébrité, gloire, renommée », art. cit., p. 94.)
18. *Ibid*.
19. Stéphane Chaudier et Guillaume Ménard, « Introduction. Le "grand siècle" de Michon », *Cahiers Pierre Michon*, n° 1, 2023, p. 37.

perspectives divergentes et pourtant toutes les deux actives au fil de son œuvre : si la littérature s'accompagne (quand on l'atteint) d'une gloire mondaine qui constitue l'ambition première de l'aspirant écrivain, le véritable écrivain sait bien, lui, qu'on ne la reconnaît en réalité qu'au bouleversement intime qu'elle provoque, au moment de l'écriture et comme par miracle[20]. Le motif de la célébrité, chez Michon, conçu à la fois comme processus dynamique de reconnaissance par les lecteurs et les pairs et comme le résultat de celui-ci (avec les bénéfices socio-économiques et symboliques que cela comporte), occupe ainsi une place centrale, tant pour les personnages de ses livres qu'au sein de l'autoportrait que dessinent ses écrits comme le discours d'escorte qu'il produit abondamment autour de ceux-ci.

De l'obscur André Dufourneau, orphelin recueilli par les grands-parents paysans de Michon au tout début du XX^e^ siècle, devenu par la suite une sorte d'aventurier dans l'Afrique coloniale des années 1920 après avoir éprouvé son infériorité sociale à Paris[21] ; à Goya, « le petit gros de Saragosse[22] », obstinément jaloux des peintres de Cour et choisissant la peinture, au moins en partie, « pour avoir pignon sur rue et rouler carrosse[23] » ; jusqu'à Faulkner en qui Michon voit « le Père du texte[24] » et dont il se sent proche, aussi, « [p]arce qu'on nous dit qu'il fut vain et que sa vanité fut blessée : il souhaitait passer pour Shakespeare et passait pour Charlot[25] » ; et Balzac enfin, « ce gros machin qui plaçait son mot partout » pour qui « [l]a littérature, c'est bien, mais ce n'est qu'un marchepied pour l'extrême jouissance : le droit de jouir des duchesses[26] » : la célébrité constitue une forme de revanche pour l'aspirant qui reçoit la gloire mondaine comme une compensation de l'inquiétude – sociale ou artistique – qui se trouve à la source de son ambition[27]. Le portrait que Michon livre de Balzac s'articule précisément autour d'une dialectique entre le fantasme de gloire et le désir de littérature comme épiphanie qui constitueraient ensemble, selon Michon, l'essence même de l'écriture.

20. « La reconnaissance, c'est peut-être, c'est assurément, quand seul on écrit, dans la grande émotion d'écrire, dans cet état entre rire et sanglot qui trouve ses mots, c'est peut-être cette grande exultation intérieure […] » (Pierre Michon, « Un jeu de vessies et de lanternes », propos recueillis par Tristan Hordé, *Recueil*, n° 21, 1992, repris dans Michon, *Le Roi vient quand il veut, op. cit.*, p. 47-48). Michon emploie ici le terme de reconnaissance au sens d'être reconnu comme auteur.
21. « Il vit une ville ; […]. Il sut qu'il était un paysan. Rien ne nous apprendra comment il souffrit, dans quelles circonstances il fut ridicule, le nom du café où il s'enivra. » (Pierre Michon, « Vie d'André Dufourneau », dans *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17.)
22. Pierre Michon, « Dieu ne finit pas », dans *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990, p. 12.
23. *Ibid.*, p. 17.
24. Pierre Michon, « Le Père du texte », *La Quinzaine littéraire*, n° 606, 1992 ; repris dans Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.
25. *Ibid.*, p. 84.
26. « Pierre Michon : les écrivains de Balzac », *op. cit.*, p. 210. Michon considère qu'il faut rapporter à Balzac lui-même les mots que l'auteur fait dire à l'écrivain Raphaël de Valentin dans *La Peau de chagrin* (1831) : « Ce monde, où je voudrais reparaître en y exerçant les droits régaliens de l'homme de génie. »
27. « […] le désir que j'avais de littérature était confondu avec un désir plus retors, un désir de reconnaissance. » (Pierre Michon, « Je ne suis pas ce que j'écris », propos recueillis par Anne-Sophie Perlat et Franz Johansson, *Scherzo*, n° 5, « Pierre Michon », 1998, repris dans Michon, *Le Roi vient quand il veut, op. cit.*, p. 184.)

Heureux comme Balzac

En ouverture de sa préface à la nouvelle de Balzac, Michon reprend l'exclamation à peine voilée par la question de Pierrot (le Fou) dans le film de Godard (1965) : « Connaissez pas Balzac[28] ? ». Balzac, pour Michon, est au centre : modèle en écriture, il est un des pères qui autorisent l'auteur second à entrer à son tour en littérature (contrairement à d'autres modèles michoniens qui eux tiennent plutôt un rôle d'intimidation : Beckett et Bataille avant tout[29]) ; modèle aussi sur le plan sociologique, puisque son rapport à la littérature tel qu'il apparaît dans cette préface repose sur une articulation séminale entre quête de reconnaissance et désir de littérature qui est précisément à l'origine de l'écriture de Michon[30]. Cette articulation pourrait sembler une contradiction, si l'on se place dans une perspective sociologique héritée de Bourdieu qui a bien montré la manière dont le champ littéraire s'est autonomisé en distinguant les deux espaces du capital économique (à quoi serait lié le succès populaire, les gains financiers[31], la célébrité en son sens séculier) et du capital symbolique (signalant alors une exigence de talent artistique qui s'exprime, dans la préface de Michon, dans le registre belliqueux de la « bataille » de l'écriture) ; le premier dédaigné au sein du champ, le second brandi comme un signe d'excellence entraînant la reconnaissance puis la consécration au sein du milieu restreint sans se marquer nécessairement par un

28. Michon, *Trois auteurs*, *op. cit.*, p. 11.

29. Selon Ivan Farron, c'est essentiellement la dramaturgie des bâtards (Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972) que Michon reprend à Balzac, pour ce qui est des motifs d'écriture. (« Quelques grands modèles dans l'œuvre de Pierre Michon. Un roman familial littéraire », dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2002.) Par opposition, Michon dit dans un entretien : « J'ai longtemps été fasciné par l'avant-garde [...] et je crois que je lui dois beaucoup. Elle nous disait que la littérature est perpétuelle rupture ; que son objet est impossible ; que le bond hors du consensus en est une condition essentielle. Cette médaille avait son revers : les exigences de cette modernité étaient si rigoureuses, si janséniste le tribunal intérieur devant quoi elle nous convoquait, si contradictoires ses postulations, que je demeurais paralysé, convaincu de n'être pas seulement le champ de cette pure nécessité dont parlait Bataille. » (*La Quinzaine littéraire*, n° 532, mai 1989, repris dans Michon, *Le Roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 13-14.) Sur la question de l'influence et des « gigantesques angoisses de l'endettement » (Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, trad. Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013, p. 55), on soulignera qu'il s'agit là aussi d'une représentation de soi en poète romantique, dramatisée par Michon (enfant du structuralisme et du matérialisme) non sans ironie.

30. « Lorsque j'ai publié mon premier livre il y a quatorze ans, je pensais que toutes les machines rotatives allaient s'arrêter de tourner, que la grande instance distributrice dirait : "Celui-là, nous allons lui donner sur-le-champ une fortune", une belle somme avec laquelle je me serais acheté un palais. J'attendais de l'écrit son poids d'or. Je me suis trompé ». Extrait d'un entretien de l'auteur avec Catherine Argand, *Lire*, décembre 1998, repris dans Michon, *Le Roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 177.

31. Wenceslas Lizé note ainsi, à partir des travaux de Bourdieu, que « [i]dentifié comme caractéristique du rapport des artistes à l'argent, le désintéressement matériel est à la fois significatif de la position qu'ils et elles occupent à la pointe des fractions culturelles de l'espace social et ancré dans le processus d'autonomisation progressif qui a présidé à la constitution du champ de production artistique. » (« Artistes et argent. Ressources matérielles, économie morale et styles de vie », appel à articles pour la revue *Biens symboliques / Symbolic Goods*, janvier 2026.)

enrichissement. L'*illusio* joue alors à plein[32]. Michon au contraire manie cette dyade avec une gourmandise iconoclaste empreinte d'ironie jusque dans l'autoportrait.

Le Balzac de Michon apparaît ainsi comme un être pressé, constamment en mouvement, furieux d'écriture comme de rencontres – amoureuses, amicales –, et tout entier centripète, pour ainsi dire, tant il est occupé à atteindre le cœur – de l'écriture, de la société, des autres. Selon Ivan Farron,

> [p]our le Balzac de Michon, le désir d'écrire peut encore se confondre avec le désir tout court. La bataille où le sujet de l'écriture s'engage est celle de la phrase mais aussi de la séduction du grand monde et des femmes qui l'habitent[33].

Farron souligne en ce sens « la polyvalence du désir balzacien, à la fois littéraire, social et sexuel[34] ». Aussi Michon pense-t-il à Balzac aussi bien dans les occasions les plus prosaïques, comme lorsqu'il retire de l'argent au distributeur automatique (« on devrait penser à Balzac toutes les fois qu'on prend de l'argent[35] »), qu'à l'occasion de souvenirs de lecture ou d'histoire de la littérature, par exemple lorsqu'il passe en voiture dans les environs de Nohant (où Balzac visita « *la femme Sand*[36] »). Le motif de l'omniprésence de Balzac, filé tout au long du texte depuis son ouverture empruntée à *Pierrot le fou*, fonctionne en réalité à double entente : il s'agit à la fois de la notoriété de Balzac lui-même, indubitable et massive depuis son époque jusqu'à celle de Michon, et de celle que le nom de Balzac, comme par extension métonymique, semble toujours capable de conférer à d'autres. Véritable faiseur de mythes, c'est bel et bien lui que cite Belmondo au bord du suicide dans le film de Godard, et lui encore dont l'un des plus fameux personnages, Lucien de Rubempré, aurait inspiré Fantin-Latour au moment de faire prendre la pose à Arthur Rimbaud, désormais immortel sous ces traits empruntés[37].

La place centrale conquise par Balzac au sein du monde littéraire tient à la fois de la « frime[38] » et de la Grâce. Lui-même n'en est pas dupe : si Balzac en effet croit au « brillant, cette splendeur visible à tous les yeux, même à ceux des ignorants » qui caractérise certaines

32. « Rien n'a changé : c'est notre réaction en face d'écrivains qu'on juge très bien quand ils vendent 3 000 exemplaires et qu'on déconsidère dès qu'ils en vendent 200 000. », « Pierre Michon : les écrivains de Balzac », art. cit., p. 208.

33. Farron, « Quelques grands modèles dans l'œuvre de Pierre Michon », art. cit., p. 186.

34. *Ibid*.

35. Michon, *Trois auteurs*, *op. cit*., p. 24.

36. *Ibid*., p. 26.

37. « C'est peut-être à cause de Rubempré que Fantin-Latour a donné à Rimbaud la pose mythologique qu'on sait, ce mixte d'Apollon et d'un petit dieu frondeur des jardins ; à moins que Rimbaud n'ait pris pour coutume cette pose de Rubempré pour l'avoir lue dans Balzac – et Fantin charmé n'eut plus qu'à copier. » (Michon, *Trois auteurs*, *op. cit*., p. 21.)

38. « Louange et dérision sont un seul et même geste fraternel de [Michon] qui, lui aussi, écrit et frime tout ensemble, qui doute et croit pouvoir être dans la Littérature, et pratique une écriture de combat, de lutte constante avec la Langue, avec les Grands Auteurs, sur un mode proche de la "défonce stratégique qui est le mode balzacien d'écrire" » (Gleize, « Le Balzac de Michon, saint et petit farceur », art. cit., p. 39.)

œuvres à leurs débuts, il explique dans *La Cousine Bette* (1846) que cet élan d'abord sincère se transforme bien vite en un artifice né de la nécessité pour l'artiste de conserver son statut :

> […] ce brio ne sort plus alors du cœur de l'artiste ; et, au lieu de le jeter dans ses œuvres comme un volcan lance ses feux, il le subit, il le doit à des circonstances, à l'amour, à la rivalité, souvent à la haine, et plus encore aux commandements d'une gloire à soutenir[39].

Lorsque Michon met en scène la rencontre de Balzac et Sand à Nohant, la discussion qu'il imagine entre eux, et qui est nourrie de citations extraites de leur correspondance ultérieure et placées de manière apocryphe dans leurs échanges, révèle sa hantise idiosyncratique du faux-semblant :

> Ce qu'ils ne disent pas, car l'époque romantique avait de ces délicatesses d'augure, c'est qu'ils médirent de la littérature, la foulèrent aux pieds, la jetèrent dans le feu, se refilèrent des feintes romanesques comme deux usuriers se refilent un taux, firent fond sur l'éternelle crédulité du lecteur qu'on appelle aussi postérité[40].

Le lecteur balzacien qui aurait pris la célébrité de celui-ci au mot, perclus dans des postures romantiques caduques d'admiration et de fidélité, serait donc une dupe. La célébrité en effet engage une relation spécifique envers l'auteur qui en est l'objet, une dévotion (qui, certes, parfois se substitue à la lecture[41]), alors que « quand on a écrit *La Comédie humaine*, on sait que ce n'était rien, la littérature : seulement cette frime nocturne, ces larmes qu'on s'arrache, ce putsch de l'incipit et ce vouloir qui vous tire en avant […] ». Pourtant la foi en la littérature demeure vive. « Reste la Grâce » : « [c]e n'est pas la gloire aux ailes blanches. Ce ne sont pas les deux mille lecteurs *qui comptent*. Ce n'est pas même *l'hypocrite lecteur*. C'est l'aube qui revient, muette, illettrée, glorieuse. » Au bout du compte, et malgré son goût affirmé pour la parade au sein d'un monde qui n'est pas la littérature, mais bien le théâtre où on en joue le jeu social et postural, Balzac demeure aux yeux de Michon un père authentique en écriture, tenaillé par le doute, inquiet de manquer son but, et pour savoir goûter l'argent il n'en est pas moins profondément auteur, car « [le] désir de gloire [est] un désir de texte »[42]. Il figure même l'un des rares auteurs heureux de l'œuvre, par ailleurs, et prompt aussi à partager avec d'autres le privilège de la notoriété, comme lorsqu'il offre à Stendhal le cadeau d'une critique dithyrambique.

Dans ces pages qui mentionnent le geste de Balzac dressant un panégyrique à Stendhal pour saluer la parution de *La Chartreuse de Parme*, dans *La Revue Parisienne* en 1840,

39. Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, Paris, Garnier Flammarion, 1977 [1846], p. 135.

40. Michon, *Trois auteurs*, *op. cit*., p. 26.

41. Anthony Glinoer place ainsi son récent essai sur les classiques littéraires sous le patronage de Flaubert : « Classiques (les). On est censé les connaître. » (Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, cité dans Anthony Glinoer, *Les Classiques littéraires. Introduction à une sociologie*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Espace Littéraire », 2026, p. 5.)

42. Michon, *Trois auteurs*, *op. cit*., p. 30, p. 31 et 33, p. 34.

le texte passe de la scène de rencontre apocryphe entre les deux hommes[43] à l'actualisation discrètement sociologique de tout un système de don et de contre-don médiatiques, qui montre bien l'importance décisive des médias et de la presse, selon un motif que Michon reconduit à l'identique pour sa propre époque, mais aussi le caractère déterminant de la reconnaissance par les pairs, selon une perspective matérialiste qui associe célébrité et pouvoir économique au sein du champ. Le rire de Stendhal lorsqu'il lit la critique de Balzac est alors celui de tous les artistes michoniens qui se reconnaissent entre eux pour la douleur et l'angoisse qu'ils ont en partage comme pour la « frime » par quoi ils recouvrent ces dernières. Ce rire de Balzac et Stendhal camarades, ce rire de Stendhal découvrant la louange de Balzac, c'est celui aussi de Goya face aux tableaux du grand maître Raphaël : un rire de connivence des pairs entre eux, de ceux qui savent la si douloureuse épreuve d'écrire, la rareté de la Grâce, et la comédie du succès. C'est la « frime », un mot cher à Michon, aussi vaine sans doute qu'elle est consubstantielle à l'acte d'écrire. La consécration chez Michon tient alors à cela : un déplacement de la connivence vers le plus grand nombre, simulacre du succès et parfois signe malgré tout qu'une rencontre a eu lieu, que la « Grâce » a été échue selon cette dramaturgie de l'écriture comme une épiphanie intime qui rarement advient dans le travail acharné, et dont le tremblement gagne parfois le public.

Les paradoxes de la singularité en régime contemporain

Dans un article qui interroge la pertinence du paradigme bourdieusien du champ au sein de l'écosystème littéraire contemporain, David Vrydaghs explore le paradoxe que recouvre l'impératif de singularité artistique et auctoriale dès lors qu'on l'applique en dehors des bornes de la Modernité. Ce phénomène, prétendument estompé par le régime contemporain de l'institution artistique et littéraire, demeure en réalité tout à fait prégnant sur le plan axiologique, et vivace également au sein des discours d'auteurs comme autant de phénomènes posturaux[44]. En ce sens, on entendrait le discours de l'héritage chez Michon, polarisé par la métaphore du couple père-fils, comme une stratégie discursive et auctoriale tendue entre deux époques, et deux régimes de création. En se posant comme fils des grands auteurs, Michon tenterait à la fois d'exacerber ces attributs d'originalité et de singularité, théorisés entre autres par Nathalie Heinich[45], chez les modèles élus (dans une perspective discursive et éthique proche de la révérence religieuse) et de s'en approprier le bénéfice par rejaillissement

43. La rencontre est avérée, elle est vraisemblablement tirée du journal de Stendhal que Michon cite en ouverture du paragraphe, mais Michon s'en empare pour la transformer en une scène, au sens genettien du terme, où les deux auteurs se seraient retrouvés par hasard sortant de chez un pâtissier – un arbitraire dont Michon se revendique et qui signe l'énergie vitale si résolument associée à Balzac. Voir Michon, *Trois auteurs, op. cit.*, p. 37-38.

44. Voir David Vrydaghs, « La théorie des champs à l'épreuve des singularités contemporaines : retour méthodologique et critique sur une recherche en cours », dans Estelle Mouton-Rovira, Frédéric Martin-Achard, Morgane Kieffer et Elisa Bricco (dir.), « Lectures du contemporain », *Revue des Sciences Humaines*, n° 361, 2026.

45. Voir également, sur un autre concept emprunté à Heinich, les analyses de Laurent Demanze, « Pierre Michon : l'épreuve de la grandeur », dans Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart (dir.), *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, Paris, Gallimard, 2013, p. 76-91.

filial (tant il est vrai que le rire narquois des auteurs-imposteurs relève d'une ironie qu'eux seuls partagent, et que l'imaginaire dévot de la littérature persiste, intact, parmi leurs lecteurs). La permanence d'un imaginaire de la filiation et de l'héritage au sein du contemporain et chez Michon en particulier, de manière paradigmatique, recouvre en ce sens un fonctionnement proche de la *translatio imperii* : écrire sur un auteur du passé recouvre non seulement un geste d'autorisation, mais aussi un geste de captation. Balzac, on l'a dit, est partageur.

Lecteur fidèle et vorace de Balzac, mais aussi héritier à la fois sincère et ironique du « bluff » de celui-ci, Michon parlant de son illustre prédécesseur rejoue ainsi à la fois la posture d'un Lucien de Rubempré (aspirant déçu à la littérature, pris au jeu du grand monde faute de s'être su écrivain) et celle d'un Vautrin (revenu de ces roueries et les agençant toutes : la fascination pour Vautrin, « c'est la fascination qu'on éprouve pour le *génie*[46] ») au sein d'un écosystème contemporain dont on aurait tendance à penser pourtant que celui-ci s'éloigne de ces tropismes affectifs (admiration et loyauté) comme de cette axiologie (singularité et originalité). Cet exemple, extrême certes tant dans son fonctionnement explicite que dans son éclat au sein du champ, s'avère révélateur toutefois de la permanence et de la fécondité d'un imaginaire contemporain du « Grand Auteur », dont la posture se revendique de la singularité pour atteindre à la célébrité entendue dans sa temporalité plurielle et progressive : reconnaissance, consécration, postérité.

Le « monument Michon » (*J'écris l'Iliade*)

Plus spécifiquement chez Michon, la question de la célébrité a partie liée avec celle de la consécration et de la canonisation. Ce motif fait l'objet d'un traitement constamment tendu entre aveu d'un fantasme presque coupable et déflation ironique de celui-ci au fil de l'œuvre, et de manière particulièrement saillante dans *J'écris l'Iliade* (2025), où l'auteur apparaît hanté par sa propre « monumentalisation ». L'expression « le monument Michon[47] » est reprise par Michon à Pierre Pachet, qu'on reconnaît dans le livre sous les traits de « Marceau » :

> On était en juillet 2012. Le désastre s'était passé au mois de mai, à une époque où j'étais très requis. Mon long silence avait été fécond ; je me monumentalisais peu à peu. Depuis la parution des *Onze*, la lubie générale me prenait pour un invraisemblable Borges joycien, en plus sec, plongé dans un interminable *Finnegans Wake* ; on m'invitait partout, je baguenaudais comme Ulysse. […] Aller au bout du monde pour voir au premier rang les vingt rombières peinturlurées, extatiques et foncièrement absentes, inamovibles, pareilles à elles-mêmes du cap Nord à la Patagonie. Cavaler pour si peu ; ne pas rencontrer Borges ni Shakespeare, *everything and nothing*[48].

Si *J'écris l'Iliade*, et plus largement toute l'œuvre de Michon, est bien un travail de lecteur dont la fidélité et les admirations ne se cachent pas, les compagnonnages invoqués ici par Michon

46. « Pierre Michon : les écrivains de Balzac », art. cit., p. 202.
47. Pierre Michon, *J'écris l'Iliade*, Paris, Gallimard, 2025, p. 207.
48. *Ibid*., p. 206.

(Borges, Joyce, Homère) ne se prêtent plus du tout à un renforcement de l'*illusio*, où les noms des grands auteurs venus avant seraient versés sur l'autel de la littérature pour un effet de renforcement du prestige et de l'autonomie de celle-ci comme de l'officiant. La tonalité mélancolique, teintée d'amertume, qui se perçoit dans cet extrait rejoint une veine déjà très présente, quoique volontiers rieuse alors, dans *Trois Auteurs* (1997) où Balzac, et Michon *via* cette quasi-prosopopée, « [sait] que la littérature, quel que soit le bien qu'[il] en d[it], n'est que la littérature[49] ». Le constat de son succès (d'estime, au moins, bien davantage que commercial) fonctionne dès lors comme un aiguillon féroce que Michon retourne contre son propre désir de célébrité, par voie directe ou oblique lorsqu'il représente d'autres personnes ou personnages aux prises avec ce même fantasme. Il devient au fil du discours un motif repoussoir face à ce qui serait la « vraie » littérature, la seule qui vaille, qui se joue loin des salons mondains dans le recueillement et les transports des mots. En cela, Michon se fait de nouveau l'apôtre d'une vision de l'écriture aux accents romantiques : être auteur signifierait moins obtenir la reconnaissance du milieu littéraire, lecteurs, pairs et institutions mêlées, que reconnaître soi-même le miracle des mots qui touchent juste, dans les si rares moments où cela se produit, seul face à la page.

> Cette histoire de reconnaissance ne signifie rien. […] les médias décident, et c'est plus compliqué que ça : à l'intérieur de ces médias, tous ne font pas les mêmes choix. Il y a le premier choix et le trente-sixième choix : si bien que ce que vous me dites là de ma *reconnaissance*, n'importe quel écrivain qui a une bribe de notoriété peut l'entendre. Quelqu'un qui fait *la une* du supplément littéraire de n'importe quel quotidien *lambda* pense qu'il est l'écrivain du siècle. Question de coteries. La démocratie fait que nous sommes tous des écrivains majeurs. Ou, de façon plus vicieuse, qu'il n'y aurait plus d'écrivains[50].

Virulent réquisitoire que celui-ci, qui mêle les accents contradictoires de la déploration et du dépit, de l'ironie surplombante et de l'amertume. À Yaël Pachet en effet qui évoque la reconnaissance des pairs et l'intérêt de l'Université dont bénéficie Michon, celui-ci répond assez vivement en récusant le caractère significatif de ces deux critères, pourtant centraux selon lui à la fin du XX^e^ siècle (et mis en scène, pour ce qui touche à l'amitié entre écrivains, dans *Trois Auteurs*), en les renvoyant à un monde passé où l'Université jouait un rôle prescripteur. Le XXI^e^ siècle au contraire serait celui de la domination absolue des médias au détriment de l'Université et de la presse spécialisée, supplantées par « n'importe quel quotidien *lambda*[51] ». Dans une perspective historique et non axiologique, Olivier Bessard-Banquy décrit en effet la crise des années 1970 au sein de « l'industrie des Lettres », marquée par « l'essor des *mass media* et le développement industriel de la distribution[52] » comme un changement de paradigme comparable à l'apparition de l'imprimé au Moyen Âge, qui remplace les copistes par les imprimeurs. Le dépit de Michon prend volontiers des accents provocateurs pour opposer

49. « Pierre Michon : les écrivains de Balzac », art. cit., p. 208.
50. « La chair est la proie de la langue », propos recueillis par Yaël Pachet, *Esprit*, 2000, repris dans Michon, *Le Roi vient quand il veut, op.cit.*, p. 201-202 (italiques d'origine).
51. *Ibid*.
52. Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des lettres*, Paris, PUF, 2012, p. 7.

la masse anonyme, dont le traitement lexical est révélateur (répétition de l'indéfini « n'importe quel », repris dans « quelqu'un », et emprunt idiomatique « *lambda* »), aux élus (« premier choix », « l'écrivain du siècle »), que n'épargne pas davantage un lexique tour à tour emphatique et trivial. La démocratie, entendue ici comme un principe d'aliénation des masses que Balzac déplorait déjà[53], est le terreau de l'expansion arasante des médias de masse où se perd le sens même de la célébrité et de la reconnaissance, qu'on accorde à tout un chacun selon la vogue du moment.

Conclusion

À travers le portrait que Michon livre de Balzac en écrivain à la fois travailleur, sincère dans son ambition inquiète et entiché d'un désir mondain de gloire, se dévoile un rapport complexe et ambivalent à la célébrité que Michon partage avec d'autres écrivains contemporains, quoiqu'il soit de ceux qui l'affrontent le plus frontalement. C'est en effet parce que Balzac incarne une figure d'écrivain matérialiste jouant habilement avec les poses romantiques, toujours rémunératrices sur le plan de la posture littéraire et médiatique, que Michon lui porte une si grande affection, au-delà de l'admiration sincère qu'il éprouve pour *La Comédie humaine.*

En faisant de la reconnaissance, de la consécration puis de la célébrité de Balzac des motifs majeurs de sa préface, c'est le caractère ambivalent de tout écrivain que fait ressortir Michon. Balzac, tendu entre délire de puissance mondain et quête spirituelle de littérature, peut alors s'appréhender comme l'une des incarnations possibles de la figure de l'artiste selon l'imaginaire michonien, dans une perspective aux accents allégoriques. Pour Michon, la célébrité est une affaire sérieuse : il ne suffit pas en effet pour être auteur d'avoir écrit un livre, encore faut-il « paraître [son] auteur[54] ». La « frime » et l'écriture sont les deux faces d'une même pièce, et la littérature n'existe pas en dehors du monde. Si la littérature est bien une affaire familiale, elle n'est le fait chez Michon que de fils bâtards dont le désir de réparation est consubstantiel aux aspirations spirituelles ou littéraires. Désirer la célébrité, c'est bel et bien désirer la Littérature.

Il convient enfin de prêter l'oreille à ce que ce discours sur la littérature nous dit des réalités sociologiques qu'il recouvre, que Michon interroge pour son siècle à la lumière de celui de Balzac. Comment appréhender les enjeux de la célébrité à une époque marquée par la démultiplication de la présence de l'auteur, tendue entre le risque de la dissolution dans la surexposition et l'égalitarisme démocratique d'une part, et la rémanence d'un désir presque sacré de littérature de l'autre[55] ? Michon, grand lecteur du XIX^e^ siècle, est pourtant bien du sien : attentif aux modalités de sa présence auctoriale dans les espaces littéraires, discursifs

53. Michon insiste dans son entretien avec Marianne Alphant sur les convictions légitimistes de Balzac (« Les écrivains de Balzac », art. cit., p. 201).

54. *Ibid*., p. 208.

55. Voir Jérôme Meizoz, « Le sacré littéraire résiduel », *COnTEXTES*, Varia, 2023.

et sociaux, il comprend que le jeu de la renommée obéit toujours aux règles qui aiguillonnaient déjà Balzac, tout en s'adaptant aux mutations du régime médiatique contemporain. La tension entre l'imaginaire mystique et classicisant de Michon et la manière quasi paradigmatique dont il incarne une figure d'écrivain célèbre à l'ère de l'emballement médiatique n'est pas le moindre des paradoxes de cette œuvre si attachée à ses ambivalences.

Bibliographie

Balzac Honoré de, *La Cousine Bette*, Paris, Garnier Flammarion, 1977 [1846].

Barda Jeff, « La poésie comme "gloriomètre" – sur *Gloire* de Christophe Hanna », *AOC*, 13 juin 2024. Disponible sur aoc.media

Bessard-Banquy Olivier, *L'Industrie des lettres*, Paris, PUF, 2012.

Bloom Harold, *L'Angoisse de l'influence*, trad. Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013 [1973].

Chaudier Stéphane et Ménard Guillaume, « Introduction. Le "grand siècle" de Michon », *Cahiers Pierre Michon*, vol. 1, n° 1, 2023, p. 33-39. doi.org/10.3917/cpm.001.0033

Coyault Sylviane, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2002.

Demanze Laurent, « Pierre Michon : l'épreuve de la grandeur », dans Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart (dir.), *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, Paris, Gallimard, 2013, p. 76-91.

— « Mythe et réalité du grand écrivain », dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. De la démocratisation des lettres*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 201-224. doi.org/10.3917/arco.bessa.2022

Ducas Sylvie, « Ce que font les prix à la littérature », *Communication & langages*, vol. 1, n° 179, 2014, p. 61-73. doi.org/10.3917/comla.179.0061

Dyer Richard, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979.

Farron Ivan, « Quelques grands modèles dans l'œuvre de Pierre Michon. Un roman familial littéraire », dans Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2002. doi.org/10.4000/14wyc

— *L'Appétit limousin.* Les Onze *de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 2011.

Gleize Joëlle, « Le Balzac de Michon, saint et petit farceur », dans Chantal Massol (dir.), *Balzac contemporain*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018, p. 35-48. doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-07137-2.p.0035

Glinoer Anthony, *Les Classiques littéraires. Introduction à une sociologie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2026.

Heinich Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

Juan Myriam et Picard Nicolas, « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'"être connu de ceux que l'on ne connaît pas" », *Hypothèses*, vol. 1, n° 15, 2012, p. 87-96. doi.org/10.3917/hyp.111.0087

Lahire Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

Lizé Wenceslas, « Artistes et argent. Ressources matérielles, économie morale et styles de vie », appel à articles pour la revue *Biens symboliques / Symbolic Goods*, janvier 2026. Disponible sur hypotheses.org

Louette Jean-François et Roche Roger-Yves (dir.), *Portraits de l'écrivain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

McDayter Ghislaine, *Byromania and the Birth of Celebrity Culture*, Albany, State University of New York Press, coll. « Suny Series », 2009.

Meizoz Jérôme, *Postures littéraires I. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2007.

— *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2011.

— *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2016.

— « Le sacré littéraire résiduel », *COnTEXTES*, Varia, 2023. doi.org/10.4000/contextes.11089

Michon Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

— *Entretien pour La Quinzaine littéraire*, n° 532, mai 1989.

— « Dieu ne finit pas », dans *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990.

— « Un jeu de vessies et de lanternes », propos recueillis par Tristan Hordé, *Recueil*, n° 21, Champ Vallon, 1992 ; repris dans Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, p. 36-48.

— « Le Père du texte », *La Quinzaine littéraire*, n° 606, juillet 1992, dans *Trois Auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.

— *Trois Auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.

— *« Je ne suis pas ce que j'écris »*, propos recueillis par Anne-Sophie Perlat et Franz Johansson, *Scherzo, n° 5*, octobre 1998, repris dans Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, p. 172-185.

— « Pierre Michon : les écrivains de Balzac », propos recueillis par Marianne Alphant, *Le Magazine littéraire*, n° 373, février 1999, repris dans Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, p. 201-210.

— « La chair est la proie de la langue », propos recueillis par Yaël Pachet, *Esprit*, 2000, repris dans Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, p. 211-218.

— *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007.

Mura Aline, « Balzac réinventé chez Pierre Michon, Jean Echenoz ou Régis Jauffret », *L'Année balzacienne*, vol. 1, n° 16, 2015, p. 361-382. doi.org/10.3917/balz.016.0361

Nora Olivier, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587.

Robert Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Ruffel Lionel et Rosenthal Olivia (dir.), *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010. Disponible sur shs.cairn.info

Vrydaghs David, « La théorie des champs à l'épreuve des singularités contemporaines : retour méthodologique et critique sur une recherche en cours », dans Estelle Mouton-Rovira, Frédéric Martin-Achard, Morgane Kieffer et Elisa Bricco (dir.), *Revue des sciences humaines*, n° 361, « Lectures du contemporain », 2026, p. 93-104. doi.org/10.4000/15uco

Grands et petits, marbres et plâtres : le carnaval de la célébrité

JEAN-DIDIER WAGNEUR, Bibliothèque nationale de France

Résumé

Dans un contexte où la presse devient le premier vecteur de visibilité, le petit journal satirique et littéraire occupe une position importante mais généralement méconnue. Animé par un personnel d'écrivains-journalistes, ce type de publication est en effet prédisposé au compte rendu de la vie littéraire et artistique, d'autant que les législations répressives (1835 puis 1852) l'ont vite contraint à déserter le combat politique. Le petit journal a élaboré une forme particulièrement récurrente : la biographie caricaturale qui apparaît tôt et pollinise l'ensemble du champ. Elle offre aux écrivains une célébrité par le rire soutenue à la fois par un *storytelling* et la fabrique d'un « double caricatural » qui prennent place dans un monde fictionnel en accord avec l'imaginaire des pratiques sociales.

> À notre époque, les écrivains qui visent à l'immortalité, au lieu d'aller frapper au *Temple de Mémoire*, comme on disait il y a cinquante ans, vont tout simplement frapper à la porte d'un *courtier de publicité*, et ce personnage lui vend, à prix débattu, de l'immortalité pour vingt-quatre heures. – À moins qu'il n'ait payé pour être mis sur les planchettes affiches des cafés de Paris, car alors l'immortalité dure un mois tout entier. – C'est bien gentil[1] !

Nous aborderons la question de la participation des écrivains au jeu médiatique de la célébrité[2] dans le périmètre de la petite presse littéraire et satirique, où cette notion est d'un emploi constant. Elle s'y articule en effet à l'espace et à la temporalité portés par la civilisation du journal[3] en liaison avec l'expansion des industries de la publicité. La mission éminemment prescriptive du petit journal, s'affirmant comme le *courtier de la vie moderne*, en fait un vecteur de diffusion important au service de l'individualisme du dix-neuvième siècle. Certes, il n'est pas le seul support : presse quotidienne et hebdomadaire, imprimés, lithographies, gravures, affiches, photographies, encarts et objets publicitaires offrent des approches

1. « La Gloire à notre époque », *La Caricature*, 24 janvier 1841.
2. Sur l'histoire de ce concept et les notions associées, on se reportera à Antoine Lilti (*Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014) et pour une approche sociologique à Nathalie Heinich (*De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012). On peut approcher la période à laquelle nous nous attachons à la jonction de ces deux problématiques confrontées à l'intense développement de la presse et de la publicité sous ses formes multiples. Le concept de célébrité y est fortement attesté en même temps que les industries de l'image favorisent au sens premier la visibilité.
3. Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e^ siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. Une analyse des fréquences des occurrences sur Gallicagram souligne la forte présence du terme « gloire » puis de celui de « célébrité » dans le corpus général de la presse. Les deux courbes tendent à se rapprocher à partir de 1850. Ce résultat est néanmoins à relativiser en fonction des titres numérisés, des données OCR disponibles, de l'impossibilité de catégoriser les types de presse et surtout de la non-segmentation entre articles et publicités.

segmentées investissant toutes les formes possibles de la notoriété : des célébrités artistiques jusqu'à celles de la rue, en passant par celles de la médecine, de la finance, de l'industrie, des bals et des cafés, non sans s'intéresser par contrecoup aux oubliés et délaissés. Tout au long du siècle, des centaines de petits journaux ont néanmoins assuré une grande part de la communication littéraire[4] : comptes rendus de publication, biographies, échos, reportages et interviews. De fait, ils ont joué un rôle important dans la médiatisation des actrices et acteurs des champs politique et culturel. Ces interventions ne sont pas seulement de nature textuelle, l'image leur est fréquemment associée pour produire une forme fréquente : la *biographie caricaturale* que chaque titre adapte à sa ligne éditoriale[5]. Nous nous intéresserons ici à la manière dont elle se développe dès le *Panthéon charivarique* (1838-1842) de Benjamin Roubaud, avec d'autres questions : comment le petit journal s'inscrit-il dans une économie de la célébrité qui affecte aussi son personnel d'écrivains-journalistes ? Comment la nature comique de cette presse affecte-t-elle l'axiologie classique du mérite et de la valeur qui fait toujours partie de la conscience bourgeoise dominante comme du champ littéraire[6] ?

Une collusion d'intérêts

Rappelons qu'au XIX^e^ siècle, le personnel de la petite presse n'est pas composé de journalistes professionnels mais de gens de lettres. Sauf rares exceptions, les écrivains ont tous été contraints, à un moment de leur carrière, d'écrire pour le journal, tant pour des raisons économiques que pour acquérir de la visibilité. Le compte rendu de la vie littéraire est ainsi mené par un personnel qui est non seulement partie prenante du champ, mais soumis au même impératif : s'imposer dans le monde médiatico-littéraire pour se faire un nom puis pour progresser. Que ce soit collectivement (la rédaction) ou individuellement, se servir du journal comme outil d'autopromotion est une pratique constante, résultat d'une acculturation au nouveau monde médiatique qui se met en place sous la monarchie de Juillet.

La célébrité est économiquement nécessaire, car avec l'aspiration de l'écrivain à la reconnaissance de sa valeur littéraire se pose aussi la question de son crédit commercial. Cela d'autant qu'avec la pratique généralisée du feuilleton (chroniques ou romans) et des variétés, le journal a progressivement pris la place régalienne du livre auprès du lectorat[7]. L'écrivain vit désormais dans un régime des lettres hybride et fortement communicationnel, qui stimule les ambitions et nourrit l'arrivisme. La vocation artistique qui s'est démocratisée à partir du

4. Alain Vaillant, « Pour une histoire de la communication littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003, p. 549-562.

5. Sur le biographique, voir Hélène Dufour, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e^ siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1997 ; Jean-Luc Chappey, *Ordres et désordres biographiques. Dictionnaires, listes de noms, réputation, des Lumières à Wikipédia*, Seyssel, Champ Vallon, 2013 ; Marceau Levin, *La Fabrique des hommes du jour. Les biographies contemporaines en France (1850-1870)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke et Université Lumière Lyon 2, 2023.

6. Notons que c'est l'époque où la librairie multiplie les œuvres complètes du corpus canonique des « grands écrivains de la France » pour reprendre une célèbre collection de Hachette, pratique partagée par les écrivains du siècle. Cela s'accompagnant de la portraitomanie et de la statuomanie.

7. C'est une fréquente constatation ; voir l'étude d'Arnould Frémy, *Comment lisent les Français d'aujourd'hui ?*, Paris, C. Lévy, 1878.

romantisme a induit une plus forte compétition avec l'entrée de nouveaux candidats en quête d'espace de publication et de visibilité[8]. L'écrivain doit donc déjà être connu pour être édité et vendre ses productions, plus tard pour obtenir des distinctions voire des sinécures (bibliothèques, académies ou charges diverses). Cette question de l'argent est déterminante en dernière instance, bien que scotomisée par un biais idéaliste hérité d'un éthos chrétien latent, qui modèle la perception de l'artiste et de son travail sur un scénario quasi monacal. Autrement dit, seule la quête de la gloire littéraire devrait faire vivre un auteur déjà suffisamment comblé par le simple fait d'être publié : idée qui perdure, comme en témoignent les débats sur le statut de l'auteur dans la société contemporaine.

Quant au monde de l'édition, celui-ci a vite assimilé les procédures de la communication moderne. Les éditeurs recherchent la publicité de leurs marchandises, ils ont une connaissance précise des journalistes, de leur sensibilité et leur font le service de presse de leurs productions, tout en insérant parallèlement des annonces publicitaires dans les journaux. Les plus importants sont parfois actionnaires ou propriétaires de titres[9] et en attendent un effet sur leur chiffre d'affaires. En conséquence, champ littéraire et champ médiatique interfèrent constamment et la question de la célébrité se trouve prise au centre d'une collusion d'intérêts.

Fabrique de la célébrité

Dès la monarchie de Juillet, les journaux parlent de plus en plus des hommes et des femmes du jour, en cherchant à repérer celles ou ceux de demain. Chaque titre « pousse » sur le devant de la scène des individualités dont le profil lui est compatible, soit esthétiquement soit politiquement, voire appartient aux mêmes réseaux de sociabilités. De même, chaque journal a ses cibles privilégiées, les « plastrons[10] » dont il se moque, mais la forte viralité médiatique ajoute aussi ses exigences : il faut parler d'untel parce que les autres titres en parlent, la mission du journal étant de « coller » à l'actualité. Reste que ce phénomène reposant sur la répétition, la mémoire du lecteur ne retient souvent d'un nom que le fait qu'il est connu, au mieux qu'il s'agit d'un écrivain, d'un comédien ou d'un artiste. La célébrité est à ce stade plus statistique que qualitative et logiquement cette configuration relève de la tautologie. C'est

8. Population assimilée à une bohème littéraire dès la fin des années 1830, notion qui va se développer comme une mythologie des lettres.
9. Voir Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou la Naissance de l'édition moderne. 1836-1891*, Paris, Calmann-Lévy, 1984 ; Valérie André, Paul Aron et Jean-Didier Wagneur, avec la collaboration de Françoise Cestor, *Abécédaire Monselet*, Tusson, Du Lérot, 2024, notamment la notice : « Semaine théâtrale (La) », p. 247-248.
10. Terme du vocabulaire militaire : « pièce de devant de la cuirasse, qui préserve la poitrine » (Larousse). En escrime, elle protège le tireur. A ensuite pris le sens de quelqu'un « en butte aux importunités, aux plaisanteries, aux sarcasmes des autres » (*ibid.*). La petite presse a adopté ce terme pour désigner ses victimes habituelles, celles qui sont très régulièrement éreintées. On les a aussi dénommées « têtes de Turc » ou « têtes de pipes » en relation avec les attractions foraines du même nom. Reposant sur le comique de répétition, ce sont souvent des plaisanteries propres à la subculture de chaque journal qu'il partage en connivence avec ses lecteurs. Ainsi d'Hippolyte de Villemessant dans la petite presse ou de Francisque Sarcey dans *Le Chat noir*.

ce que résume ce bon mot attribué à Heinrich Heine : « il était connu pour sa notoriété[11] ». Aussi pour asseoir la célébrité d'un nom faut-il encore lui associer une « vie » d'écrivain.

L'individualisme exacerbé couplé au développement de la réclame, le *struggle for life* darwinien qui règlera de plus en plus la compétition littéraire[12] ont obligé les acteurs culturels à la mise en scène de soi : ce que José-Luis Diaz a théorisé autour du « scénario auctorial[13] ». Dans la ligne des analyses de Paul Valéry du champ littéraire, Daniel Oster a parallèlement souligné que « l'écrivain ne peut jamais être un sujet qu'à condition d'être aussi ou d'abord une *figure*. Il lui faut toujours à cet égard "entrer en scène", et en littérature les coulisses mêmes font partie de la scène[14] ». Ouvrir les coulisses est une fonction cardinale du petit journal, qui se plaît à combler le tropisme voyeur du lecteur en révélant des moments de vie publique ou privée, en visitant les bureaux et les ateliers, en croquant l'écrivain au café ou en robe de chambre, jusqu'à s'attacher à sa vie sentimentale, son animal domestique[15] ou à ses instruments de travail. Si le principe de saturation peut imposer un nom, une personnalité ne peut véritablement prendre vie dans l'espace public qu'à partir d'une fiction, un récit emblématique. Le *storytelling* prend alors le relais du scénario auctorial, en offrant une *vulgate* que les journaux construisent en faisant de la vie des autrices et auteurs une légende. Que ce soit Sand, Nerval ou Baudelaire, le journaliste prélève et amplifie un détail de leur existence : le vêtement masculin de l'une, le homard en laisse de l'autre, les cheveux verts du troisième. Ce sont, parmi bien d'autres, des biographèmes sensationnels plus ou moins controuvés qui portent quasiment une individualité sur une tête d'épingle. La *persona*[16] médiatique composée d'un nombre restreint de traits définissant une individualité a pris le pas sur l'auteur et l'anecdote sur l'œuvre.

L'entrée de l'image lithographique dans la presse est venue compléter ce dispositif qui s'est paradoxalement constitué en détournant une forme classique de la *fama* fortement connotée : « le panthéon[17] ». La naissance de cette microforme[18] hybride est largement redevable à Benjamin Roubaud.

---

11. Cette citation court les livres sans qu'on en puisse localiser la source, cela jusqu'à Louis Althusser et Jacques Roubaud.
12. Notamment au sein de la génération de 1870. Voir Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, éd. Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, avec la collaboration de Patrick Ramseyer, Seyssel, Champ Vallon, 2000.
13. José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
14. Daniel Oster, « Préface », dans Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* [1906], Seyssel, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 1997, p. 8. On se reportera aussi à *L'Individu littéraire,* Paris, Presses universitaires de France, 1997 et à *La Gloire*, Paris, P.O.L, 1997.
15. Voir Georges Docquois, *Bêtes et Gens de lettres*, Paris, E. Flammarion, 1895.
16. La petite presse a largement usé de ce principe dans son fonctionnement même, voir *infra* et Jean-Didier Wagneur, « Vignettes, profession de foi, univers fictionnels. Un dispositif médiatique de la petite presse », dans Delphine Gleizes et Axel Hohnsbein (dir.), *Visages de l'objet imprimé. Les frontispices au XIX^e^ siècle*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2024, p. 405-422.
17. Voir Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.
18. Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérenty (dir.), « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008.

Du Panthéon littéraire au Panthéon médiatique

Genre en évolution au cours du siècle, le biographique plonge ses racines dans l'Antiquité. Les programmes des lycées et collèges ont en effet modelé l'éloquence de plusieurs générations de journalistes au contact des *Hommes illustres*, de *La Vie des douze Césars*, des *Vies parallèles* et du *De Viris illustribus* (1779) de l'abbé Lhomond[19]. Le discours y est gouverné par la vertu, l'exemplarité, l'héroïsme, c'est l'inscription dans la mémoire de figures tutélaires : la constitution d'un Panthéon.

Celui-ci existe toujours sous sa forme imprimée officielle ou académique[20], mais il est progressivement confronté aux pastiches initiés par la communication médiatique en régime réclamiste et en voie de massification. Le petit journal a parallèlement mis en place un système de publicité reposant sur le comique, comme nous le verrons, qui fonctionne comme un instrument puissant au service des productions culturelles. Cela a induit un brouillage de l'axiologie classique héritée de l'Antiquité qui se poursuit en mineur dans les milieux littéraires marqués par le romantisme et en tension avec le nouveau critère de la célébrité qu'a analysé Antoine Lilti. Qu'est-ce qu'être célèbre, si ce n'est devenir une « illustration » pour des raisons accessoires : des faits et gestes, des bons mots, une différence, voire une excentricité qui fascinent une société urbaine aliénée et dont l'existence factice réclame des héros modernes, des expériences et des divertissements. Le périodique a pour fonction d'écrire le présent et de lancer les modes, il favorise le présentisme[21], l'immédiateté et sait s'adapter à la rumeur comme aux opportunités. Cela impose deux espaces et deux temporalités concurrentes qui cohabitent néanmoins dans le système, même si elles restent fondamentalement antithétiques : à savoir, pour les artistes, l'éternité de la gloire *versus* la gloriole médiatique. Voisinent ainsi selon une opposition fréquente dans l'imaginaire social : le « marbre » et le « plâtre »[22]. Le présent impose l'oxymorique « célébrité du jour » repris à satiété. On admire certes Voltaire, Rousseau, Hugo, mais aussi nombre de fétiches éphémères qui tous voisinent sans solution de continuité dans les gazettes.

19. Il en est de même pour la formation des dessinateurs de presse au sein des Beaux-Arts et des ateliers où ils étudient et imitent les grandes œuvres de l'histoire de l'art.
20. *Le Charivari* ne se contente pas de faire sourire des célébrités du temps, mais assure aussi parallèlement et sérieusement leur promotion. Ainsi Charles Philipon pour la direction des dessins et Louis Huart pour celle des textes, lancent-ils, en même temps que le *Panthéon charivarique*, la *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts* qui de 1839 à 1841 publie des biographies illustrées du tout-Paris culturel. Benjamin Roubaud y a participé comme les autres dessinateurs du journal. On dénombre aussi de nombreuses entreprises usant de la photographie avec les contributions au moins de trois artistes importants : Eugène Disdéri, *Galerie des contemporains*, texte biographique par Dollingen, Paris, Chez les Auteurs, 1860-1862 ; Étienne Carjat, *Panthéon parisien, album des célébrités contemporaines*, biographies par Louis Jourdan, Paul de Saint-Victor, Méry [*et al.*], Paris, à la photographie Carjat, 1864, et la *Galerie contemporaine littéraire, artistique, publication hebdomadaire formant album de luxe*, Paris, L. Baschet, 1876-1884 ; Pierre Petit, *Galerie des hommes du jour*, Portraits photographiés de la maison Pierre Petit et Trinquart exécutés d'après nature par Pierre Petit, biographie rédigée d'après des documents authentiques sous la direction de Théodore Pelloquet, Paris, 1861. On se reportera aussi à Adeline Wrona, « Des Panthéons à vendre : le portrait d'homme de lettres, entre réclame et biographie », *Romantisme*, n° 155, 2012, p. 37-50.
21. François Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps*, Paris, Gallimard, 2020.
22. Par exemple : Laurent Tailhade, *Plâtres et Marbres*, Paris, Eugène Figuière et C[ie], 1913.

Le Panthéon charivarique de Benjamin Roubaud

Un panoramique des industries biographiques illustrées de la célébrité littéraire produites par le petit journal se doit de débuter par le *Panthéon charivarique* de Benjamin Roubaud. Il y eut certes auparavant, notamment dans *La Caricature* et *Le Charivari*, nombre de portraits-charges, mais Roubaud invente proprement un format médiatique qu'il sérialise en posant les composantes du genre.

Publié du 18 février 1838 jusqu'au 6 juin 1842 dans *Le Charivari*[23], le *Panthéon charivarique* est constitué de cent caricatures. La librairie Aubert les proposait parallèlement en vente à l'unité à soixante centimes avec possibilités de souscription, et elles seront assez vite réunies en volume[24]. Né en 1811, Benjamin Roubaud est entré au *Charivari* en septembre 1833 et n'a que vingt-sept ans lorsqu'il s'attaque à son projet. C'est le « benjamin[25] » d'une rédaction qui compte d'illustres signatures : Philipon, Grandville, Daumier, Traviès et Gavarni. Outre les caricatures politiques et sociales publiées avant les lois de 1835, Jean-Pierre Dantan (Fig. 1), son aîné d'une dizaine d'années, y a donné des représentations de ses bustes caricaturaux des grandes figures du temps qui avaient pour vocation de décorer les intérieurs bourgeois. Ses sculptures ont été reproduites et réunies en un *Musée Dantan* publié chez Delloye en 1838 dont le titre complet est *Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque*. Le journal cite ce précédent dans le prospectus du *Panthéon charivarique*, tout en insistant sur la singularité du projet du jeune dessinateur :

> Ces charges ne sont point une imitation servile de celles de Dantan. M. Benjamin, l'artiste intelligent et spirituel auquel nous avons confié leur exécution, les a conçues sous un autre point de vue. On a pu remarquer en effet que les charges de Dantan, si piquantes en plâtre, perdaient, reproduites au crayon beaucoup de leur esprit et de leur ressemblance.
>
> Cela prouve que les conditions d'un bon travail de ce genre diffèrent essentiellement pour la peinture et pour la statuaire. C'est en peintre que M. Benjamin a compris et rendu les siennes. Le *Panthéon charivarique* sera donc une œuvre tout à fait originale, en même temps qu'un des monuments les plus complets, et nous osons dire, les plus curieux de la charge contemporaine[26].

Chaque caricature du *Panthéon charivarique* est accompagnée non d'une biographie comme dans le recueil de Dantan – c'est Louis Huart, un journaliste du *Charivari*, qui les avait rédigées – mais d'une strophe humoristique en vers de mirliton qui rééquilibre souvent le trait incisif d'un éloge. Le *Panthéon charivarique* reflète la physionomie littéraire et artistique de l'époque et nombre de ces dessins sont restés dans la mémoire : Hugo pensif adossé à Notre-Dame (Fig. 2), un pied sur le Théâtre-Français, l'autre sur l'Académie ; Balzac en robe de chambre ;

23. L'abonnement au journal coûte soixante francs, vingt francs plus cher que le quotidien *La Presse* de Girardin, ce qui induit un lectorat aisé, lettré et jeune. Mais la particularité de ces journaux est leur large affichage et les circulations secondaires (cafés, prêts entre amis, cabinets de lecture…).
24. La datation pose néanmoins problème. Il semble que l'album ait été commercialisé avant même la fin de la publication dans *Le Charivari*. Il l'a été aussi par sections : soixante planches en 1839, soixante-huit en 1841, puis la totalité chez Beauger (16, rue du Croissant) en 1842.
25. Il choisira son seul prénom pour signer ses productions.
26. « Panthéon charivarique », *Le Charivari*, 18 février 1838.

Gautier en Jeune-France. Chaque planche précise la profession du caricaturé : acteurs et auteurs dramatiques ; chanteurs, compositeurs et instrumentistes ; journalistes, littérateurs, romanciers, poètes et critiques ; dessinateurs, peintres et sculpteurs. Les modèles reflètent les pratiques culturelles du lectorat. En utilisant la catégorisation qui figure sur la marge supérieure des estampes, on peut calculer que c'est le monde du théâtre qui domine (32 %), viennent ensuite les Beaux-Arts (20 %) en liaison avec le Salon, puis à égalité le journalisme et la littérature (17 %), enfin la scène lyrique (14 %) qui, si on l'ajoute au théâtre, monte la part des spectacles, premiers loisirs des Parisiens, à 46 %.

Tous les sujets sont représentés en situation, dotés de cette « grosse tête » qui est la signature de Roubaud et qui va largement s'imposer. Les acteurs sont représentés en scène ou en costume de leur plus récent succès ; les hommes de lettres assis souvent à leur bureau ; les peintres et les sculpteurs devant le chevalet ou la selle. Chacun a un trait physique accentué, la chevelure, le front, le nez, l'embonpoint, voire un habit en conformité avec son avatar. Ainsi Roger de Beauvoir parade en « lion » du boulevard et l'austère Gustave Planche, critique de la *Revue des deux mondes*, en pauvre hère. Enfin, comme dans toute mythologie et hagiographie, ces personnalités se distinguent par des attributs – instruments de leur « martyre » –, permettant au lecteur de les identifier rapidement : pour les écrivains, ce sont leurs livres aux titres bien apparents, des succès de librairie qui peuvent aussi déterminer leur apparence physique. Si Daumier tient simplement sous le bras son recueil des dessins de Robert Macaire, Frédéric Soulié, auteur des *Mémoires du diable* (1837), laisse voir un appendice caudal satanique, Paul Delaroche, peintre d'histoire, est grimé en Napoléon et, le calembour régnant ici, Paul de Kock se présente évidemment en un étrange gallinacé.

Usant de la réduction caricaturale et de l'exagération[27] qui typifie ses sujets, Benjamin Roubaud sérialise un dispositif textuel et iconique qui fera modèle. La référence au Panthéon y est triplement affirmée. D'abord dès le titre de la série, avec l'épithète « charivarique[28] » qui l'inscrit d'emblée dans la tonalité foraine[29] de cette presse. Puis avec la caricature qui ouvre l'album[30] où Roubaud se met en scène grimpé sur une échelle adossée au célèbre monument (Fig. 3). La sentence officielle du fronton, « Aux grands hommes la patrie reconnaissante », est détournée en un « Aux grands hommes la Charge reconnaissable ». Enfin, le Panthéon est présent dans la caricature de David d'Angers qui, à la suite de la commande de Guizot, en 1830, en avait sculpté le nouveau fronton. Le poème qui accompagne sa caricature est une

27. « [La caricature] consiste à forcer dans un seul sens un trait, et un seul, chez un être conjuguant en lui de façon équilibrée une multitude de traits qui se limitent mutuellement et composent une unité » (Georg Simmel, « Sur la caricature », dans *La Parure et autres essais*, trad. et prés. Michel Collomb, Philippe Marty et Florence Vinas, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998).

28. Voir Valérie Stiénon, « La communauté charivarique de la blague », dans Alain Vaillant et Yoan Vérilhac (dir.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e^ siècle*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018, p. 57-69.

29. Sur cette dimension, voir Jean-Didier Wagneur, « Le journalisme au microscope. Digressions bibliographiques », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 23-44 ; « Les enfants des paradistes », *Le Magasin du XIX^e^ siècle*, n° 9, « L'universel cabotinage », José-Luis Diaz et Jean-Claude Yon (dir.), 2019, p. 95-100 ; et « Le vaudevillisme du petit journal : Momus, Arlequin et Bilboquet », *Romantisme*, « Vaudevillesque », Violaine Heyraud (dir.), n° 213, 2026, à paraître.

30. Elle conclut la série et a paru le 6 juin 1842.

flèche pour la monarchie de Juillet en même temps qu'un vœu accompagnant un grand républicain :

> Le Panthéon, à défaut de grands hommes,
> Denrée un peu trop rare à l'époque où nous sommes,
> Grâce à David (d'Angers) offre au moins au regard
> Son beau fronton, vrai chef d'œuvre de l'art.
> De l'Institut puisse ce digne membre,
> Passant par l'atelier, arriver à la Chambre[31].

Benjamin Roubaud dessinera aussi des défilés comiques qui prolongent le Panthéon. À la suite de Grandville[32] qui avait publié « Les Bacchanales de 1831 » dans *La Caricature*, les 17 février et 10 mars 1831, puis la « Grande course au clocher académique » (29 décembre 1839), Roubaud donne « Le Grand chemin de la postérité » en 1842, trois planches où il exploite la caricature de grand format en s'inspirant des cortèges carnavalesques populaires, non sans offrir en cela un écho à la vogue des panoramas. En 1854, le *Panthéon-Nadar* reprendra ce principe comme les nombreuses revues graphiques qui concluent l'année dans certains petits journaux, telle celle dessinée par Marcelin pour *Le Figaro*[33] qui résume 1858 en une revue militaire. Roubaud meurt jeune en 1847, à trente-cinq ans seulement. Face aux Daumier, Grandville et Gavarni, son œuvre a été longtemps reléguée au second plan[34], il fut néanmoins célébré par les dessinateurs de presse comme un précurseur : Alfred Grévin, Paul Hadol et André Gill reprendront sa série dans *Le Charivari* en 1866-1867. Titrées « Nouveau Panthéon charivarique », ces nouvelles caricatures sont suivies des nécessaires strophes humoristiques.

La biographie pour rire

Accompagnant les nombreux articles sur les célébrités du temps ou les éreintages[35] en règle, ce dispositif caricature/biographie que l'on peut définir comme *biographie caricaturale*

31. « David d'Angers » par Benjamin Roubaud, « Panthéon charivarique », *Le Charivari*, 26 avril 1839.
32. Voir aussi « La procession du diable » de Gavarni, le 24 mars 1831, et le 21 avril « L'enterrement de la Liberté ».
33. « Revue comique de l'année 1858 », *Le Figaro*, 20 janvier 1859.
34. Sur Benjamin Roubaud, voir le site fort documenté qui lui a été consacré par Jean-Paul Roubaud et Pierre Quiblier : www.benjamin-roubaud.fr et, des mêmes, le catalogue d'exposition *Benjamin Roubaud, 1811-1847, dessinateur, caricaturiste, peintre : un artiste roquevairois méconnu*, Vienne, Éditions7, 2020. On se reportera aussi à l'importante étude de Ségolène Le Men, « Les grands hommes du jour illustrés par la caricature : l'exemple du *Panthéon charivarique* de Benjamin Roubaud », dans Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (dir.), *Le Culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 468-503.
35. Si les portraits de la petite presse sont souvent spirituels ou ironiques, ils pratiquent aussi de vrais éreintages. Ainsi des « Types à la mode de Caen » d'Alfred Delvau dans *Le Journal amusant*, courant 1858, ou des « Nullités connues » de Caton le censeur dans *Le Bouffon* en 1867. Cette dernière rubrique s'attachait à mettre au pilori la « masse de gens qui se sont fait un petit nom, sans y avoir le moindre droit, ils se font payer aussi cher que s'ils écrivaient bien, ou seulement eux-mêmes. C'est une tromperie sur la qualité de la chose vendue ». La petite presse sait décrypter avec humour et duplicité tous les dispositifs qu'elle emploie.

s'ajoute aux nombreuses microformes comiques[36] que la petite presse va pratiquer pour médiatiser l'actualité culturelle.

Si chez Roubaud l'accent est surtout mis sur l'image et la part textuelle réduite à des poèmes, comme ailleurs à des légendes ou à des commentaires marginaux, le texte va néanmoins prendre une place plus importante. Nadar est ici un jalon avec la seconde partie du projet *Panthéon-Nadar*[37], à savoir une plaquette biographique qui devait accompagner les planches. Loïc Chotard a publié les dossiers préparatoires de Nadar[38] car le dessinateur avait parallèlement demandé à ses modèles de lui faire parvenir leur autobiographie. Cela s'inscrit dans la continuité de la « Galerie des gens de lettres » encore peu illustrée qu'il avait publiée dans le *Journal du dimanche* de Léo Lespès en 1847 et dans celle de la « Lanterne magique des auteurs et journalistes » lancée en 1852 dans *Le Journal pour rire*, où Nadar développe conjointement caricature et biographie. L'esprit de ces productions s'inscrit dans ce panoptique de la célébrité se présentant sous la forme de « Musées » ou de « Galeries » propre à l'esprit compilateur du XIX^e^ siècle : encyclopédique et dictionnairique, mais ici parodique. Sous le Second Empire, les séries se multiplient ; la presse étant de plus en plus contrainte, on constate une inflation de la satire sociale et bien sûr du biographique, pratiqué par l'ensemble des petits journaux. Il est impossible d'être ici exhaustif, aussi nous ne retiendrons qu'un ensemble limité d'exemples.

Le premier est *Les Binettes contemporaines pour faire concurrence à celles d'Eugène (de Mirecourt, Vosges)* de Commerson, qui ont d'abord été publiées dans le journal *Le Tintamarre* puis en volume chez Gustave Havard, en 1854-1855[39]. Avec sa série éditoriale « Les Contemporains » donnée chez le même éditeur, Mirecourt avait industrialisé la production de biographies des célébrités du temps et on a vite parlé à leur propos de « biographies à la vapeur », car il n'hésitait pas à user de procédés douteux[40] et devint un sujet d'ironie et de défiance dans le milieu du petit journal dont il était lui-même issu. Le propos de Commerson était certes de moquer cette entreprise pleine d'erreurs, de plagiats et d'inventions calomnieuses, mais surtout de proposer des biographies choisies et plaisantes, illustrées par Nadar. Même si le ton est à la blague, les jugements sont toujours justes et cette série sera à son tour démarquée dans les journaux jusqu'à la fin du siècle.

Voir par exemple Taxile Delord, « Le Professeur de célébrité », *Le Charivari*, 14 novembre 1852, ou Vaza dit bon Bey, « Chenilles contemporaines IV. L'entrepreneur de réputations », *Le Hanneton*, 18 janvier 1863.

36. Jean-Didier Wagneur, « Les microformes médiatiques du rire », dans Matthieu Letourneux et Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire. XIX^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, CNRS éditions, 2021, p. 799-816.
37. Dans les années 1880, André Gill mettra en chantier le « Panthéon » de son époque. Il n'en reste qu'une « Esquisse pour un panorama du boulevard Montmartre animé des personnalités parisiennes contemporaines » (Paris, Musée Carnavalet). Ce projet, que l'on désignait couramment alors comme « Le Panorama-Gill » devait être le grand œuvre du caricaturiste mais n'a jamais été achevé.
38. Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine en France au dix-neuvième siècle. Autour du Panthéon-Nadar*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1987.
39. Clairville, Jules Cordier et Commerson ont adapté cette série en revue de fin d'année pour le théâtre du Palais-Royal : *Les Binettes contemporaines*, revue en 3 actes et 7 tableaux (23 décembre 1854).
40. Voir Pierre Mazerolle, *Confession d'un biographe, fabrique de biographies, maison E. de Mirecourt et compagnie par un ex-associé*, Paris, chez l'auteur, 1857.

Deux ans plus tard, la démarche dictionnairique de Charles Monselet[41] n'est pas illustrée, mais opère néanmoins une forte influence. Elle témoigne d'un goût littéraire incontestable, même si la fantaisie préside à certains portraits. Il s'agit à nouveau de textes qui avaient été d'abord insérés courant 1856 dans un journal concurrent du *Figaro*, *La Gazette de Paris*. *La Lorgnette littéraire* ne s'y nomme encore que « Par le petit bout d'une Lorgnette, répertoire des auteurs contemporains ». Ce type de démarche qu'il faut situer dans le prolongement du *Petit Almanach de nos grands hommes* de Rivarol et Champcenetz (1788) sera à son tour imité, notamment par Émile Chevalet, avec *Les 365, annuaire de la littérature et des auteurs contemporains par le dernier d'entre eux* (1858), et cela jusqu'au célèbre *Petit Bottin des lettres et des arts* de Félix Fénéon, Paul Adam, Oscar Méténier et Jean Moréas (1886). D'autres réalisations courront jusque sous la Troisième République : Théodore Labourieu pastiche le célèbre dictionnaire Vapereau avec *Le Petit Vapereau, lanterne biographique et satirique* (1870), publié en avant-première dans *L'Éclipse*. Prenant la succession des *Binettes* de Commerson, *Le Trombinoscope* de Touchatout, entrepris dès 1871, ne comptera pas moins de cinq épais volumes illustrés par Georges Lafosse. Nouveau rédacteur en chef du *Tintamarre*, Touchatout, de son véritable nom Léon Bienvenu, a d'abord publié les notices dans son journal. Outre les individualités du monde des arts et de la politique, sa série couvre de multiples domaines, des types parisiens, des journaux, des événements comme de purs concepts : « Dieu ». Enfin, la biographie est aussi pratiquée en vers, notamment par Eugène Vermersch dans *Les Hommes du jour* (1867) et *Les Binettes rimées* illustrées par Léonce Petit et Frédéric Régamey (1868).

Le double caricatural

Le rôle important de la petite presse dans la construction de la célébrité est déterminé par son influence sur les pratiques et les postures sociales ; ensuite par sa nature littéraire qui concentre dans ses sommaires nombre d'écrivains qui ont pratiqué ou subi ce type de traitement devenu la règle ; par un lectorat hybride qui réunit une bourgeoisie lettrée et aisée et les champs littéraires et artistiques ; enfin parce que, contrairement à la presse généraliste, le petit journal dispose très tôt de l'image. En effet, le secteur des magasins illustrés ne débute qu'en 1833 avec *Le Magasin pittoresque* et il faut attendre 1843 pour la voir largement et significativement utilisée dans *L'Illustration*[42]. Apparue dans la petite presse autour de 1815[43], la caricature moderne s'est affirmée avec les créations de Charles Philipon : *La Caricature morale, politique et littéraire* (1830), puis *Le Charivari* en 1832, ensuite *Le Journal pour rire* en 1848 qui deviendra en 1856 *Le Journal amusant*. Si la fabrique de la célébrité a été d'abord textuelle, elle va être désormais magistralement secondée par l'image. Celle-ci trône à la vue des passants à l'étalage des débits de vente de journaux, dans les cafés et dans les vitrines des marchands d'estampes. Elle se diffuse amplement sous différentes formes :

41. André, Aron et Wagneur, *Abécédaire Monselet*, *op. cit.*, p. 165-170.
42. Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle, une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.
43. Avec *Le Nain jaune* et les *Annales du ridicule ou Scènes et caricatures parisiennes*.

accompagnant le journal, reliée en albums thématiques, vendue en différents tirages qui s'affichent sur les murs des logements ou rejoignent les portfolios du collectionneur. Pour le journaliste comme pour le dessinateur, deux types de sujets étaient possibles. Le premier était le monde politique, domaine du combat militant et du pamphlet, le second embrassait la société dans son ensemble : c'est la satire des mœurs, une physiologie sociale généralisée assurant aussi de manière soutenue le compte rendu du monde culturel et le portrait des femmes et hommes du jour. Les législations en vigueur jusqu'à la liberté de la presse de 1881 ont contraint étroitement la caricature politique dès 1835[44], la censure veillant à ce que n'apparaisse pas une nouvelle *poire* à la Philipon dont la viralité fut dévastatrice[45].

Revenons à Benjamin Roubaud. Dans les caricatures, les personnages ne sont nommés que dans le poème. Quelques célébrités sont certes immédiatement identifiables par le lecteur, car plus populaires. Pour les autres, l'association se fait dans un second temps. Le caricaturiste doit en construire la réception qui permettra ensuite la reconnaissance. C'est la fabrique d'une *persona* qui repose sur quelques caractéristiques remarquables qui transforment un individu en un type. Comme on l'a vu, elles proviennent de son apparence physique, de son statut dans le réel, de sa réputation, de ce qu'on rapporte de lui, des anecdotes dont il est le sujet, de ses tics et de ses gaffes, etc. Le génie caricaturiste consiste à prélever un nombre discret d'éléments et à construire un système sémiotique autour du personnage, qui, s'il est bien frappé, obligera tous les autres caricaturistes à le reprendre plus ou moins, certes avec des variations. Ainsi Arsène Houssaye sera toujours doté à partir du *Panthéon charivarique* d'un front romantique hugolien, d'une barbe antique et d'une physionomie très décadence romaine. Un avatar a pris la place du sujet. La caricature a usurpé son identité. C'est ce que commente Nadar avec beaucoup d'acuité en 1850 :

> La Charge impose au public certains types, et ces types une fois donnés, le public, à son tour, les impose, inexorablement estampillés de son acceptation, à la Charge qui perd, dès cet instant, quoi qu'en puissent souffrir vérité ou vraisemblance, tout droit de révision, tout bénéfice de repentir. Le modèle est jeté de côté : il n'y a plus que la tradition[46].

Avec la caricature, un nom s'accompagne désormais d'un visage, d'une silhouette. Le trait biographique se complète du trait caricatural et le *storytelling* de ce que l'on peut nommer un *double caricatural* qui représente l'individu moqué et dit quelque chose de lui, sans toutefois se confondre totalement avec lui. Il est la version médiatique de lui-même[47], où le contingent affecte l'essence de son être et le précipite dans les abîmes du comique. Il est plongé dans un monde fictionnel que le lecteur identifie parfaitement, celui de la mascarade, du bal masqué et du carnaval. Ce dernier a vite assimilé la règle du jeu et apprend dès lors à décoder toute

44. De 1835 à 1881, la liberté d'expression est encadrée par les lois de septembre 1835 puis les décrets de 1852. La critique des pouvoirs et des régimes est interdite. Dans cette longue période, il n'y aura que deux brefs moments de liberté : 1848 et la guerre de 1870 suivie de la Commune.
45. Fabrice Erre, *Le Règne de la poire. Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.
46. « La charge en 1850 », *Le Magasin des familles*, janvier 1850, p. 144.
47. Avec laquelle il doit vivre ou qu'il doit constamment accompagner de dénégations.

nouvelle caricature, créant la mémoire de sa reconnaissance ultérieure car le dessin redouble le biographème. Une personnalité du monde réel est ici déconstruite puis reconstruite pour engendrer la création d'un personnage de papier. C'est un personnage-signe qui, pouvant échanger avec les autres, entre ainsi dans le monde autonome de la caricature, celui des grotesques.

Car toute caricature de petit journal s'inscrit dans un monde singulier. Elle est transportée dans l'univers fictionnel du comique. Le double prend la place du caricaturé pour en mieux faire sortir la vérité. C'est révéler un personnage à la manière d'un vieux procédé de la caricature, l'ombre portée. On retrouve aussi les poupées fétiches des origines de la caricature, plus tard ce seront les marionnettes. Louis Lemercier de Neuville s'est fait le précurseur des *Guignols de l'info* de Canal+, en animant des caricatures de Carjat dans un castelet. Affinant constamment sa création, il a représenté ses *Pupazzi* (Fig. 4) sur de très nombreuses scènes.

Promotion par le rire

Naît ainsi une promotion par le rire[48] dans laquelle, par la médiation d'une image amusante et d'une historiette, le dessinateur réduit la distance d'une individualité avec le lecteur et le fait entrer dans le cercle du familier. Si les charges ont contribué à populariser les personnalités de l'époque, l'homme de lettres devra en arriver à admettre que l'humour peut servir à sa renommée. La pratique a parfois scandalisé le champ littéraire : « Le temple de la caricature est l'arrière-boutique du temple de la gloire ; on n'est pas un grand homme à moins d'avoir subi cette apothéose grotesque »[49], écrit dans la *Revue Britannique* en mars 1838 un Philarète Chasles stigmatisé par ses portraits. Mais le fait même que l'écrivain soit moqué, parfois devenu tête de Turc, n'interdit pas pour autant qu'il ne soit de la sorte aussi promu figure publique. Jules Vallès écrira, en effet, quelques années plus tard :

> Le ridicule tue, dit-on. Qui donc ose répéter encore ce proverbe stupide et faux, et montrez-moi l'homme que le ridicule a tué : historien ou représentant, avocat ou journaliste, romancier ou critique ? Qui donc ? Pour regarder seulement autour de nous, est-ce que les plaisanteries, fines ou mauvaises, de triste ton ou de bon goût, qu'on a faites sur l'un, sur l'autre, sur la laideur de Crémieux, les cheveux de Pierre Leroux, les oreilles de Sarcey ou le courage de Champfleury ont empêché MM. Crémieux, Pierre Leroux, Sarcey et Champfleury de conquérir une réputation ou de garder leur gloire ? À qui tout ce tapage et ces charivaris ont-ils enlevé une once d'estime, un grain de talent ? Ne faut-il pas dire plutôt que toutes ces farces qualifiées par les borgnes d'injures ont mis en relief le caractère et le mérite de

48. Voir *Le Magasin du XIX^e siècle*, « La Machine à gloire », n° 7, 2017 et Jean-Didier Wagneur, « La gloire par le rire », p. 92-97.

49. Philarète Chasles, « Histoire de la caricature en Europe, et particulièrement en Angleterre », *Revue Britannique*, mars 1838, p. 283. Repris dans *Encore sur les contemporains, leurs œuvres et leurs mœurs*, Paris, Amyot, 1869, p. 52.

> ceux qu'atteignaient leurs flèches. Tout le monde n'a pas la tête assez dure pour qu'on puisse longtemps s'essayer sur elle, et n'est pas cible qui veut dans le pays de la médisance ou de la diffamation[50].

Rappelons que ces portraits-charges sont non seulement passés sous les yeux des censeurs, mais que dès 1852 ils ont dû être validées par les modèles eux-mêmes :

> La loi réglementant l'autorisation préalable, adoptée le 17 février 1852, contraignait les journaux à obtenir l'assentiment de la personne caricaturée avant de publier sa charge. En réalité l'autorisation était double puisque la direction générale de la Librairie devait aussi donner son accord. Cette procédure resta en vigueur jusqu'en 1868, et l'on considère généralement que son abrogation coûta cher à Napoléon III. Thiers la rétablit après la répression de la Commune et la III^e^ République l'a maintenue en l'assouplissant. Ce système évitait aux journaux de faire paraître des blancs, mais il leur coûtait cher puisque, en cas d'interdiction, la pierre lithographique était perdue[51].

Cela offrait aux modèles non seulement un droit de regard sur leur image mais laissait entendre que le sujet, en acceptant, « se reconnaissait » dans sa caricature. Celle-ci lui offrait un avatar, une image surnuméraire qui s'ajoutait, confirmait ou contestait sa propre scénographie auctoriale : à savoir une réinterprétation médiatique.

À qui profite le crime…

La petite presse s'est largement spécialisée dans la biographie caricaturale, terme souvent présent dans ses sous-titres, par exemple *Le Diogène, portraits et biographies satiriques des hommes du dix-neuvième siècle* (1856-1857). Mais le dispositif qui va devenir majoritaire reste la caricature en « une » couplée à une biographie comique, dont les exemples les plus connus sont souvent signés d'André Gill dans *La Lune*, *L'Éclipse*, ou *La Lune rousse* ; ce principe est largement acquis jusqu'à la fin du siècle qui reste dominée par des entreprises importantes comme la longue série publiée par Vanier : *Les Hommes d'aujourd'hui*[52] (1878-1899), à laquelle il faut ajouter *Les Femmes du jour* (1886-1892) et *Les Hommes du jour*, ce dernier comptant plusieurs centaines de numéros de 1897 à 1940.

Ces recueils font une large place à la littérature et aux arts, mais incluent aussi les acteurs du petit journalisme. S'il faut attendre l'ouvrage de Léon Rossignol, *Nos petits journalistes, avec portraits d'après les photographies d'Étienne Carjat* (Paris, Gosselin, 1865), pour rencontrer la première biographie qui leur soit dédiée, champ littéraire et champ médiatique

50. Jules Vallès, « La Caricature », *Le Figaro*, 23 novembre 1865. On peut lui ajouter cette notation de Paul Bourget : « Le persiflage et l'épigramme représentent, nous le savons trop, dans le monde ombrageux des gens de lettres, la forme la plus sincère de la flatterie. On n'y raille avec une certaine persistance que ceux que l'on jalouse beaucoup » (« Discours de réception de Maurice Donnay à l'Académie française », *Le Temps*, supplément du 20 décembre 1907).
51. Laurent Baridon et Martial Guédron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p. 180.
52. Voir Luce Abélès, « "Je suis commerçant mais un peu artiste aussi". *Les Hommes d'aujourd'hui*, de Cinqualbre à Vanier », dans Steve Murphy (dir.), *Le Chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 33-49 ; et Jean-Michel Place et André Vasseur, « Les Hommes d'aujourd'hui », dans *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, Éditions de la Chronique des lettres françaises, J.-M. Place, t. I, 1973, p. 90-135.

sont en revanche et depuis longtemps perméables et c'est dans la petite presse, espace liminal, transfuge, frontière, que cela est le plus patent. Dès le *Panthéon charivarique* et en vertu de l'autoscopie[53] propre à la réflexivité médiatique, plus soutenue encore dans le petit journal qui doit s'imposer dans le champ de la presse, ce sont les journalistes et collaborateurs du *Charivari* qui ont été caricaturés les premiers : Louis Desnoyers, Agénor Altaroche, Albert Cler. Occupant une marge entre littérature, art et journalisme, les dessinateurs et les journalistes se sont servis de leurs médias pour se faire connaître du public, de la profession et des milieux littéraire et artistique. Ils ont immédiatement saisi que l'image ou le biographème amusants qu'ils manipulaient chaque semaine à l'usage des illustrations du temps pouvaient contribuer à leur propre célébrité. Le satirique, le caricatural et le parodique[54] s'offrant comme agents au service d'une plus forte visibilité, leur promotion s'est accompagnée d'une nécessaire autodérision. Tous les petits journaux se sont donc constamment mis en scène (Fig. 5), dimension qui trouve son principe, voire sa culture, dans les pratiques paradistes des forains et des saltimbanques. Les journalistes paradent constamment à travers de nombreux portraits de rédactions publiés dans les petits journaux eux-mêmes ou dans les rédactions amies. En portraits de groupe ou en « médaillons », cette pratique exhibe le dispositif communicationnel du petit journal, en accord avec son éthos posé à la fois par son titre, sa vignette, sa profession de foi et nombre d'interventions métaleptiques[55].

Conclusion

Dans une économie capitaliste reposant sur l'accélération de la communication, dans une société du spectacle reposant sur l'individualisme et la spéculation généralisée, la célébrité est tout aussi soudaine que volatile et s'abîme souvent dans la gloriole, dans une forme de renommée *cantonale*, voire dans l'oubli. Un petit journaliste, Anatole Le Guillois, avait proposé ironiquement de coter les gloires parisiennes. Sous le titre de « Bourse intellectuelle de Paris » (Fig. 6), il pastichait un tableau des valeurs, enregistrant ironiquement les hausses et les baisses[56]. L'auteur veut alors devenir vite « un arrivé » et Sainte-Beuve a tôt affirmé, avant Andy Warhol, que tout le monde pouvait avoir désormais son moment de célébrité[57]. Aussi, à en juger par la réception de toutes ces célébrités, demi-célébrités ou quart-de-célébrités, on ne peut conclure qu'en relevant que celle-ci se consomme au mieux en viager. Que sont devenues certaines « gloires » d'un temps ? est une question peu posée et pourtant patente, soulignant que la célébrité littéraire est soumise, comme les modes, à l'entropie.

53. Wagneur, « Le journalisme au microscope », art. cit.
54. La parodie, que nous n'aborderons pas dans le cadre limité d'un article, est aussi agent de célébrité. Si la parodie-hommage à destination d'une plume reconnue (Hugo, Dumas, Sand) reste importante dans ce corpus, elle peut être aussi détournée et servir à imposer un nouveau nom dans l'espace public.
55. Wagneur, « Vignettes, profession de foi, univers fictionnels », art. cit.
56. *Le Bouffon*, 29 octobre 1865. Pour contextualiser cette microforme, il faut préciser que pour des raisons de survie économique la petite presse affermait souvent une part de sa pagination à des sociétés financières ou boursières à des fins publicitaires.
57. « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, t. XIX, 4e série, 1839, p. 681.

Reste que si tout cela a fonctionné, c'est en étroit rapport avec ce monde spécifique dont le petit journal est la manifestation : c'est, depuis ses origines, une presse qui brouille les valeurs par le rire[58], qui blague la célébrité et qui est en même temps un théâtre de papier. Il a imposé une scène alternative pleine d'ironie gouvernée par des avatars qui se nomment Figaro, Asmodée, Diogène ou Rabelais, qui sont, certes, des titres de journaux, mais bien davantage les *avatars* fictionnels qui restent les instigateurs de cette parade. Le petit journal est un cirque, un carnaval dont les journalistes et les dessinateurs se considèrent comme les banquistes, des montreurs d'ours et de femmes à barbe. En déficit d'hommes extraordinaires à présenter, comme le remarquait Roubaud, il revenait à la charge de les produire, au sens circassien du mot.

Bibliographie

Abélès Luce, « "Je suis commerçant mais un peu artiste aussi". *Les Hommes d'aujourd'hui*, de Cinqualbre à Vanier », dans Steve Murphy (dir.), *Le Chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 33-49.

André Valérie, Aron Paul et Wagneur Jean-Didier, avec la collaboration de Cestor Françoise, *Abécédaire Monselet*, Tusson, Du Lérot, 2024.

Bacot Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIXe siècle, une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005. doi.org/10.4000/mots.1263

Baridon Laurent et Guédron Martial, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

Bonnet Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'Esprit de la cité », 1998.

Cassagne Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* [1906], Seyssel, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 1997.

Chappey Jean-Luc, *Ordres et désordres biographiques. Dictionnaires, listes de noms, réputation, des Lumières à Wikipédia*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « La Chose publique », 2013.

Chotard Loïc, *La Biographie contemporaine en France au dix-neuvième siècle. Autour du Panthéon-Nadar*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1987.

Diaz José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2007.

Dufour Hélène, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

Erre Fabrice, *Le Règne de la poire. Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « La Chose publique », 2011.

Hartog François, *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2020.

Heinich Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

Kalifa Dominique, Régnier Philippe, Thérenty Marie-Ève et Vaillant Alain (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Opus Magnum », 2011.

Le Men Ségolène, « Les grands hommes du jour illustrés par la caricature : l'exemple du *Panthéon charivarique* de Benjamin Roubaud », dans Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (dir.), *Le Culte des grands*

58. Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016.

hommes, 1750-1850, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Passages / Centre allemand d'histoire de l'art », 2009, p. 468-503.

LEVIN Marceau, *La Fabrique des hommes du jour. Les biographies contemporaines en France (1850-1870)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke et Université Lumière Lyon 2, 2023.

LILTI Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. « L'Épreuve de l'histoire », 2014.

MOLLIER Jean-Yves, *Michel et Calmann Lévy ou la Naissance de l'édition moderne. 1836-1891*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

OSTER Daniel, *La Gloire*, Paris, P.O.L, 1997.

— *L'Individu littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

PINSON Guillaume et THÉRENTY Marie-Ève (dir.), « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008. doi.org/10.4000/questionsdecommunication.189

QUIBLIER Pierre et ROUBAUD Jean-Paul, *Benjamin Roubaud, 1811-1847, dessinateur, caricaturiste, peintre : un artiste roquevairois méconnu*, Vienne, Éditions7, 2020.

STIÉNON Valérie, « La communauté charivarique de la blague », dans Alain Vaillant et Yoan Vérilhac (dir.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e^ siècle*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2018, p. 57-69. doi.org/10.4000/books.pupo.24507

VAILLANT Alain, « Pour une histoire de la communication littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003, p. 549-562. doi.org/10.3917/rhlf.033.0549

— *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016.

WAGNEUR Jean-Didier, « Le journalisme au microscope. Digressions bibliographiques », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 23-44. doi.org/10.7202/019530ar

— « La gloire par le rire », *Le Magasin du XIX^e^ siècle*, « La Machine à gloire », n° 7, 2017, p. 92-97.

— « Les microformes médiatiques du rire », dans Matthieu Letourneux et Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire. XIX^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, CNRS éditions, 2021, p. 799-816.

— « Vignettes, profession de foi, univers fictionnels. Un dispositif médiatique de la petite presse », dans Delphine Gleizes et Axel Hohnsbein (dir.), *Visages de l'objet imprimé. Les frontispices au XIX^e^ siècle*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Histoire de l'imprimé, références », 2024, p. 405-422.

— « Le vaudevillisme du petit journal : Momus, Arlequin et Bilboquet », *Romantisme*, « Vaudevillesque », Violaine Heyraud (dir.), n° 213, 2026, à paraître.

WRONA Adeline, « Des Panthéons à vendre : le portrait d'homme de lettres, entre réclame et biographie », *Romantisme*, n° 155, 2012, p. 37-50. doi.org/10.3917/rom.155.0037

Annexe iconographique



FIG. 1. « Dantan » par Benjamin Roubaud, « Panthéon charivarique », *Le Charivari*, 29 janvier 1841. Disponible sur gallica.bnf.fr

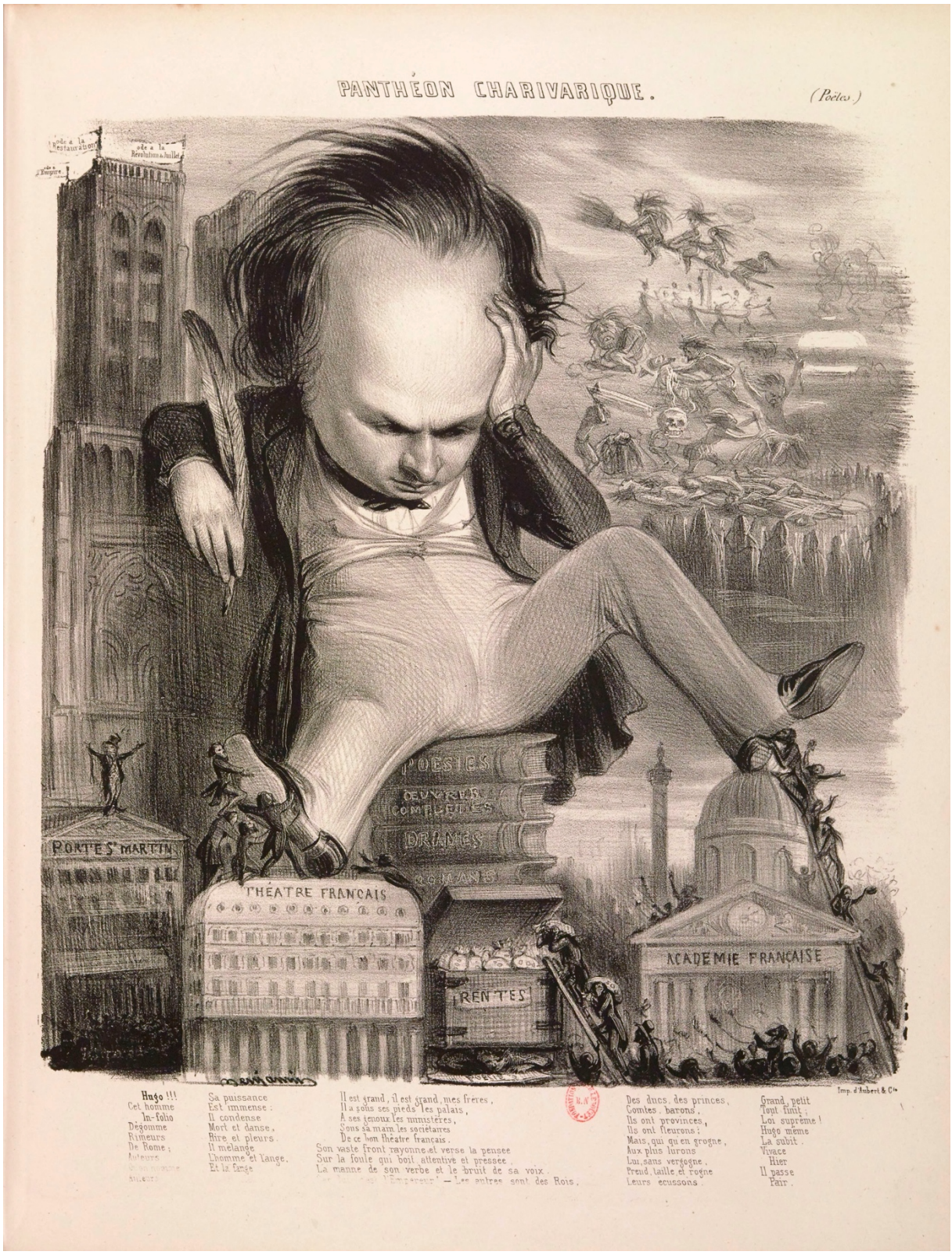


FIG. 2. « Victor Hugo » par Benjamin Roubaud, « Panthéon charivarique », *Le Charivari*, 10 décembre 1841. Disponible sur gallica.bnf.fr

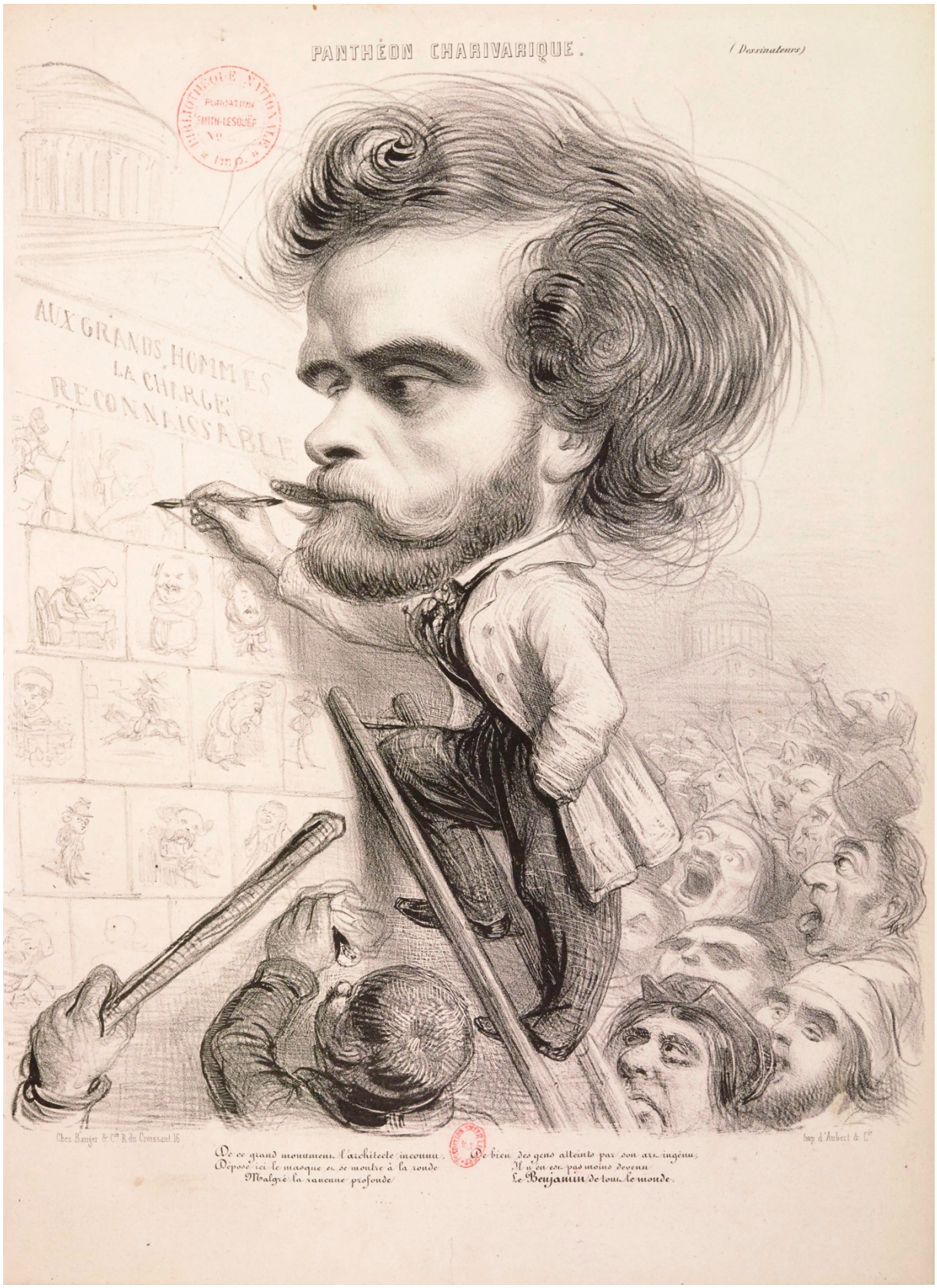


FIG. 3. « Benjamin Roubaud » par lui-même, « Panthéon charivarique », *Le Charivari*, 6 juin 1842. Disponible sur gallica.bnf.fr



Fig. 4. Affiche pour le spectacle du Concert parisien. *Ça manque de femmes !*, revue fantaisiste interprétée par les Pupazzi de Lemercier de Neuville, vers 1884. Disponible sur gallica.bnf.fr



FIG. 5. « Carte de visite du *Charivari* » par Hadol, *Le Charivari*, 2 janvier 1867. Disponible sur gallica.bnf.fr

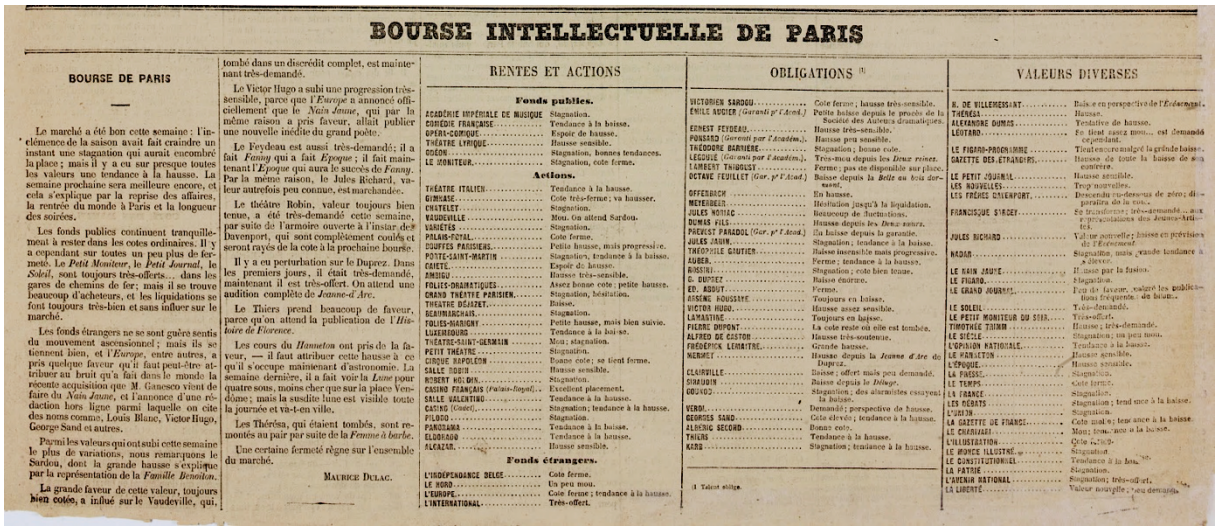


FIG. 6. Maurice Dulac [Anatole Le Guillois], « Bourse intellectuelle de Paris », *Le Bouffon*, 29 octobre 1865 Disponible sur gallica.bnf.fr

Se faire un non : la célébrité des minoritaires

PASCAL DURAND, Université de Liège

Résumé

La montée en puissance de la célébrité dans le monde des lettres au cours du XIX^e^ siècle participe de processus sociaux et journalistiques ordonnés à l'âge industriel et au capitalisme d'édition. Les machines à célébrité n'en ont pas moins connu, dans la seconde moitié du siècle, des ripostes émanant de minorités artistes jalouses de leur indépendance et de leurs prérogatives. Une double mécanique est à l'œuvre dans cette collision : la production en série de la singularité publique et une clandestinité presque impossible, bien que sans cesse rejouée à l'écart d'une telle fabrique. La posture de l'artiste réfractaire aux suffrages du nombre n'est pas étrangère à cette pression journalistique à l'exhibition en public d'un soi orchestré par d'autres. Entre *Les Contemporains* de Mirecourt et les *Poètes maudits* de Verlaine, de même qu'entre la camaraderie des romantiques et la célébrité par capillarité entrevue par Mallarmé, se dessinent les apories de la gloire à l'âge de la visibilité.

> La notoriété, c'est lorsqu'on remarque votre présence ; la célébrité, c'est lorsqu'on note votre absence.
>
> Georges Wolinski

> J'accepte d'être célèbre, je me refuse en revanche à être connu.
>
> Georges Rouault

« Je remarque dans tous les arts, et particulièrement dans celui d'écrire, notait Paul Valéry en 1941, que l'intention de causer quelque plaisir le cède insensiblement à celle d'imposer une certaine idée de l'auteur. Si une loi de l'État obligeait à l'anonymat et que rien ne pût paraître sous un nom, la littérature en serait toute changée, – en supposant qu'elle y survécût[1]. » Ainsi qu'il en va des aphorismes, toujours un peu à l'emporte-pièce, celui-ci mêle le vrai et le faux. La remarque est erronée, sous un premier rapport, en ce que bien des œuvres de fiction, au cœur de ce qu'on appelle sommairement « la » littérature, ont parfaitement pu se passer, pendant de nombreux siècles, de toute mention auctoriale. Point n'est besoin, pour s'en convaincre, de remonter aux chansons de geste : *Frankenstein* paraît d'abord en 1818 sans la signature de Mary W. Godwin bientôt Shelley. Et au demeurant continuent d'exister jusqu'à nos jours des formes d'anonymat appartenant à des registres de clandestinité plus ou moins délibérée : le paysage littéraire continue d'être traversé par des objets volants ou des pratiques souterraines dont beaucoup ne se prêtent pas même à identification[2]. La remarque

1. Paul Valéry, *Mauvaises pensées et autres* [1942], dans *Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 805.
2. Vaste est la *terra incognita* des littératures sauvages, allant des poètes du dimanche aux producteurs de samizdats ou de graffiti, et des poètes *underground* aux écrivains échappant au quadrillage des genres

est toutefois pertinente d'un second point de vue, pour peu qu'on range à présent, sous l'appellation de « littérature », l'usage esthétique du langage tel qu'il s'est articulé, de plus en plus étroitement, au cours de l'âge classique, à la « fonction auteur » comme effigie pénale et, en certains cas, comme opératrice de « discursivité »[3].

Fonction auteur et renom : une double institution

Dans cette montée en visibilité et en pertinence de la figure auctoriale – aux deux sens de ce terme – ont joué des mutations proprement technologiques. Elizabeth Eisenstein a donné pour un des effets de l'invention de l'imprimerie, vue en tant qu'agent de changement culturel, d'avoir fait voie à une iconographie individualisée des auteurs[4]. Dans les manuscrits médiévaux, la représentation physique des écrivains se réduisait le plus souvent à des figures interchangeables d'un ouvrage à un autre, en guise de symboles impersonnels de l'auteur en général ; la galaxie Gutenberg, en prise sur des processus d'individuation et d'humanisme plus vastes, fait apparaître en revanche, au frontispice des livres imprimés, des visages et des physionomies reconnaissables parce que connues et reconnues. Érasme, Luther, Ignace de Loyola n'appartiendront plus à une imagerie allégorique ; les personnages conceptuels s'effaceront du tableau au profit de personnalités identifiables au sein d'un marché de l'imprimé et de l'image étroitement lié à une circulation internationale des idées et des doctrines, à l'intérieur duquel crises, schismes et grands affrontements contribueront à la sacralisation ou la stigmatisation des auteurs engagés activement dans la mêlée[5].

Ces mutations tiennent, d'autre part, aux transformations propres au système du livre et du périodique, dans lequel apparaissent, au tournant des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, de nouvelles formes et de nouvelles stratégies d'édition des textes et de propagation des images. Voltaire, hubérisé dans toute l'Europe plus ou moins contre son gré, règle à Ferney le ballet de ses visiteurs, et son « hideux sourire », détaché de l'œuvre, continuera de flotter dans l'air, à travers le romantisme, comme celui du chat de Lewis Carroll[6]. Quant à Rousseau, accablé par une « célébrité de misères », il est, selon l'expression d'Antoine Lilti, « l'homme célèbre qui se cache » et qu'on cherche à voir dès qu'il se mêle à la foule – « célèbre pour ne pas vouloir être

littéraires établis. Voir notamment Christophe Hanna qui a introduit la notion d'OVNI littéraires dans son essai *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010.

3. Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1985 ; Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], dans *Dits et écrits*, éd. Daniel Defert et François Ewald, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

4. Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

5. Sorte de technologie de la notoriété, ce processus se radicalisera et se banalisera à la fois avec l'invention de la photographie, de la grande presse illustrée, du cinéma et de la télévision – jusqu'aux modernes influenceurs produits en série dans les sites d'élevage en ligne. Voir notamment Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

6. La construction du personnage et de la *persona* de Voltaire a été bien étudiée par Laurence Daubercies, *Devenir Voltaire. Du dramaturge au personnage*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2022.

célèbre » et regimbant, en outre, contre sa propre célébrité[7]. Tous deux, bientôt admis au Panthéon, devront leur monumentalisation à l'invention et à l'institution, pour la cause, du créneau éditorial des « Œuvres complètes », à l'image de l'édition de Genève qui recueille, entre 1780 et 1788, les œuvres de Rousseau en 17 volumes et de l'édition de Kehl qui recueille, entre 1785 et 1789, les œuvres et la correspondance de Voltaire en 70 à 92 volumes couronnés d'un supplément biographique par Condorcet, l'un des maîtres d'œuvre, avec Beaumarchais, de cette grande opération relevant de la librairie de combat.

Le romantisme amplifiera ce processus entre « naissance de l'Éditeur » et essor de la « littérature industrielle ». En 1801, Chateaubriand est célèbre du jour au lendemain avec *Atala* grâce à une « habile campagne publicitaire orchestrée de main de maître par Fontanes, dans le cadre du *Mercure de France* qu'il dirige depuis sa reparution en juin 1800[8] », et au concours d'un libraire-imprimeur rompu à « un système de publicité déjà bien rodé », en un temps « où la fureur romancière est la manie du jour[9] ». Produit d'appel pour le *Génie du christianisme* qui paraîtra l'année suivante à la même enseigne, la touchante « Sauvage » venue de l'autre rive de l'Atlantique se monnaie très vite, au profit du jeune auteur, en traductions, contrefaçons, tableaux de maître, statuettes, assiettes et pendules, parodies, adaptations théâtrales – et en vives polémiques propres à consolider l'image de l'Enchanteur. Des facteurs politiques entrent dans cette campagne menée tambour battant au cœur de la restauration littéraire sous le Consulat : le *Mercure* bataille contre les Idéologues de *La Décade philosophique*, et notamment contre Germaine de Staël ayant publié, l'année précédente, son essai *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, œuvre et moment clés s'agissant du processus d'institutionnalisation que connaît la littérature même, au début du siècle, dans une définition qui la cheville au politique et au social en l'émancipant pourtant du règne des Belles-Lettres.

L'orchestration de ladite campagne mêle enjeux politiques et esthétiques, maintien du littéraire dans la sphère proprement sociale et amorce de son autonomisation, à la faveur d'une sorte d'interrègne entre le régime des Belles-Lettres et celui de la Littérature. C'est là une manifestation, à résumer fortement les choses, d'un passage graduel en train de s'effectuer entre le marché fermé des *lettres* et de la *librairie* de l'Ancien Régime à un marché de la *littérature* et de l'*édition* de plus en plus ouvert au-delà du cercle des clercs, des érudits, des lettrés et du contrat d'obligation réciproque établi depuis les débuts de l'âge classique entre l'État et la production littéraire. Par un retournement qui signe, mieux que toute enquête bibliométrique, l'évolution de cette dernière vers un nouveau système, la République des Lettres va céder la place à une Monarchie de la Littérature, où l'écrivain, oint du saint chrême de l'« Auteur » comme les rois à Reims, fort d'un « magistère spirituel[10] » sans

7. Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014, p. 158.

8. Fabienne Bercegol, « Présentation d'*Atala* », dans Béatrice Didier (dir.), François-René de Chateaubriand, *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 12.

9. Suivant ce qu'on pouvait lire dans le *Magasin encyclopédique*, 1800, t. III, p. 431 (cité dans Fabienne Bercegol, *ibid*., note 1).

10. Selon la formule devenue classique de Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

précédent, va devenir, sous de variables proportions, un technicien de l'imagination et du langage offert à la consécration par ses pairs et une marchandise dont la valeur se mesurera en tirages et en taux de célébrité[11].

L'industrialisation de la renommée

L'opposition de tendance entre profession et vocation, mise en relief par Nathalie Heinich[12], est garante de deux régimes de représentation de l'activité d'écrivain – mais aussi de deux espèces de capitaux économiques ou symboliques –, régimes et capitaux dont la proportion mobilisée tient les auteurs à distance plus ou moins grande de tel des pôles de leur champ d'expérience : du côté esthète, ceux qui *vivent pour écrire* et, du côté commercial, ceux qui *écrivent pour vivre*. Elle n'est pas séparable du réaménagement de l'espace littéraire que, dès 1839, Sainte-Beuve constate autant qu'il le performe dans son article sur la « littérature industrielle » : à savoir la sécession de cet espace entre deux pratiques tournées, pour l'une, vers le succès auprès du plus grand nombre et, pour l'autre, vers la seule appréciation par les lettrés. Le « *démon de la propriété littéraire*[13] », le règne de l'annonce et de la réclame, la montée en puissance de la presse à 40 francs, l'essor consécutif du roman-feuilleton, la lutte acharnée des libraires parisiens contre les réimpressions belges, l'institution de la Société des Gens de Lettres ont mis en place les conditions d'un double marché de la « chose littéraire[14] », à la fois horizontalement, à travers l'opposition entre un pôle commercial et un pôle moins commercial, et verticalement, à travers la surimpression d'une vision imaginaire de la littérature sur les réalités vécues dont elle est le lieu. Car la littérature existe sous deux espèces : telle qu'elle se rêve, au prix d'une préalable intériorisation de ses valeurs directrices, et telle qu'elle se vit sous une forme extériorisée qui peut conduire tantôt à la désillusion, tantôt au cynisme, tantôt encore à une calme adhésion du sujet à son projet.

« Pouvons-nous espérer de la perfectibilité de l'esprit humain que l'on inventera pour le public », s'était déjà demandé Stendhal, « l'art de choisir les écrivains qui lui conviennent, et pour les auteurs l'art de choisir leur public[15] ? » Et bientôt Baudelaire conseillant les jeunes littérateurs leur recommandera, avec une aigre ironie, de tabler sur la poésie, « un des arts qui rapportent le plus ; mais c'est, leur dira-t-il, une espèce de placement dont on ne touche

11. Chateaubriand, éditeur de ses propres *Œuvres complètes* en 32 volumes chez Ladvocat entre 1826 et 1831, sorte de tombeau de sa carrière littéraire à l'heure où il se lance dans une carrière politique, en paiera les pots cassés : ruineuse pour son libraire du Palais-Royal, l'entreprise ne sera pas couronnée par le succès escompté. Au moins vaudra-t-elle à Ladvocat le Contrat des Cent et Un, pour le sauver de la faillite en 1831, acte de naissance de l'« Éditeur » comme créateur dans le domaine des œuvres de l'esprit et comme garant de l'indépendance des hommes de lettres. Voir, à ce sujet, Pascal Durand et Anthony Glinoer, *Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2005.

12. Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

13. Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle » (*Revue des deux mondes*, 1839), dans Lise Dumasy (dir.), *La Querelle du roman-feuilleton*, Grenoble, ELLUG, 1999, p. 28 (c'est lui qui souligne).

14. *Ibid*., p. 26.

15. Stendhal, *Vie de Rossini*, éd. Pierre Brunel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1823], p. 475.

que tard les intérêts, – en revanche très gros[16] ». Entre *happy few* et public *omnibus*, pari sur la postérité et comptabilité des ventes, la balance paraît bien inégale à partir des années 1830[17]. Avec les ressorts de la grande presse et de l'édition modernisée, écrit un Sainte-Beuve semblant préfigurer Adorno et Horkheimer, « l'industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image, tout en se faisant fantastique comme lui[18] ». Aux « auteurs » possédés par « une passion effrénée de la gloire ou plutôt de la célébrité », distinction montrant que l'époque des gros tirages est en train de sortir des gonds de l'éternelle consécration devant l'éternité, le critique à la *Revue des deux mondes*, sorte d'Andy Warhol égaré au cœur du romantisme de combat, explique, afin que ces auteurs s'en défient, que « ce sera de moins en moins un trait distinctif que d'écrire et de faire imprimer » :

> Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son *toast*, sera *auteur*. De là à faire un feuilleton, il n'y a qu'un pas. Pourquoi pas moi aussi ? se dit chacun. […] Tout le monde peut se dire *homme de lettres* : c'est le titre de qui n'en a point. Les plus empressés à se donner pour tels ne sont pas les plus dignes[19].

Démon de la propriété littéraire et démon de la célébrité sont tout un, aux yeux de Sainte-Beuve en 1839 : une équation établie entre quantité et qualité, répondant en réalité à des logiques sociales particulières. D'un côté les cénacles, de l'autre les salles de rédaction ? L'entre-soi chez un seul, ou bien s'offrir au tout venant ? Les cénacles, incubateurs de gloire, où l'on n'entre qu'en y étant admis, ont aussi leur cotation à la Bourse de la célébrité et Sainte-Beuve le sait bien pour avoir mis largement la main à cette corbeille[20].

Machines célébritaires

La formule de l'Art pour l'Art qui a fait son chemin pendant cette même décennie – *Mademoiselle de Maupin* et sa préface coup de poing sortent en 1835[21] – s'était plus opposée à l'utilité, mot d'ordre saint-simonien, qu'à la célébrité elle-même, à quoi un gilet rouge (ou rose) peut servir d'étendard. Dans les années 1840-1860, à l'écoute de sa « Muse vénale », Baudelaire multiplie en revanche les figures prostitutionnelles d'une poésie qui se vante et qui se vend sur plusieurs tréteaux : celui du cénacle ambulant que le poète transporte avec lui de café en café, celui des périodiques, celui de l'édition, moyens divers d'une « perte

16. Charles Baudelaire, « Conseils aux jeunes littérateurs » [1846], dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. André Guyaux et Andrea Schellino, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2024, p. 191.
17. Encore que les premiers se définissent contre les seconds, la rareté étant le luxe de l'abondance. La littérature lettrée ne s'est pas scindée au cours des années 1830 : une littérature pour les pairs est apparue afin de contrer la littérature pour tous.
18. Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », art. cit., p. 28.
19. *Ibid.*, p. 31 et p. 30. *Toast* et *auteur* sont soulignés par Sainte-Beuve.
20. Sainte-Beuve, l'ayant nommée, a fortement contribué à l'institution du « cénacle ». L'ouvrage de référence à ce sujet est dû à Anthony Glinoer et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.
21. Ladite préface portant la date de 1834. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* [1835], dans *Romans, contes et nouvelles*, t. I, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

d'auréole[22] » à même le macadam social, comme d'une exhibition publique de soi. Les premières poésies publiées par Mallarmé saturent l'image du poète histrion, martyr ridicule ou pitre enfariné « […] ne sachant pas que […] c'était tout [son] sacre / Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers[23] ». Non sans pourfendre, avec le fanatisme des nouveaux convertis, ceux des poètes qui seraient prêts à céder aux sirènes de la popularité à l'heure de l'édition industrielle et de la scolarisation des classes laborieuses : « Qu'un philosophe ambitionne la popularité, je l'en estime […]. Mais qu'un poëte – un adorateur du beau inaccessible au vulgaire – ne se contente pas des suffrages du sanhédrin de l'art, cela m'irrite et je ne le comprends pas ». Et si, leur dit-il, « vous pens[ez] à Corneille, à Molière, à Racine, qui sont populaires et glorieux », l'objection surgit aussitôt : « Non, ils ne sont pas populaires : leur nom peut-être, leurs vers, cela est faux[24] ». Telle que la voit Mallarmé, presque en anticipant sur son développement, la machine scolaire, faite à l'image de la machine sociale, promeut des noms plus que des œuvres, et celles-ci moins que l'utilisation et la mise à l'encan dont elles font l'objet. C'est que la célébrité fait de l'écrivain, qu'il le veuille ou non, le produit d'une fabrique éditoriale et médiatique, pour un public au sein duquel il n'est de gloire qu'en papier mâché. Baudelaire, premier poète à s'être fait son propre imprésario en prétendant à une « valeur d'exposition[25] » de ses propres excentricités sur un marché soumis au capitalisme d'édition ? C'est l'une des thèses fortes de Walter Benjamin, qui tenait plusieurs des démarches de l'auteur des *Fleurs du mal* pour des expériences contre-institutionnelles dans l'univers des lettres, dont sa provocante candidature à l'Académie. Dans ce genre d'expériences, il n'est pas interdit de voir l'expression d'une conscience divisée propre à retourner vénalité et recherche du succès en une profession de foi supérieure. Plus radical en apparence, Mallarmé affichera de même un double rapport d'affirmation et de transgression ironique à l'endroit des compromis et des malentendus auxquels expose « l'existence littéraire[26] ».

Dans la seconde moitié du siècle, cette ambivalence se manifeste à travers la cadence d'usine que prennent les galeries de célébrités élargies de la littérature au journalisme, puis à d'autres secteurs de la vie sociale : le *Panthéon Nadar* (1854/1858) et ses 250 écrivains et journalistes emmenés dans le ruban d'une longue farandole par un Hugo au front démesuré ; les 25-27 portraits et biographies des « Contemporains de Nadar », entre 1858 et 1862, dans le *Journal amusant* de Charles Philipon ; les 469 livraisons des *Hommes d'aujourd'hui* (1878-1899 chez Vanier à partir de 1885) ou encore les 43 livraisons du journal hebdomadaire *Les Contemporains* (1880-1881). « Défilé nouveau », annonce gaillardement Félicien Champsaur,

22. Charles Baudelaire, « Perte d'auréole », *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, t. II, éd. André Guyaux et Andrea Schellino, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2024, p. 920.
23. Stéphane Mallarmé, « Le Pitre châtié », *Poésies*, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 9.
24. Mallarmé, « L'Art pour tous », *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 362 et p. 363.
25. Walter Benjamin, *Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot : Classiques », 2021, p. 221.
26. Mallarmé, « Solitude », *Divagations*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 256.

qui « caricaturera les passants », les « gloires d'une semaine », sans se montrer « toujours respectueux » à leur endroit, que ces gloires émargent aux mondes de l'art, de la finance, du théâtre, du journalisme, du « *high life* », du demi-monde ou de la littérature. Ainsi se trouve transporté dans le registre de personnalités individuelles identifiées – et plus ou moins aimablement brocardées pour la cause – l'espèce d'ethnographie amusante typique des « physiologies » de la vie sociale et littéraire des années 1830-1840[27].

Ces défilés de grosses pointures ont en commun d'être liés à un principe de contemporanéité : la gloire peut être posthume, la célébrité est anthume par définition ; produit dérivé de l'écrivain ou de l'artiste qu'elle concerne, elle survient d'une actualité et d'une synchronie établie entre ses bénéficiaires et ceux qui l'alimentent. Ces défilés ont ensuite en partage d'être des objets de série au sujet d'une dynamique, celle de la « célébrité », et d'une extensible cohorte, celle de « célébrités » qui sont, elles aussi, fondamentalement et factuellement, *sérielles*. Sont fabriqués de la sorte et mis en circulation des *collectifs*. Pour hors normes qu'elles apparaissent, l'exception et la singularité participent d'un milieu social à part entière – la classe des surclassés, comme il y a celle des déclassés – et elles procèdent d'un schéma de production en osmose aussi bien avec l'âge industriel qu'avec un microcosme littéraire et artistique où chacun, soucieux ou persuadé d'être différent des autres, se veut donc singulier comme tout le monde. Ces défilés, enfin, comportent tous une composante caricaturale, blagueuse, volontiers iconoclaste. Le modèle des *Hommes d'aujourd'hui* et des *Contemporains* vient du monde de la petite presse littéraire, des cafés de la rive gauche, des cabarets de Montmartre. Avec leurs portraits-charges en couverture croqués par Gill ou Luque, ces brochures de quelques pages procurent des notices biographiques émaillées de clins d'œil, d'allusions, de mots d'esprit, d'anecdotes qui répondent à l'entre-soi de milieux artistes mis sous les feux de « l'actualité »[28] et examinés sous la loupe d'une « commercialisation de la bohème[29] ». Bien loin d'y atteindre, l'esprit général de ces brochures s'apparente, d'une autre façon parodique, à la « Machine à gloire » imaginée par Villiers – qui la dédie à Mallarmé –, à savoir un perfectionnement de la claque des théâtres avec le concours de phonographes, de bras articulés et d'automates électro-humains. « *Sic itur ad astra !…* » est-il porté en épigraphe de ce conte cruellement grinçant[30].

27. De ces nombreux panoramas établis presque à l'échelle du territoire concerné, Valérie Stiénon a procuré une remarquable cartographie dans *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.

28. Balzac avait enregistré l'« actualité » comme le mot d'actualité en 1830 (« Des mots à la mode », *Œuvres diverses*, t. II, éd. Roland Chollet et René Guise, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 750-751). Au début du siècle suivant, Gabriel Tarde en fera un concept de sa théorie de l'imitation. Sera d'actualité, non ce qui date de ce jour, mais ce qui inspire à un grand nombre de contemporains à distance physique les uns des autres un intérêt commun, serait-ce un événement ancien ; l'actualité sera donc une « sensation » sociale, non une donnée du quotidien (*L'Opinion et la foule*, éd. Dominique Reynié, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Recherches politiques », 1989 [1901]).

29. Cet aspect a été mis en relief par Marceau Levin dans la thèse qu'il a consacrée à ce corpus, à paraître aux Presses universitaires de Saint-Étienne : *La Fabrique de la célébrité : « biographies contemporaines » et hommes du jour (1850-1870)*.

30. Villiers de l'Isle-Adam, « La Machine à gloire », *Contes cruels*, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 583.

Cette machine à célébrité d'un premier type demeure intriquée au milieu qu'elle prend pour champ d'observation ; elle relève, en ce sens, de ce que Marceau Levin appelle une « logique réticulaire », caractéristique d'un « genre autophage », notamment à travers la collecte de données auprès d'informateurs plus ou moins honnêtes mêlés à ce milieu, chaque rédacteur en chef de ces publications mettant en outre son propre souci de célébrité à la remorque des célébrités qu'il prend pour objet et pour cible[31]. Si sans doute elle l'annonce, cette machine ne participe pas encore de la socio-dynamique culturelle de masse qui s'embraiera quand la grande presse, à la fin du siècle, prendra de vitesse la petite presse littéraire. Paul Cardon alias Dornac y contribue à sa manière avec les 400 clichés qu'il réalise entre 1887 et 1917 : artistes, écrivains, savants, ecclésiastiques, musiciens, affichistes, hommes politiques, journalistes, photographiés avec les attributs de leur art ou de leur profession dans leur bureau ou leur laboratoire (au café Voltaire pour Verlaine). *Nos contemporains chez eux* : c'est à l'enseigne de cette rubrique et sous ce nom que circulent ces clichés qui articulent trois éléments rendus interdépendants, la sérialité collective, la contemporanéité et un « chez soi » exposé au regard public. Prolongeant le studio Nadar et le reportage photographique d'Edmond Bacot à Guernesey, loin de toute désinvolture artiste, Dornac pose les pieds de son appareil sur un nouveau terrain de célébrité médiatique, teintée d'authenticité documentaire et d'effets de réel susceptibles de montrer l'adhésion de chaque personnalité, jusque dans son corps et son décor, à l'idéal de la pensée et de la vie dans la pensée[32]. La caricature, le portrait-charge cèdent la place, quitte à donner dans le kitsch, à une sur-signification des rôles et à une extériorisation de l'intériorité. *Habitus* en habit et *hexis* figées, ces personnalités chez elles sont tout entièrement en possession d'elles-mêmes, absentes, dirait-on, à l'obturateur qui les capture et à l'opérateur venu à leur domicile. Mallarmé, que son portrait-charge par Luque avait passablement irrité, est du nombre, avec plusieurs clichés devenus iconiques, au dos d'un desquels il porte ce quatrain :

> Voici, lieu des instants élus,
> Que tu connais le photographe
> Il reproduit jusqu'à ton plus
> Flottant songe et, moi, je paraphe.

Intrusion consentie et chorégraphiée, ce dispositif photographique s'inscrit sur le même plan que l'essor du grand reportage d'enquête, manière de soudure entre petite et grande presse que l'on voit s'opérer, au cours des années 1880-1890, avec un journalisme de plus en plus professionnalisé et s'attachant, dans le cas de Jules Huret en 1891, à relayer auprès du grand public les débats de formes et d'écoles dont la littérature contemporaine est le lieu. Une littérature devenue un terrain de lutte pour la survie du plus apte et un objet de perplexité pour le grand nombre de ceux qui lui sont extérieurs. Une littérature aussi pour journalistes

31. Un cas très emblématique est celui de l'omniprésent Mirecourt et de ses *Contemporains*, bien étudié par Marceau Levin, *La Fabrique de la célébrité*, *op. cit*.

32. Voir à ce propos Pascal Durand, « De Nadar à Dornac. *Hexis* corporelle et figuration photographique de l'écrivain », *COnTEXTES*, n° 14, juin 2014.

s'autorisant plus généralement à prendre pour objet de leurs enquêtes, entretiens ou interviews, sur les sujets les plus graves ou les plus dérisoires, des agents appartenant à des champs d'une autonomie plus affirmée, tels que la Science et l'Université ou les Arts et les Lettres.

Capillarité contre célébrité

À ces machines de la célébrité actionnées par la petite presse, la grande presse et bientôt les nouveaux moyens de communication sociale, il y a des ripostes dans le camp artiste. En 1870, un inconnu au bataillon organise, dans la première livraison de ses *Poésies* en prose, un jeu de massacre contre les « Grandes-Têtes-Molles » de ce qu'il appelle « notre » époque ; à chacun, son écriteau d'infamie : « Théophile Gautier, l'Incomparable-Épicier ; Leconte, le Captif-du-Diable ; Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer ; Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire ; Lamartine, la Cigogne-Larmoyante ; Lermontoff, le Tigre-qui-Rugit ; Victor Hugo, le Funèbre-Échalas-Vert[33] », etc. À peu près en même temps et dans un esprit semblable, une « Lettre du Voyant » met en série les premiers puis les seconds romantiques, certains exécrables, cabochards et vieillis, d'autres naïfs, imbéciles ou vaguement visionnaires[34] ; en 1873, *Une saison en enfer* prendra pour têtes de Turc « les célébrités de la peinture et de la poésie modernes », jugées « dérisoires » au regard des formes naïves, des arts mineurs, de la langue des anonymes, des romans démodés, bref tout ce qui, remontant du fond des peuples et de l'enfance, échappe à l'impératif de la contemporanéité, au battage médiatique et au tampon de la consécration[35]. En 1883-1888 puis en 1888, Verlaine, enfin, donne, avec les deux séries de ses *Poètes maudits*, d'abord en feuilleton dans la revue *Lutèce* puis chez Vanier, une sorte de contre-Panthéon à la gloire d'une école invisible placée à la fois hors du temps (Desbordes-Valmore, Corbière ne sont plus au monde) et hors de l'espace (Rimbaud a pris la clé des champs). L'intention caricaturale, moyennant un détournement du modèle des *Hommes d'aujourd'hui* du côté d'une anthologie des poètes concernés et de portraits sans charge (Corbière photographié, Rimbaud par Carjat, Mallarmé par Manet[36]), a changé de direction : elle met en joue, au nom des « poètes maudits », « le vulgaire des lecteurs d'élite », « rude phalange » haineuse plongée dans les deux multiples indifférenciés du grand public et des poètes académiques[37]. Ces « poètes maudits » sont surtout, pour mieux dire, des « poètes absolus », par la haute idée qu'ils se font de leur art et leur extériorité au monde tout relatif et relationnel où se font les carrières littéraires et les renommées contemporaines[38]. Signe

33. Isidore Ducasse, *Poésies I*, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 271-272.
34. Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 347-348.
35. Rimbaud, *Une Saison en enfer*, *ibid*., p. 263.
36. Il y aura néanmoins des vignettes de Luque dans l'édition en volume chez Vanier.
37. Verlaine – il faut vivre – contribuera à la série des *Hommes d'aujourd'hui* avec pas moins de 12 livraisons.
38. Paul Verlaine, « Avant-propos » aux *Poètes maudits*, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Olivier Bivort, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2025, p. 857.

suprême, la malédiction est l'écriteau commun de leur élection, loin des suffrages de la célébrité.

« L'Académie, écrira Malraux, [est] morte de l'irruption des écrivains maudits : comment eût-elle élu Verlaine, qui disait : "Ils ont peur de me voir emporter le fauteuil[39] !" ». Et Radiguet aura beau jeu de persifler dans *Le Diable au corps* : « Marthe [...] était comme ces poètes qui savent que la vraie poésie est chose "maudite", mais qui, malgré leur certitude, souffrent parfois de ne pas obtenir les suffrages qu'ils méprisent[40]. » Résolue ou consentie, franche ou retorse, une contre-offensive n'est pas moins en marche venant de ceux qui, jaloux de leurs prérogatives et de leur indépendance, se refusent à troquer les insignes de la gloire contre les jetons de la célébrité. En 1886, dans la lettre dite autobiographique qu'il crayonne à la demande de Verlaine au moment où celui-ci est en train de préparer la notice qu'il lui réservera dans la série des *Hommes d'aujourd'hui*, Mallarmé se peint en vivant-mort parmi des morts-vivants :

> Au fond, je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu[41].

Plus que la solitude et l'imaginaire monacal dévolus au poète importe la discontinuité de ce poète aux « vivants » qui se pensent ses contemporains, alors que bien « mal informé », à ses yeux, est celui qui se croit « son propre contemporain[42] ». L'acte d'écrire, action restreinte, fait acte de présence à ce monde pour mieux s'en préserver. Écrire, selon ce nouveau saint Étienne lapidé au tout début de la chrétienté, demande d'effacer le monsieur qui écrit et de conférer aux blancs – donc à l'abstention sociale – le pari de refuser toute participation au mélange des genres et des gens. Dans cette même lettre à Verlaine et au public visé par ce dernier, Mallarmé établit une séparation de principe entre les deux régimes d'activité qui lui sont propres : un régime exotérique, tourné vers des textes répondant aux attentes du micromilieu des poètes (c'est la part proprement *sociale* de son activité) et un régime ésotérique, tourné vers un grand Texte anonyme « parlant de lui-même et sans voix d'auteur » (c'en est la part la plus *personnelle*[43]). Et par un redoublement du paradoxe, si les poésies signées représentent la face sociale de son travail d'écriture, le « Livre » procéderait,

39. André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 11.
40. Raymond Radiguet, *Le Diable au corps* [1923], Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1981, p. 104-105.
41. Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1886, *Correspondance*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p. 573. Sur la réécriture par Verlaine de cette « autobiographie » de commande – réécriture elle-même réécrite par Paul Léautaud dans la notice Mallarmé de ses *Poètes d'aujourd'hui (1880-1900)*, avec Adolphe Van Bever, Paris, Mercure de France, 1900 –, voir Pascal Durand, « Auto/biographie. Le dispositif Mallarmé/Verlaine », *Littératures*, n° 44, 2001.
42. Mallarmé, « L'Action restreinte », *Divagations*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 217.
43. Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 572.

lui, d'un engendrement collectif – à travers l'immémorial ensemble des auteurs y ayant prêté leur concours sans le savoir – et tiendrait d'une extériorisation du mystérieux inconscient logé au cœur de la Foule, pour le restituer réflexivement à celle-ci, la destination finale retournant ainsi à sa source. Suprême ambition de Mallarmé bien caractérisée par Sartre : « assister ignoré, inconnu dans la foule à la représentation anonyme de son œuvre[44] ».

Le désir d'être anonyme et presque ignoré de tous, exprimé sur les planches des conférences ou le marbre des interviews, tient d'un vœu pieux et n'a pas grand-chose, bien entendu, d'une véritable profession d'anonymat. Achille furieux, en quittant les rangs des Achéens, entend leur faire sentir et leur faire payer son absence ; demander au public, sur la place publique, de vous ignorer revient à peu près au même. « Le nom du poète », énonce ledit poète en 1892, « tourbillonne et s'élève par une force propre jamais en rapport avec les combinaisons mercantiles ». Et voici qu'en l'absence de toute annonce, par simple monstration d'un manuscrit à des amis choisis, « il est célèbre ! », point d'exclamation :

> Une époque sait, d'office, l'existence du Poëte. / Afin de compter, par leurs visages, ses invités, lui ne présenterait qu'intimement le manuscrit, il est célèbre ! […] [En] l'abstention d'aucune annonce, le fait a lieu, ou le miracle. Pas de jeune ami, jusqu'au recul de la province, à l'heure – qui, silencieusement, ne s'en instruise. À rêver, ce l'est, à croire, le temps juste de le réfuter, que le réseau des communications omettant quelques renseignements les mêmes journaliers, ait activé, spontanément, ses fils, vers ce résultat[45].

Cette magie de la capillarité symbolique, irréductible aux « étalages » et au battage de la célébrité, a été décrite par les habitués de la rue de Rome. « Il m'est presque impossible, écrit l'un d'eux, de dire ce que Mallarmé fut pour nous, aux environs de la dix-huitième année, quand, à Marseille, où nous faisions une espèce de société avec Edmond Jaloux, Albert Erlande, Théodore Lascaris, Henri Roberty, Gilbert de Voisins et quelques autres, les vers mystérieux du poëte circulaient de l'un à l'autre, pour notre éblouissement unanime[46]. » Et tel autre, natif de Montpellier : « les fragments que l'on se passait, et qui unissaient entre eux se les transmettant des adeptes dispersés sur la France, comme les antiques initiés s'unissaient à distance par l'échange de tablettes et de lamelles d'or battu, nous constituaient un trésor de délices incorruptibles, bien défendu par soi-même contre le barbare et l'impie[47] ». L'étonnant est que Mallarmé ait réussi son coup : ce poète de lecture difficile, qui publie rarement, dont les parutions dispersées dans des revues sont peu accessibles et qui fait grande affiche de son isolement est, de tous les noms mentionnés dans l'enquête de Jules Huret sur *L'Évolution littéraire*, celui qui revient le plus souvent. Son refus de se mêler au

44. Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1983, p. 511.

45. Mallarmé, « Étalages », *Divagations*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 222-223.

46. Francis de Miomandre, *Mallarmé*, Mulhouse, Bader-Dufour, 1948, p. 25.

47. Valéry, Préface à Jean Royère, *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 637-638.

monde aura finalement été sa principale carte de visite dans ce monde, à l'image du Livre à venir jamais arrivé. L'inverse, en quelque sorte, du vieux complexe d'Érostrate.

La posture et le destin de Mallarmé, misant sur un capital d'invisibilité au casino de la renommée, forment comme l'idéal-type réalisé de la célébrité des minoritaires. Par quoi ceux-ci, en se refusant au suffrage du nombre, en se voulant invisibles à l'intérieur d'un univers panoptique, sortes de passagers clandestins à bord d'une époque d'indiscrétion généralisée, ne semblent pas loin de gagner sur les deux tableaux, aux gros tirages près. Valéry écrira que « la gloire de Mallarmé n'est pas une gloire *statistique*. Elle ne dépend pas du nombre d'un public indistinct. Elle est composée de solitaires qui ne se ressemblent pas[48] ». Et Gide : « Mépriser le public vulgaire, c'est estimer d'autant plus quelques-uns. Où les trouver ? Ce n'est que dans la longue suite des temps qu'ils peuvent se choisir eux-mêmes ; un ici, l'autre là, chacun d'eux solitaire ; et que se forme lentement, à travers les générations survenues, un public qui soit lui de même admirable[49] ». Autre renversement de la quantité en qualité : plus restreint le cercle des admirateurs, plus dense et rayonnante l'aura de célébrité, au sein d'un aréopage s'admirant à travers le modèle qu'il nourrit autant qu'il s'en nourrit.

Capital symbolique contre capital de visibilité

On pourrait juger cet élitisme assez antipathique et, somme toute, aussi vulgaire que banal. C'était, au reste, le point de vue du jeune Proust au sujet des symbolistes : le vulgaire, leur avait-il vertement signifié, n'est pas du côté où ils le croient. À propos d'Ernst Jünger en 1965, Julien Gracq écrira : « Il y a des livres aujourd'hui, le cœur vous bondit de plaisir à la pensée de tous les lecteurs qu'ils vont rejeter ». On pourrait aussi trouver aberrants cette posture et ce discours, faute de comprendre qu'ils répondent à un principe de réalité et à une rationalité tout à fait spécifique. Y voir une sorte de pathologie microsociale inhérente aux poètes réduits à l'obscurité des petites chapelles dans un monde dominé par le roman, « produit agréé courant[50] », c'est oublier que, dans les entreprises et les organisations, de nos jours, le moins joignable au téléphone et le moins visible est celui qui détient le plus grand pouvoir. L'aristocratisme de ces poètes consiste, pour une part, à faire de nécessité vertu en retournant en splendeur de position la misère de condition dans laquelle le genre poétique a plongé dans le dernier quart du XIX^e^ siècle – et dont elle n'a pas resurgi depuis lors, malgré le million d'exemplaires vers où s'est envolé *Paroles* de Prévert. Aux yeux de ces dépossédés qui se spécialisent dans l'article de luxe, selon le mot de Sartre, l'économie de la rareté n'en représente pas moins, pour une autre part, une économie rationnelle, bien faite pour nimber de désintéressement les profits qu'elle procure. Et si la nature pittoresque est une invention du monde industriel comme l'authenticité est le rêve éveillé de l'inauthentique, de même

48. Valéry, « Lettre sur *Le Coup de dés* », *Ibid*., p. 628 (c'est lui qui souligne).

49. André Gide, « Stéphane Mallarmé, *In memoriam* » [1898], dans *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 830.

50. Mallarmé, « Étalages », *Divagations*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 218.

l'invisibilité, le rayonnement en cercle restreint, la résistance aux suffrages du nombre n'ont de sens qu'au regard du régime de transparence, de célébrité et de popularité qu'ils confirment en s'y affrontant. Paul Valéry entre *Monsieur Teste* et *La Jeune Parque*, André Breton appelant à l'occultation du surréalisme seront faits de cette étoffe peu résistante sur la durée. Valéry a raté son échec ; Breton a maintenu le mouvement à flot jusqu'à sa mort en 1966 ; Rimbaud seul a su se mettre hors champ, incompréhensiblement aux yeux des auteurs réfractaires à la renommée mais benoîtement aveuglés par l'*illusio* littéraire. Plus près de nous, un Maurice Blanchot, un Henri Michaux ou un temps Jacques Derrida ont joué cette carte à leur tour.

Il y a, plus généralement, une rhétorique sociale de la célébrité, dont le ressort principal serait la métonymie. Par sa dynamique même : la célébrité s'obtient auprès d'autrui et moyennant une spirale amplificatrice, une causalité circulaire ou bien encore la géométrie d'un cercle vertueux. Par un principe de détachement du nom et du visage par rapport aux œuvres : plus simplement dit, la célébrité d'un auteur ne demande pas d'avoir lu ses livres, non plus que d'être capable de décoder « la célèbre équation $E = mc^2$ » pour encenser Einstein ni d'être soi-même guérillero pour punaiser à son mur un portrait de Che Guevara. Par identification de la personne célèbre avec la célébrité dont elle fait l'objet et dont elle devient en quelque sorte le produit : célèbre, on devient une « célébrité » et on peut alors entrer dans le rang « des célébrités », extensible constellation des êtres exceptionnels ayant besoin de sites d'élevage et d'exposition, de lieux où se manifestent tantôt leur absence et tantôt leur présence, d'occasions de montrer, à ceux qui n'en sont pas, qu'ils sont, elles et eux, ce qu'ils sont. La singularité repousse l'être-en-foule, mais elle l'implique aussi bien, à deux égards au moins : entre soi et contre les innombrables qui n'en sont pas ou, autrement dit, par des noms se détachant sur l'arrière-plan énorme des innommés ; et à l'image de l'« aura » qui n'apparaît que dans l'instance de sa disparition, la singularité suppose la production en série des êtres singuliers.

La *célébrité*, qu'est-ce d'autre, sinon être connu par un grand nombre d'inconnus, et identifié comme tel suivant une logique relativement démocratique, bien qu'inégalitaire ? Et la *reconnaissance*, à l'inverse, sinon être *reconnu* par des gens que l'on connaît et que l'on *reconnaît* en retour, sinon être identifié comme légitime et susceptible d'être consacré par des gens appartenant au même univers social que le sien, suivant une logique très aristocratique, mais relativement égalitaire – ceci impliquant que le cercle des célébrités, celles et ceux qui forment la jet set internationale, ont leurs propres opérateurs de légitimité et de consécration ? La célébrité pourrait être vue, sous un rapport tel que celui-là, comme ce que devient la gloire en régime d'hétéronomie médiatique. Tout cela revient à opposer, dans les réalités vécues comme dans les concepts, au *capital de visibilité* – capital hétéronome voulant que la qualité soit attribuée par des inconnus ne se recommandant, avec l'intercession de médiateurs journalistiques, que de leur nombre et de leur anonymat global – un *capital symbolique* voulant que l'attribution de prestige, voire l'attestation de réelle existence, émane d'agents sociaux appartenant au même monde et pourvus des mêmes dispositions. L'économie de la rareté et de l'entre-soi propre aux milieux les plus artistes est,

en ce sens, une économie du don et de l'obligation réciproque. Nathalie Heinich note que l'invisibilité est devenue aujourd'hui une des formes de la pauvreté et la visibilité, inversement, un des signes d'appartenance à une nouvelle élite[51]. Ce qui est vrai, sans doute, tout près de notre temps et de nos réseaux d'influence, et dans d'autres univers sociaux que la littérature, ou un univers littéraire moins autonome que par le passé. Et s'il est vrai que « l'opposition entre la gloire éternelle et la célébrité éphémère structure les discours sur la renommée depuis l'Antiquité » – « d'un côté, l'élection, par une élite, de héros du passé destinés à incarner les plus hautes valeurs d'une communauté ; de l'autre, l'engouement de la foule pour une figure publique, qui peut se révéler éphémère et dont la curiosité est le ressort principal[52] » –, l'entrée en sphère journalistique puis mass-communicationnelle a fait plus qu'y apporter un tour de vis supplémentaire. L'industrie de la célébrité dans le monde des lettres s'est développée au point d'intersection et de friction entre un système médiatique faiblement autonome mais de plus en plus puissant et un champ littéraire aussi autonome à l'un de ses pôles qu'il était presque hétéronome à l'autre. Cette industrie est bien, en cela, le produit d'un siècle et d'une moderne morphologie des univers sociaux.

Bibliographie

Balzac Honoré de, *Œuvres diverses*, t. II, éd. Roland Chollet et René Guise, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, t. I et II, éd. André Guyaux et Andrea Schellino, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2024.

Bénichou Paul, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

Benjamin Walter, *Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot : Classiques », 2021.

Chateaubriand François-René de, *Œuvres complètes*, t. XVI, Béatrice Didier (dir.), Paris, Champion, 2008.

Daubercies Laurence, *Devenir Voltaire. Du dramaturge au personnage*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2022.

[Ducasse Isidore], *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Durand Pascal, « Auto/biographie. Le dispositif Mallarmé/Verlaine », *Littératures*, n° 44, 2001, p. 97-119.

— « De Nadar à Dornac. *Hexis* corporelle et figuration photographique de l'écrivain », *COnTEXTES*, n° 14, juin 2014. doi.org/10.4000/contextes.5933.

— et Glinoer Anthony, *Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2005.

Eisenstein Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

Foucault Michel, *Dits et écrits*, t. I, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 817-849.

Gautier Théophile, *Mademoiselle de Maupin* [1835], dans *Romans, contes et nouvelles*, t. I, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Gide André, *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

51. Nathalie Heinich, *De la visibilité*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012, p. 67.
52. Julien Schuh, « L'écho de la gloire, du Panthéon au journal », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 7, « La Machine à gloire », 2017, p. 118.

GLINOER Anthony et LAISNEY Vincent, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.

HANNA Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010.

HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

— *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

LÉAUTAUD Paul et VAN BEVER Adolphe, *Poètes d'aujourd'hui (1880-1900)*, Paris, Mercure de France, 1900.

LEVIN Marceau, *La Fabrique de la célébrité : « biographies contemporaines » et hommes du jour (1850-1870)*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, sous presse.

LILTI Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I et II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 et 2003.

— *Correspondance (1854-1898),* éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019.

MALRAUX André, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

MIOMANDRE Francis de, *Mallarmé*, Mulhouse, Bader-Dufour, 1948.

RADIGUET Raymond, *Le Diable au corps* [1923], Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1981.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle » (*Revue des deux mondes*, 1839), dans Lise Dumasy (dir.), *La Querelle du roman-feuilleton*, Grenoble, ELLUG, 1999, p. 25-43.

SARTRE Jean-Paul, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1983.

SCHUH Julien, « L'écho de la gloire, du Panthéon au journal », *Le Magasin du XIX^e siècle*, « La Machine à gloire », n° 7, 2017, p. 118-125.

STENDHAL (Beyle, Henri, dit), *Vie de Rossini*, éd. Pierre Brunel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1823].

STIÉNON Valérie, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.

TARDE Gabriel, *L'Opinion et la foule*, éd. Dominique Reynié, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Recherches politiques », 1989 [1901].

VALÉRY Paul, *Œuvres*, t. I et II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 et 1960.

VERLAINE Paul, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Olivier Bivort, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2025.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1985.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

Capital mémoriel et capital de visibilité : la célébrité en différé

VINCENT LAISNEY, Université Paris Nanterre

Résumé

L'article analyse la naissance et les mécanismes de la célébrité littéraire au XIXe siècle, en montrant comment les écrivains ont rapidement adopté les logiques publicitaires pour accroître leur visibilité. La célébrité y est décrite comme une curiosité asymétrique et simultanée d'un public pour une figure unique. Il existe cependant des formes intermédiaires de notoriété, souvent négligées : célébrité collective des groupes littéraires, célébrité dérivée des proches et, surtout, « célébrité en différé » produite par les Souvenirs littéraires. Ces ouvrages exploitent le capital mémoriel des auteurs – leur fréquentation passée de figures célèbres – pour satisfaire la demande publique d'« intimité à distance ». En dévoilant la vie privée des grands écrivains, les souveniristes convertissent partiellement ce capital mémoriel en capital de visibilité, rééquilibrant symboliquement leur position par rapport aux célébrités qu'ils décrivent. Le genre des Souvenirs apparaît ainsi comme un artefact oublié de la culture médiatique de la célébrité.

> « Le *moteur* des Souvenirs littéraires est l'écart entre le moindre degré de notoriété de ses auteurs et le prestige des concurrents plus célèbres avec lesquels ils ont coexisté[1]. »

« Tout article est bon. Il n'en est pas un qui ne fasse entrer votre nom dans la tête d'un certain nombre d'individus[2] » ; « J'ai d'abord posé un clou, et d'un coup de marteau je l'ai fait entrer d'un centimètre dans la cervelle du public[3]. » Les deux écrivains à qui nous devons ces déclarations fracassantes d'une si troublante proximité (respectivement : Hugo et Zola) s'accordent, à trente-cinq ans de distance, sur un point : pour arracher un nom propre « au fond indifférencié, inaperçu, obscur, dans lequel se perd le commun[4] », les moyens les plus brutaux, en l'occurrence le *matraquage publicitaire*, sont non seulement permis, mais requis. Tel est, en régime de communication médiatisée, le prix à payer de la visibilité. Cette assimilation ultra-rapide des méthodes de la publicité moderne par les écrivains du XIXe siècle continuerait de nous étonner si n'avaient paru, ces dernières années, plusieurs études importantes sur ses fondements et ses mécanismes. Nous savons à présent que la culture de la célébrité résulte d'une nouvelle forme de curiosité et d'attachement pour des personnalités publiques, véritable *passion médiatique* née à la fois du développement des techniques de

1. Dominique Maingueneau, « Souvenirs littéraires et discours constituants », dans Vincent Laisney (dir.), *Les Souvenirs littéraires*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2017, p. 158.
2. Antoine Fontaney, *Journal intime*, éd. René Jasinski, Paris, Les Presses françaises, coll. « Bibliothèque romantique », 1925, p. 138.
3. Phrase rapportée par Edmond de Goncourt dans son journal, le 19 février 1877. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. II, p. 729.
4. Pierre Bourdieu, « Le champ scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2-3, 1976, p. 93.

communication à distance, de la démocratisation de la lecture, et de l'idéal romantique de transparence de soi[5].

Les recherches historiques et sociologiques effectuées sur cet objet transversal insistent généralement sur deux traits structurants : 1) la *dissymétrie de reconnaissance* entre la personnalité et le public, 2) le *partage simultané* par ce public des mêmes curiosités pour ladite personnalité. Pour le dire d'une formule, la célébrité se caractérise par le fait que des milliers de gens se passionnent *unilatéralement* et *simultanément* pour une seule personne. Cette insistance sur le différentiel de visibilité et sur la contemporanéité de la curiosité éclaire considérablement le phénomène, mais présente le double inconvénient de le restreindre à la prééminence de deux pôles (le peuple / les *people*) et de le limiter à l'actualité (la célébrité du jour *versus* la gloire posthume). Or la célébrité, cette « spectaculaire dénivellation[6] » entre une foule obscure et une figure surexposée, est bien plutôt, dans sa forme courante, une *discrète dénivellation*, dans un spectre d'interconnaissance resserré, entre un groupe d'individus évoluant dans une demi-obscurité et une poignée de personnes évoluant dans une demi-célébrité. Cette célébrité en demi-teinte, qui concerne – faut-il le rappeler – la majorité de la population écrivante, n'a guère retenu l'attention jusqu'à présent des spécialistes de la célébrité, davantage intéressés par ses effets de contraste. La séparation abrupte entre la temporalité de la célébrité et la temporalité de la gloire (celle-ci étant l'apanage des morts, celle-là l'attribut des vivants) ne laisse pas non plus d'interroger. En réalité, la curiosité médiatique pour les personnes célèbres, loin de se suspendre à la date de leur décès, se prolonge bien après, comme en témoigne le succès des livres de souvenirs[7], qui ravivent pour ainsi dire leur *présent* et leur *présence*.

Si l'on s'en tient à la définition stricte de la célébrité, telle qu'elle a été résumée dans l'idée de curiosité dissymétrique et simultanée, les auteurs de Souvenirs littéraires semblent *a priori* peu concernés. Si l'on consent, en revanche, à étendre cette définition aux figures publiques intermédiaires et à en prolonger le champ d'action au-delà de l'actualité, il en va tout autrement. L'inclusion du corpus des Souvenirs ne se justifie pas tant par le fait que les centaines d'ouvrages qui le composent offrent une ressource documentaire de premier choix *sur* les célébrités de la littérature (la plupart d'entre eux se polarisent en effet autour d'une figure phare – Balzac, Flaubert, Mallarmé, etc. – ou si tel n'est pas le cas, consacrent une large part aux célébrités littéraires de l'époque remémorée) que par le fait qu'ils sont un *artefact* de la célébrité, c'est-à-dire une forme de discours objectivement ajustée à la curiosité médiatique du public et à l'impératif de publicité. Ce que je voudrais montrer ici, c'est que la poétique du genre des Souvenirs, dont l'essor accompagne chronologiquement l'ascension de la célébrité, est largement comptable de cette nouvelle culture.

5. Voir Antoine Lilti, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, coll. « L'Épreuve de l'histoire », 2014.
6. Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012, quatrième de couverture.
7. Voir la notice de Vincent Laisney, « Souvenirs littéraires », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques, série Références et dictionnaires », 2018, p. 747-748.

De la célébrité collective à la célébrité en différé

Faire exister un nom en dehors de la communauté des coreligionnaires, ou du cercle des pairs ; faire émerger de l'anonymat un visage connu des seuls amis, camarades ou familiers, tel est donc le défi que se lance l'écrivain du XIX^e^ siècle dans cette nouvelle configuration culturelle, qui fait de la célébrité un horizon désirable, rivalisant désormais, dans l'ordre de la reconnaissance, avec la traditionnelle réputation. Lorsque Hugo note, à quatorze ans, qu'il veut « être Chateaubriand ou rien[8] », il n'exprime rien d'autre, au fond, que ce désir naïf, très compréhensible à son âge, d'être célèbre. Si, par l'effet conjoint de son génie poétique et de l'ingénierie médiatique (reproductibilité des images, multiplication des supports, développement industriel de la presse, etc.), le souhait de Hugo s'est réalisé, les rêves de célébrité ont tourné court pour la majorité des écrivains de sa génération. Beaucoup d'appelés, peu d'élus. Comme le note en effet Antoine Lilti, « la célébrité individualise[9] » ; d'un groupe littéraire le public ne retient qu'un nom, celui du leader : Hugo, Zola, Mallarmé, etc., laissant les autres dans un flou onomastique. Renonçant à la célébrité individuelle, prérogative du chef d'école, la plupart des novices se sont donc rabattus sur la « célébrité collective ». Par célébrité collective, j'entends une « célébrité indirecte[10] » garantie par l'affiliation à une structure groupale, identifiable à un patron reconnu et reconnaissable à sa dénomination[11]. En se laissant « immatriculer[12] » dans un groupe, nombre d'écrivains anonymes sont ainsi sortis de l'anonymat et ont pu accéder indirectement à une forme de reconnaissance publique : ils n'étaient rien aux yeux de la foule, ils sont devenus subitement des *romantiques*, des *naturalistes*, des *symbolistes*. De ce point de vue, l'histoire des sociabilités littéraires peut s'interpréter comme une stratégie collective de raccordement au réseau individualiste de la célébrité.

La célébrité indirecte connaît un autre avatar avec le cas des personnes qui ne doivent leur célébrité qu'à leur lien de sang (frères, filles, épouses) ou de proximité (proches, serviteurs, amis) avec un « grand écrivain », célébrité *par ricochet*, si l'on peut dire, qu'Alain Chenu appelle « célébrités dérivées[13] ». Ceux-là ne doivent leur notoriété qu'à leur nom ou à leur fréquentation domestique de la « star », un statut privilégié non comptable *a priori* de leurs affinités intellectuelles avec cette dernière. Cette célébrité de parenté et de proximité, qui déjoue les ressorts de la réputation fondée sur le jugement des pairs, ménage paradoxalement une voie d'accès à la notoriété bien plus directe que la célébrité collective, qui

8. La phrase est rapportée pour la première fois en 1863 dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (biographie attribuée à Adèle Hugo, dictée en partie par le poète lui-même). Hugo y prétend l'avoir notée le 10 juillet 1816 dans un journal intime aujourd'hui perdu. Dans le premier tome de sa biographie (*Victor Hugo*, *t. I : Avant l'exil, 1802-1851*, Paris, Fayard, 2001, p. 142), Jean-Marc Hovasse précise cependant qu'aucune trace écrite ne confirme cette affirmation.
9. Lilti, *Figures publiques*, *op. cit.*, p. 344.
10. Jean-Louis Jeannelle, *Vies mémorables : Variations littéraires sur le genre des Mémoires de la Libération à nos jours*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2024, p. 100.
11. Voir les pages lumineuses que Pierre Bourdieu a consacrées à ce phénomène dans *Les Règles de l'art* (Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992], p. 439-442).
12. La formule est de Fernand Divoire dans sa célèbre *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, Paris, Sansot, 1912, p. 46.
13. Alain Chenu, « Des sentiers de la gloire aux boulevards de la célébrité. Sociologie des couvertures de *Paris-Match*, 1949-2005 », *Revue française de sociologie*, vol. 49, n° 1, 2008, p. 19.

dissout les individualités en les subsumant sous une dénomination en *isme* et dans laquelle les noms des néophytes sont recouverts par celui de leur mentor. Les heureux acquéreurs de cette *paracélébrité* n'ont pas hésité à tirer profit de leur situation en produisant des témoignages sur la vie privée des figures publiques qu'ils fréquentaient. Ce faisant, ils ont mis en évidence une des caractéristiques majeures de la célébrité – le désir d'intimité du public avec la personne célèbre – dont les thuriféraires des célébrités littéraires ont su, le moment venu, se souvenir.

La déception née de la confiscation de la célébrité par le chef d'école (celui-ci ne laissant que des miettes à ses fidèles), conjuguée au constat que les « rayons de famosité[14] » atteignent davantage les familiers que les cénacliers, a en effet donné naissance à une troisième modalité de célébrité indirecte, que l'on pourrait appeler la « célébrité *en différé* ». Cette célébrité-là se caractérise par le fait que ses aspirants y exploitent le capital de visibilité[15] accumulé par l'écrivain célèbre de manière rétrospective, en *différé* donc, à travers un témoignage circonstancié sur ses habitudes intimes, ses activités domestiques et ses paroles privées. Sous couvert de remplir un « devoir de mémoire » ou d'apporter une « contribution à l'histoire littéraire »[16], les auteurs de ces témoignages, appelés « Souvenirs littéraires[17] », s'efforcent de tirer profit de l'intérêt persistant du public pour ces vedettes littéraires qu'ils ont eu le privilège de fréquenter dans leur jeunesse. Serviteurs lésés de la célébrité des grands artistes de leur temps, ils deviennent, à l'heure du souvenir, les profiteurs opportunistes de leur gloire posthume, en dévoilant leur intimité.

De l'intimité à distance aux souvenirs intimes

La littérature du souvenir[18] s'inscrit dans une longue tradition mémorielle de la littérature, mais participe, parallèlement, d'une révolution culturelle caractérisée par une curiosité paradoxale du public pour la vie privée des personnalités – paradoxale car la distanciation médiatique s'y accompagne d'un désir de rapprochement physique avec ladite célébrité, phénomène inédit qu'Antoine Lilti appelle « intimité à distance[19] ». Or, cette relation directe et personnelle avec les célébrités, avidement recherchée par le lecteur moderne, est offerte par procuration dans les livres de souvenirs où lesdites célébrités sont montrées en dehors de leur sphère habituelle d'action, chez elles, dans leur intérieur. Aussi bien ce genre testimonial, dont le dispositif narratif – une personnalité *vue de l'intérieur* par l'un des siens – satisfait objectivement la demande de proximité du public avec ses héros, aurait pu se calquer sur le

14. L'expression est de Philibert Audebrand dans *Derniers jours de la bohème : souvenirs de la vie littéraire*, Paris, Calmann-Lévy, 1901, p. 201.
15. Voir Heinich, *De la visibilité*, *op. cit*., p. 43-52.
16. Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, éd. Daniel Oster, Paris, Aubier, 1994 [1882-1883], p. 77 (avant-propos), où ces deux arguments, largement repris par les auteurs de Souvenirs, sont invoqués.
17. Voir Vincent Laisney, « Introduction », dans *Les Souvenirs littéraires*, *op. cit*., p. 9-14.
18. Voir Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle : déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2008, p. 372-373 ; ainsi que « Le mémorable des lettres », dans Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, p. 79-124.
19. Lilti, *Figures publiques*, *op. cit*., p. 65.

modèle antique des *vies exemplaires*[20], en effaçant tout ce qui a trait à l'intime et au trivial. Le discours du souvenir s'est réglé tout au contraire sur la curiosité médiatique en levant le voile sur l'intimité des célébrités, montrant ainsi qu'il était, en dépit de son caractère inactuel, autant, sinon plus sensible, que les autres discours à l'injonction de la publicité.

Ce que la célébrité fait aux Souvenirs se voit d'abord sur la couverture des ouvrages publiés à leur effigie, dont les titres sont tout un programme : *Charles Baudelaire intime, Victor Hugo intime, Flaubert intime, Alfred de Musset intime, Zola intime, Huysmans intime, Leconte de Lisle intime, Ingres intime, Courbet : souvenirs intimes, Mallarmé chez lui, Souvenirs familiers à propos de Rimbaud*[21]. À l'instar des enseignes lumineuses sur la façade des cabarets, les noms des célébrités littéraires et artistiques s'affichent en gros caractères, flanqués de l'aguicheur adjectif « intime » (ou équivalent), ne laissant planer aucun doute sur le spectacle qui attend les lecteurs : on les introduira dans le foyer du génie, on les assoira à la table du maître[22], on leur montrera son idole en déshabillé[23] ou en pantoufles[24]. Au lecteur curieux les auteurs de souvenirs promettent ce que les chroniqueurs de presse, du vivant des vedettes, ne dispensaient que sous l'espèce de ragots douteux, d'anecdotes controuvées et de propos déformés : la vérité vraie sur une star de la littérature, authentifiée par un homme qui l'a *vraiment* connue.

Promesse tenue. Les auteurs de souvenirs, insoucieux de l'œuvre, se concentrent sur la vie privée de l'homme dont l'éclat a occupé la curiosité publique. « Si j'ai consenti à essayer de narrer la courte existence de l'incorrigible bohème que fut Jarry, c'est parce que nul mieux que moi ne peut l'avoir connu dans toute l'intimité de son orgueil[25] », se justifie Rachilde. Pour faire ressortir le lien spécial qui les unit au grand homme, les souveniristes[26] mettent l'accent sur sa voix, ses gestes, son regard, sa posture, son charisme, ses habitudes, ses goûts et autres manies, toutes choses n'appartenant qu'à celui (ou celle) qui se trouvait *là* pour les percevoir. Privilège inaliénable du témoin, ces mentions minuscules d'apparence futile (Zola mangeant « tous les matins à son lever un œuf sur le plat[27] ») ont pour but de créer ce que Thierry Lenain

20. Voir José-Luis Diaz, *L'Homme et l'œuvre : contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2011 ; Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'Esprit de la cité », 1998.
21. Nadar, 1911 ; Alfred Asseline, 1885 ; Caroline Franklin-Grout, 1887 ; Adèle Colin Martellet, 1906 ; Henry Céard, 1887 ; Henry Céard, 1908 ; Jean Dornis, 1895 ; Prosper Debia, 1868 ; Émile Gros-Kost, 1885 ; Camille Mauclair, 1935 ; Ernest Delahaye, 1925.
22. Voir Richard Lesclide, *Propos de table de Victor Hugo*, Paris, Dentu, 1885.
23. « Portraits, révélations, scènes d'alcôve, anecdotes, petits mystères, petits scandales, tout un grand monde, hommes et femmes, à voir en déshabillé, c'est un régal pour les oisifs et pour les curieux. [...] Puisque ce genre répond si bien aux appétits du public, voyons à le cultiver », déclare Audebrand dans *Derniers jours de la bohème, op. cit.*, p. 29.
24. Léon Gozlan, *Balzac en pantoufles*, Paris, Michel Lévy frères, 1856 ; Jean-Jacques Brousson, *Anatole France en pantoufles*, Paris, Georges Crès, 1924.
25. Rachilde, *Alfred Jarry ou Le Surmâle de lettres*, Paris, Grasset, coll. « La Vie de Bohème », 1928, p. 28.
26. Pour des raisons analogues à celles qui ont conduit naguère la critique à forger le mot « diariste » (homme qui écrit son journal) en vue de le différencier du mot « journaliste » (homme qui écrit *dans* un journal), nous proposons de restreindre l'emploi du mot « mémorialiste » à son sens strict (celui qui écrit ses Mémoires) et d'appeler « *souveniriste* » celui qui écrit ses Souvenirs.
27. Paul Alexis, *Émile Zola : notes d'un ami*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 24.

appelle des « *effets de présence*[28] », c'est-à-dire l'illusion d'une proximité physique avec la personne, résolvant de la sorte l'insoluble problème de « l'intimité à distance ». Grâce aux témoignages oculaires et auriculaires de ceux dont le corps a partagé l'espace sacré de la célébrité, l'écart entre la représentation iconique et la réalité organique – cet interstice où s'insinue le désir de *toucher* – se trouve comblé. Le lecteur a l'impression – ce que ne lui donnaient qu'imparfaitement les reproductions picturales et photographiques – d'être en présence de Balzac, de voir Baudelaire, d'entendre Flaubert, de sentir Verlaine. De là s'explique, dans les Souvenirs, la place accordée aux anecdotes excentriques, aux propos étonnants, aux détails saugrenus, aux particularités physiques, qui, par leur violent effet de présence, satisfont le désir référentiel du lecteur.

Du capital mémoriel au capital de visibilité

On pourrait m'objecter, à ce stade, qu'en se remémorant leur passé, les souveniristes n'ont fait que consolider la célébrité de leurs maîtres, comme ils l'avaient fait vingt ou trente ans plus tôt en écrivant des articles à leur gloire sans obtenir de contrepartie. À première vue, le geste mémoriel ne semble pas de nature à conférer à ces oubliés de la célébrité la notoriété à laquelle ils aspiraient dans leur jeunesse. Ils donnent d'autant plus le sentiment d'œuvrer contre eux-mêmes qu'ils se mettent en retrait de la narration, déclinant ce premier rôle réservé aux mémorialistes, se contentant d'écrire les « mémoires des autres[29] ». Derrière cette posture d'humilité se cachent pourtant des intentions plus troubles, où se mêlent esprit de revanche et intéressement personnel. Leur idole disparue, les thuriféraires se retrouvent en effet plus riches que jamais, disposant d'une ressource rare (Chamfort parlait d'un « avantage[30] »), constituée de la mémoire des grands Morts.

Ce trésor de souvenirs, c'est ce que j'appelle le « capital mémoriel ». S'apparentant au « capital social[31] » par sa dynamique, ce capital s'en distingue par le caractère rétroactif du personnel mobilisé. Dix ans, vingt ans, parfois cinquante ans après, le souveniriste fait remonter de sa mémoire les figures célèbres de son temps, devenues pour certaines d'entre elles des « légendes[32] ». Formulé en termes bourdieusiens, le capital mémoriel est l'*ensemble des ressources de la mémoire liées à la fréquentation durable d'une ou plusieurs personnalités*

28. Thierry Lenain, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », dans Ralph Dekoninck et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2005, p. 320.
29. « Ce livre qui renfermera le portrait ou le profil ou le crayon de tous mes contemporains d'un demi-siècle, aura sa raison d'être, parce qu'il sera moins encore les Mémoires d'Arsène Houssaye que les Mémoires des autres », écrit Arsène Houssaye dans *Les Confessions : Souvenirs d'un demi-siècle, 1830-1880*, Paris, Dentu, 1885-1891, t. I, p. 44.
30. « Célébrité : l'avantage d'être connu de ceux qui ne vous connaissent pas », dans Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, éd. Ginguené, Paris, chez le directeur de l'Imprimerie des sciences et arts, 1795, aphorisme souvent repéré sous le numéro 135.
31. « Ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un *réseau durable de relations* plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'interreconnaissance », Pierre Bourdieu, « Le capital social. Notes provisoires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 31, 1980, p. 2.
32. Voir João Da Rocha, *Légendes en héritage : Comment les écrivains ont façonné l'histoire littéraire des années 1900-1940*, thèse de doctorat sous la direction de Laurence Campa, Université Paris Nanterre, 2025.

connues ou reconnues, soit, pour le dire plus simplement, un capital social *différé.* Pour démêler les liens avec le phénomène social de la célébrité, il convient toutefois de mobiliser une troisième forme de capital, récemment mise en lumière par Nathalie Heinich, appelé « capital de visibilité » et correspondant au « différentiel de ressources entre gens connus et inconnus[33] ». Suivant cette définition, le capital mémoriel peut ainsi se définir à son tour comme un « différentiel de ressources entre gens ayant connu des gens connus, et gens n'ayant connu que des gens inconnus ». Nous aurions donc, conformément à ce schéma, d'un côté, des individus détenteurs d'un capital mémoriel en raison de leur fréquentation antérieure de personnes détentrices d'un capital de visibilité, et de l'autre, des gens dépourvus de capital, réduits à lire les Souvenirs des premiers pour avoir une intimité à distance avec les secondes.

Si ces distinctions entre les différents capitaux permettent d'y voir plus clair dans la distribution des ressources des manipulateurs de biens symboliques, écrivains illustres et obscurs mêlés, elles laissent ouverte, et non résolue, la question de la conversion du capital mémoriel en capital de visibilité. Oui ou non, écrire un livre de souvenirs sur des personnes célèbres permet-il de recueillir *rétroactivement* un peu de la famosité de ces dernières ? Un rapide examen du corpus des Souvenirs conduit au constat que, si transfert de capital il y a bien, il s'accompagne d'une déperdition considérable de valeur. On ne sache pas que les Souvenirs de Léon Gozlan sur Balzac aient rendu son auteur plus fameux que celui de *La Comédie humaine*, ou que le témoignage rétrospectif d'Édouard Dujardin sur Mallarmé[34] lui ait permis de rivaliser en notoriété avec le maître des Mardis. Pour autant, on ne peut pas nier que des écrivains méconnus aient réussi à *se faire un nom* (stade premier de la célébrité avant celui, ultime, de la visibilité) grâce à la publication de leurs Souvenirs. Parlerait-on encore de James Boswell, Johann Peter Eckermann, Étienne-Jean Delécluze, Maxime Du Camp, Henri de Régnier, Judith Gautier, Léon Daudet, André Salmon, s'ils n'avaient ressuscité Samuel Johnson, Goethe, Stendhal, Flaubert, Mallarmé, Gautier, Zola, Apollinaire[35] ? Aussi la question n'est-elle pas tant celle de la convertibilité du capital mémoriel en capital de visibilité – elle est effective –, que des moyens poétiques mis en œuvre par les intéressés pour que cette conversion atteigne son maximum d'efficace. Si ce point nous intéresse, c'est qu'il touche à une autre conséquence morphologique du phénomène social de la célébrité sur le genre des Souvenirs : l'énonciation mémorielle.

À première vue en effet, les Souvenirs littéraires sont un hommage sans équivoque aux gloires littéraires de jadis, s'inscrivant dans la culture de commémoration des grands hommes de la nation, insufflée par l'idéologie de la Troisième République. À seconde vue, en dépit des intentions affichées (« Je parlerai un peu de moi pour avoir l'occasion de parler

33. Heinich, *op. cit*., p. 43.

34. Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Paris, Messein, 1936.

35. Respectivement : James Boswell, *Vie de Samuel Johnson* (1791) ; Johann Peter Eckermann, *Conversations avec Goethe* (1836) ; Étienne-Jean Delécluze, *Souvenirs de soixante années* (1862) ; Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* (1882-1883) ; Henri de Régnier, *Figures et caractères* (1901) ; Judith Gautier, *Le Collier des jours* (1904) ; Léon Daudet, *Fantômes et vivants* (1914) ; André Salmon, *Souvenirs sans fin* (1955-1961).

beaucoup d'eux. Je serai le cadre, ils seront le tableau[36] »), la posture admirative du souveniriste est très ambivalente. Comme l'a bien montré Dominique Maingueneau, s'opère à bas bruit dans l'énonciation du souvenir un renversement hiérarchique, tendant à replacer le narrateur au centre de l'attention, et conséquemment, à réévaluer sa *position*. « Si dans la scène représentée, écrit le critique, l'auteur est un actant périphérique, dans la scène d'énonciation, les personnages qui jouent les rôles principaux sur le théâtre du monde deviennent secondaires, au profit de ce nouveau personnage principal qu'est le narrateur[37]. » Autrement dit, en écrivant ses Souvenirs, le disciple passe de la position basse (admirative) qui était la sienne dans sa jeunesse, à une position haute (évaluative), faisant de lui, dans le temps de la remémoration, *l'arbitre des célébrités*. Non content d'exhiber son lien personnel avec le grand homme, l'auteur de Souvenirs s'auto-proclame juge de sa vie et de son œuvre, se montrant tour à tour élogieux et irrévérencieux vis-à-vis de son idole. C'est Antoine Albalat tournant Leconte de Lisle en ridicule[38], c'est Maxime Du Camp attribuant le génie de Flaubert à son épilepsie[39], c'est Camille Mauclair faisant passer Mallarmé pour un « raté[40] », etc. Ainsi, en renégociant leur position dans l'énonciation, les auteurs de Souvenirs littéraires ont-ils usé de leur capital mémoriel pour récupérer un peu de ce capital de visibilité accaparé par les célébrités en leur temps.

Conclusion

Pour conclure cette réflexion sur la célébrité des écrivains en régime mémoriel, arrêtons-nous sur deux livres de Souvenirs, publiés respectivement en 1903 et 1926, dont les couvertures illustrent l'emprise croissante de la publicité sur le genre, en même temps que la tentative de captation de notoriété par leur auteur. La première montre sept médaillons photographiques d'écrivains célèbres (Zola, François Coppée, Hector Malot, etc.) formant une espèce de guirlande, prolongée à son extrémité par le nom de l'auteur : Albert Cim. Humilité oblige, sa photo manque, mais son anthroponyme s'agrège de manière subliminale à ce feston de célébrités… Sur la seconde, nul portrait de vedettes – Picasso, Apollinaire, etc. –, mais un bandeau publicitaire la recouvrant, avec la photo de Francis Carco encadrée de cette légende : « LE MEILLEUR OUVRAGE DE FRANCIS CARCO ». Le symbole est fort : il montre qu'en l'espace d'un siècle il est devenu possible d'accéder à la visibilité en se souvenant des célébrités.

36. Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel, 1886, t. I, p. 8.
37. Maingueneau, « Souvenirs littéraires et discours constituants », *op. cit*., p. 155.
38. Antoine Albalat, « Les "Jeudis" d'Alphonse Daudet », *Revue des Deux Mondes*, 1er février 1920 (rééd. dans les *Souvenirs de la vie littéraire*, Paris, Georges Crès, 1924, p. 14-15).
39. Du Camp, *op. cit.*, t. I, p. 202.
40. Nous faisons allusion au fameux « entretien du raté », Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935, p. 103-104.

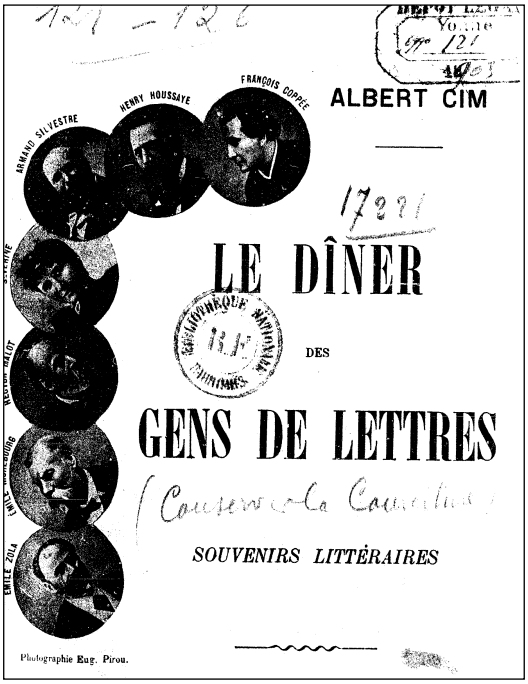


FIG. 1 : couverture (Flammarion, 1903).



FIG. 2 : bandeau (Albin Michel, 1926).

Bibliographie critique sélective

Pour ne pas alourdir cette bibliographie, nous avons choisi de ne pas y faire figurer les sources primaires présentes dans les notes infrapaginales.

BONNET Jean-Claude, *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'Esprit de la cité », 1998.

BOURDIEU Pierre, « Le champ scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2-3, 1976, p. 88-104. doi.org/10.3406/arss.1976.3454

— *« Le capital social. Notes provisoires »*, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 31, 1980, p. 2-3. doi.org/10.3406/arss.1980.2069

CHENU Alain, « Des sentiers de la gloire aux boulevards de la célébrité. Sociologie des couvertures de *Paris-Match*, 1949-2005 », *Revue française de sociologie*, vol. 49, n° 1, 2008, p. 3-52. doi.org/10.3917/rfs.491.0003

DA ROCHA João, *Légendes en héritage : Comment les écrivains ont façonné l'histoire littéraire des années 1900-1940*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2025. Prochainement disponible sur Theses.fr.

DIAZ José-Luis, *L'Homme et l'œuvre : contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2011.

HEINICH Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2012.

JEANNELLE Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e^ siècle : déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2008.

— « Le mémorable des lettres », dans Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, p. 79-124.

— *Vies mémorables : Variations littéraires sur le genre des Mémoires de la Libération à nos jours*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2024.

LAISNEY Vincent (dir.), *Les Souvenirs littéraires*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2017. doi.org/10.4000/books.pulg.2649

— « Souvenirs littéraires », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques, série Références et dictionnaires », 2018, p. 747-748.

— *Les Tribulations d'un chercheur en littérature : la fabrique des Souvenirs*, préface de Marie-Ève Thérenty, Paris, CNRS Éditions, coll. « Les décalé.e.s », 2025.

LENAIN Thierry, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », dans Ralph Dekoninck et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2005, p. 303-324.

LILTI Antoine, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, coll. « L'Épreuve de l'histoire », 2014.

MAINGUENEAU Dominique, « Souvenirs littéraires et discours constituants », dans Vincent Laisney (dir.), *Les Souvenirs littéraires*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2017, p. 147-164. doi.org/10.4000/books.pulg.2670

La célébrité littéraire des femmes au XIX^e siècle : entre défi et empêchement
Entretien avec Damien Zanone

VIOLAINE FRANÇOIS, Université Paris-Est Créteil

Résumé

En un temps, le XIX^e siècle, où les normes de genre sont très nettement déclarées et s'exercent avec rigueur, la dissymétrie de la possibilité de célébrité pour les hommes et pour les femmes se formule de manière aiguë. Germaine de Staël, au début du siècle, résume les données d'un empêchement. George Sand, plus tard, parvient à incarner l'exception qui confirme la règle, mais au prix de concessions : il lui faut tantôt accepter d'être présentée comme une sorte d'hermaphrodite social, tantôt jouer la partition de ce qu'on pourrait appeler un « Code-Femme ».

Violaine François (VF) – *Dans quelle mesure peut-on penser la célébrité littéraire du XIX^e siècle comme une construction genrée, à la fois historique et symbolique ? Les processus de visibilité et de consécration vous semblent-ils différer selon le sexe de l'auteur, dans un champ littéraire régi par des normes implicites de reconnaissance, ce que vous avez notamment désigné, après Balzac, comme un « Code-Homme[1] » ?*

Damien Zanone (DZ) – Que la célébrité littéraire soit une construction genrée n'est pas propre au XIX^e siècle : cela s'observe de façon bien antérieure et jusqu'au milieu du XX^e siècle au moins. En revanche, c'est au XIX^e siècle que le fait est constaté très clairement, analysé avec précision, éprouvé avec amertume par des femmes et, partant, dénoncé. Deux écrivaines majeures, Germaine de Staël et Félicité de Genlis, le font dès les années 1800 en produisant tour à tour des fictions et des essais qui saisissent comme un problème le sort social réservé aux femmes qui écrivent et publient. Le souvenir du passé très récent de la Révolution française a sans doute nourri leur réflexion car cette période a multiplié les cas de célébrités individuelles, certes politiques plus que littéraires, mais a mal rétribué les femmes en la matière. Genlis, qui donne sur la question une nouvelle (« La femme auteur », 1802) et un essai (*De l'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs*, 1811), prend précisément l'exemple de la célébrité pour constater la dissymétrie genrée, dans un récit autobiographique qu'elle publie en 1804 (*Les Souvenirs de Félicie L*) : « *Il a fait parler de lui*, est toujours un éloge, cela veut dire qu'un homme s'est distingué par ses talents et ses actions. *Elle a fait parler d'elle*, est toujours un blâme… Cette conduite signifie que la conduite d'une femme n'est pas irrépréhensible ![2] ». Staël, plus encore, élit la gloire comme un objet privilégié de réflexion : la gloire plus que la célébrité, la première étant

1. Damien Zanone, « Faire trembler le "Code-Homme" ? Fonction de la référence à Staël et à Sand chez Balzac (*Béatrix*, *La Muse du département*) », *Romantisme*, n° 206, 2024/4, p. 115-131.
2. Stéphanie-Félicité de Genlis, *Les Souvenirs de Félicie L* [1804], dans Catriona Seth (éd.), *La Fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, p. 377.

dite « véritable » et la seconde « relative » selon la distinction opérée dans le premier chapitre, « De l'amour de la gloire », de *De l'influence des passions* (1796). La gloire est présentée par elle comme un absolu, sanctionnant les actions publiques et les écrits qui témoignent de vertus civiques et emportent l'adhésion par enthousiasme : « c'est, sans doute, une jouissance enivrante que de remplir l'univers de son nom, d'exister tellement au-delà de soi, qu'il soit possible de se faire illusion et sur l'espace et sur la durée de la vie…[3] ». Las ! cette expérience n'est pas donnée en partage aux femmes comme aux hommes. Le rapport des femmes à la gloire est toujours énoncé par Staël sur le mode de la mélancolie, pour constater un empêchement. La leçon douloureuse contenue dans la phrase à laquelle l'écrivaine arrive en 1813 dans *De l'Allemagne* (« la gloire elle-même ne saurait être pour une femme qu'un deuil éclatant du bonheur[4] ») est déjà approchée en 1800 dans un autre essai, *De la littérature* : les « femmes qui cultivent les Lettres » y sont montrées comme des « parias » réduites à devenir, au mieux, des objets « de la curiosité, peut-être de l'envie, et ne méritant en effet que la pitié[5] ». Cette triste leçon sert également de donnée fictionnelle à *Corinne ou l'Italie* (1807), roman de grande renommée qui laisse, pour la suite du XIX^e^ siècle, le prénom de son héroïne comme antonomase pour désigner, dans ses heurs et surtout ses malheurs, la femme qui écrit.

Donc oui, il est incontestable qu'au XIX^e^ siècle les processus de visibilité et de consécration littéraires diffèrent fortement selon le sexe de l'auteur. L'intérêt de la période est de le souligner de manière ostensible, voire dramatique en faisant l'objet de représentations spécifiques. Balzac rejoue la partition de *Corinne* avec le personnage de Camille Maupin dans *Béatrix*, la « femme de génie[6] » qui s'est imposée dans le monde des lettres où tout le monde la vénère comme « une exception admise[7] », mais qui paie le prix de son exceptionnalité d'une vie amoureuse impossible. Les normes de genre, au XIX^e^ siècle, n'étaient pas implicites et s'exerçaient ouvertement, avec rigueur. L'expression de « Code-Homme » est employée par Balzac dans un autre de ses romans mettant en scène une femme qui écrit (*La Muse du département*, 1843[8]) : elle permet de désigner le langage (lexique, expressions, discours) que des hommes pratiquent entre eux quand ils parlent des femmes en leur absence : langage cru qui évoque le corps de façon directe. Il est cependant possible, comme le suggère la question, d'élargir le sens de l'expression pour désigner des modèles de discours supposés propres à chaque sexe : il est bien certain qu'hommes et femmes ne sont pas censés pratiquer le même

3. Germaine de Staël, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* [1796] suivi de *Réflexions sur le suicide*, éd. Chantal Thomas, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2000, p. 56.
4. Id., *De l'Allemagne* [1813], chronol. et introd. par Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 2 vol., vol. II, p. 218.
5. Id., *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 342.
6. Honoré de Balzac, *Béatrix* [1839-1845], éd. Madeleine Fargeaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1979, p. 260.
7. *Ibid.*, p. 114.
8. Honoré de Balzac, *La Muse du département* [1843], éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984, p. 140.

« code » au XIX^e^ siècle. Prenons l'exemple des discours préfaciels. Une femme pourrait-elle écrire, comme le jeune Chateaubriand le fit en incipit de son premier ouvrage publié (*Essai sur les révolutions*, 1797) : « Qui suis-je ? Et que viens-je annoncer aux hommes ? » Non. Les femmes qui écrivent et publient ne peuvent apostropher ainsi et sont forcées de trouver d'autres manières pour se rendre audibles dans l'espace public, et ainsi déjouer la « redoutable chaîne sémantique associant publication, publicité et femme publique » pointée par Martine Reid[9]. Un bon exemple est celui de George Sand quand elle préface chacun de ses romans publiés depuis vingt ans à la demande de l'éditeur Hetzel qui veut les rassembler au début des années 1850 : loin d'évoquer leur contenu et encore moins le message dont ils seraient porteurs pour l'humanité, Sand les présente comme des « fantaisies » nées de son humeur sensible et changeante. Ils sont sortis de moments privilégiés dont elle rappelle des éléments à la fois précis et circonstanciels (notations météorologiques, présence d'enfants ou d'amis) : « Les romans sont toujours plus ou moins des fantaisies, et il en est de ces fantaisies de l'imagination comme des nuages qui passent. D'où viennent les nuages et où vont-ils ? » (préface de *La Dernière Aldini*) ; « Je ne sais pourquoi j'ai écrit peu de livres avec autant de plaisir que celui-là. C'était à la campagne, par un été aussi chaud que le climat de l'Italie que je venais de quitter. Jamais je n'ai vu autant de fleurs et d'oiseaux dans mon jardin. Liszt jouait du piano au rez-de-chaussée, et les rossignols, enivrés de musique et de soleil, s'égosillaient avec rage sur les lilas environnants » (préface des *Maîtres mosaïstes*). La modestie est feinte, sans doute, et l'écrivaine entend bien se poser en artiste et mériter le respect (« Il est rare que la fantaisie des artistes ait un lien direct avec leur situation. […] Quiconque ne sait pas cela n'est guère artiste lui-même », préface de *Gabriel*), mais elle le fait en mettant au point ce qu'on pourrait appeler un « Code-Femme », seul à même de séduire ses contemporaines et plus encore, peut-être, ses contemporains. Avec succès, si l'on s'en remet au témoignage d'Henry James : « Ces préfaces sont charmantes ; elles justifient presque l'affirmation de l'éditeur selon laquelle elles forment "le plus magnifique examen qu'un grand esprit a fait de lui-même"[10] ».

Relief[11] *– Vous repérez le « Code-Femme » sandien dans les préfaces des années 1850, où l'écrivaine se présente sur le mode de la modestie et de la fantaisie, fussent-elles feintes. Mais cette stratégie ne risque-t-elle pas de redoubler le système qu'elle prétend déjouer ? En se présentant comme une humeur changeante plutôt que comme une intelligence systématique, Sand n'enferme-t-elle pas la « femme qui écrit » dans un répertoire de tropes convenus (sensibilité, météorologie intérieure, épisodes domestiques, etc.) qui sont précisément ceux dans*

9. Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2010, p. 42.
10. Henry James, « George Sand » [*The Galaxy*, juillet 1877], dans *George Sand*, trad. Jean Pavans, préf. Diane de Margerie, Paris, Mercure de France, coll. « Bleue », 2004, p. 28. Pour une étude plus approfondie de ces préfaces, voir Damien Zanone, « La scène des préfaces : George Sand et l'inspiration », dans *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, textes réunis par Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 373-379.
11. Au fil des échanges, la direction de *Relief* a ajouté quelques relances, signalées par la mention *Relief*, auxquelles Damien Zanone a bien voulu répondre.

lesquels la critique masculine s'attendait à la trouver ? Autrement dit, et je mesure bien à quel point la question est difficile, le « Code-Femme » est-il une invention tactique de l'écrivaine ou un piège discursif déjà préparé pour elle ?

DZ – Je ne dis pas le contraire, mais vous avez raison de l'expliciter. Le « Code-Femme » (expression qui ne s'essaie ici que comme réplique au « Code-Homme » formulé par Balzac) produit les deux effets : tactique victorieuse et piège. Ces préfaces remarquables, certes, exhaussent « l'artiste », l'enlèvent à l'obligation de l'« intelligence systématique » et imposent de l'admirer sans dialogue (Sand semble y dire « J'ai seul la clef de cette parade sauvage », comme plus tard Rimbaud au terme d'une de ses *Illuminations*). Mais aussi elles l'enferment dans un rôle qui n'est précisément pas celui de l'« intelligence systématique », ouvrant le soupçon que c'est par incapacité de l'endosser. Ajoutons cependant que Sand construit ce rôle plus qu'elle ne le reçoit : on ne trouve guère, avant ces préfaces, de représentations signées d'un homme ou d'une femme qui montrent ainsi une femme qui crée ou un homme qui crée. Quoi qu'il en soit, je m'accorde avec vous : on voit bien, à travers un tel exemple, les concessions que Sand a dû faire pour être « exception admise ».

VF – En tant que spécialiste des écritures de soi – correspondances, journaux, mémoires, autobiographies – vous semble-t-il que ces textes constituent un observatoire privilégié pour saisir la manière dont les écrivaines du XIX^e^ siècle perçoivent, anticipent et négocient les impératifs de visibilité et d'exposition publique de leur temps ? Peut-on identifier, dans ces corpus, des cas précis – chez des figures consacrées comme chez des autrices plus périphériques – où les impératifs de la célébrité sont explicitement formulés, discutés ou mis à distance ? Plus largement, la célébrité y est-elle pensée comme un horizon désiré, redouté, nié ou reformulé, et ces représentations vous semblent-elles révéler des stratégies de contournement, de justification ou de mise à distance de la visibilité publique ?

DZ – Deux cas peuvent être distingués dans le témoignage porté par les écrits autobiographiques de femmes à propos de la célébrité, selon que leurs autrices sont déjà concernées par cette situation ou non au moment où elles s'expriment. Flora Tristan et Marie Bashkirtseff, par exemple, ne le sont pas et, à distance de la célébrité, s'expriment sur elle. Quand elle publie *Pérégrinations d'une paria* en 1838, Tristan est connue de bien peu de monde mais se permet, dans l'avant-propos, de regretter le mauvais usage que sa contemporaine George Sand fait de sa notoriété nouvellement acquise à travers des romans pourtant utiles à la cause des femmes : elle salue cette romancière audacieuse mais regrette de la voir s'abriter derrière un pseudonyme masculin qui, même s'il n'abuse personne, empêche d'affirmer publiquement le génie littéraire d'une femme. Marie Bashkirtseff, dans son *Journal* publié à titre posthume en 1887, est plus directement impatiente de célébrité et désigne celle-ci comme un horizon désiré qui semble une fin en soi : « Mais qu'est-ce que je veux ? Oh ! vous le savez

bien. Je veux la gloire ! […] Que suis-je ? Rien. Que veux-je être ? Tout[12]. » La célébrité fait partie de ce « tout », elle est un élément nécessaire au programme d'exister avec intensité.

George Sand, à l'inverse, n'évoque sa célébrité qu'une fois celle-ci dûment acquise, et même établie depuis une vingtaine d'années, dans des textes rédigés et publiés au début des années 1850. C'est l'époque où, d'ailleurs, elle adopte le féminin comme genre auquel accorder les « je » dans ses textes publics. Après le tour d'essai que constituent les préfaces rédigées pour l'édition Hetzel, avec des réponses qui oscillent entre parade et dérobade, ce sujet s'impose comme thème obligé dans *Histoire de ma vie*, la vaste autobiographie en cinq parties publiée en 1855 : les premiers pas de la protagoniste dans la vie littéraire la conduisent presque immédiatement à l'éclatant succès de ses deux premiers romans (*Indiana*, *Valentine*), ce qui conduit l'autobiographe à passer un nouveau pacte avec ses lecteurs et ses lectrices pour établir ce qu'elle dira et ce qu'elle taira (c'est la « manière de préface à une nouvelle phase de mon récit » qui ouvre le chapitre 13 de la partie IV). Ce récit est principalement traité sur le mode de la comédie sociale, avec des scènes montrant la camaraderie nouvelle avec d'autres auteurs – hommes –, les tiraillements avec les éditeurs et directeurs de revues – hommes –, l'attention nouvelle portée par les lecteurs et lectrices à celle qui peut se permettre d'écrire « j'aurais souhaité vivre obscure » (dans le chapitre 2 de la partie V, qui relate sur un mode humoristique : « ce que je gagnai à devenir artiste », c'est-à-dire les lettres anonymes et autres sollicitations incessantes des curieux et donneurs de conseils).

VF – Dans Histoire de ma vie, *George Sand adopte une posture singulière en se présentant comme un individu « ordinaire*[13] *», récusant toute revendication d'exceptionnalité à la manière d'un Chateaubriand. Comment interpréter cette stratégie de banalisation de soi face à une célébrité pourtant bien réelle ? Peut-on y voir une manière de neutraliser les effets transgressifs de la notoriété féminine, voire de reformuler la célébrité pour la rendre compatible avec les normes sociales et genrées du XIX^e^ siècle ? Sand a-t-elle, selon vous, recherché cette célébrité ou n'a-t-elle cessé de la négocier ?*

DZ – Sand n'a pas eu le temps de rechercher la célébrité, elle l'a obtenue peu de temps après son entrée en littérature. Ce qu'elle a cherché d'abord, c'est l'indépendance – vivre de sa plume à l'écart du carcan conjugal – et donc le succès, mais celui-ci a été aussitôt converti en célébrité. Cela se comprend dans le contexte nouveau de l'entrée dans l'ère médiatique qui marque les années 1830[14] : la presse acquiert en peu d'années un rôle impressionnant pour faire et entretenir les réputations, et elle se nourrit tout particulièrement des figures qui apparaissent singulières dans le monde social. George Sand est une proie ou, en tout cas, un

12. Marie Bashkirtseff, *Journal (1873-1877)* [1887], Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine français », 2019, p. 210-211. Entrée du 3 juillet 1876.

13. « L'humanité n'est pas différente de moi », George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, 2 vol., vol. I, p. 465.

14. Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty (dir.), *1836, l'An I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal* « La Presse » *d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

objet idéal pour tout journaliste sachant écrire, comme Jules Janin en 1836 : « Qui est-il ou qui est-elle ? Homme ou femme, ange ou démon, paradoxe ou vérité ? Quoi qu'il en soit, c'est un des plus grands écrivains de notre temps. D'où vient-elle ? Comment nous est-il arrivé ? […] Quelle énigme cet homme, quel phénomène cette femme ! Quel intéressant objet de nos sympathies et de nos terreurs, cet être aux mille passions diverses, cette femme, ou plutôt cet homme et cette femme ! Et quel critique, en ce monde, osera jamais les aborder de front et les expliquer[15] ? » L'exceptionnalité de Sand a été ainsi dite par les autres et il lui importait donc peu de la revendiquer elle-même tant ce statut hors norme a été très tôt reçu : telle est la condition d'« exception admise » déclarée par Balzac. Quand elle écrit son autobiographie, cette célébrité dure depuis vingt ans et il n'est plus temps de s'en émerveiller. Il lui est d'autant plus aisé de se dire de l'espèce humaine commune que cela correspond chez elle à une conviction politique profonde, et éprouvée de la manière la plus forte dans le contexte de 1848 : le premier chapitre de l'ouvrage place celui-ci sous le signe de la solidarité[16].

VF – L'association même des termes « célébrité » et « autrice » n'est-elle pas, dans un siècle profondément misogyne, une forme de gageure : être femme et écrivain constitue-t-il déjà une transgression suffisante pour rendre problématique toute visibilité publique ? L'exception de George Sand ne risque-t-elle pas de masquer la difficulté structurelle pour les femmes d'accéder à la notoriété ?

DZ – Sand est en effet une exception qui peut masquer la difficulté structurelle, et même l'empêchement des femmes d'accéder à la célébrité littéraire au XIX^e^ siècle. Et l'on peut convenir que les mots « célébrité » et « autrice » (lequel n'était d'ailleurs pas en usage alors puisqu'il a attendu la fin des années 2010 pour se répandre) ne sont guère conciliables dans ce contexte. Sand, d'ailleurs, n'en est pas épargnée : l'étonnement et même la fascination qu'elle a pu exercer dans les premières décennies de sa carrière finissent par passer et des faiseurs d'opinion puissants, dans le dernier quart du XIX^e^ siècle où elle n'est plus, s'empressent de tourner la page : Zola ou Lanson, chacun à sa manière, semblent regretter rétrospectivement la complaisance montrée pour elle par leurs aînés, leur reprochant presque de s'être laissé berner en lui accordant trop bon accueil dans les années 1830 et 1840.

Relief – Vous pointez Zola et Lanson comme deux faiseurs d'opinion qui scellent dans le dernier tiers du siècle un retour critique contre Sand. Mais ce déclassement posthume ne s'inscrit-il pas dans un mouvement plus vaste, qui voit la professionnalisation des études littéraires (la chaire Lanson en 1900, la fabrique du « grand écrivain » et la patrimonialisation de la littérature) écarter plus systématiquement les femmes du panthéon ? Et ne faudrait-il pas alors distinguer

15. Jules Janin, « M^me^ George Sand », dans Alfred de Montferrand (dir.), *Biographie des femmes auteurs contemporaines françaises*, Paris, Armand-Aubrée, libraire, 1836, p. 458-476 (article également publié dans *L'Artiste*, t. XII, 1836, p. 150-156), p. 459.

16. Cet aspect est développé dans : Damien Zanone, « Le pacte solidaire (*Histoire de ma vie* de George Sand) », dans *1848, une révolution du discours*, textes réunis par Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2001, p. 243-251.

deux régimes de célébrité féminine au XIX^e^ siècle : l'un, médiatique et contemporain, où les écrivaines existent (parfois fortement, comme Sand) ; l'autre, posthume et institutionnel, où elles disparaissent presque totalement ? Le seuil critique ne se situe-t-il pas au moment où la critique littéraire devient une discipline universitaire ?

DZ – Cette observation est très pertinente et je vous en remercie. Je l'approuve et la complèterai par l'exemple de Sainte-Beuve, critique « médiatique et contemporain » mais bientôt « institutionnel », figure d'autorité revendiquée par Lanson comme l'un de ses modèles : dans *Portraits de femmes*, volume de 1844 rassemblant des articles des années antérieures, il privilégie des femmes qui ont écrit avec une infinie discrétion et sont mortes sans qu'à peine on s'avise qu'elles l'aient fait. La célébrité posthume excuse la célébrité. Ainsi, en ouverture de l'article sur M^me^ de Rémusat : « J'ai toujours eu un grand faible pour les auteurs qui le sont sans qu'on s'en doute. On vit dans le monde à côté d'eux ; on goûte leur esprit ; on joue avec le sien en leur présence ; on est à cent lieues de penser à l'homme de lettres, à la femme de lettres, à l'auteur, et en effet rien n'y ressemble moins. [Cette personne produit] sans trop y songer [...] cette littérature à laquelle elle ne semblait point penser[17]. » Sainte-Beuve inclut « l'homme de lettres » comme possible incarnation de cette figure d'auteur malgré lui, mais c'est un ouvrage sur les « femmes de lettres » qui lui permet de rêver à cette figure. Et Sainte-Beuve, qui tenait pourtant le filtre de la mémoire, n'a pas été écouté sur ce point : il a eu beau, avec insistance, dire son goût pour les romancières qui avaient exercé à la charnière des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles (par exemple Charrière, Souza ou Cottin), cela n'a pas suffi pour que Lanson, après lui, juge bon de fixer leur mémoire.

VF – La fiction vous semble-t-elle offrir un laboratoire privilégié pour penser les conditions de la célébrité féminine ?

DZ – Si par laboratoire on veut dire une représentation et thématisation de la célébrité féminine en littérature, il peut être tentant d'estimer que cela est fait dès le début du siècle avec *Corinne ou l'Italie* de Staël : dira-t-on cependant que ce roman pense les conditions de la célébrité féminine ? Il est plus juste de considérer qu'il actualise un mythe ancien, référé à Sapho, réputant gloire et amour inconciliables pour une femme, et pour une femme seulement. George Sand ne traite pas directement le sujet dans ses fictions : on y rencontre certes des femmes célèbres (l'héroïne de *Consuelo*, celle de *Lucrezia Floriani*) mais comme interprètes (l'une chanteuse, l'autre actrice), reconnues pour leur talent supérieur à dire des textes écrits par des hommes.

VF – Dans Béatrix*, le personnage de Balzac, Camille Maupin, que vous qualifiez d'« hermaphrodite social*[18] *», accède à l'autorité et à la reconnaissance au prix d'un effacement des*

17. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits de femmes* [1844], éd. Gérald Antoine, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1998, p. 541.
18. Zanone, « Faire trembler le "Code-Homme" ? », art. cit.

marqueurs genrés : « être amphibie[19] *». Au dire de la rumeur, elle ne serait ni homme ni femme, mais génie. Neutraliser le genre est-il nécessaire pour qu'une écrivaine soit reconnue comme génie littéraire, ou ce procédé l'écarte-t-il en tant que femme des formes légitimes de reconnaissance ? Autrement dit, peut-on vraiment rester femme tout en étant célèbre ?*

DZ – Cette question concerne la réception – et les hommes qui en tiennent les cordons – plus que les femmes créatrices. Ce sont des hommes faiseurs d'opinion qui choisissent – tant convenir du génie créateur d'une femme leur coûte et prend à revers leurs habitudes – de dire que les femmes qui se distinguent ne sont pas typiquement femmes, mais autre ; on l'a vu, par exemple, à travers l'article de Jules Janin déjà cité, jouant sur une supposée ambiguïté sexuelle de George Sand, tout entière construite par le texte qui l'énonce. Il est vrai, néanmoins, qu'il peut arriver à Sand de « performer » cette ambiguïté, y compris dans sa manière de revendiquer le mot épicène d'« artiste » pour dire un exhaussement de sa personne au-dessus du genre et de ses frontières. Évoquant, dans *Histoire de ma vie* (partie IV, chapitre 14), le temps heureux de son indépendance enfin trouvée dans l'identité nouvelle d'artiste en littérature, elle écrit : « Moi, j'avais l'idéal logé dans un coin de ma cervelle et il ne me fallait que quelques jours d'entière liberté pour le faire éclore. Je le portais dans la rue [...]. Je n'étais plus une *dame*, je n'étais pas non plus un *monsieur*. [...] On ne me connaissait pas, on ne me regardait pas, on ne me reprenait pas ; j'étais comme un atome perdu dans cette immense foule. »

Plus généralement, et en dehors de ce cas particulier où l'on entend une écrivaine tâcher de sortir des déterminations contraignantes par la construction d'une mythologie personnelle, il est bien certain que le mot de « génie », au XIX^e^ siècle, n'est pas fait pour être porté par les femmes. La question a été étudiée par Adrianna Paliyenko dans *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX^e^ siècle)* (PURH, 2020). La proposition énoncée dès le XVII^e^ siècle par Poullain de la Barre (« l'esprit n'a pas de sexe », dans *De l'égalité des deux sexes* en 1673) a volontiers été actualisée au XIX^e^ siècle en « le génie n'a pas de sexe », mais presque toujours comme une formule ironique malgré son allure proverbiale.

Relief – Vous évoquez à juste titre la formule ironique « le génie n'a pas de sexe ». Mais cette ironie n'est pas uniforme : il existe aussi des moments et des communautés du XIX^e^ siècle où l'idée d'un « génie féminin » spécifique a été positivement revendiquée, par certaines critiques comme Jenny d'Héricourt et Juliette Adam, je pense aussi aux saint-simoniennes, et plus tard par les premières féministes universitaires. Comment articuler cette revendication d'un génie spécifiquement féminin avec le mécanisme que vous décrivez chez Janin, où la neutralisation du genre (« ange ou démon, paradoxe ou vérité ») semble être précisément le prix de la reconnaissance ? Y a-t-il vraiment deux stratégies absolument concurrentes (féminisation

19. Balzac, *Béatrix*, *op. cit*., p. 82.

revendiquée versus neutralisation imposée) ou ne s'agirait-il pas finalement du même piège vu sous deux angles ?

DZ – C'est sans doute le même piège vu sous deux angles, mais les angles de vue comptent quand on s'occupe de littérature, ils font presque tout ! C'est, comme vous le dites, dans des communautés que peut s'affirmer, au XIX^e^ siècle, l'hypothèse d'un « génie féminin ». Mais une autrice comme George Sand est tout sauf communautaire : elle entend toujours et partout, en fille des Lumières, parler à tous et à toutes.

VF – On observe un réflexe typologique du siècle, qui consiste à classer la société en d'innombrables catégories, et singulièrement les femmes. Dans ce contexte, une écrivaine peut-elle vraiment échapper à son étiquette ? La catégorie de la « femme auteur », que Christine Planté montre être une construction discursive plutôt qu'une réalité historique, renforce-t-elle ce processus d'exclusion des femmes du chemin de la célébrité ?

DZ – La tendance typologique s'est développée en même temps que la presse dans les années 1830. La « femme auteur » est effectivement un type, étudié avec systématicité et profondeur par Christine Planté dans *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* (1989, actualisé en 2015 aux Presses universitaires de Lyon). La tache constituée par cette étiquette est attestée et il est possible d'en donner quelques exemples : Rousseau écrit, à propos d'une dame qui lui parle du roman qu'elle projette de publier : « Je lui avais dit ce que je pensais des femmes auteurs[20] », opinion implicite qui se laisse deviner ! Claire de Duras confie à Chateaubriand, sur le mode de l'aveu coupable, qu'elle écrit un troisième roman : « me voilà femme auteur, vous les détestez, faites-moi grâce[21] ». George Sand, pour sa part, tient à mettre à distance cette étiquette, particulièrement dans les premiers temps de sa carrière où elle le dit à plusieurs correspondants : « Ne m'appelez donc jamais *femme auteur* ou je vous fais avaler mes cinq volumes et vous ne vous en relèverez jamais. Ne m'affublez pas des ridicules que je fuis, que j'évite et que je ne crois pas mériter[22] ». Avec une variante, « je sais que je suis entachée de la désignation de *femme de lettres*[23] ». Ou avec une variante d'énonciation, car parlant à une femme d'une autre femme (Hortense Allart) : « elle est pédante comme un cuistre, tranchante, politique, hommasse, *femme auteur* comme tous les diables[24] ». Quant à Camille Maupin chez Balzac, qu'on se rassure… : « Elle n'eut d'ailleurs rien

20. Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* [1782], dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, avec la collaboration de Robert Osmont, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1007.
21. Claire de Duras, lettre à François-René de Chateaubriand du 24 novembre 1822, citée par Marie-Bénédicte Diethelm dans Claire de Duras, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2023, p. 458.
22. George Sand, lettre à Charles Meure du 27 janvier 1832, dans *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Classiques Garnier, 1964-1991, t. II [1966], p. 16.
23. George Sand, lettre à Alfred Tattet du 22 mars 1834, *ibid.*, p. 546-547.
24. George Sand, lettre à Laure Decerfz du 1^er^ avril 1833, *ibid.*, p. 291.

de la femme auteur[25] ». Le soulignement des expressions « *femme de lettres* » et « *femme auteur* » par Sand montre qu'elles étaient d'usage courant et connotées de façon déplaisante. Il n'empêche qu'elles ont dû paraître trop neutres, insuffisamment connotées, puisque bientôt supplantées par l'expression beaucoup plus stigmatisante de « bas-bleu » (à laquelle Martine Reid consacre un chapitre dans *Des femmes en littérature*, Belin, 2010).

L'hostilité, quoi qu'il en soit, se joue en amont de la question de la célébrité : elle vise les femmes intellectuelles et entend peser au sein des foyers même, comme le montrent les célèbres caricatures de Daumier parues dans *Le Charivari* en 1844, qui saisissent le « bas-bleu » dans une intimité conjugale et familiale déréglée. Ajoutons que porter attention à la singularité des individus n'est certainement pas ce qui caractérise la fabrique des types ! Le propre de celle-ci n'est pas de faire montre de générosité et l'on comprend aisément que des individus protestent.

VF – Quels réseaux, relais ou soutiens médiatiques sont réellement accessibles aux écrivaines au XIX^e^ siècle ? Peut-on parler d'une sociabilité littéraire féminine spécifique, ou au contraire d'une insertion difficile, voire entravée, dans des espaces de reconnaissance largement masculins ?

DZ – Il y a une entrave objective à la sociabilité littéraire des femmes et on ne trouve guère de lieux de reconnaissance spécifiquement féminins. Des femmes aussi bien insérées socialement – et brillantes intellectuellement – que Delphine de Girardin ou Marie d'Agoult ne bénéficient pas pour autant d'un accueil privilégié : elles sont publiées, certes, mais leur notoriété reste relative et ne s'étend guère à la postérité, même si des spécialistes s'emploient à conserver vivants leurs noms.

VF – Pour qu'une femme devienne célèbre au XIX^e^, quel type d'écriture, quel genre, et quel public sont nécessaires ? Où sa notoriété est-elle reconnue, et quels effets produit-elle sur sa vie, son œuvre et sa réception ? Les exigences de la célébrité peuvent-elles contredire les rôles sociaux assignés aux femmes ? Plus largement, cette célébrité est-elle une expérience maîtrisée par les femmes elles-mêmes, ou se construit-elle principalement à travers des discours masculins, parfois intrusifs ou prédateurs, susceptibles de produire une forme de dépossession de soi, voire d'aliénation, dans l'expérience de la visibilité publique ?

DZ – On ne saurait faire un tableau trop sombre des chances de succès pour les femmes qui écrivent et entendent se faire publier au XIX^e^ siècle : il n'y a pas pour elles de stratégie gagnante pour s'imposer. Sans doute est-il préférable de se conformer aux stéréotypes de genre, et donc d'œuvrer dans les parages attendus : le roman sentimental, la poésie élégiaque, la littérature d'éducation… Mais ce n'est que sur le mode de l'effraction qu'une femme peut se faire reconnaître comme une écrivaine d'importance : il s'agit d'être, à chaque fois, une exception qui confirme la règle et ce rôle ne se choisit pas, il est décrété par des autorités

25. Balzac, *Béatrix*, *op. cit*., p. 114.

masculines tout à coup bienveillantes. Marceline Desbordes-Valmore, par exemple, est de son vivant reconnue comme une poète de grande importance, mais que d'embarras et de restrictions pour le dire, quel art développé pour balancer chaque compliment d'une réserve qui semble presque l'annuler ! La même antienne court de Sainte-Beuve à Stefan Zweig, en passant par Baudelaire et Barbey d'Aurevilly : elle est « femme avant tout » et poète « sans y songer », ses « cris déchirants » portent « un sublime qui s'ignore » et manifestent un « art pour ainsi dire sans art ». Les hommes détiennent le discours de reconnaissance et l'accordent chichement : ils acceptent Desbordes-Valmore, mais avec ô combien de réserves, faisant valoir, autant que la poète, le caractère exceptionnel de leur geste. Et celle-ci le sait, c'est-à-dire qu'elle sait comment il convient de répondre à leurs éventuels compliments. Ainsi dans « À monsieur Alphonse de Lamartine », poème par lequel elle répond à celui qui avait daigné lui écrire un « À madame Desbordes-Valmore » louangeur : « Oh ! n'as-tu pas dit le mot gloire ? / Et ce mot, je ne l'entends pas ; / Car je suis une faible femme ; / Je n'ai su qu'aimer et souffrir ; / Ma pauvre lyre, c'est mon âme, / Et toi seul découvres la flamme / D'une lampe qui va mourir[26]. »

Relief – Votre conclusion sur Desbordes-Valmore – « femme avant tout », poète « sans y songer » – est très belle et saisit bien le mécanisme du compliment-qui-rétrécit. Mais cette formule traverse-t-elle aussi la critique récente, selon vous ? On pourrait penser que l'opération s'est inversée – la critique française contemporaine valorisant depuis les années 1990 une « écriture du corps » ou une « voix féminine », parfois au prix d'une essentialisation plus ou moins symétrique de celle du XIX^e^ siècle. La revalorisation actuelle des écrivaines du XIX^e^ siècle, à laquelle vos travaux contribuent, ne court-elle pas le risque de reconduire à son insu certains des dispositifs critiques qu'elle entend défaire ? Je ne veux pas être pessimiste mais comment désormais échapper en quelque sorte à cette double impasse : faire des écrivaines des génies neutres comme les hommes (au prix d'une universalisation factice), ou des voix féminines spécifiques (au prix d'une re-différenciation) ?

DZ – Ce à quoi vous faites allusion – la valorisation d'une « écriture du corps » et d'une « voix féminine » – ne me semble pas caractériser la critique française contemporaine depuis les années 1990 mais plutôt un courant important, mais circonscrit aux années 1970, qui a défendu la notion d'« écriture féminine ». Hélène Cixous l'a puissamment fait dans *Le Rire de la Méduse* (1975). La valorisation actuelle des œuvres de femmes du passé (observable depuis seulement une dizaine d'années dans les études littéraires, comme dans d'autres domaines de création avec la programmation des musées et des salles de concert) n'invite certainement pas à considérer certaines écrivaines comme des « génies neutres », mais à contester l'idée même de « génie neutre ». Aucun artiste, aucune artiste ne crée en dehors des déterminations qui l'entourent : s'intéresser aux œuvres de femmes du XIX^e^ siècle, c'est voir ce qu'elles ont fait au milieu de contraintes extrêmement fortes. Leur spécificité, c'est d'avoir subi ces

26. Marceline Desbordes-Valmore, « À monsieur Alphonse de Lamartine », *Les Pleurs* [1833], éd. Esther Pinon, Paris, GF-Flammarion, 2019, p. 138.

contraintes. Notre réception, pour peu qu'elle n'oublie pas de tenir ensemble textes et contextes, a donc tout à fait les moyens d'échapper à la « double impasse » que vous évoquez.

Bibliographie

Balzac Honoré de, *Béatrix* [1839-1845], éd. Madeleine Fargeaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1979.

— *La Muse du département* [1843], éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984.

Bashkirtseff Marie, *Journal (1873-1877)* [1887], Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine français », 2019.

Duras Claire de, *Œuvres romanesques*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2023.

Genlis Stéphanie-Félicité de, *Les Souvenirs de Félicie L* [1804], dans Catriona Seth (dir.), *La Fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes du XVIII^e^ siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, p. 355-496.

James Henry, « George Sand », *The Galaxy*, vol. XXIV, n° 1, juillet 1877, p. 45-61 ; trad. Jean Pavans, dans *George Sand*, préface de Diane de Margerie, Paris, Mercure de France, coll. « Bleue », 2004.

Janin Jules, « M^me^ George Sand », dans Alfred de Montferrand (dir.), *Biographie des femmes auteurs contemporaines françaises*, Paris, Armand-Aubrée, libraire, 1836, p. 458-476 (article également publié dans *L'Artiste*, t. XII, 1836, p. 150-156).

Reid Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2010.

Rousseau Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire* [1782], dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, avec la collaboration de Robert Osmont, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

Sand George, *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1970-1971.

— *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Classiques Garnier, 25 vol., 1964-1991.

Staël Germaine de, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* [1796], suivi de *Réflexions sur le suicide*, éd. Chantal Thomas, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2000.

— *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, GF-Flammarion, 1991.

— *De l'Allemagne* [1813], chronologie et introduction par Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 2 vol., 1968.

Vaillant Alain et Thérenty Marie-Ève (dir.), *1836, l'An I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal* « La Presse », *d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

Zanone Damien, « Faire trembler le "Code-Homme" ? Fonction de la référence à Staël et à Sand chez Balzac (*Béatrix*, *La Muse du département*) », *Romantisme*, n° 206, 2024/4, p. 115-131. doi.org/10.3917/rom.206.0115

Bibliographie sélective de Damien Zanone

Sur les écritures de soi (Mémoires, autobiographie) et l'écriture de l'histoire

« Art de la mémoire et sens du passé. D'un usage des jardins chez Rousseau et Chateaubriand », dans Frédéric Charbonneau et Marie-Paule de Weerdt-Pilorge (dir.), *Le Passé composé. La mise en œuvre du passé dans l'écriture factuelle (XVI^e^-XIX^e^ siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 277-294.

« La Chose de Waterloo ». Une bataille en littérature, textes réunis et présentés par Damien Zanone, dossier du n° 63 de la revue *CRIN (Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature françaises)*, 2017.

Le Sens du passé. Pour une nouvelle approche des Mémoires, textes réunis et présentés par Marc Hersant, Jean-Louis Jeannelle et Damien Zanone, *La Licorne. Revue de langue et de littérature françaises de l'Université de Poitiers*, n° 104, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, 416 p.

Le Moi, l'Histoire. 1789-1848, textes réunis par Damien Zanone avec la collaboration de Chantal Massol, Grenoble, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005, 197 p.

Sur les rapports entre littérature et genre

La Femme romanesque. Femmes, genre et roman au XIX^e^ siècle, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître.

Quand une femme s'écrit. Autobiographies de femmes (XIX^e^-XXI^e^ siècles), dir. Sylvie Ducas et Damien Zanone, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », à paraître en 2026.

« Faire trembler le "Code-Homme" ? Fonction de la référence à Staël et à Sand chez Balzac (*Béatrix*, *La Muse du département*) », *Romantisme*, n° 206, 2024/4, p. 115-131. doi.org/10.3917/rom.206.0115

« Questions de genre au XIX^e^ siècle », dossier coordonné par Christine Planté et Damien Zanone, présenté par Damien Zanone, *Romantisme*, n° 179, 2018/1.

La Tradition des romans de femmes. XVIII^e^-XIX^e^ siècles, textes réunis par Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2012.

Sur Germaine de Staël

« Être femme dans *Delphine* de Germaine de Staël, ou le roman contre la maxime », dans Sylvie Thorel (dir.), *Simples vies de femmes*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 109-114.

« "La plupart de nos circonstances sont en nous-mêmes" : fatalité de la solitude chez Germaine de Staël (*Dix années d'exil*) », dans Stéphanie Genand (dir.), *Écritures intimes dans le Groupe de Coppet*, *Cahiers staëliens*, n° 63, Paris, Société des études staëliennes, 2013, p. 111-124.

Sur Félicité de Genlis

« Roman, histoire et utopie. Sur *Les Battuécas* de Félicité de Genlis (1816) », *Francofonia*, n° 81, « L'Utopie sociale dans la littérature française du XIX^e^ siècle », dir. Brigitte Diaz et Agnese Silvestri, 2021, p. 37-51.

« M^me^ de Genlis, décidément femme auteur », *Le Magasin du XIX^e^ siècle*, n° 1, « La femme auteur », 2011, p. 36-39.

Sur George Sand

Préface de l'édition d'*Histoire de ma vie* de George Sand, Paris, Calmann-Lévy, 2026.

Édition critique de George Sand, *Histoire de ma vie* [1854-1855], Paris, GF-Flammarion, 2001, 2 vol., 642 et 602 p.

Édition critique de George Sand, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt* [1842-1844], avec Nicole Savy, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, 1173 p.

Édition critique de *Valentine* [1832], dans George Sand, *Œuvres complètes. 1832. Indiana. Valentine*, éd. Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2008, p. 401-744.

« George Sand et la pensée du mal », dossier coordonné et présenté par Damien Zanone, *Cahiers George Sand*, n° 41, 2019.

George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture, textes réunis et présentés par Damien Zanone, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2017.

« Idéalisme / Réalisme », dans Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Dictionnaire George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2015, 2 vol., t. I, p. 543-551.

« Romantiques ou romanesques ? Situer les romans de George Sand », *Littérature*, n° 134, « George Sand : "Le génie narratif" », 2004, p. 5-21.

Supplément à l'entretien :
La voix des écrivaines face à l'impératif de célébrité

Sophie BROS, Université Paris Nanterre
Violaine FRANÇOIS, Université Paris-Est Créteil

Résumé

En écho à l'entretien avec Damien Zanone consacré à la célébrité littéraire des écrivaines au XIX[e] siècle, ce supplément se propose non pas d'ajouter un discours critique au discours critique, mais de faire entendre, autant que possible, la voix des écrivaines elles-mêmes. Il rassemble un choix d'extraits puisés dans les correspondances et les écrits personnels d'Amable Tastu, Victoire Babois, Marceline Desbordes-Valmore, Élisa Mercœur, Jane Austen, George Sand, Sophie de Ségur et Constance de Salm, organisés selon plusieurs axes : économie de l'écriture, sororité d'autrice, stratégies de discrétion, rapports à la critique, vieillesse et reconnaissance, difficulté d'être femme et écrivaine. À travers ces voix singulières, c'est moins une typologie qu'une cartographie des hésitations, des contradictions, des stratégies et des résistances qui se dessine, autant de manières de désirer, d'habiter, ou de déjouer, l'impératif de célébrité.

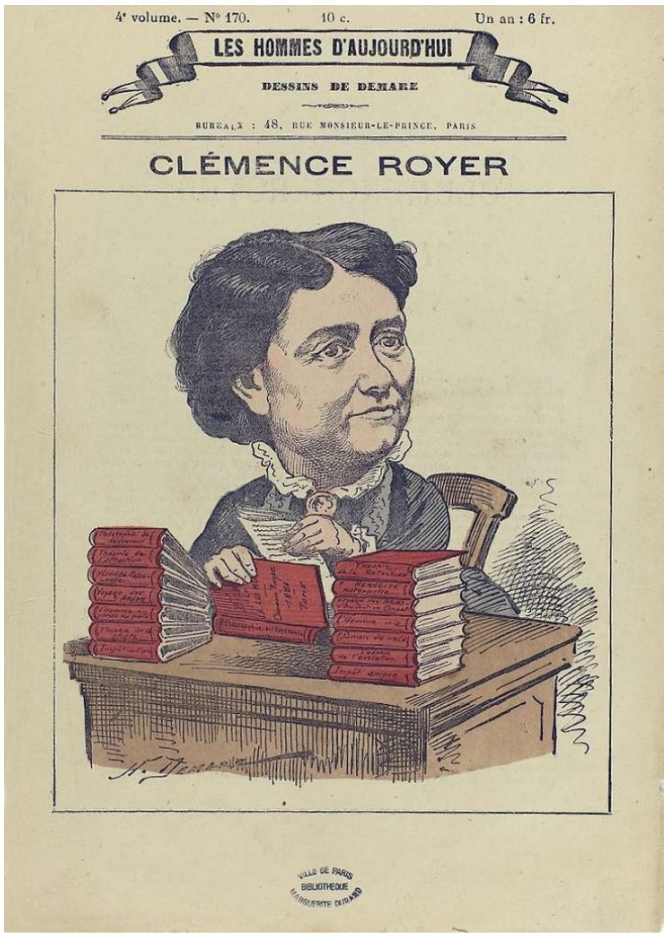


FIG. 1. *Les Hommes d'aujourd'hui : Clémence Royer*, n° 170, 1882, Bibliothèques de la Ville de Paris.

Note préliminaire

> Mes vers peuvent paraître agréables à mes amis et leur plaire à cause de ma jeunesse, mais ils ne sont pas assez bons pour être publiés [...] Voici donc ce que je propose : si tu persistes à les montrer et à me faire suivre une carrière littéraire, je ne me marierai pas, je me consacrerai à la poésie, je travaillerai et, Dieu aidant, je te promets que j'aurai du talent. Si au contraire, tu veux que je me marie, laisse-moi devenir une bonne femme prête à faire le bonheur de mon époux et de mes enfants et ne montre jamais les vers que je compose pour moi et les miens comme une distraction où le public n'a rien à voir[1].

Ces lignes de la poétesse Amable Tastu, adressées à son père à l'âge de dix-huit ans, condensent avec une netteté remarquable ce qui pourrait apparaître comme une aporie de la célébrité féminine au XIX^e^ siècle. À travers cette alternative radicale – écrire pour le public ou demeurer dans l'espace domestique – se dessine une tension fondamentale : l'impératif de visibilité se heurte aux normes de discrétion et de retrait assignées aux femmes. Dès lors, envisager la célébrité littéraire à partir d'une approche genrée ne relève pas d'un simple choix méthodologique, mais d'une nécessité critique. Dans la société du XIX^e^ siècle, les écrivaines ne peuvent pas aspirer à la reconnaissance publique au même titre que leurs homologues masculins. Elles ne disposent pas non plus des mêmes réseaux de sociabilité, des mêmes relais médiatiques, des mêmes formes de légitimation. Une question radicale se pose alors : les termes de « célébrité » et d'« autrice » ne sont-ils pas contradictoires ?

C'est à partir de cette tension, entre aspiration à la visibilité et injonction à la réserve, que s'élabore le présent supplément. En écho à l'entretien avec Damien Zanone, il se propose non pas d'ajouter un discours critique supplémentaire, mais de faire entendre, autant que possible, la voix des écrivaines elles-mêmes. Il s'agit, en quelque sorte, de déplacer le regard : passer de l'analyse des conditions de la célébrité à l'écoute des manières dont elle est vécue, pensée, acceptée, refusée ou contournée. Pour ce faire, nous avons privilégié les écrits personnels – correspondances, échanges avec les éditeurs, lettres adressées aux proches – qui offrent un accès privilégié à l'intimité de la célébrité. Le choix d'un corpus restreint d'autrices vise à faire apparaître, à travers quelques trajectoires singulières, la diversité des rapports à la visibilité publique et les tensions propres à la condition d'écrivaine dans un espace littéraire en voie de médiatisation. Tendons donc l'oreille : ce sont moins des positions stabilisées que des hésitations, des contradictions, des stratégies et des résistances que ces voix laissent affleurer – autant de manières de désirer, d'habiter, ou de déjouer, l'impératif de célébrité.

Nous avons choisi de regrouper ces témoignages selon une série d'enjeux récurrents, qui dessinent une forme de taxinomie des effets de l'impératif de célébrité sur les écrivaines : enjeux économiques, stratégies de légitimation, rapports différenciés à la critique ou encore modalités d'inscription dans l'espace public. Il s'agit moins d'établir des catégories rigides que de faire apparaître, à travers ces voix singulières, la diversité des usages, des contraintes et des appropriations de la célébrité.

1. Lettre d'Amable Tastu à son père Charles Voïart, citée dans Christine Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e^ siècle. Une anthologie*, 2^e^ éd., Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 45.

Pratiques de la célébrité : écrire pour vivre

Marceline Desbordes-Valmore à son frère Félix, 17 juin 1812 :

> Je suis, tu le vois, à Paris, où j'espère me fixer. Papa y est aussi, très bien portant et surtout bien content d'avoir de tes nouvelles. J'y vais jouer la comédie. Tu vois que je m'explique plus simplement que toi, qui ne parles que par Apollon, et ses sœurs que j'aime pourtant et que je cultive toujours. Mais je ne chante pas ; mon genre est plus sérieux. Je tâcherai pourtant qu'il ne soit pas trop triste, car tu sais que mon caractère m'y porte, malgré moi. Prie le ciel, mon pauvre prisonnier, qu'il m'accorde de la santé. J'en ai besoin pour assurer mon existence et celle de papa.

Idem, 17 juin 1816 :

> J'ai augmenté [la] pension [de Papa], et ferai davantage encore par la suite, si j'ai un avenir…

Jane Austen, à sa nièce Fanny, 18 et 30 novembre 1814, au sujet de *Mansfield Park* :

> Tu seras heureuse d'apprendre que la première édition de *Mansfield Park* est épuisée. Ton Oncle Henry souhaiterait que je me rende en ville afin d'arranger une deuxième édition, cependant, comme je ne puis guère quitter commodément la maison en ce moment, je lui ai écrit pour lui communiquer mes volontés et mes souhaits, ainsi, sauf s'il m'y exhorte, je n'irai point. Je suis fort gourmande et souhaite en tirer le plus de profit possible ; mais comme tu es bien au-dessus de ces questions d'argent, je ne t'infligerai pas les détails. Tu es plus à même d'apprécier les plaisirs de la vanité, et tu partageras le mien lorsque je t'enverrai les éloges qui me sont adressés de temps à autre, et qui m'arrivent par les biais les plus divers.
>
> Je n'ai pas encore déterminé si je me hasarde à publier une deuxième édition. Cela sera sans doute décidé aujourd'hui puisque nous devons voir Egerton [son éditeur]. Les gens sont plus prompts à emprunter ou à faire des éloges qu'à acheter, ce qui ne me surprend pas. Cependant, bien que comme tout un chacun, j'apprécie les louanges, je suis tout aussi friande de ce qu'Edward appelle l'Étain.

Jane Austen, à sa nièce Caroline Austen, 14 mars 1817 :

> […] je viens juste de recevoir presque 20 livres pour la 2e édition de *Raison et sentiments* qui me dotent brusquement d'une abondante ardeur littéraire[2].

George Sand à Gustave Flaubert, 8 décembre 1872 :

> J'ai eu assez de compliments dans ma vie […]. De l'argent, j'en ai gagné de quoi me faire riche. Si je ne le suis pas, c'est que je n'ai pas tenu à l'être.

2. Jane Austen, *Du fond de mon cœur. Lettres à ses nièces*, traduit et présenté par Marie Dupin, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio », 2017, p. 312.



FIG. 2. Portrait de George Sand dans *Le Trombinoscope*, journal satirique, 1872, p. 103, Bibliothèque nationale de France.

Sororité d'autrice

Poème d'Élisa Mercœur à Delphine Gay, 19 octobre 1826 :

> Longtemps, hélas ! mon nom peut rester inconnu ;
> Si vous le prononciez, redit par une muse,
> Il serait peut-être entendu.
> […]
> Que votre voix, unie à celle de ma lyre,
> Soit le touchant écho de mes timides chants.

Jane Austen, à sa nièce Anna, fin 1815 :

> De la même façon que je désire faire la connaissance de ta Jemina, je suis certaine que tu apprécieras de faire celle de mon Emma, et j'ai donc grand plaisir à te l'envoyer pour lecture. Garde-le aussi longtemps que tu le souhaites puisque tous l'ont déjà lu ici.

Jane Austen à Anna Chawton, mercredi 28 septembre 1814 (Walter Scott vient de faire paraître anonymement *Waverley*) :

> Walter Scott n'a pas à écrire de romans, surtout s'ils sont bons. Il bénéficie déjà de suffisamment de renommée et de revenus en tant que poète, et ne devrait donc pas ôter le pain de la bouche des autres. Je ne l'aime pas et, si j'y parviens, je n'ai pas l'intention d'aimer *Waverley* non plus – mais je crains de ne pas y parvenir. […] En vérité, j'ai pris la décision de n'apprécier aucun roman, excepté ceux de Miss Edgeworth, les tiens et les miens.

Ne pas avoir l'air d'y toucher

Victoire Babois, à sa cousine, 1805 (lettre insérée dans la première édition des *Élégies maternelles*, parues chez Didot) :

> Quand une douleur telle que celle dont j'étais la proie cesse d'être un tourment intolérable, elle devient une occupation chère ; c'est du moins ce que j'éprouvai. Vivre de mes souvenirs, nourrir mes regrets, leur consacrer tout ce que je pouvais leur sauver de mon temps, faire de cette habitude douloureuse mon unique bien, le dernier charme de ma vie, fut alors toute mon étude. Le temps me conduisait ainsi vers la résignation. Mais, comme je craignais de fatiguer mes amis par la répétition continuelle de mes regrets, et que j'écris volontiers, je les écrivis, seulement pour m'en entretenir. C'est dans cet entretien que je m'aperçus, à mon grand étonnement, que j'avais fait, en croyant écrire de la prose, une douzaine de vers de suite. Je crus me tromper : j'ouvris un poëte pour comparer, et je vis que c'étaient réellement des vers. Cette inspiration inattendue me présentait une source de consolation, et je m'y livrai sans aucune envie d'en mettre les fruits au jour… Tout ce qu'on peut imaginer au-dessus de soi, après la Divinité, répondait à peine à mes idées sur les poètes qui méritent véritablement ce titre. Je croyais leurs ouvrages, ces œuvres de la nature, non-seulement le fruit des plus grands dons qu'elle pût faire, mais encore celui d'une éducation savante et de longues études : je n'avais rien de tout cela. C'est donc pour moi seule et tout au plus pour ma famille que je fis alors mes élégies. Je venais de trouver une autre langue, d'autres accents, d'autres larmes pour pleurer ma fille : je ne vis que cela ; et sans projet, sans idée d'avenir, je me livrai à ce charme nouveau avec toute l'affection que je portais à mes souvenirs.

Marceline Desbordes-Valmore, à Sainte-Beuve, 1831 (texte que Sainte-Beuve fait paraître dans la *Revue des Deux Mondes* puis dans *Portraits contemporains*) :

> La musique roulait dans ma tête malade, et une mesure toujours égale arrangeait mes idées, à l'insu de ma réflexion. Je fus forcée de les écrire pour me délivrer de ce frappement fiévreux, et l'on me dit que c'était une élégie.

Face à la critique : s'en moquer dans l'intimité…

Jane Austen, à sa nièce Anna [sans date lisible] :

> L'opinion de Mrs Creed [qui a moins apprécié *Mansfield Park* que le rocambolesque récit *Self Control*, de Mary Brunton] va prendre place tout en bas de ma liste […]… Je remonterai dans son estime en rédigeant, dès que je le pourrai, une bonne imitation de *Self Control* ; cela me fera progresser – mon

> héroïne ne descendra pas seulement un fleuve américain seule dans un petit bateau, elle traversera l'Atlantique de la même manière et ne s'arrêtera pas avant d'avoir atteint Gravesend[3].

George Sand à Gustave Flaubert, 17 mars 1872 (Sand a demandé si elle pouvait faire paraître une critique positive au sujet de Flaubert) :

> À la *Revue des Deux Mondes*, ils ne veulent pas que je fasse de la critique ; quiconque n'est pas ou n'a pas été de leur cénacle n'a pas de talent et on ne m'accorde pas le droit de dire le contraire.

… se justifier par le goût du public…

Préface des *Nouveaux contes de fées* de Sophie de Ségur[4] :

> À mes petites filles Camille et Madeleine de Malaret, mes très chères enfants, voici les contes dont le récit vous a tant amusées, et que je vous avais promis de publier. En les lisant, chères petites, pensez à votre vieille grand'mère, qui, pour vous plaire, est sortie de son obscurité et a livré à la censure du public le nom de la comtesse de Ségur, née Rostopchine.

George Sand à Gustave Flaubert, 17 décembre 1869 :

> J'espère bien que tu es en train de travailler. Les critiques sont un défi qui stimule. Ce pauvre Saint-René Taillandier est aussi cuistre que la *Revue*. Sont-ils assez pudiques, dans cette pyramide ? Je bisque un peu contre Girardin. Je sais bien que je n'ai pas de puissance dans les lettres, je ne suis pas assez lettrée pour ces messieurs ; mais le bon public me lit et m'écoute un peu quand même.

… et exprimer officiellement sa reconnaissance[5]

Marceline Desbordes-Valmore au chevalier Dupuy des Ilets, Paris, le 8 mai 1813 :

> J'avais bien de la peine, Monsieur à vous exprimer le plaisir que j'ai ressenti en lisant votre article et la reconnaissance dont il m'a pénétrée. J'y ai reconnu votre extrême bonté – pouvais-je espérer, quand j'eus l'honneur de vous voir pour la première fois, que vous deviez un jour me faire tant de bien ? Vous m'en avez fait, Monsieur, plus que je ne saurais le dire ; je vous dois de respirer librement, et c'est un grand bonheur, vous le devinerez sans peine en songeant de quelle importance est tel article au sort d'une personne dont l'existence entière repose sur l'opinion du public.
> Je suis, Monsieur, en attendant le plaisir de vous voir et de vous remercier, votre humble servante.
> M^me^ Desbordes.

3. *Ibid.*, p. 287.
4. Comtesse de Ségur, *Nouveaux contes de fées*, Paris, Hachette, 1857, p. 5.
5. Le titre de cette section emprunte à une formule de Sophie de Ségur dans sa correspondance avec son fils Gaston, le 15 mars 1854.



FIG. 3. *Portrait de Marceline Desbordes*, Michel-Martin Drolling, 1808, huile sur cuivre, 45,5 × 63,5 cm, Ville de Douai, Musée de la Chartreuse.

« À quoi sert une vieille femme dans ce monde ? » : la célébrité pour exister

Sophie de Ségur (1799-1874), 15 mars 1854, à son fils Gaston :

> À quoi sert une vieille femme dans ce monde ? Une fois passée à l'état de grand-mère pour tous ses enfants, son rôle est bien fini, elle n'est indispensable à personne.

1er septembre 1856, à son éditeur Émile Templier :

> Monsieur de Ségur m'écrit, Monsieur, que vous désirez donner pour titre à mes Contes : *Contes à mes petits-enfants*. Je vous demande instamment de n'en rien faire et de maintenir le titre que je veux leur donner : *Cinq Contes*. Il pleut des Contes à mes enfants, à mes petits-enfants, à ma fille, à ma petite nièce, à mon neveu, à mon filleul, d'une Grand-mère, d'un Grand-papa, etc. Je ne veux être ni plagiaire ni doublure.

5 février 1858, au même :

> Vous savez, Monsieur, que dans une communauté conjugale, la bourse du mari ne s'ouvre pas toujours devant les exigences de la femme ; c'est ce qui m'a donné la pensée et la volonté d'écrire.

27 mai 1859, au même :

> Je viens vous renouveler la proposition de m'acheter la propriété des *Contes de fées*, des *Petites filles modèles*, des *Malheurs de Sophie* [...] et des *Vacances* pour la somme de mille francs par volume. [...] Vous savez pourquoi je cherche à augmenter mes fonds qui ne restent pas longtemps dans mes mains [...]. Je dois avouer que l'argent que j'ai semé sur les grandes routes motive cette proposition que vous avez déjà rejetée il y a deux ans, mais que le succès de mes ouvrages rend plus acceptable.

Vers et maux : de la difficulté d'être femme et écrivaine

Constance de Salm, « Boutade sur les femmes auteurs », 1798 :

Qu'une femme auteur est à plaindre !
Juste ciel ! le triste métier !
Qu'elle se fasse aimer ou craindre,
Chacun sait la déprécier.

Est-elle simple et solitaire,
C'est, dit-on, affectation !
Veut-elle un instant se distraire,
Elle aime à se montrer, dit-on ;
Tout ce qu'elle ose se permettre,
En mal on sait l'interpréter ;
Elle ne peut parler, chanter,
Sourire sans se compromettre.
Son silence blesse les sots,
Ses propos ne les touchent guère ;
Elle doit parler par bons mots,
Ou ne rien dire avec mystère.
Comme un animal curieux
Tantôt chacun la considère ;
Tantôt, une bégueule altière
Lui jette un regard dédaigneux.
Un raisonneur, qui chez lui brille,
L'accable de ses lourds propos,
Et la renvoie à son aiguille,
Après quinze ans d'heureux travaux.
Une mégère la provoque,
Et lui fait, d'un ton radouci,
Tout haut, un éloge équivoque,
Tout bas, un affront réfléchi.
Un piètre auteur entre chez elle,
Malgré son ordre très-exprès,
Et partout va redire après :
Je viens de chez madame telle ;
Nous avons (je le dis tout bas)
Parlé de sa pièce nouvelle,
Et mes conseils n'y nuiront pas.
Un poète blâme sa prose,
Un prosateur blâme ses vers ;
On lui suppose cent travers,
On imprime ce qu'on suppose ;
Sur elle on ment, on rit, on glose,
Aux yeux trompés de l'univers.
Joignez à ces tourments divers
Les gentillesses de la chose ;
Chansons, épigramme, pamphlet,
Menus propos des bons apôtres,
Et vous connaîtrez ce que c'est
Que d'être un peu moins sot que d'autres.
Juste ciel ! le triste métier !

Oui, j'y renonce pour la vie ;
Fuyez, encre, plume, papier,
Amour des vers, rage ou folie !
Mais non ; revenez m'aveugler,
Bravez ces clameurs indiscrètes !
Ah ! vous savez me consoler
De tous les mots que vous me faites.



FIG. 4. Hubertine Auclert par Alfred Le Petit, couverture des *Contemporains*, n° 15, 1893, Bibliothèque nationale de France.

Bibliographie

AUSTEN Jane, *Du fond de mon cœur. Lettres à ses nièces*, éd. et trad. Marie Dupin, Paris, Le Livre de Poche, 2017.

BABOIS Victoire, *Élégies maternelles*, Paris, Didot, 1805.

DESBORDES-VALMORE, Marceline, *Correspondance intime de Marceline Desbordes-Valmore*, publiée par Benjamin Rivière, Alphonse Lemerre, 1896.

HARCHI Kaoutar, « La comtesse de Ségur, une odyssée éditoriale au féminin (1855-1871) », *Cahiers du Genre*, vol. 65, n° 2, 2018, p. 125-144.

MERCŒUR Elisa, *Œuvres complètes d'Élisa Mercœur de Nantes.* t. I et II, texte établi par Adélaïde Aumand, Paris, Chez Madame Veuve Mercœur, 1843.

PLANTE Christine (dir.), Femmes poètes du xixe siècle. Une anthologie, 2e éd., Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.

REID Martine (dir.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011.

SALM Constance de, *Quelques lettres extraites de la correspondance générale de Mme la princesse Constance de Salm, de 1805 à 1810*, Paris, Firmin Didot, 1841. Disponible sur gallica.bnf.fr

SAND George et FLAUBERT Gustave, *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert*, Paris, Calmann-Lévy, 1904. Disponible sur gallica.bnf.fr

Nathalie Heinich ou l'invention du capital de visibilité

OLIVIER SÉCARDIN, Université d'Hiroshima

Résumé

La réédition de *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* (2012) en « Folio essais » offre l'occasion de réévaluer l'apport et les limites de l'essai de Nathalie Heinich, qui a doté la sociologie de la culture du concept de « capital de visibilité ». Cet essai restitue la thèse de l'ouvrage, la situe dans la trajectoire de l'autrice et dans le champ disciplinaire, et en retrace brièvement la réception critique. Il met enfin l'ouvrage à l'épreuve des contributions du présent numéro de *Relief*, qui historicisent, restreignent et prolongent la notion de capital de visibilité.

Paru en 2012 dans la « Bibliothèque des sciences humaines », *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*[1] de Nathalie Heinich a offert une boîte à outils dont l'usage s'est disséminé bien au-delà de son périmètre disciplinaire initial, irrémédiablement associé au « capital de visibilité ». Parmi les ouvrages de Nathalie Heinich, c'est pourtant *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*[2] qui a connu la plus large diffusion internationale, notamment par sa traduction anglaise, *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*[3], traduite par Paul Leduc Browne, chez Princeton University Press, en 1996. Le diptyque consacré à l'excellence : *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*[4] et *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, n'a, à notre connaissance, pas fait l'objet d'une traduction en volume à ce jour. Puisque ce second essai fait aujourd'hui l'objet d'une réédition en collection « Folio essais », c'est l'occasion d'en reprendre la lecture, et de vérifier la solidité d'un modèle confronté, d'une part, aux objets que l'histoire lui a opposés depuis presque quinze ans et, d'autre part, aux usages que la sociologie de la littérature en a faits. Ce numéro de *Relief* fournit d'ailleurs à cet effet un banc d'essai privilégié : les formes différées, paradoxales ou négatives de la célébrité qui y sont étudiées dessinent autant d'économies de la reconnaissance qu'il convient de commenter.

L'accession d'un ouvrage au format de poche engage dans la plupart des cas un travail de consécration au sens où l'instance éditrice, dotée d'un capital symbolique propre, opère un acte de classement et initie une opération de visibilisation qui modifient le statut de

1. Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2026 [2012].
2. Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991.
3. Nathalie Heinich, *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*, trad. Paul Leduc Browne, Princeton, Princeton University Press, 1996.
4. Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

l'œuvre dans le champ. Cette décision obéit pour partie à des logiques marchandes, car le livre est aussi un objet industriel. Mais le passage au format poche fait changer le titre de régime. Il quitte celui de la « nouveauté éditoriale », chevillé à l'actualité et au temps court du marché, pour entrer dans celui du fonds, où il gagne une durée et se voit reconnaître une valeur culturelle qu'on tient désormais, *a priori*, pour plus ou moins acquise. Dans les termes de la sociologie de l'édition, l'accession au format poche patrimonialise le livre, en inscrivant celui-ci dans une série, dans un catalogue et dans un appareil péritextuel (préface, notice, etc.). Elle prépare la transmission ou du moins la transmissibilité d'un classique en puissance. Cela dépend évidemment de l'intervalle de temps entre l'édition princeps et l'édition poche, mais dans la grande majorité des cas cette légitimation est indissociable d'un élargissement et d'un renouvellement du lectorat : le même dispositif qui dote l'œuvre des attributs de la légitimité voire du prestige la déplace vers un public *a priori* plus large, plus jeune et socialement plus diversifié que celui de l'édition princeps. Le passage en poche est aussi, littéralement, une mise en visibilité. Le poche tient ainsi ensemble ces deux logiques que sont la consécration et la démocratisation[5] et c'est cette tension constitutive qui en fait une instance de légitimation que l'on pourrait qualifier à la fois de patrimonialisante et de vulgarisante.

Si donc l'« Avertissement » inédit de *De la visibilité* réinscrit la thèse de 2012 dans l'environnement médiatique contemporain, ce nouveau contexte ne modifierait pas, selon l'autrice, le fonctionnement même du capital de visibilité, qu'elle continue de définir par le différentiel entre le nombre de personnes qui reconnaissent un individu et le nombre de celles qu'il peut reconnaître en retour. La mesure est désormais confiée au système des « *followers* » et « abonnés » et à ses corollaires : taux d'engagement, portée, taux d'impressions, etc., mais le principe demeure. C'est en ce sens qu'il faut comprendre que la démocratisation de la visibilité supprimerait les intermédiaires de contrôle de l'accès à l'espace public. Mais cette désintermédiation implique aussi une sorte de précarisation. On imagine assez spontanément qu'un contenu devient visible parce qu'il possède des qualités qui méritent d'être remarquées, c'est alors croire que la visibilité vient sanctionner *après coup* une valeur déjà constituée. La réalité décrite ici est toute différente. Selon Heinich, la visibilité numérique trouverait sa source dans les dispositifs de diffusion eux-mêmes, en ce sens que les plateformes, algorithmes et autres logiques de circulation ne relaient pas, dans la majorité des cas, une notoriété acquise ailleurs, mais la fabriquent. Partant, la visibilité n'est que le résultat d'opérations économico-techniques obéissant à leurs propres normes, en dehors des circuits évaluatifs plus ou moins institutionnalisés et de la compétence à proprement parler

5. Sur le format poche comme instance éditoriale articulant consécration symbolique et diffusion élargie, on se reportera à Bertrand Legendre, *L'Édition du livre de poche en France. Étude des logiques d'innovation et des processus de légitimation dans une industrie culturelle*, thèse de doctorat, Université Stendhal-Grenoble 3, 1998 ; ainsi qu'à Jean-Yves Mollier et Lucile Trunel (dir.), *Du poche aux collections de poche. Histoire et mutations d'un genre. Actes des ateliers du livre, Bibliothèque nationale de France, 2002 et 2003*, introduction de Joëlle Garcia, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Les Cahiers des paralittératures », n° 10, 2010. Sur la notion de collection comme forme productrice d'unité de lecture, voir Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de l'IMEC / Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « In Octavo », 1999.

de l'auteur. De sorte qu'une notoriété peut se construire sans œuvre et une autorité sans expertise, dès lors qu'algorithmes et plateformes jouent leur rôle d'amplification. *A contrario*, des œuvres consacrées et reconnues peuvent rester marginales ou invisibles si les conditions d'exposition et de médiatisation ne sont pas réunies.

On retrouve dans ce diagnostic la définition radicalisée que Boorstin[6] donnait dès 1962 de la célébrité comme « grandeur sans mérite[7] ». Selon l'autrice, la logique des plateformes et des réseaux sociaux ne ferait que parachever cette autonomisation de la visibilité à l'égard de toute œuvre, en substituant à la délibération des instances traditionnelles de légitimation la simple mesure de « l'audience ». Pourtant, si l'intermédiation disparaît, c'est aussi la durée de la visibilité qui se réduit comme peau de chagrin : faute d'être adossé à un capital symbolique sédimenté, le « capital de visibilité » doit être continûment réactivé sous peine de s'éteindre. Voilà donc la condition médiatique que Nathalie Heinich donne à lire, prise dans une fabrique de célébrité sans repos, sinon sans sursis, et qui, sans œuvre, ne peut compter que sur sa propre relance.

Pour cette édition de poche, le texte lui-même de *De la visibilité* n'a pas été actualisé, si ce n'est par cet « Avertissement » qui permet à Nathalie Heinich d'associer rapidement sa thèse à des contextes et dispositifs qui lui sont postérieurs (réseaux sociaux, plateformes, etc.). Pour autant, ce geste d'actualisation en accuse peut-être l'obsolescence plus que l'autrice ne veut bien l'admettre. Loana, la star du Loft que mentionnait Heinich, est tristement et définitivement sortie du jeu… Du moins, c'est à l'héritage de l'ouvrage, peut-être à son actualité, que cette recension voudrait se mesurer, en interrogeant modestement quelques usages qu'en font aujourd'hui les sciences humaines et sociales, et en particulier les études littéraires. L'un des hauts faits de ce livre a en effet été de déborder son champ d'origine, pour devenir l'une des références obligées de tous ceux qui, dans le champ des études littéraires, travaillent sur la gloire, la célébrité, la sociologie des médias ou la posture auctoriale.

La visibilité comme capital et comme fait social total

L'essai de Nathalie Heinich procède d'abord à une démarcation : ce qui se joue aujourd'hui n'est plus tant la gloire, la renommée ou la célébrité (qui subsistent) que la « visibilité », notion qui aura d'ailleurs acquis, en un quart de siècle, plus de visibilité que ses rivales, c'est-à-dire la diffusion conjointe d'un nom et d'un visage par les techniques de reproduction de l'image. La sociologue accepte donc ce mot au sens le plus littéral, contre les emplois métaphoriques qu'en avaient faits auparavant, entre autres, Erving Goffman[8] et Axel Honneth[9]. Il s'agit

6. Daniel J. Boorstin, *The Image; or, What Happened to the American Dream*, New York, Atheneum, 1962.
7. Heinich, *De la visibilité*, *op. cit.*, p. 554.
8. Erving Goffman, « Perdre la face ou faire bonne figure ? Analyse des éléments rituels inhérents aux interactions sociales », dans *Les Rites d'interaction*, trad. Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1974 [« On Face-Work », 1955].
9. En particulier Axel Honneth, « Visibilité et invisibilité. Sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », trad. de l'anglais par Françoise Gollain et Christian Lazzeri, *Revue du MAUSS*, n° 23, 2004/1, p. 137-151.

désormais de savoir « dans quelles circonstances, de quelle façon, avec quelle ampleur les visages de certaines catégories de personnes sont offerts à la vision d'autrui[10] ». Partant, Heinich congédie toute une tradition qui, de Debord à Baudrillard, fait de la société du spectacle ou du simulacre l'horizon interprétatif obligé du phénomène dans le contexte de la mondialisation. À ce titre, la visibilité n'est plus stigmatisée mais objectivée et Heinich la conçoit comme un « capital » au sens propre, une ressource « mesurable, accumulable, transmissible, rapportant des intérêts, et convertible[11] ». Encore faut-il qu'elle se distingue des autres formes de capital. Aussi Heinich la sépare-t-elle du capital social de Bourdieu, qui mesure l'étendue d'un réseau de relations ; pour Heinich, le capital de visibilité correspond à un différentiel d'interconnaissance qui mesure comment on est connu de gens que l'on ne connaît pas. Quatre critères sont ainsi articulés et explicités : la reproductibilité technique des images à grande échelle ; la dissymétrie entre celui qui est vu et la multitude qui le voit ; la constitution d'une catégorie sociale spécifique, dotée de ses frontières, de ses fréquentations et de ses modes de transmission ; enfin le caractère hiérarchique qui érige cette catégorie en nouvelle élite[12]. Si chacun de ces éléments avait déjà été commenté par tel ou tel théoricien de la culture, de Walter Benjamin sur la reproductibilité à Boorstin sur la notoriété sans contenu, l'ambition et le grand mérite de Heinich sont d'en articuler les différents niveaux de façon à dégager un système. C'est cette mise en système qui fait du livre un modèle doté de sa cohérence interne et d'une réelle puissance heuristique.

Ce capital n'est pas pour autant une grandeur homogène. Heinich le répartit le long d'un axe qui va de la « valeur ajoutée » à la « valeur endogène »[13]. À une extrémité, la visibilité vient s'ajouter à autre chose qui la fonde : la naissance pour le souverain, la performance pour le sportif, le « talent » pour l'écrivain ou le théoricien… À l'autre, elle ne renvoie plus qu'à elle-même : la visibilité du présentateur ou du candidat de téléréalité est endogène, engendrée par les instruments mêmes qui la donnent à voir, et la vedette n'est plus connue, suivant la formule de Boorstin que Heinich commente longuement, que « pour sa notoriété ». L'axe est aussi, du plus au moins « justifié » au regard de la morale ordinaire, une échelle de légitimité, et c'est lui qui commande toute la dimension axiologique du livre. Pour le chercheur en littérature, il offre une grille où loger l'écrivain. Celui-ci relève en principe de la valeur ajoutée ; mais tout le présent numéro le montre occupé sans relâche à se fabriquer une visibilité endogène.

Cette grille, toutefois, n'est que la partie émergée d'un projet plus vaste. L'un des paris théoriques du livre consiste à faire de la visibilité un fait social total au sens de Mauss[14], c'est-à-dire un phénomène engageant simultanément des dimensions techniques, économiques,

10. Heinich, *De la visibilité*, *op. cit.*, p. 33.
11. Nathalie Heinich, « Grand résumé de *De la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, 2012 », *SociologieS*, « Grands résumés », mis en ligne le 20 février 2013. Heinich y résume sa thèse, selon les conventions de la rubrique.
12. *Ibid*., § 38.
13. Heinich, *De la visibilité*, *op. cit.*, p. 151-152.
14. Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » [1925], dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

morales et symboliques. D'où le tour encyclopédique de l'ouvrage (et l'inévitable impression de survol), qui convoque successivement la sociologie des professions, celle de l'art, celle des religions et l'interactionnisme, et qui culmine dans une conclusion en forme de fresque vertigineuse. Avec une rapidité déconcertante, Heinich y déroule une succession de régimes d'excellence : à l'élitisme aristocratique de l'Ancien Régime, fondé sur une excellence collective et sans singularité, succède l'élitisme bourgeois du mérite, puis l'élitisme artiste, qui adosse l'excellence à la singularité, et enfin l'élitisme médiatique, qui dissocie cette singularité de toute excellence. Tout le parcours se ramasse enfin dans une formule qu'il convient de commenter intensément : le passage « de l'excellence sans singularité à la singularité sans excellence[15] ».

Du côté de l'axiologie, la visibilité devient grandeur instable, prise entre valeur et « antivaleur », marquée surtout du sceau du « sans mérite[16] ». Heinich refuse en effet de la justifier « démocratiquement » par le mérite et lui préfère la logique de la « grâce », cette façon qu'auraient les « gens simples » de saluer une excellence qu'on n'a pas à gagner, mais qu'il suffit de célébrer. On touche là au cœur de sa méthode, et à son pari le plus laborieux : tenir le « moment épistémique » de la description sans jamais basculer dans le « moment axiologique » de la dénonciation[17]. Si *en droit*, la distinction semble imparable, *en fait*, c'est précisément le point faible du livre. Car Heinich franchit plus d'une fois la ligne entre décrire et juger, sans toujours s'en apercevoir[18].

Ces réserves prennent toutefois une autre dimension si l'on considère *De la visibilité* comme maillon d'une recherche plus générale sur la singularité, ouverte dès 1991 avec *La Gloire de Van Gogh*. Heinich initie ce chantier en analysant la canonisation posthume du peintre sur le modèle de la vie de saint. Le sous-titre de l'ouvrage de 2012 fait d'ailleurs écho, mot pour mot, à celui de *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Que « démocratique » cède la place à « médiatique » signale en effet un déplacement significatif : l'Élite artiste correspondait, dans l'ordre démocratique, à la promotion d'une élite fondée sur la singularité ; le régime médiatique ne cherche plus à reconnaître cette singularité : le prestige échoit désormais aux figures de la visibilité. Pour Heinich, il ne s'agit pas d'une rupture (on ne quitte pas un monde pour un autre), mais plutôt d'une sorte d'intensification car la singularité, constituée en valeur sous le régime démocratique, prend un essor exceptionnel sous le régime médiatique. Sa thèse ne revient pas tant à dire que le régime médiatique a cessé de reconnaître la singularité, mais plutôt que la visibilité est devenue un capital dissymétrique autonome, irréductible au seul capital symbolique, et surtout susceptible de se détacher complètement de tout mérite singulier.

15. Heinich, *De la visibilité*, *op. cit*.

16. *Ibid*., p. 544 et 554.

17. *Ibid*., p. 618.

18. On en trouve un indice au seuil de la sixième partie, par exemple. Décrivant l'admiration des publics populaires, Heinich quitte le registre du constat pour écrire que la grâce authentique est « la vraie grâce que reconnaissent les gens simples » (*ibid*., p. 565), aussitôt définis comme ceux qui dédaignent rationalisations et justifications et préfèrent l'admiration à la critique…

Sans doute faut-il rappeler ici la trajectoire de Heinich qui est celle d'une ancienne élève de Bourdieu, formée dans l'orbite du Centre de sociologie européenne, puis qui a pris ses distances avec la sociologie critique au profit d'une sociologie « pragmatique[19] », plus soucieuse et instruite de la *Wertfreiheit* wébérienne[20]. Heinich s'est alors appuyée sur la sociologie historique d'Elias, a fréquenté le séminaire de Bruno Latour et s'est associée au Groupe de sociologie politique et morale créé par Boltanski[21]. La rupture sera théorisée et assumée dans *Pourquoi Bourdieu*[22] publié chez Gallimard en 2007, sorte de bilan critique du déterminisme bourdieusien. En aval, son travail sur la visibilité conduit à la sociologie des valeurs qui occupera la sociologue dans *Des valeurs*[23] puis dans *La Valeur des personnes*[24]. Ce dernier ouvrage, que l'« Avertissement » de 2026 désigne d'ailleurs comme le prolongement direct de la réflexion sur la visibilité, en constitue rétrospectivement l'une des fondations puisque la visibilité y devient un cas particulier d'une enquête plus générale sur les modes d'attribution de la grandeur. Lire aujourd'hui *De la visibilité*, c'est donc lire deux fois, non seulement comme l'aboutissement d'une anthropologie de l'admiration commencée devant les *Tournesols* de Van Gogh, mais aussi comme le prélude d'une axiologie qui fera, par la suite, l'objet des controverses que l'on connaît.

Éloge de l'ambition et réserves de méthode

La réception francophone de l'ouvrage a été nourrie et, dans l'ensemble, respectueuse de son ambition. Elle semble s'être néanmoins cristallisée autour de quelques réserves récurrentes qu'il convient de rappeler. Si ces dernières n'engagent certes pas le même niveau d'analyse, il semble que leur conjonction dise à la fois l'admiration et la défiance méthodologique que ce livre a suscitées. J'écarte les simples encarts, annonces et mentions dans la presse écrite qui ne contribuent pas à la discussion critique.

Dans *La Vie des idées*, Olivier Desouches salue un livre qui prend au sérieux un objet longtemps tenu pour indigne et restitue la cohérence du capital de visibilité et de sa dissymétrie constitutive[25]. Le titre même de sa recension, qui détourne la formule léniniste, suggère malicieusement que la visibilité pourrait être le « stade suprême » de la modernité, comme l'impérialisme l'était du capitalisme : façon d'indiquer que le concept de capital, chez Heinich, est le cœur d'une économie politique de la « reconnaissance ».

19. En particulier, Daniel Vander Gucht, « Analyse des conditions de la célébrité en régime médiatique : une mise au point salutaire de Nathalie Heinich », *SociologieS* [En ligne], Grands résumés, mis en ligne le 20 février 2013.
20. Olivier Desouches, « La visibilité, stade suprême de la modernité ? », *La Vie des idées*, 24 août 2012.
21. En particulier Nathalie Heinich, *La Sociologie à l'épreuve de l'art. Entretiens avec Julien Ténédos*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2015.
22. Nathalie Heinich, *Pourquoi Bourdieu*, Paris, Gallimard, coll. « Le Débat », 2007.
23. Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2017.
24. Nathalie Heinich, *La Valeur des personnes. Preuves et épreuves de la grandeur*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2022.
25. Desouches, « La visibilité, stade suprême de la modernité ? », art. cit.

L'une des recensions les plus tardives, celle de Mouloud Boukala dans *Anthropologie et Sociétés*, est aussi la plus claire dans sa réserve. Tout en reconnaissant la diversité des disciplines convoquées et l'apport de l'essai, Boukala retourne contre lui la notion maussienne dont il se réclame : le « fait social total » appelait, chez Mauss, l'étude approfondie de faits peu nombreux ; en revanche, Heinich choisit d'embrasser une matière si vaste qu'il en résulte « une forme de frustration devant ce qu'il aurait pu être », à savoir « une étude circonscrite à des faits sociaux moins nombreux et examinés plus en profondeur[26] ». L'objection porte ici sur la méthodologie et se fait au nom de l'autorité même que Heinich invoque : l'ampleur encyclopédique se paierait d'un déficit d'enquête, et le fait social total, faute d'être saisi dans un fait précis, se dissoudrait dans une sorte de fresque sans tenue.

L'exercice le plus stimulant reste le « Grand résumé » publié par *SociologieS* en février 2013, où le résumé donné par l'autrice est suivi de deux discussions, venues pour l'une du Québec et pour l'autre de Belgique. Daniel Vander Gucht mène quant à lui la critique la plus serrée. Il salue la légitimation d'un objet trop souvent abandonné aux journalistes, mais formule trois objections de fond. La première porte sur le congédiement de la sociologie critique : Heinich, écrit-il, « récuse » plutôt qu'elle ne discute Adorno et Horkheimer, Debord, Baudrillard, Lipovetsky, Bauman et le Bourdieu de la critique télévisuelle, tous renvoyés au statut de simples « documents d'époque », ce qui laisse le champ libre à une explication réduite au seul dispositif technique de reproduction des images. Vander Gucht formule ainsi sa critique : « choix heuristique légitime s'il concourt à clarifier la question, nettement moins s'il ne fait que simplifier le problème[27] »… La deuxième objection vise la notion même de capital. Que devient un capital de visibilité « négatif », par exemple celui de Marc Dutroux, dont l'image est massivement reproduite sans qu'aucun privilège en découle ? Vander Gucht suggère qu'il faudrait alors parler de « crédit » plutôt que de capital. En assimilant toute visibilité à un capital, Heinich risque de confondre grandeur et stigmate, ce qui serait d'autant plus paradoxal de la part d'une lectrice de Goffman… La troisième objection, la plus incisive sans doute, dénonce un emprunt non assumé à Bourdieu : Heinich reconduit le « capital symbolique », les « quartiers de noblesse » et tout le lexique de la « grâce » et de l'« amour de l'art » tout en prétendant rompre avec son ancien maître. Un tel reproche est particulièrement tactique puisqu'il remet en question la cohérence d'une posture épistémologique qui dénonce chez les autres le défaut de rigueur empirique qu'elle pratiquerait elle-même. La recension est donc particulièrement sévère et stimulante.

De son côté, Jean-François Côté cherche le point aveugle[28] du système Heinich. Il identifie deux manques solidaires. Un manque d'objet, d'une part : en privilégiant les seuls médias de l'image (photographie, cinéma, télévision, Internet), Heinich néglige les autres médias (télégraphe, phonographe, téléphone, radio) et donc l'« extension de tous les sens »

26. Mouloud Boukala, compte rendu de *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, *Anthropologie et Sociétés*, vol. 40, n° 1, 2016, p. 276.
27. Vander Gucht, « Analyse des conditions de la célébrité en régime médiatique : une mise au point salutaire de Nathalie Heinich », art. cit.
28. Jean-François Côté, « D'un point aveugle de la visibilité ? », *SociologieS*, « Grands résumés », mis en ligne le 20 février 2013.

qui caractérise la logique médiatique des démocraties de masse. Un manque de finalité, d'autre part : la logique médiatique est analysée séparée de la logique *politique* qui lui donne pourtant son sens, celle de la *persona* démocratique au sens maussien, du citoyen sommé de « faire entendre sa voix ». En d'autres termes, Jean-François Côté reproche à Heinich d'avoir trop restreint le médium et minoré le sens politique. Quant au compte rendu de Caroline Duchesne dans *COnTEXTES*, il a pour notre propos une valeur d'indice : que l'ouvrage d'une sociologue de l'art et de la culture ait été recensé dans une revue de sociologie de la littérature dit assez que la célébrité est un de ces carrefours où la sociologie de l'art, la sociologie de la littérature et l'histoire culturelle ne peuvent que se rencontrer[29]. Bref. Ces réserves plus ou moins substantielles n'ont cependant pas empêché l'ouvrage d'inspirer durablement la recherche, ni même Heinich de poursuivre une trajectoire objectivement de plus en plus polémique, marquée par sa défense de la neutralité axiologique contre ce qu'elle nomme la « militantisation » de la recherche, défense elle-même très vivement contestée[30].

Ce que la visibilité ne voit pas

Il faut maintenant tenter de pousser la critique au-delà des objections déjà formulées, et ce depuis la sociologie de la littérature et l'histoire littéraire. Quatre angles morts du dispositif heinichien semblent devoir être interrogés, dont chacun, on le verra, pointe précisément un enjeu du présent numéro de *Relief*. Ils peuvent paraître injustes, à certains égards ; à vrai dire, il ne s'agit pas tant d'angles morts que de dimensions à spécifier et de contextes à préciser.

La première réserve tient à l'anhistoricité relative et plus ou moins assumée du modèle développé par *De la visibilité*. Critique délicate car en vérité, il s'agit avant tout d'un parti pris de méthode. En raisonnant par typologie et par grandes oppositions structurales, renommée *versus* visibilité, nom *versus* visage, durée *versus* espace, Heinich construit des sortes d'idéaux-types synchroniques ou prototypiques qui ne peuvent pas avoir la ductilité d'une recherche historienne. Heinich construit une typologie et il faut bien comprendre que le « seuil » photographique est surtout une décision de périodisation. On peut lui reprocher d'ignorer la complexité du phénomène et, en un sens, de naturaliser une coupure qu'elle prétend constater. L'objection d'Antoine Lilti assure que la structure imputée au dispositif technique de la photographie opérait déjà dans l'espace public lettré du XVIII^e^ siècle, plus continûment et plus politiquement que ne le laisse entendre la division heinichienne. C'est pourquoi il faut opportunément rappeler que la curiosité pour l'intime précède de loin la photographie. Rousseau, pour ne citer que lui, était déjà, selon le mot de Lilti que cite Pascal Durand dans ce numéro de *Relief*, « l'homme célèbre qui se cache ». Si on avance davantage,

29. Caroline Duchesne, « Compte rendu de Heinich (Nathalie), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* », *COnTEXTES*, Notes de lecture, mis en ligne le 13 juin 2013.

30. Voir notamment Philippe Corcuff, « Le bêtisier sociologique et philosophique de Nathalie Heinich » (sur *Des valeurs. Une approche sociologique*, 2017), *Lectures*, Notes critiques, 9 juillet 2018. La controverse déborde notre objet, mais elle éclaire rétrospectivement l'investissement axiologique que Vander Gucht décelait déjà dans *De la visibilité*.

il faut donc dire que la célébrité précède son support technique, et que le seuil « photographique » envisagé par Heinich n'a pas véritablement, du moins historiquement, de valeur fondatrice. À quoi s'ajoute que le « capital de visibilité » se trouve traité dans un registre purement descriptif qui en neutralise la portée conflictuelle. Une histoire politique y lirait d'abord un rapport de pouvoir ; d'où aussi l'effort de ce volume de *Relief* qui cherche à établir une sémantique historique de la gloire, de la renommée et de la célébrité qui ne seraient pas des invariants structuraux mais des constructions datées. On entrevoit ici le lien avec une seconde réserve : si la description glisse parfois vers le jugement, c'est que la neutralité typologique abrite un geste à la fois périodisant et évaluatif. Aux historiens, donc, d'encadrer plus rigoureusement la thétique heinichienne. La deuxième limite, déjà signalée par Vander Gucht, est bien la résorption du conflit. En traitant la visibilité comme un fait social total et en récusant la tradition critique, Heinich tend à présenter comme une donnée neutre ce qui est un rapport de domination et un marché. Le risque culmine dans le recours à la notion de « grâce ». En affirmant que les « gens simples » reconnaissent une grandeur qui n'a pas à être méritée mais seulement célébrée, Heinich reconduit, sous couvert de neutralité, la partition entre savants et simples qu'elle prétend dépasser. Vander Gucht l'a noté avec une certaine ironie : invoquer la « grâce » pour expliquer la fascination, c'est risquer la « vertu dormitive de l'opium[31] ». La sociologie de la littérature d'obédience bourdieusienne, qui pense surtout la valeur comme un enjeu de luttes, ne peut évidemment pas s'en satisfaire. À quoi il faut ajouter une remarque concernant plus directement les études littéraires : le modèle de Heinich est construit sur la figure de la *star*[32], dont le capital est par hypothèse maximal. Un tel modèle rend certes compte du « visage » reproduit à des millions d'exemplaires (sur posters et autres avatars), mais semble assez démuni pour envisager les formes intermédiaires, différées ou paradoxales de la notoriété qui constituent pourtant assez visiblement l'ordinaire de la vie littéraire… Que faire, dans ce cadre, de l'écrivain dont la gloire ou la célébrité est posthume ? Que dire de celui ou de celle qui se rend célèbre par son refus de la célébrité ? De celui ou celle dont le nom ne survit qu'accroché à un plus grand que lui ?

Ces situations sont pourtant majoritaires. Elles sont la condition ordinaire des écrivains. Le modèle de la *star* les traite comme des aléas ou des défauts de visibilité ; elles relèvent plus justement d'autres économies de la reconnaissance, que ce numéro de *Relief* cherche à cartographier. Enfin, toute l'axiologie de Heinich repose sur l'admiration, or Jean-Didier Wagneur montre aussi une célébrité qui se fabrique par le rire, c'est-à-dire par l'affect inverse. Le « double caricatural » usurpe l'identité du modèle et la « promotion par le rire » fait de la dérision un instrument de renommée comme un autre, à partir du grotesque et non du sublime. Selon Jean-Didier Wagneur, il existe donc une visibilité qui naît de la moquerie et non de l'éloge, et que la sociologie de l'admiration, tout entière tournée vers la révérence sinon le culte, ne peut véritablement considérer.

31. Vander Gucht, « Analyse des conditions de la célébrité en régime médiatique : une mise au point salutaire de Nathalie Heinich », art. cit.

32. En particulier, Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Le Temps qui court », 1957 ; 3e éd. revue, Paris, Galilée, 1984 ; rééd. Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2015.

Enfin, la dernière limite est davantage épistémologique. Si l'on suit Heinich, le capital de visibilité est un concept hétéronome : il définit la grandeur par le suffrage du nombre, par la reconnaissance d'inconnus. Or, le champ littéraire, depuis son autonomisation dès la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, semble vouloir récuser ce suffrage au profit de la reconnaissance par les pairs, c'est-à-dire du capital symbolique au sens de Bourdieu. Appliquer le capital de visibilité à la littérature sans précaution et trop rapidement revient à ne pas comprendre la possibilité, et même le prestige, d'une grandeur *inverse* de la visibilité. C'est exactement ce point que Pascal Durand met au centre de sa contribution. On le comprend, le dialogue entre Heinich et ce numéro de *Relief* agit assez comme une sorte de mise à l'épreuve réciproque.

Heinich au miroir de la célébrité littéraire

L'introduction du numéro reconnaît explicitement la dette envers Heinich : c'est bien à elle que ses coordinateurs empruntent l'idée d'adjoindre à la triade bourdieusienne des capitaux social, économique et culturel un quatrième terme, le capital de visibilité, et de poser la dissymétrie, de visibilité comme de reconnaissance, en critère fondamental de la célébrité[33]. Mais cette reconnaissance s'accompagne aussitôt d'un triple déplacement. Les coordinateurs historicisent le concept, en faisant remonter la célébrité au milieu du XVIII^e^ siècle à la suite d'Antoine Lilti ; ils ne le restreignent pas non plus à la littérature, et n'en font plus un phénomène de réception, mais un « impératif » qui pèse sur les trajectoires, les sociabilités et travaille les formes mêmes des œuvres. Le concept change ainsi de statut. D'outil descriptif d'un état social, il devient le principe explicatif d'une *pratique* littéraire. La célébrité apparaît dès lors moins comme une structure ou un cadre descriptif que comme une contrainte productive.

Le dialogue le plus frontal est celui qu'engage Pascal Durand, et il vaut d'être suivi de près puisqu'il pointe la limite épistémologique du modèle dont nous parlions précédemment. Pascal Durand oppose terme à terme « capital de visibilité » et « capital symbolique », et montre que la posture des « minoritaires », de Baudelaire à Mallarmé, consiste précisément à *dissocier* les deux : se rendre invisible, miser sur « un capital d'invisibilité au casino de la renommée », pour convertir la rareté en prestige[34]. Si Pascal Durand reprend l'observation selon laquelle l'invisibilité est devenue une forme de pauvreté et la visibilité un signe d'élite, c'est pour objecter immédiatement que cette équation vaut « tout près de notre temps et de nos réseaux d'influence, et dans d'autres univers sociaux que la littérature, ou un univers littéraire moins autonome que par le passé ». Autrement dit, le capital de visibilité de Heinich, capital hétéronome attribué par des inconnus avec l'intercession de médiateurs journalistiques, ne vaut que pour le pôle hétéronome du champ ; au pôle autonome, c'est le capital symbolique, attribué par les pairs, qui règne, et qui peut s'accroître de tout ce que la visibilité

33. Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, « L'épreuve de l'histoire », 2014. L'introduction du présent numéro situe, à la suite de Lilti, le *terminus a quo* de la célébrité au milieu du XVIII^e^ siècle.

34. Pascal Durand, « Se faire un non : la célébrité des minoritaires », *Relief*, vol. 20, n° 1, 2026.

perd… L'exemple de Mallarmé, autour duquel Pascal Durand construit sa démonstration, est à cet égard l'idéal-type d'un contre-modèle. Le poète qui « considère l'époque contemporaine comme un interrègne », qui se peint en « vivant-mort parmi des morts-vivants » et n'envoie aux vivants que « sa carte de visite, stances ou sonnet », réussit en effet le tour de force d'être, de tous les noms cités dans la célèbre enquête de Jules Huret, celui qui revient le plus souvent. « Son refus de se mêler au monde aura finalement été sa principale carte de visite dans ce monde », écrit Pascal Durand. Réfutation élégante du concept heinichien donc : il existe une célébrité de l'invisibilité, un capital symbolique qui se nourrit de la soustraction au capital de visibilité. Force est de constater que si la thèse de Heinich n'en sort certes pas invalidée, elle s'en trouve quelque peu circonscrite.

C'est enfin à l'aveuglement aux notoriétés différées et posthumes que Vincent Laisney s'adresse le plus directement, au point de faire de *De la visibilité* la matrice théorique avouée de sa contribution. Vincent Laisney reprend mot pour mot le « capital de visibilité », défini comme « différentiel de ressources entre gens connus et inconnus », et lui adjoint, par dérivation analogique assumée, un concept inédit et fécond, le « capital mémoriel », défini comme « différentiel de ressources entre gens ayant connu des gens connus, et gens n'ayant connu que des gens inconnus[35] ». En déplaçant intelligemment d'un cran la formule heinichienne, du fait d'être connu à celui d'avoir connu, Vincent Laisney introduit dans ce modèle une appréciation temporelle qui lui faisait défaut. Le capital mémoriel est une grandeur de la durée, qui se transmet, se relaie et survit à la personne. Du même coup se trouve restituée toute une chaîne d'intercession que le modèle de la *star* avait occultée. Le cortège des *minores*, des obscurs et des témoins devient le passeur d'une visibilité qui n'est pas la sienne, mais dont il sait monnayer une part. C'est par là que Vincent Laisney atteint les deux versants de cette limite : la réduction aux seuls pôles du peuple et des *people*, à quoi il oppose tout le peuplement intermédiaire des « demi-célèbres » ; et la restriction à l'actualité, à quoi il oppose la longue durée de la mémoire. En montrant que la curiosité pour l'intime des grands « ravive » leur présence bien après leur mort, et que des *minores* convertissent en « visibilité différée » le capital accumulé au contact des célèbres, il érige en objet sociologique à part entière la condition littéraire ordinaire, faite de gloire partagée, empruntée ou posthume. Le genre des *Souvenirs littéraires*, « artefact oublié de la culture médiatique de la célébrité », en est le témoin privilégié, le lieu où s'enregistre et se monnaie le contact avec les illustres. Cette célébrité en demi-teinte et en différé fait en vérité l'ordinaire de la vie des lettres. De ce point de vue, la contribution de Vincent Laisney offre une rectification nécessaire du concept heinichien.

Deux contributions, enfin, ne se contentent pas de lever un angle mort. Morgane Kieffer, dans sa lecture de Pierre Michon lecteur de Balzac, fait dialoguer la « singularité » et l'« originalité » telles que Heinich les a théorisées avec la dialectique michonienne de la « frime » et de la « Grâce ». Kieffer montre que cette opposition recoupe presque terme à terme celle que Heinich établit, dans sa sixième partie, entre le mérite et la grâce. La « frime »,

35. Vincent Laisney, « Capital mémoriel et capital de visibilité : la célébrité en différé », *Relief*, vol. 20, n° 1, 2026.

chez Michon, est le versant visible et mondain de l'écriture, la quête de reconnaissance, « cette splendeur visible à tous les yeux » ; la « Grâce », c'est l'épiphanie de l'écriture, « l'aube qui revient, muette, illettrée, glorieuse », irréductible au suffrage du nombre. Morgane Kieffer fait alors apparaître un déplacement décisif, et qui touche au point même où nous prenions Heinich en défaut. Car la grâce, chez Heinich, était attribuée aux « gens simples » et maintenue dans le registre de la réception, le public accordant une grandeur sans mérite ; c'est d'ailleurs sur ce seuil que la description semblait glisser subrepticement vers le jugement. Chez Pierre Michon, au contraire, la grâce est rapatriée au cœur de l'expérience auctoriale. Elle n'est plus, ou plus seulement, ce que le public concède d'en bas, mais ce que l'écrivain éprouve dans le rare moment où « cela touche juste ». La grâce devient active et savante, et l'axiologie que Heinich logeait du côté de la réception se découvre un versant du côté de la production. Là encore, la grammaire de Heinich ne s'en révèle pas invalidée, mais ce qu'elle décrivait comme une disposition des publics se révèle aussi et surtout une expérience des auteurs. Le rappel éclaire rétrospectivement ce que la fresque finale de Heinich avait de plus substantiel. Michon écrit que « le désir de gloire est un désir de texte ». Sublime formule qui dit ce que la sociologue tend à minorer, à savoir que la singularité moderne, fût-elle dissociée de l'excellence aux yeux du public, reste indissociable, pour l'écrivain, de l'exigence de l'œuvre. La formule « de l'excellence sans singularité à la singularité sans excellence » trouve certainement là une nuance à méditer. Du point de vue de l'auteur, la singularité demeure une excellence, même s'il s'agit d'une excellence sans témoin, qui ne se prouve qu'à elle-même, face à la solitude et au verdict de la page. On objectera que Heinich décrit la réception et que Morgane Kieffer s'intéresse à la production, certes, mais c'est justement parce que les deux perspectives ne se contredisent pas que leur dialogue promet une intelligence neuve du phénomène de la célébrité littéraire, qui tiendrait enfin ensemble le regard du public et l'épreuve de l'écrivain.

Les études de cas, enfin, confirment la pertinence et les limites de l'axe « valeur ajoutée / valeur endogène ». Ainsi, en ouverture du numéro, José-Luis Diaz décrit le basculement, après 1830, d'un régime de gloire, absolu et posthume, à un régime de célébrité médiatique, éphémère, prosaïque et « dissociée de tout mérite[36] ». L'analyse du corpus de presse (la rumeur des gazettes de 1840, leurs « célébrités de carrefours » et leurs « gloires en similor ») est l'occasion d'une étude passionnante. Samantha Caretti et Thierry Poyet analysent pour leur part l'écart entre une posture affichée de refus de la publicité et des pratiques effectives de promotion, chez Chateaubriand et Lamartine pour la première, chez Flaubert pour le second[37]. Cette discordance entre la posture et la pratique est ce que la neutralité axiologique de Heinich, soucieuse de ne pas juger les acteurs, s'interdisait de prendre pour objet, et que la sociologie de la posture, héritée des travaux fondateurs de Jérôme Meizoz,

36. José-Luis Diaz, « Entre rêves de gloire et réalités de la réclame : la célébrité littéraire en régime médiatique (1830-1850) », *Relief*, vol. 20, n° 1, 2026.

37. Samantha Caretti, « Prétendus suppliciés de la publicité : les exemples de Chateaubriand et de Lamartine », et Thierry Poyet, « Pour une réfutation de la célébrité comme impératif social : Flaubert épistolier », *Relief*, vol. 20, n° 1, 2026.

tend à considérer comme centrale. Le « publicain dans sa boutique » qu'est devenu Lamartine, le Flaubert qui « se fait adresser des manuscrits d'inconnus dans les sociétés où il se trouve » tout en proclamant son mépris de la renommée sont des figures contradictoires qui excèdent le modèle du capital, et qui relèvent moins d'une distribution de ressources que d'une économie psychique de la posture. Henri Berger-Martín et Damien Zanone, enfin, ajoutent à Heinich une variable que celle-ci n'avait guère thématisée pour le XIX^e^ siècle : le genre[38]. Le cas de Louisa Siefert montre que la doctrine parnassienne de l'effacement ne fut, selon la belle formule de l'article, qu'une « parenthèse dans l'histoire de la célébrité », aussitôt contredite par la pratique des jeunes poètes. Il montre surtout que l'accès des femmes à la visibilité se paie d'une dépersonnalisation. Proclamée « Muse de la Patrie », l'autrice voit son nom propre s'effacer derrière l'allégorie : « les traits subsistent, non l'identité ». Pour une femme du XIX^e^ siècle, être vue, c'est risquer de n'être plus nommée… Le capital de visibilité, ici, change de nature selon le sexe de celui ou celle qui le détient. Le modèle de Heinich, qui suppose une visibilité de même nature pour tous, ne semble disposer d'aucune variable pour analyser correctement cette question du sexe.

Conclusion

Que vaut, en 2026, le pari de *De la visibilité* ? La confrontation avec ce numéro de *Relief* suggère une réponse nuancée qui ne se veut nullement un verdict. Il faut reconnaître au concept de Heinich une vitalité incontestable et en ce sens, *De la visibilité* a été un véritable coup de maître : *De la visibilité* et les notions qui en sont issues ont fourni à la sociologie de la littérature un vocabulaire que des chercheurs aussi différents que les contributrices et contributeurs de ce numéro mobilisent et discutent aujourd'hui comme un acquis. Mais cette dissémination se mesure aussi, et peut-être surtout, aux nuances et élargissements qu'elle appelle. Le capital de visibilité ne se laisse pleinement penser qu'une fois historicisé avec Lilti, réarticulé au capital symbolique dont Durand le distingue, étendu aux temporalités différées et aux demi-célébrités que Laisney met au jour, rapatrié du côté de l'expérience auctoriale par Kieffer, et nuancé par la variable de genre qu'introduisent Henri Berger-Martín et Damien Zanone. L'apport de Heinich aura été de prendre la célébrité comme un objet d'étude réhabilité. Toutefois, le clair-obscur où se tiennent de nombreux écrivains, ceux dont la gloire est différée, partagée, posthume, voire tout entière logée dans l'invisible d'une œuvre, n'est pas franchement envisagé par Heinich. On mesure aussi ce que ce paradigme minore en le confrontant à un livre paru presque simultanément, *Les Feuilles de l'après-mai*[39] de Jean-François Hamel, qui archive le moment où la culture écrite française a tenté, pour la dernière fois de manière organisée, de détrôner le « régime de visibilité ». La presse gauchiste de 1968-1975 y apparaît comme une vaste expérimentation de publicité sans visibilité : signatures collectives et anonymat revendiqué. La feuille *L'Insaisissable*, lancée en mars 1973 par le

38. Henri Berger-Martín, « Louisa Siefert et la célébrité en période parnassienne », *Relief*, vol. 20, n° 1, 2026.
39. Jean-François Hamel, *Les Feuilles de l'après-mai. Une histoire littéraire du gauchisme*, Paris, Amsterdam, 2026.

Comité d'action pour la liberté d'expression, offre un exemple saisissant. Pour déjouer la loi de 1881, qui impose à chaque journal un directeur responsable et un imprimeur identifiable, elle inscrit au bas de sa dernière page une liste de 217 directeurs, journalistes, écrivains et intellectuels assumant la responsabilité civile et pénale. Le calcul, hérité du Manifeste des 121, était de contraindre le ministère de l'Intérieur à inculper plus de 200 personnalités d'un coup, et donc de l'obliger à reconnaître son action de censure. *L'Insaisissable*, donc, tout un programme. Et de fait, l'État n'osa pas. De l'autre côté du même geste, Sartre mit sa célébrité au service des journaux poursuivis, non pour l'augmenter mais en quelque sorte pour la dépenser, ce que le modèle du capital, tout entier construit sur l'accumulation et la conversion, ne permet guère de penser. Hamel rappelle ainsi que la visibilité n'est pas seulement une ressource convoitée dans l'économie médiatique des singularités ; elle est aussi une imputabilité assignée, au besoin, de force. La loi du 29 juillet 1881, en exigeant de toute publication un directeur responsable, fabrique juridiquement du visible pour s'arroger la possibilité de punir. L'État, du reste, n'a jamais cessé de rendre visibles ceux qui s'y refusaient, depuis les gérants de la presse maoïste jusqu'aux auteurs anonymes du Comité invisible que l'antiterrorisme s'employa à identifier. Une sociologie de la visibilité qui n'interrogerait que ceux qui la désirent serait aussi aveugle à ce genre de complications judiciaires et policières. On se souvient que la sociologue a fait de la célèbre « lettre volée » d'Edgar Poe, après Lacan et beaucoup d'autres, l'emblème de son objet : ce qui crève les yeux à force d'être exposé[40], mais à chercher la visibilité, on laisse aussi dans l'ombre tout ce qui, dans le champ littéraire, se joue à la frontière du visible et de l'invisible. Ce numéro de *Relief* s'y positionne relativement en relisant *De la visibilité* comme une hypothèse à partir de laquelle une histoire littéraire et une sémantique de la célébrité peuvent être envisagées. La réédition en « Folio essais » tombe, en ce sens, à point nommé.

Bibliographie

HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

— *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

— *Pourquoi Bourdieu*, Paris, Gallimard, coll. « Le Débat », 2007.

— « La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones. Une approche comparative », *Revue française de sociologie*, vol. 52, n° 2, 2011, p. 353-372.

— *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2026 [2012].

— « Grand résumé de *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, 2012 », *SociologieS*, « Grands résumés », 20 février 2013. doi.org/10.4000/sociologies.4282

— *La Sociologie à l'épreuve de l'art. Entretiens avec Julien Ténédos*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2015.

— *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2017.

— *La Valeur des personnes. Preuves et épreuves de la grandeur*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2022.

40. Nathalie Heinich, *De la visibilité*, *op. cit.*, p. 23.

BOORSTIN Daniel J., *The Image; or, What Happened to the American Dream*, New York, Atheneum, 1962.

BOUKALA Mouloud, compte rendu de *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, *Anthropologie et Sociétés*, vol. 40, n° 1, 2016, p. 275-276. doi.org/10.7202/1036381ar

CORCUFF Philippe, « Le bêtisier sociologique et philosophique de Nathalie Heinich », *Lectures*, Notes critiques, 9 juillet 2018. doi.org/10.4000/lectures.25494

CÔTÉ Jean-François, « D'un point aveugle de la visibilité ? », *SociologieS*, « Grands résumés », 20 février 2013. doi.org/10.4000/sociologies.4283

DESOUCHES Olivier, « La visibilité, stade suprême de la modernité ? », *La Vie des idées*, 24 août 2012. Disponible sur laviedesidees.fr

DUCHESNE Caroline, « Compte rendu de Heinich (Nathalie), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* », *COnTEXTES*, Notes de lecture, 13 juin 2013. doi.org/10.4000/contextes.5641

GOFFMAN Erving, « Perdre la face ou faire bonne figure ? Analyse des éléments rituels inhérents aux interactions sociales », dans *Les Rites d'interaction*, trad. Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1974 [« On Face-Work », 1955].

HAMEL Jean-François, *Les Feuilles de l'après-mai. Une histoire littéraire du gauchisme*, Paris, Amsterdam, 2026.

HONNETH Axel, « Visibilité et invisibilité. Sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Revue du MAUSS*, n° 23, 2004/1, p. 137-151.

LEGENDRE Bertrand, *L'Édition du livre de poche en France. Étude des logiques d'innovation et des processus de légitimation dans une industrie culturelle*, thèse de doctorat, Université Stendhal-Grenoble 3, 1998.

LILTI Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », 2014.

MAUSS Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » [1925], dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

MOLLIER Jean-Yves et TRUNEL Lucile (dir.), *Du « poche » aux collections de poche. Histoire et mutations d'un genre. Actes des ateliers du livre, Bibliothèque nationale de France, 2002 et 2003*, introduction de Joëlle Garcia, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Les Cahiers des paralittératures », n° 10, 2010.

OLIVERO Isabelle, *L'Invention de la collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e^ siècle*, Paris, Éditions de l'IMEC / Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « In Octavo », 1999.

VANDER GUCHT Daniel, « Analyse des conditions de la célébrité en régime médiatique : une mise au point salutaire de Nathalie Heinich », *SociologieS*, « Grands résumés », 20 février 2013. doi.org/10.4000-/sociologies.4285

WOLF Laurent, compte rendu de *De la visibilité*, *Études*, n° 10, 2012, p. XXXV. doi.org/10.3917/etu.4174.0404ai

Bibliographie indicative

VIOLAINE FRANÇOIS, Université Paris-Est Créteil
MARCEAU LEVIN, Université de Toronto

Sans aucune ambition d'exhaustivité, cette bibliographie indicative rassemble des références mobilisées par les différentes contributions de ce dossier thématique autour de l'impératif de célébrité littéraire, de façon à rendre compte des perspectives communes qui s'en dégagent.

Célébrité, publicité, médiatisations

« La Réclame », *Romantisme*, n° 155, 2012. Disponible sur shs.cairn.info

« Le Grand homme », *Romantisme*, n° 100, 1998. Disponible sur http://www.persee.fr/

AUBERT Nicole et HAROCHE Claudine (dir.), *Les Tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?*, Toulouse, Érès, coll. « Sociologie clinique », 2011. doi.org/10.3917/eres.auber.2011.01

AUTHIER Catherine, « La naissance de la star féminine sous le Second Empire », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 270-281. doi.org/10.3917/arco.yon.2010.02.0342

BOUCHARENC Myriam et GUELLEC Laurence (dir.), *Portraits de l'écrivain en publicitaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2018. doi.org/10.4000/books.pur.179132

BRAUDY Leo, *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*, New York, Vintage Books, 1997 [1986].

BUISINE Alain, DIAZ José-Luis et PERRIER Simone (dir.), « La Gloire », *Textuel*, n° 34, 1998. persee.fr/issue/textu_0766-4451_1998_num_34_1

CERQUEIRA DOS ANJOS Yuri, RANNAUD Adrien et SIMARD-HOUDE Mélodie (dir.), « La vedette et ses plumes : presse, littérature et célébrité », *Sur le journalisme*, vol. 14, n° 2, 2025. doi.org/10.25200/SLJ.v14.n2.2025.670

CHARLIER Marie-Astrid et THEROND Florence (dir.), *Écrire en petit, jouer en mineur. Scènes et formes marginales à la Belle Époque*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. «PrimaLun@ », 2025. doi.org/10.46608/primaluna33.9791030011333

CHEVALLEY Sylvie, *Rachel. J'ai porté mon nom aussi loin que j'ai pu*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

CODELL Julie F., *The Victorian Artist. Artists' Lifewritings in Britain, ca. 1870-1910*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

COOPER-RICHET Diana, MOLLIER Jean-Yves et SILEM Ahmed (dir.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2005.

DIAZ Brigitte (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIXe siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019. doi.org/10.4000/books.puc.17431

DIAZ José-Luis (dir.), « La Machine à gloire », *Le Magasin du XIXe siècle*, n° 7, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2017.

DURAND Pascal, *Médiamorphoses. Presse, littérature et médias, culture médiatique et communication*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2019.

DYER Richard, *Stars*, Londres, BFI Publishing, 1998 [1979].

EASLEY Alexis, *Literary Celebrity, Gender, and Victorian Authorship, 1850-1914*, Newark, University of Delaware Press, 2011.

FILIPPI Florence, HARVEY Sara et MARCHAND Sophie (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, 2017. doi.org/10.3917/arco.filip.2017.01

GAGNON Alex, *Les Métamorphoses de la grandeur. Imaginaire social et célébrité au Québec (de Louis Cyr à Dédé Fortin)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2020. doi.org/10.4000/14xvd

GAMSON Joshua, *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America*, Berkeley, University of California Press, 1994. doi.org/10.1525/9780520914155

GENG Jean-Marie, *L'Illustre inconnu. Une tératologie de la notoriété ou portrait du perceur par lui-même*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978.

GUELLEC Laurence, *Le Diable de la réclame. La littérature française du XIX^e^ siècle au risque de la publicité*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2024.

GUELLEC Laurence et HACHE-BISSETTE Françoise (dir.), *Littérature et Publicité. De Balzac à Beigbeder*, Marseille, Éditions Gaussen, 2012.

HAWKINS Ann R. et IVES Maura (dir.), *Women Writers and the Artifacts of Celebrity in the Long Nineteenth Century*, Farnham, Ashgate, 2012.

HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991.

— *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005.

— « La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones. Une approche comparative », *Revue française de sociologie*, vol. 52, n° 2, 2011, p. 353-372. doi.org/10.3917/rfs.522.0353

— *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2026 [2012].

HORTON Donald et WOHL R. Richard, « Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance », *Psychiatry*, vol. 19, n° 3, 1956, p. 215-229. doi.org/10.1080/00332747.1956.11023049

LIDA DE MALKIEL Maria Rosa, *L'Idée de la gloire dans la tradition occidentale (Antiquité, Moyen Âge occidental, Castille)*, trad. Sylvia Roubaud, Paris, Klincksieck, 1968 [*La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1952].

LILTI Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

MARSHALL P. David, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

MARTIN Marc, « Journalistes parisiens et notoriété (vers 1830-1870). Pour une histoire sociale du journalisme », *Revue historique*, t. 266, juillet-septembre 1981, p. 31-74.

— *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoires, hommes, entreprises », 1992. doi.org/10.3917/oj.marti.1992.01

MOLE Tom, *Byron's Romantic Celebrity: Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007. doi.org/10.1057/9780230288386

MOLE Tom (dir.), *Romanticism and Celebrity Culture, 1750-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Le Temps qui court », 1957.

PINKER Roy, *Fake news & viralité avant Internet. Les lapins du Père-Lachaise et autres légendes médiatiques*, Paris, CNRS Éditions, 2020, p. 113-124.

PLOUX François, *De bouche à oreille. Naissance et propagation des rumeurs dans la France du XIX^e^ siècle*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2003.

ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel (dir.), « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010. Disponible sur shs.cairn.info

TARDE Gabriel, *L'Opinion et la foule*, éd. Dominique Reynié, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Recherches politiques », 1989 [1901].

TURNER Graeme, *Understanding Celebrity*, 2e éd. revue et augmentée, Londres, Sage, 2014 [2004].

WAQUET Françoise (dir.), *Paroles ailées. Lectures en public d'œuvres littéraires (XVI^e^-XXI^e^ siècle)*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Lettres françaises », 2023.

WEBER Brenda R., *Women and Literary Celebrity in the Nineteenth Century: The Transatlantic Production of Fame and Gender*, Farnham, Ashgate, 2012.

YORK Lorraine, *Literary Celebrity in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2007. doi.org/10.3138/9781442684515

Portraits et biographies

Bara Olivier, Levin Marceau et Therenty Marie-Ève (dir.), « La fabrique des récits de vie. Circulation des biographèmes de Vapereau à Wikipédia », *Médias 19*, 2025. Disponible sur medias19.org

Bertrand Jean-Pierre, Durand Pascal et Lavaud Martine (dir.), « Le portrait photographique d'écrivain », *COnTEXTES*, n° 14, 2014. doi.org/10.4000/contextes.5904

Chappey Jean-Luc, *Ordres et désordres biographiques. Dictionnaires, listes de noms, réputation des Lumières à Wikipédia*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « La chose publique », 2013.

Chotard Loïc, *La Biographie contemporaine en France au dix-neuvième siècle. Autour du Panthéon-Nadar*, Thèse de doctorat, sous la direction de Madeleine Ambrière, Université Paris IV, 1987.

Diaz José-Luis, *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les Littéraires », 2011. doi.org/10.3917/puf.diaz.2011.01

— « Quand la littérature formatait les vies », *COnTEXTES*, n° 15, 2015. doi.org/10.4000/contextes.6046

Dufour Hélène, Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e^ siècle, Paris, Presses universitaires de France, 1997. doi.org/10.3917/puf.dufou.1997.01

Fumaroli Marc, « Des vies à la biographie : le crépuscule du Parnasse », *Diogène*, n° 139, 1987, p. 3-30.

Gefen Alexandre, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, préface de Pierre Michon, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2015.

Heinich Nathalie, « Pour en finir avec l'"illusion biographique" », *L'Homme*, n° 195-196, 2010, p. 421-430. doi.org/10.4000/lhomme.22560

Jefferson Ann, *Le Défi biographique. La littérature en question*, trad. Cécile Dudouyt, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les Littéraires», 2012 [*Biography and the Question of Literature in France*, Oxford, Oxford University Press, 2007]. doi.org/10.3917/puf.jeff.2012.01

Lejeune Philippe, « Biographie, témoignage, autobiographie : le cas de Victor Hugo raconté », dans *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 60-102.

Levin Marceau, *La Fabrique des hommes du jour : les biographies contemporaines en France (1850-1870)*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2 / Université de Sherbrooke, 2023.

Louette Jean-François et Roche Roger-Yves (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Détours », 2003.

Madelenat Daniel, *La Biographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984. doi.org/10.3917/puf.madel.1984.01

Puech Jean-Benoît, « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, n° 63, 1985, p. 279-300.

Wrona Adeline, « Des Panthéons à vendre : le portrait d'homme de lettres, entre réclame et biographie », *Romantisme*, n° 155, 2012, p. 37-50. doi.org/10.3917/rom.155.0037

— *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012.

Sociabilités et pratiques littéraires

Blaise Marie, Triaire Sylvie et Thérenty Marie-Ève (dir.), *L'Interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004. doi.org/10.4000/books.pulm.296

Boldrini Emmanuel et Zanone Damien (dir.), « Femmes, groupes et littérature en France au XX^e^ siècle », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 41, n° 1, 2026. Disponible sur revistas.ucm.es

Cabanès Jean-Louis, « Les banquets littéraires : pompes et circonstances », *Romantisme*, n° 137, 2007, p. 61-77. doi.org/10.3917/rom.137.0061

Ducas Sylvie, « Ce que font les prix à la littérature », *Communication & langages*, n° 179, 2014, p. 61-73. doi.org/10.3917/comla.179.0061

Feuillebois Victoire et Privat Jean-Marie (dir.), « Résistances de l'oralité », *Romantisme*, n° 192, 2021. Disponible sur shs.cairn.info/revue-romantisme-2021-2

François Violaine, *Paroles d'écrivains au XIX^e^ siècle : des pratiques de circonstance à la performance*, Thèse de doctorat, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2023.

Glinoer Anthony, *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.

Glinoer Anthony et Laisney Vincent, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2013.

Hirschi Stéphane, Pillet Élisabeth et Vaillant Alain (dir.), *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches valenciennoises », 2006.

Laisney Vincent, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, présentation de Bernard Leuilliot, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2002.

— *En lisant en écoutant. Lectures en petit comité, de Hugo à Mallarmé*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2017.

Peureux Guillaume et Vaillant Alain (dir.), *La Poésie de circonstance (XVIe-XXIe siècle). Formes, pratiques et usages*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2022.

Puff Jean-François (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015.

Schuh Julien, « Les dîners de *La Plume* », *Romantisme*, n° 137, 2007, p. 79-101. doi.org/10.3917/rom.137.0079

Soulier Catherine, Yanoshevsky Galia et Thérenty Marie-Ève (dir.), « Écrivains en performances », *Fabula / Les colloques*, 2019. Disponible sur fabula.org

Vaillant Alain, Bertrand Jean-Pierre et Régnier Philippe (dir.), *Histoire de la vie littéraire en France, t. 3 : Le Temps des écrivains (XIXe siècle)*, Paris, Fayard, 2006.

Yanoshevsky Galia, *L'Entretien littéraire. Anatomie d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2018. doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-07161-7

Approches culturelles et sociales des champs littéraire et médiatique

Anselmini Julie et Saminadayar-Perrin Corinne (dir.), « Qu'est-ce qu'une littérature démocratique au XIXe siècle ?», *Autour de Vallès, Revue de lecture et d'études vallésiennes*, n° 55, 2025.

Anselmini Julie et Massol Chantal (dir.), *Écritures et discours « populaires » (XIXe-XXe siècles). Nouveaux regards*, Grenoble, Université Grenoble Alpes Éditions, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2023. doi.org/10.4000/books.ugaeditions.31793

Artiaga Loïc et Letourneux Matthieu, *La Culture de masse en France. 2. 1930-1990*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2026. Disponible sur shs.cairn.info

Baldensperger Fernand, *La Littérature. Création, succès, durée*, Paris, Flammarion, 1913.

Bellet Roger, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque », 1967.

Bertiau Christophe et de Halleux Chanel (dir.), « Autopsie de l'échec littéraire », *COnTEXTES*, n° 27, 2020. doi.org/10.4000/contextes.8946

Bessard-Banquy Olivier, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, Tusson, Du Lérot, 2009.

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

Charle Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2004. Disponible sur shs.cairn.info

Glinoer Anthony, *La Bohème. Une figure de l'imaginaire social*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2018. doi.org/10.4000/14j3m

Kalifa Dominique, « L'entrée de la France en régime médiatique : l'étape des années 1860 », dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Littératures en marge », 2000, p. 39-51.

— *La Culture de masse en France, t. 1 : 1860-1930*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001. doi.org/10.3917/dec.kalif.2001.01

Régnier Philippe, Thérenty Marie-Ève et Vaillant Alain (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.

Kaufmann Vincent, *Dernières nouvelles du spectacle (ce que les médias font à la littérature)*, Paris, Seuil, 2017.

Maingueneau Dominique, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, coll. « Au cœur des textes », 2016.

Pinson Guillaume, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2013. doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-4165-3

— *La Culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord. De 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2016.

Sapiro Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014. doi.org/10.3917/dec.sapir.2014.01

Stapfer Paul, *Des réputations littéraires. Essais de morale et d'histoire*, 1re série, Paris, Hachette, 1893 ; 2e série, Paris, Fischbacher, 1901.

Thérenty Marie-Ève et Pillet Élisabeth (dir.), *Presse, chansons et culture orale au XIXe siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012.

Vaillant Alain, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005. doi.org/10.4000/books.ugaeditions.3869

Sur l'écrivain·e

Bénichou Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1996 [1973].

— *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1977.

— *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988.

Diaz José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités», 2007.

Heinich Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000. doi.org/10.3917/dec.heini.2000.01

Igalens Jean-Christophe et Marchand Sophie (dir.), « Devenir "un grand écrivain". Métamorphoses de la reconnaissance littéraire », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 9, 2010. Disponible sur orages.eu

Juan Myriam et Picard Nicolas, « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'"être connu de ceux que l'on ne connaît pas" », *Hypothèses*, vol. 15, n° 1, 2012, p. 87-96. doi.org/10.3917/hyp.111.0087

Labbé Mathilde et Scibiorska Marcela (dir.), « Littérarisation des patrimoines », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 18, n° 2, 2024. revue-relief.org/issue/view/1496

Lahire Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Lab. Sciences sociales », 2006. doi.org/10.3917/dec.lahir.2006.01

Laisney Vincent, *Les Tribulations d'un chercheur en littérature. La fabrique des Souvenirs*, Paris, CNRS éditions, coll. « Les Décalé·e·s», 2025.

Martens David et Labbe Mathilde (dir.), « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIXe-XXIe siècles). Les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1, 2015. Disponible sur erudit.org

Meizoz Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

— *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Érudition, 2016.

— *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, Genève, Slatkine Érudition, 2020.

Oster Daniel, *L'Individu littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997. doi.org/10.3917/puf.oster.1997.01

Planté Christine, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », 2015 [1989]. doi.org/10.4000/books.pul.22527

Poirson Martial, *Molière. La fabrique d'une gloire nationale (1622-2022)*, Paris, Seuil, 2022.

Reid Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2020, 2 vol.

Reverzy Éléonore, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

Saminadayar-Perrin Corinne (dir.), Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIXe siècle ?, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIXe siècle en représentation(s) », 2008. doi.org/10.4000/books.puse.2725

Sapiro Gisèle, « "Je n'ai jamais appris à écrire". Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, 2007, p. 12-33. doi.org/10.3917/arss.168.0012

Saurier Delphine, « La figure de l'auteur comme médiation littéraire. L'autoportrait de Marcel Proust », dans Audrey Alvès et Maria Pourchet (dir.), *Les Médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 2011, p. 57-74.

— *La Fabrique des illustres. Proust, Curie, Joliot et lieux de mémoire*, Paris, Éditions Non Standard, coll. « SIC Recherches en sciences de l'information et de la communication », 2013.

Thérenty Marie-Ève, La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007. Disponible sur shs.cairn.info

Thérenty Marie-Ève et Vaillant Alain, *1836, l'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal* La Presse *d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.

Thérenty Marie-Ève et Wrona Adeline (dir.), *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne Université presses, coll. « Lettres françaises », 2020.

Thiesse Anne-Marie, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2019.

Touchard Jean, *La Gloire de Béranger*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, Armand Colin, 1968, 2 vol.

Culte des grands hommes, consécration

Bonnet Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'Esprit de la cité », 1998.

— « Les morts illustres. Oraison funèbre, éloge académique, nécrologie », dans Pierre Nora (dir.) *Les Lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 217-241.

Dufief Pierre-Jean (dir.), « L'écrivain et le grand homme », *Travaux de littérature*, vol. XVIII, Genève, Droz, 2005.

Gaehtgens Thomas W. et Wedekind Gregor (dir.), *Le Culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Passages/Passagen », 2009.

Georgel Pierre (dir.), *La Gloire de Victor Hugo* [catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1er octobre 1985-6 janvier 1986], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

Lalouette Jacqueline, *Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes, France, 1801-2018*, Paris, Mare et Martin, coll. « Arts et Histoire de l'art », 2018.

Minois Georges, *Le Culte des grands hommes. Des héros homériques au star system*, Paris, Louis Audibert, 2005.

Iconographie

Dewez Nausicaa et Martens David (dir.), « Iconographies de l'écrivain. Du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre », Interférences littéraires, n° 2, 2009. Disponible sur interferenceslitteraires.be

Ferrari Federico et Nancy Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005.

Hamon Philippe, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007 [2001].

Le Men Ségolène (dir.), *L'Art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Les Arts en correspondance », 2011. doi.org/10.4000/books.pupo.2200

Martens David, « Photographies de mains d'écrivains », dans « Visibilités littéraires », *Littérature*, n° 195, 2019, p. 99-122. doi.org/10.3917/litt.195.0099

McCauley Elizabeth Anne, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, Londres, Yale University Press, coll. « Yale Publications in the History of Art », n° 31, 1985.

Tillier Bertrand, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000* [ouvrage publié à l'occasion de l'exposition du musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, novembre 2005-février 2006], Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005.

Wilson Frances (dir.), *Byromania. Portraits of the Artist in Nineteenth- and Twentieth-Century Culture*, Basingstoke, Macmillan / New York, St Martin's Press, 1999.

Intérieurs d'écrivain·e·s

« Les lieux littéraires et artistiques », *COnTEXTES*, n° 17, 2019. doi.org/10.4000/contextes.6288

Debray Régis, « Saint-Florent : la visite-à-Gracq », *Médium*, n° 36, 2013, p. 135-155. doi.org/10.3917/mediu.036.0135

Doussot Audrey, « The Author Inside: Celebrity Photography 1840–1902 », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 97, 2023. doi.org/10.4000/cve.12955

Emery Elizabeth, *En toute intimité… Quand la presse people de la Belle Époque s'invitait chez les célébrités*, Paris, Parigramme, 2015.

— *Le Photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*, trad. Jean Kempf et Christine Kiehl, avant-propos de Dominique Pety, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont Blanc, coll. « Écriture et representation », 2016 [*Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum (1881-1914). Privacy, Publicity, and Personality*, Farnham, Ashgate, 2012].

Gribenski Jean, Meyer Véronique et Vernois Solange (dir.), *La Maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e^-XX^e^ siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art et Société », 2007.

Melot Michel, « Un nouveau pèlerinage : la maison d'écrivain », *Médium*, n° 5, 2005, p. 59-77. doi.org/10.3917/mediu.005.0059

Nora Olivier, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.) *Les Lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 563-587.

Perrin Nathalie, *Rimbaud, Rambo, Ramuz. L'étrange destin de quelques maisons d'écrivains*, Lausanne, Genève, Art&fiction, coll. « ShushLarry », 2022.

Régnier Marie-Clémence, « Le spectacle de l'homme de lettres au quotidien : de l'intérieur bourgeois à l'intérieur artiste (1840-1903) », dans *Romantisme*, n° 168, « Intérieurs »,2015, p. 71-80. doi.org/10.3917/rom.168.0071

— *Vies encloses, demeures écloses : le grand écrivain français en sa maison-musée (1879-1937)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2023.

Fenêtres et capharnaüm dans *Villa Crimée* de Célia Houdart : une architecture et son envers

MANON DELCOUR, UCLouvain – Saint-Louis Bruxelles

Résumé

Cet article entend étudier les déclinaisons du traitement du motif de la fenêtre dans *Villa Crimée* de Célia Houdart. Ce dernier soutient tout à la fois description matérielle et biographies fictives, intimité du chez-soi et réflexions sur le commun. Nous montrerons que la fenêtre permet à l'autrice d'appréhender l'infra-ordinaire et d'imaginer un envers de l'architecture constitué d'un réseau de vies miniatures. Nous analyserons également le collage des fragments-fenêtres, dans lequel apparaissent les installations de Gordon Matta-Clark, choix qui prolonge un renouvellement du regard, voire une posture critique sur le milieu urbain.

L'intérêt de Célia Houdart pour l'architecture est manifeste : en 2017, elle place la villa E.1027 conçue par Eileen Gray au centre de son roman *Tout un monde lointain*. Un an plus tard, elle consacre, dans *Villa Crimée*[1], 212 fragments aux nouveaux bâtiments du numéro 168 de la rue de Crimée. Ce « lieu » du XIX[e] arrondissement parisien, « d'un geste un peu miraculeux », « réunit trente et un logements sociaux dont sept ateliers d'artistes, autour d'une cour pavée » (p. 7). Dans ce texte de commande, l'autrice répond à l'invitation de l'architecte Sarah Bitter[2], qui lui a proposé, ainsi qu'au philosophe Jean Attali, à la réalisatrice Sophie Comtet Kouyaté, à la danseuse et architecte Alice Martins et à la compagnie Retouramont du chorégraphe Fabrice Guillot, de dialoguer avec l'îlot urbain, alors en fin de construction[3]. Cette collaboration a débouché sur le film *Crimée enchantée. Histoire(s) d'une architecture*[4], dont la voix *off* est en partie composée d'extraits du texte de Célia Houdart, lus par l'autrice elle-même. La version longue du texte a ensuite été publiée chez P.O.L.[5]

La forme cinématographique a conditionné celle de *Villa Crimée*, l'écriture fragmentaire se prêtant particulièrement, selon Célia Houdart, au montage (que suit la voix *off* dans le court métrage)[6]. Le procédé littéraire retenu rejoint aussi le projet architectural puisque les 212 fragments « répondent » (p. 7) aux 212 fenêtres des bâtiments, dénombrées par l'architecte à la demande de l'autrice. En recourant au dispositif architectural de la fenêtre, qui

1. Célia Houdart, *Villa Crimée*, Paris, P.O.L., 2018.
2. Celle-ci a travaillé en collaboration avec l'architecte Christophe Demantké.
3. Présentation du projet *Metek 168 CR*, www.metek-architecture.com, consulté le 2 octobre 2025.
4. Présentation de *Crimée enchantée. Histoire(s) d'une architecture*, www.enchanted-crimee.com, consulté le 2 octobre 2025.
5. Comme le déclare Célia Houdart : « En réalité, j'ai dépassé la commande. On m'a demandé un texte, j'ai écrit un livre. » (Johan Faerber et Célia Houdart, « Célia Houdart : "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », *Diacritik*, www.diacritik.com, 18 décembre 2018).
6. Jérôme Avenas, « Célia Houdart, *Villa Crimée* », podcast *Paragraphes*, www.soundcloud.com, novembre 2018.

constitue aussi un motif pictural, littéraire et cinématographique largement étudié[7], Célia Houdart entend adopter 212 « [p]oints de vue sur une architecture contemporaine et sur la vie rêvée de ses futurs habitants, en même temps que coups de sonde dans le passé d'un quartier » (p. 7). *Villa Crimée* réunit de la sorte notations d'un lieu en voie de construction et projections de divers modes d'habitation, passés ou à venir, auxquelles s'ajoutent les relations d'un arpentage du quartier et de nombreuses références artistiques.

Plusieurs parutions récentes interrogent les interactions entre littérature et architecture en se focalisant sur des bâtiments. Il peut notamment s'agir de questionner dans une nouvelle le pouvoir de l'image et de matérialiser le deuil dans l'espace urbain (*L'Occupation des sols* de Jean Echenoz, 1988), de développer une « littérature de terrain[8] » dans l'observation d'immeubles insalubres (*L'Inhabitable* de Joy Sorman, 2016), de mener des enquêtes littéraires sur des lieux tout à la fois iconiques et méconnus (*La Grande Arche* de Laurence Cossé, 2016 ; *De fer et de verre. La Maison du Peuple de Victor Horta* de Nicole Malinconi, 2017) ou de prolonger un film documentaire dans un récit qui retrace l'histoire d'un bâtiment en s'attardant sur l'Occupation et les destins de ses habitant·es d'origine juive (*209 rue Saint-Maur, Paris X^e^. Autobiographie d'un immeuble* de Ruth Zylberman, 2020). L'autrice de *Villa Crimée*, quant à elle, rapproche régulièrement le projet architectural et la lecture (un enfant, « petite fille d'abécédaire » (p. 65), apprend ainsi à lire grâce aux lettres de métal sur la façade, aux notices de l'immeuble ou aux enseignes), tout comme les multiples évocations de lignes et de caractères font écho à l'écriture (« Projet METEK 168-CR. Les lettres MK en majuscules (la jambe du M soudée au K) espace 168 tiret CR », p. 15). Cet effet est renforcé par la suite du fragment : « J'admire une ligne » (p. 15) ; « Je regarde de près un ancien plan du cadastre tracé à la main. Les lettres fines. Les pleins et déliés très contrastés » (p. 69). Ce parallèle permet de considérer *Villa Crimée* comme une pierre de touche pour caractériser plusieurs traits singuliers de l'esthétique de Célia Houdart, notamment, nous le verrons, au regard de *La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec.

L'objectif principal de cet article est d'étudier le traitement du motif de la fenêtre dans *Villa Crimée*. Ce motif soutient tout à la fois « inventaire et inventions » (p. 7), description matérielle et biographies fictives, intimité du chez-soi et réflexions sur le commun. En précisant que « [c]e qui suit est un point de vue sur une réalité en même temps qu'une fiction » (p. 13), en écrivant qu'elle n'« invente pas tout à fait » (p. 86), Houdart explicite le point commun entre de nombreux textes contemporains mettant en scène un collectif : recourir à la

7. Citons notamment les travaux d'Andrea Del Lungo, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2014 ; Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e^ siècle*, Paris, Corti, 1989 ; Émilie Piton-Foucault, *Zola ou la fenêtre condamnée : la crise de la représentation dans les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 ; Gérard Wajcman, *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2004.

8. Voir notamment Alison James et Dominique Viart, « Entretien avec Joy Sorman », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 18, « Littératures de terrain », dir. Alison James et Dominique Viart, 2019.

fiction *et* l'inscrire dans la référentialité du monde contemporain[9]. Cette hybridité[10] est relayée par le motif de la fenêtre qui, comme nous le montrerons, permet à l'autrice d'appréhender l'infra-ordinaire et d'imaginer un réseau de vies miniatures, conjuguant ainsi écriture matérielle et ressources de l'imagination. Houdart décrit ainsi un projet architectural tout en imaginant ce que le philosophe Benoît Goetz appelle l'« envers » de l'architecture, c'est-à-dire les « "formes de vie" [...], manières, *habitus*, gestes[11] » qui constituent l'habitation. Loin d'opposer ces deux dimensions, l'intrication des fragments souligne que « l'habiter envisagé comme "manière" *s'articule* aux espaces construits[12] ».

Cet article entend également proposer des éléments d'analyse de l'agencement singulier des fragments-fenêtres, à savoir celui d'un collage considéré comme un « capharnaüm » (p. 13), en partie constitué de références culturelles et artistiques – un trait récurrent dans l'œuvre de Houdart. En sélectionnant une référence – les installations de Gordon Matta-Clark – présentant plusieurs points communs avec le traitement des fenêtres par l'autrice, nous montrerons que cette mention, loin d'être gratuite, affine le regard porté sur les logements sociaux de la rue de Crimée (en considérant la question du mouvement et l'inscription dans le tissu urbain) et s'ajoute à la figuration, inattendue dans un texte commandé par un bureau d'architectes, des exclu·es du logement.

« La description subjective d'un ensemble architectural » : une écriture de l'infraordinaire

Les fragments-fenêtres de *Villa Crimée* entendent porter « sur une réalité » (p. 13), celle d'une « architecture contemporaine » (p. 7). La fenêtre est liée étroitement à la représentation occidentale de la réalité et, partant, au réalisme, comme l'a formalisé Philippe Hamon en analysant les motifs de la fenêtre ou de la vitre, qui peuvent notamment encadrer le réel ou fonctionner comme paroi translucide vis-à-vis de ce dernier[13]. Andrea Del Lungo a également souligné que la fenêtre pouvait remplir une fonction indiciaire et servir un « paradigme de connaissance[14] ». Cette dimension est redoublée dans les « biographies d'immeubles[15] », qui, avec Asmodée, soulèvent les toits ou, au XIX^e^ siècle comme chez Georges Perec, optent pour les plans en coupe en ôtant les façades.

Villa Crimée assume, du moins en partie, cette visée réaliste, voire matérialiste : Houdart a visité plusieurs fois le chantier, l'élaboration du texte étant simultanée à la fin des travaux et à la réalisation du film *Crimée enchantée* (2017). Dès la relation de sa première

9. Anne Cousseau, *Fictions du collectif dans le récit français contemporain*, Paris, Hermann, 2024, p. 23.
10. Christine Marcandier considère que ce texte « brouille les genres » (Christine Marcandier, « Célia Houdart : East Side Story (*Villa Crimée*) », *Diacritik*, www.diacritik.com, 15 novembre 2018).
11. Benoît Goetz, *Théorie des maisons : l'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, coll. « Art et architecture », 2011, p. 9.
12. *Ibid.* (nous soulignons).
13. Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans Léo Bersani, Roland Barthes et Philippe Hamon (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 119 ; Hamon, *Expositions, op. cit.*, p. 40.
14. Del Lungo, *La Fenêtre*, *op. cit.*, p. 27.
15. Nous empruntons cette expression à Marta Caraion, « Biographies d'immeubles », *Le Magasin du XIX^e^ siècle*, n° 14, 2024, p. 141-150.

visite, l'autrice mène une description précise des composantes architecturales du projet. Elle met en évidence l'existant (un ancien immeuble faubourien), le plan (les appartements en bord de rue, la longue cour bordée de trois bâtiments, la halle au bout de la cour), les lignes (des bâtiments « qui pourraient être des sculptures de style géométrique, aux arêtes précises, avec ces zones brillantes et d'autres dépolies », p. 11) et les matériaux (« socle en brique noire », « cuivre couleur or mat », p. 11) du projet. Ce faisant, elle se conforme à la commande qui lui a été adressée par Sarah Bitter : « C'est pour parler tout particulièrement de l'architecture domestique, de l'architecture du quotidien, celle que l'on regarde si peu alors qu'elle nous concerne de si près, que j'ai donné carte blanche[16] ».

Le projet esthétique de *Villa Crimée* s'inscrit dans les écritures de l'infra-ordinaire[17] qui se sont développées dans le sillage du travail sur l'espace quotidien mené par Georges Perec. Plusieurs points communs avec l'esthétique de cet auteur, et en particulier le dispositif de *La Vie mode d'emploi* (1978), peuvent être relevés. La description d'un bâtiment urbain et de la vie de ses habitant·es évoque une vue en coupe[18], que vient renforcer une reproduction des plans du projet à la fin de *Villa Crimée*. Se trouve également revendiqué un même impératif du regard qui se démultiplie : celui-ci est perceptible dès l'extrait de *Michel Strogoff* mis en exergue de *La Vie mode d'emploi* – « Regarde de tous tes yeux, regarde » – et le pluriel des 212 fenêtres, ou « points de vue » (p. 7), énoncé dans l'avant-propos de *Villa Crimée*. On peut aussi noter, entre autres, la métaphore picturale ou la pratique de la notation et de l'inventaire (« Rue de Crimée, il y a 8 hôtels, 11 coiffeurs, 5 médecins généralistes, 3 boulangeries, 1 hammam, 1 coach sportif, 1 bazar », p. 58)[19].

Si le texte de Célia Houdart ne semble pas soumis à des contraintes et à un cahier des charges comparables à ceux qui présidaient à *La Vie mode d'emploi*[20], il poursuit tout du moins le projet d'« interroger l'habituel[21] » décrit dans *L'Infra-ordinaire* (1989). Pour Houdart, la fenêtre serait l'un des « travaux pratiques » par lesquels Perec invite à « Noter ce que l'on voit » et surtout à apprendre à voir le quotidien, qui passe généralement inaperçu : « Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir. »[22] Situé dès le titre, le texte de *Villa Crimée* explicite rapidement son objet : « Ceci est la description subjective d'un ensemble architectural (une somme de matériaux, de gestes et de savoir-faire) » (p. 13). Pour « défamiliariser »

16. Présentation de *Crimée enchantée. Histoire(s) d'une architecture,* art. cit., p. 7.
17. Voir notamment Maryline Heck, *Écriture et expérience de la vie ordinaire : Perec, Ernaux, Vasset, Quintane*, Bruxelles, La Lettre volée, 2023 ; Corinne Grenouillet, Maryline Heck et Alison James (dir.), *Écrire le quotidien aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2024.
18. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2000 [1974], p. 81.
19. Pour Gaspard Turin, la liste est ainsi la forme privilégiée de l'écriture de l'infra-ordinaire et a été ressaisie par plusieurs écrivain·es contemporain·es, parmi lesquel·les Célia Houdart dans *Villa Crimée* (« Théoriser et pratiquer l'infra-ordinaire, par la liste », dans Grenouillet, Heck et James (dir.), *Écrire le quotidien aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 51-65).
20. Célia Houdart déclare avoir lu *La Vie mode d'emploi* après avoir écrit *Villa Crimée* (Johan Faerber et Célia Houdart, « "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », art. cit.).
21. Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 1989, p. 11.
22. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 100.

le quotidien, en percer l'opacité, Houdart opte pour une lecture sensible et matérielle du projet architectural, en faisant notamment la part belle, nous y reviendrons, aux couleurs et contrastes des matériaux. Elle souligne les gestes (d'un ouvrier au moment de la démolition précédant le chantier) ; le « grand fracas des pelleteuses, et [...] tous les bruits, scies, soudures, martèlements, qui [...] ont rendu [le lieu] possible » (p. 30)[23], et les savoir-faire, en rapprochant les propos sur les apprentis tenus par le couvreur Didier Glais de sa propre pratique d'écriture.

La description précise des matériaux et des techniques est l'un des traits caractéristiques de l'écriture de l'autrice. Comme elle le déclare : « j'essaie [...] de descendre dans la matière. De la scruter de près. Il y a eu le marbre dans *Carrare*. Cette fois c'est le cuivre, la brique et les pavés de granit. Les matériaux m'indiquent des dynamiques, des poétiques[24]. » Un matériau en particulier retient son attention : le cuivre gold (un alliage de cuivre et d'aluminium)[25]. Utilisé pour le bardage des façades des bâtiments qui encadrent la cour intérieure, c'est l'une des spécificités du projet, particulièrement mise en valeur sur la photographie aérienne de la cour et des bâtiments qui ouvre le livre. Notons par ailleurs que la critique architecturale a considéré que les qualités de ce bardage de cuivre rappellent que « la qualité constructive doit aussi être une prérogative de l'habitat social[26]. » Ce matériau est fréquemment évoqué au fil des fragments, sous un mode fonctionnel (le bardage participe de l'isolation thermique et phonique), technique (« Peut-être une pyrite sur une base de basalte », p. 37), métaphorique (« Moins une cuirasse de général romain qu'une carapace de scarabée égaré en ville et qui aurait fini par trouver un endroit plus tranquille, à l'écart du bruit et de la circulation, où il aurait choisi de rester », p. 37), minutieux (l'autrice mentionne la « matité » du cuivre, ou la petitesse des perforations des plaques, p. 68), géographique (sont ainsi évoquées l'origine du matériau et les mines de cuivre, p. 71-73), artistique (devant le bardage, l'autrice voit « le refuge Tonneau de Charlotte Perriand », p. 63) ou littéraire (Houdart évoque *La Mine de Falun* (1899) de Hugo von Hofmannsthal, p. 71). Si, à la manière de Zola ou de Perec, Houdart ôte la façade du bâtiment pour imaginer la vie de ses futur·es habitant·es, elle ne manque pas d'examiner les potentialités du matériau qui la constitue.

Ce dernier a surtout une portée esthétique, en ce qu'il engage la question du visible dans le texte. Le cuivre gold suscite « une mine d'images » (p. 38), d'une robe haute couture de Madame Grès à la performance *The Singing Sculpture* de Gilbert et George, en passant par un plastron en plaques métalliques « dans le style Paco Rabanne » (p. 37). Ce matériau n'est pas seulement un élément thématique : il participe de plusieurs procédés et enjeux déployés dans le texte. Il intervient ainsi dans un jeu de reflets qui ouvre le texte (après l'avant-propos) :

23. Au sujet des gestes de l'habiter contemporain, voir l'analyse du *Signal* (2022) de Sophie Poirier : Laurent Demanze, « Gestes contemporains de l'habiter », dans Aurélie Adler et Mathieu Messager (dir.), *Une décennie de littérature en France (2010-2021). Déplacements de la critique et de la narration*, *Fabula*, coll. « Fabula / Les colloques », 2024.

24. Faerber et Houdart, « Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude (*Villa Crimée*) », art. cit.

25. Présentation du projet *Metek 168 CR*, art. cit.

26. Nadège Mevel, « Matière sociale », *exé*, n° 32, 2018, p. 83.

« Un miroir qui réfléchit un mur qui réfléchit un bardage de cuivre qui réfléchit le ciel » (p. 9). Le projet architectural se voit démultiplié, le paradoxe d'un mur à même de jouer le rôle de miroir élargissant l'immeuble à l'espace qui le surplombe. Ce procédé se répète à l'échelle du livre puisque les fragments eux-mêmes se croisent et se reflètent, par le biais d'anaphores, d'associations libres et de quelques « personnages » tout à la fois évanescents et récurrents. Par ailleurs, le jeu des reflets souligne combien *Villa Crimée* est un exercice du regard, ce qui est mis en évidence dès l'évocation de la première visite : « Je regarde. Je me retourne » (p. 11). Loin d'être omnisciente, la vision de la narratrice est en réalité façonnée par le projet architectural, qui l'amène à dépasser les évidences : « J'admire des fondations. Et des toits sans cheminée, sans gouttière, ni ventilation. Tout a été enfoui, enterré. Les plans sont nus, épurés. *C'est tellement évident que je ne m'en étais pas aperçue* » (p. 79, nous soulignons). Houdart fait ainsi exister le projet architectural, si tant est qu'on adopte la logique de visibilité de Louis I. Kahn selon lequel un bâtiment n'existe pas aussi longtemps qu'on ne voit pas comment il est fait. Les « gestes » et « savoir-faire » (p. 13) sur lesquels, à côté des matériaux, s'ouvrent les fenêtres-fragments sont autant d'occasions de ressaisir le projet perecquien d'apprendre à voir : « J'admire les traces partout, mais à peine visibles, de la fabrication. On doit me les montrer » (p. 75). Les projets, architectural et littéraire, rappellent le propos de Goetz, pour qui la maison est un exercice de la vision : « À chaque visite du site, je suis absorbée par l'examen des choses visibles et par la découverte des choses invisibles[27]. » L'exercice de vision s'élargit au quartier, que l'autrice redécouvre[28], de la rue de Crimée même au canal de l'Ourcq en passant par les tours des Orgues de Flandre. À l'admiration d'une oblique (notons que ce type de ligne peut connoter l'élargissement de la perspective ou le chemin de traverse) succède ainsi une brève description urbanistique, cartographique et onomastique de La Villette suscitant un effet de dépaysement (« J'ignorais tout jusqu'alors de cette réalité. Et j'apprends par la même occasion que j'habite, depuis dix ans, sans visa ni Green Card, en Amérique. », p. 26).

Le regard se décline sur le mode de la contemplation ou de l'ébahissement : le syntagme verbal « J'admire » introduit plusieurs fragments, en ayant pour objet une composante du plan et de son édification (« J'admire une profondeur », p. 11 ; « une oblique », p. 26 ; « les parallèles », p. 83, etc.), une manifestation de la vie matérielle au 168, rue de Crimée (« J'admire une cuisine et une salle de bains », p. 56 ; « une chaufferie », p. 56 ; « un bourgeon », p. 77, etc.), une dimension abstraite du projet architectural (« une patience », p. 19 ; « une liberté », p. 52 ; « une inquiétude », p. 55, etc.), ou encore « des relations » (p. 20) et « l'architecte » (p. 58). Houdart renouvelle ainsi le regard posé sur le logement social. En passant de la sorte des lignes du bâtiment aux acteurs et actrices du chantier et aux réalisations concrètes et quotidiennes, Célia Houdart embrasse autant de « manières d'être à l'espace » qui, pour Goetz, équivalent à la maison et constituent « l'envers de l'architecture considérée comme enveloppe ou revêtement. […] L'envers de l'architecture, son double, peut aussi être

27. Goetz, *Théorie des maisons*, *op. cit.*, p. 79.

28. Comme le déclare Célia Houdart, la rue de Crimée est située dans son quartier, qu'elle a appris à voir (Avenas, « Célia Houdart, *Villa Crimée* », art. cit.).

nommé très simplement par le beau mot d'*usage*. Or, parmi les valeurs d'usage de l'architecture, il y a la surprise et l'étonnement[29]. » Surprise et étonnement dont rendent compte l'exercice du regard s'exerçant sur l'infra-ordinaire mais aussi les « vie[s] rêvée[s] » (p. 7) dans l'îlot urbain.

« Points de vue […] sur la vie rêvée de ses futurs habitants » : fragments et polyptyque

Le parallèle entre fenêtre et tableau, formalisé par Leon Battista Alberti dans *De Pictura* (1435)[30], apparaît dans *Villa Crimée* : la mention du dénombrement des fenêtres par l'architecte à la demande de l'autrice est immédiatement suivie d'une évocation de tableaux, les retables de la peinture italienne, en particulier une Annonciation de Piero della Francesca[31]. Plus loin dans le texte, le projet d'intellection du lieu (« J'essaie de comprendre ce que je perçois », p. 20) suscite une nouvelle évocation du polyptyque et met en regard la cour de l'îlot et le tableau. En établissant une comparaison entre les contrastes, le jeu des lignes et la perspective qui caractérisent tant la villa que le tableau (« La façon dont naît et se déploie toute une respiration de l'espace au milieu d'un jeu de césures », p. 20), l'autrice renforce le parallèle entre le jeu littéraire des fragments-fenêtres, le projet architectural et la composition picturale.

Comme le montrent les traductions récentes du *De Pictura*[32], le tableau-fenêtre ne s'ouvre pas tant sur le réel que sur *l'histoire* (du latin *historia* et de l'italien *storia*), ce qui en souligne la portée imaginaire[33]. Dans *Villa Crimée*, la fenêtre est explicitement un dispositif de représentation, placé du côté de l'imagination : « je décide de créer autant de fenêtres *imaginaires* qu'il y a de fenêtres réelles dans le site. Fenêtres depuis lesquelles j'observerai, comme à travers une longue-vue, l'histoire du lieu et la longue vie de ses *futurs* habitants. » (p. 12, nous soulignons). Pour interroger l'habituel, Célia Houdart opte donc pour un procédé dont la formulation rappelle l'incipit perecquien « J'imagine […] » du « Projet de roman » de « L'immeuble[34] » – qui préfigure *La Vie mode d'emploi*. Les courtes histoires de lieux et de personnes de *Villa Crimée* se déclinent ainsi sous la forme de fragments où est régulièrement mentionné

29. Goetz, *Théorie des maisons*, *op. cit.*, p. 22-23.

30. Andrea Del Lungo a rappelé que la fenêtre opère comme dispositif de cadrage de l'espace, créant l'espace du tableau, et peut fonctionner comme métaphore de la création et exposer le sujet poétique, ce qui rejoint l'utilisation du *je* dans le texte, pour la première fois dans l'œuvre de Célia Houdart (*La Fenêtre, op. cit.)*.

31. Houdart souligne elle-même l'influence de la peinture de la Renaissance sur son écriture : « La peinture italienne m'a appris à voir, je crois. Le Quattrocento, *Piero* della Francesca et Mantegna ont été des révélations. Cela doit agir, je pense, de manière souterraine, quand j'écris. Le cadrage, le goût des lignes et du hors-champ. La lumière cristalline. Un éclat. Je ne sais pas. C'est presque gênant de se revendiquer de modèles aussi grands. » (Faerber et Houdart, « "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », art. cit.).

32. Voir les traductions de Schefer (*op. cit*., 1993) et de Danielle Sonnier (*De pictura*, Paris, Éditions Allia, 2014) et l'édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost (*La peinture*, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 2004).

33. Wajcman, *Fenêtre*, *op. cit.*, p. 270-271 ; Del Lungo, *La Fenêtre, op. cit.*, p. 43 et 63 notamment.

34. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit*., p. 81.

le numéro de l'appartement. Leur caractère « rêvé », « futur » (p. 7), fictif peut se faire explicite – et dès lors prévenir toute prétention à parler à la place des futur·es habitant·es : « *j'entends déjà* le bruit du scotch large que l'on arrache pour ouvrir des cartons de déménagement » (p. 17, nous soulignons) ; « *j'imagine* des garçons et des filles assis sur un canapé et sur des tapis » (p. 17, nous soulignons). L'invention peut aussi concerner le passé, comme à propos de l'imprimerie qui se trouvait autrefois sous la halle au fond de la cour (« *J'imagine* l'odeur d'encre et d'huile de machine qu'exhalaient les espaces. Les ramettes de papier de différents formats et les taches au sol », p. 19, nous soulignons), pour laquelle la fiction vient recréer une expérience sensible.

Le texte suggère ainsi par bribes l'ordinaire d'un ensemble d'habitations, imaginant des jeux vidéo ou des fêtes, les mouvements d'un bébé, un homme qui fume ou une femme qui apprend l'italien en écoutant un opéra. Les fenêtres du projet de la rue de Crimée suscitent l'image d'une partie du polyptyque en particulier, les « petits tableaux dans le bas du tableau [l'Annonciation], où sont peints des épisodes de la vie d'un saint. De courtes séquences, des miniatures souvent saisissantes » (p. 12). Les miniatures font ici écho à l'esthétique du ténu qui se déploie dans un infra-ordinaire approché par touches. La première scène d'habitation se focalise sur un appartement-atelier et les réglages qu'opère un vidéaste, ce qui rejoint l'importance du regard et de l'image dans le texte et l'inscription de ce dernier dans un projet de film, tandis que la deuxième scène s'attarde sur le balcon d'un autre appartement et l'expérience olfactive et gustative d'un romarin en pot, rappelant l'attrait pour le sensible et l'infra-ordinaire que nous avons déjà évoqué. D'autres fragments consistent en des notations sensibles, l'une auditive (« Rumeur de la ville, étrangement lointaine, tandis que se détache nettement le cliquetis d'un cadenas de vélo qu'on ouvre et qu'on referme », p. 14), l'autre visuelle (« Les bouleaux tout jeunes ont leur tronc empaqueté dans de la toile de jute, à la façon d'immeubles en réparation », p. 14), qui figurent les remarques qui courent tout au long du texte. Les occupations des habitant·es des appartements numérotés peuvent être évoquées à une seule reprise ou, au contraire, constituer des fils ténus, qui peuvent aussi s'entrecroiser, notamment dans les escaliers « très graphiques » (p. 19) : « On se croise, puis chacun trace son chemin familier vers sa vie retirée » (p. 52).

L'objet de la miniature soulève d'autres questions dans le texte : le projet urbain fait penser à « un village en modèle réduit, à la fois un et composite » (p. 31) et la réduction d'échelle figure explicitement dans le texte, sous la forme du plan d'architecte :

> Labyrinthe de traits et de conventions graphiques, où heureusement, si l'on est réellement perdu, on peut s'installer dans des fauteuils fictifs, dessinés pour donner une idée des proportions et de l'espace. On retrouve alors un instant ses esprits autour d'une table, dans un *salon imaginaire* (p. 31, nous soulignons).

Les plans d'architecte, tout en permettant l'orientation, se font donc support pour l'imaginaire. Les scènes de vie créées dans *Villa Crimée*, quotidiennes et minimalistes, sont autant de miniatures de vies en appartements qui, par le biais de l'agencement des fragments-

fenêtres, composent l'habiter projeté pour le bâtiment et relaient la métaphore du polyptyque. Cependant elles ne poursuivent pas l'objectif de totalisation de la maquette ou de l'objet en miniature, « vision globale, en réduction[35] » régie par des critères de proportionnalité et de totalisation[36]. *Villa Crimée* privilégie le morcellement suscité par les détails et les fragments, « prélèvements d'une partie de l'objet[37] », plus que la miniaturisation de celui-ci. L'entrecroisement de récits fictifs, d'évocations du chantier et d'archives éclate la mise en scène d'un habiter plus qu'il ne constitue, à la manière de Zola ou de Perec, un bâtiment conçu comme « un microcosme qui permet de faire une expérience de la totalité[38] ». Les vies fictives sont en effet loin d'être soumises à une exigence d'exhaustivité puisque de nombreux appartements ne sont pas mentionnés et que l'autrice esquisse généralement des moments fugaces. Si Marta Caraion peut observer dans *Pot-Bouille* (1882) de Zola et *Une nuit dans la forêt* (1929) de Cendrars le projet d'un « modèle réduit, complet dans sa miniaturisation, d'une société dans ses interactions et ses stratifications sociales et économiques[39] », Houdart préfère à la condensation ou à l'épuisement le surgissement de fragments à la première personne – un procédé inédit dans son œuvre – d'une part, la juxtaposition et l'entrecroisement d'autre part. L'entrecroisement des vies imaginées avec des descriptions de matériaux (mais aussi avec des mentions du quartier ou des évocations d'artistes, comme nous le montrerons quand nous étudierons la référence à Gordon Matta-Clark) brise la « continuité d'un regard qui dévoile[rait] les intérieurs des vies dissimulées derrière les murs, avec l'idée que quelque chose va être révélé qui se cachait[40] ». Nous retrouvons ici l'importance du matériau : si Houdart ôte les façades pour imaginer des vies, elle emprunte sa forme à celle du bardage de cuivre du projet architectural, caractérisée par les arêtes, les miroitements et les reflets. Même si *Villa Crimée* est un texte de commande, la forme fragmentaire, l'accent mis sur la sensibilité et le statut explicitement fictif des scènes d'habitation préviennent l'assimilation pure et simple à un mode d'habitation univoque que pourrait prescrire et revendiquer le projet architectural commanditaire.

Loin de réduire les futur·es habitant·es à « être simplement logé[·e·s], être seulement [des] résident[·e·s][41] », l'imagination suggère ici une voie qui consisterait à « s'emparer activement des espaces », à les modifier et les réinvestir en lieux[42] par des gestes modestes, à l'image du vidéaste qui oriente son objectif vers le mur pour finalement réaliser un film avec son voisin, de l'enfant qui apprend à lire sur les inscriptions de l'immeuble, de l'artiste qui se fait jardinier ou de la « plate-forme sur laquelle on peut étendre son linge, ou s'embrasser »

35. Evelyne Thoizet et Isabelle Roussel-Gillet, « Introduction », *Chiasma*, vol. 43, 2018, « La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique », p. 2.
36. Comme l'écrivent Thoizet et Roussel-Gillet, dans le cas de la miniature, « les proportions, l'ordre et la cohérence de l'ensemble sont conservés dans leur intégrité. » (*Ibid*.)
37. *Ibid.*
38. Caraion, « Biographies d'immeubles », art. cit., p. 142.
39. *Ibid.*, p. 143.
40. *Ibid*.
41. Jean-Marc Besse, *Habiter : un monde à mon image*, Paris, Flammarion, coll. « Sens propre », 2013, p. 160.
42. *Ibid.*, p. 161.

(p. 62). Par le biais de ces histoires sur lesquelles s'ouvrent les fenêtres, Célia Houdart imagine donc une architecture *et* son envers, c'est-à-dire « pas tant ce que dissimulent les façades, mais l'ensemble des "actes d'architecture", des événements et des affects, des gestes et des chorégraphies qui se déroulent sur les deux faces des espaces construits, externe et interne, publique et privée[43]. »

Cet envers de l'architecture est explicitement façonné par les mots. Comme l'écrit Jean-Marc Besse au sujet de Proust notamment : « Les noms des lieux emportent avec eux parfois toute une part de rêverie possible. On le sait : nommer l'espace, c'est le créer[44]. » Le toponyme Crimée fait ainsi surgir, après une évocation de la guerre de Crimée et de l'annexion de la presqu'île par la Russie, l'image d'autres habitations, la Datcha Blanche d'Anton Tchekhov et celle de *La Cerisaie*, « une grande maison que personne ne parvient vraiment à quitter » (p. 44). Pour Laurent Demanze, « la littérature n'est pas la mimesis imparfaite d'un espace, elle institue un lieu, elle fait monde : dans la sensibilité phénoménologique qu'elle orchestre, dans les formes ritualisées qu'elle invente, elle a le pouvoir de configurer un espace de vie[45]. » Chez Houdart, cet effet est redoublé par le motif de la fenêtre, notamment lorsqu'un enfant appose des autocollants sur une vitre : « À l'extérieur et à l'intérieur. Il observe ensuite l'espace ouvert par les mots, les images et leurs intervalles » (p. 32). La portée de l'imagination pour la configuration des lieux est revendiquée dans le texte, et mise explicitement en relation tant avec le projet littéraire que le projet architectural, par le biais d'une réflexion sur le titre : « Villa Crimée. Ce nom n'existe pas, mais je ne l'invente pas tout à fait. Car Sarah, l'architecte, m'a dit, le jour, je crois, de ma première visite, qu'elle avait pensé l'ensemble du 168, rue de Crimée, comme une villa » (p. 86). Le mot « villa » n'est pas ici à entendre dans la signification de maison de plaisance dans un lieu de villégiature (qu'il revêtait dans le précédent roman de Célia Houdart, *Tout un monde lointain*, publié en 2017) ou de pavillon, l'autrice pensant plutôt « à un usage du terme moins connu peut-être, plus citadin : une voie, souvent pavée, en retrait de la rue, bordée de maisons[46] », un espace commun que tente d'approcher la forme de « collage » de fragments choisie par l'autrice.

« [U]ne succession de récits intriqués et divers » : collage et capharnaüm

La description de la vie des habitants du 168 rue de Crimée consiste donc en « une série de visions, de fictions » (p. 13). Selon Jean-Marc Besse, l'imagination, qu'il inscrit précisément dans l'habiter, est « une *vision*, soit une capacité particulière à saisir l'autre dans le même, l'étrange dans le familier, une aptitude à saisir l'absence, le vide, la faille, dans le plein même du moment et du lieu[47]. » L'infra-ordinaire peut ainsi être approché par le biais d'une écriture qui s'attarde sur les failles, telles qu'« une cassure du cuivre gold, une ligne de bris » (p. 75) et

43. Goetz, *Théorie des maisons*, *op. cit.*, p. 10.
44. Besse, *Habiter*, *op. cit.*, p. 113.
45. Demanze, « Gestes contemporains de l'habiter », art. cit., § 3.
46. Johan Faerber et Célia Houdart, « "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », art. cit.
47. Besse, *Habiter*, *op. cit*., p. 104-105.

les jeux de reflets parfois surprenants créés par le bardage en cuivre. Comme l'écrit Besse, « Imaginer, c'est pour ainsi dire *se laisser dépayser sur les lieux mêmes*, activement, en y saisissant les correspondances informulées et indéfinies qui font signe dans les creux, les reliefs, les plis de leur physionomie[48]. » Ces correspondances sous-jacentes et subjectives abritées par les lieux d'habitation répondent à ce qu'essaie de cerner l'agencement de fragments-fenêtres qui constitue la forme de *Villa Crimée* : « ceci est [...] un collage, une succession de récits intriqués et divers, qui peut présenter les aspects d'un capharnaüm » (p. 13).

S'entrecroisent dans ce capharnaüm les vies rêvées, les mentions d'archives (une pièce du cadastre conservé aux Archives de Paris datant de 1858 ou une reproduction d'une carte postale de la rue de l'Ourcq vers 1900) et les références artistiques. Ces dernières peuvent être littéraires (Georges Perec, Anton Tchekhov, George Orwell, Thomas Clerc, Marcel Proust cité par Jean-Yves Tadié, *La Mine de Falun* de Hugo von Hofmannsthal), picturales (Piero della Francesca, Sigmar Polke), photographiques (Robert Capa), musicales (Fédor Chaliapine, Xenakis, Sergueï Rachmaninov, Stockhausen, Roland Kayn, « Manhã de Carnaval », Ennio Morricone) ou cinématographiques (*Fenêtre sur cour*, *Peur sur la ville*, *Orfeu Negro*). Elles peuvent évoquer la mode (Madame Grès, Paco Rabanne), des performances (*The Singing Sculpture* de Gilbert et George) et, bien sûr, des projets architecturaux (les tours des Orgues de Flandre de l'architecte Martin Schulz van Treeck, les ateliers d'artistes de la Villa Seurat, le refuge Tonneau de Charlotte Perriand). Ces associations constituent le cœur de la démarche de Célia Houdart[49], qui rapproche explicitement cette « mine d'images » (p. 38) de l'écriture, par le biais d'une identification entre son carnet de notes et l'habitation : « Mon carnet, moins solide qu'une maison, plus léger qu'un ordinateur, et que je rafistole comme une cabane, est l'abri de fortune où j'écris, habite et me construis » (p. 38). Dans cette comparaison entre l'écriture, l'habitation et la construction, elle place aussi l'habitat du côté du faire, du non-pérenne et de la récupération.

L'idée de désordre dénotée par la forme du « capharnaüm » prolonge aussi le thème de la démolition : Houdart mentionne ainsi les images prises avant les travaux, les « tuiles cassées », les « débris » (p. 23), « un tas de bonbonnes de gaz, de matériel informatique et un empilement de marmites de cuisine en aluminium, jetés pêle-mêle » (p. 24), qui évoquent pour elle les « désastres de la guerre » et les « ruines » (p. 23) : « La moindre démolition est tout de suite associée dans mon imaginaire à des choses tragiques. Il suffit de quelques gravats, et je revois les grandes destructions de l'Histoire » (p. 23). C'est à partir d'une autre réflexion sur la démolition (« Dans l'album, je suis frappée par l'image de la mâchoire ouverte d'une pelleteuse et les vestiges d'un appartement suspendu autour d'un immense trou », p. 33) que s'ouvre une référence à l'artiste américain Gordon Matta-Clark. Avec celles à Perec, Tchekhov et Piero della Francesca, c'est l'une des seules références à être répétées dans *Villa*

48. *Ibid.*, p. 105.

49. « J'ai voulu être fidèle à la façon dont mon esprit fonctionnait. Ce désordre est un peu aussi celui de mes carnets de notes. De mon calepin que je montre un peu ici pour la première fois. Car il y a une vitalité et une vie dans ces carnets, ces brouillons. Et l'aspect de capharnaüm qu'ils présentent et que je consulte en l'état, me préserve, je crois, de trop vite mettre les choses en ordre. » (Johan Faerber et Célia Houdart, « "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », art. cit.).

Crimée[50]. D'une part, son esthétique partage plusieurs caractéristiques avec celles révélées par le traitement de la fenêtre chez Houdart, d'autre part cette mention constitue un autre envers de l'architecture dans le texte, ouvrant le bâtiment au quartier et formulant un impensé des projets architecturaux.

Cet architecte de formation s'est d'abord fait connaître pour les découpes (*building cuts*) qu'il effectuait dans les parois de bâtiments. Il a retenu l'attention d'une autre autrice contemporaine s'intéressant au logement : la nouvelle « En chantier » (2009) écrite par Joy Sorman se focalise aussi sur cet artiste,

> […] errant dans la ville et ses banlieues industrielles, à la recherche de carcasses urbaines abandonnées, désertées, tombant bientôt en ruine, pour les éventrer, les trouer, les ouvrir, tailler dans le vif et faire entrer la lumière et le bruit des rues alentour, pour dégager la vue, créer des courants d'air[51].

C'est précisément sur la base de ces ouvertures, de l'importance de la lumière et de la porosité entre *dedans* et *dehors* – autant de caractéristiques de la fenêtre – que Célia Houdart établit une comparaison entre une image dans un album de photographies consacré au chantier de la rue de Crimée – en particulier la démolition antérieure à la construction – et le projet de Gordon Matta-Clark :

> [o]n voit aussi une portion d'immeuble sans plafonds ni cloisons, comme un coquillage totalement évidé, avec le jour qui entre largement et irradie tout – matériaux et couleurs –, de part en part. Comme dans les *Building Cuts* et les photomontages de Gordon Matta-Clark. (p. 33)

Les découpes, ouvertures et trous constitutifs de la recherche de lumière et de la soustraction caractéristiques de l'esthétique de Matta-Clark[52] rencontrent l'admiration de Célia Houdart pour l'architecture entendue comme travail sur les percées et les issues : « Notre fascination pour les coupes et les percements. Les géants blessés » (p. 33) ; « Le pouvoir de l'invention qui crée des dégagements, des ouvertures et fait entrer la lumière » (p. 70). Les ouvertures sont ainsi récurrentes au fil des fragments, du « rectangle flou » (p. 39) d'une fenêtre à une « vue à travers le cuivre perforé » (p. 68) ou au « sol ajouré de l'échafaudage [laissant] filtrer le soleil » (p. 71). De plus, en mettant en valeur un artiste-ouvrier[53], Célia Houdart, dont on a montré qu'elle s'attachait également à un artisan couvreur et aux matériaux, met encore en évidence le faire présidant à l'édification. En effet, en fendant les bâtisses, souvent abandonnées, en ôtant des parties de murs, de toits ou de planchers, en faisant exploser les vitres, en détournant les plans architecturaux dans ses photomontages, Matta-Clark, dans ses découpes, modifiait la perception de la construction, de sa structure ou de son environnement mais

50. Christine Marcandier mentionne également l'importance de ces références (« East Side Story (*Villa Crimée*) », art. cit.).

51. Joy Sorman, « En chantier », *Gros œuvre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 142.

52. Sophie Costes, « Histoire d'une construction éphémère hybride », dans Thierry Davila, Sophie Costes et Lydia Yee (dir.), *Gordon Matta-Clark. Open House*, Genève, Mamco Genève, 2019, p. 101.

53. Sorman, « En chantier », art. cit., p. 145.

révélait aussi la structure des bâtiments[54], autorisait un regard renouvelé sur le construit. Chez Perec aussi, la critique a noté que « l'immeuble démoli est l'arrière-pensée fantasmatique de l'immeuble déconstruit (décortiqué et décrit)[55]. »

Célia Houdart revient également sur une installation de Matta-Clark, l'*Open House*, petit labyrinthe aménagé à l'aide de matériaux de récupération, initialement posé dans le quartier de SoHo à New York en 1972. Elle constitue le cœur d'un film réalisé par l'artiste et figure aujourd'hui dans les collections du MAMCO de Genève, où a pu le voir Célia Houdart : « Mini-maison dans une benne à ordures, compartimentée au moyen de cloisons de bois, de portes d'hôtels et de restaurants, prélevées dans des chantiers de démolition alentour » (p. 34). L'ouverture caractéristique de l'*Open House*, après celle des *Building cuts,* impressionne particulièrement Houdart : « Je me souviens de mon émotion devant cet espace à la fois ouvert et circonscrit, défini mais sans toiture » (p. 34). Cette porosité du bâtiment miniature, « cette extension de l'espace de la domesticité à celui de la rue, […] cette occupation de l'espace public[56] » au moyen de matériaux de récupération met en exergue le fait que « [l]'espace domestique est connecté à de multiples systèmes et dispositifs qui marquent son insertion dans une histoire sociale, économique, technique, collective, donnant ses formes et ses contenus à l'habiter humain[57]. » Célia Houdart entend également ancrer sa description dans l'histoire de l'arrondissement, tout comme son arpentage, qui s'attarde sur les enseignes actuelles de la rue, relie l'ensemble de logements sociaux à son quartier. Le labyrinthe de l'*Open House*, qui réactive, dans le milieu urbain, l'imaginaire de la cabane par son utilisation de matériaux de récupération et sa nature de bricolage éphémère, ne peut servir de demeure – même si Houdart la considère comme une « mini-maison » –, il « est, au contraire, un espace qui substitue au principe de résidence un principe dynamique de circulation : ses occupants – beaucoup plus que ses habitants – y sont de passage, ils arpentent ses couloirs, ouvrent ses portes et montent sur ses cloisons[58] ». Il s'agissait, à rebours des formalismes modernes, de se réapproprier l'espace par l'expérience subjective et le corps, de travailler un « espace expérimenté plutôt que construit[59] ». Le fait de privilégier dans l'espace les corps et les déplacements est précisément l'un des aspects du projet de Sarah Bitter qui ont marqué Célia Houdart[60] : celle-ci imagine dès lors autant de scènes d'habitation qu'elle fait droit au corps en évoquant ses déplacements réguliers dans la rue de Crimée, qu'ils tiennent de l'arpentage ou de la flânerie (« [le] plaisir que j'éprouve à marcher dans Paris, parfois sans but précis, en suivant simplement une longue artère dégagée », p. 40). Houdart cerne

54. Éric Alliez, *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Dijon, Presses du Réel, 2013, p. 396.
55. Caraion, « Biographies d'immeubles », art. cit., p. 146. Marta Caraion s'appuie ici sur l'entretien « J'ai fait imploser le roman » accordé par Perec à Gilles Costaz, dans lequel l'auteur insiste sur la contrainte du bicarré latin orthogonal et les maisons de poupées, mais mentionne également que le plan en coupe de *La Vie mode d'emploi* résulte de la vision d'un immeuble en destruction.
56. Roula Matar, *L'Architecture selon Gordon Matta-Clark,* Dijon, Les Presses du réel, 2022, p. 133.
57. Besse, *Habiter*, *op. cit.*, p. 155.
58. *Ibid.*, p. 34.
59. *Ibid.*, p. 44.
60. Jean-Paul Hirsch, « Célia Houdart *Villa Crimée* », www.youtube.com, 29 octobre 2018.

également le mouvement auquel souhaite inviter l'architecte Sarah Bitter par le biais d'un balcon de métal qui « reliera bientôt plusieurs salons et chambres, et raccordera plusieurs vies » (p. 28) ou « des escaliers en zig-zag [...] ouverts au pas, au passage, et à toute nouvelle venue » (p. 52). L'autrice emboîte le pas en imaginant à son tour « le va-et-vient » (p. 30) d'un futur habitant ou « un petit chemin d'empreintes de pieds nus » (p. 67). Cet accent mis sur les mouvements et les relations au sein de la villa comme avec le quartier semble tisser un « imaginaire du lien[61] » et rencontrer la commande de Sarah Bitter : « une alternative aux images de synthèse et aux photographies prises après chantier, à ces points de vue fixes souvent désincarnés, à ces représentations où tout est fini avant même d'avoir existé, réduisant le projet d'architecture à un produit immobilier ou à un geste artistique abstrait, déconnecté de la ville et de ses habitants[62]. »

Par ailleurs, en disséquant les bâtiments dans ses photomontages, en détournant, dans ses découpes, les sections des plans de coupe des architectes, en décloisonnant les espaces, Matta-Clark questionnait les limites que l'architecture impose à l'espace social, notamment l'opposition entre privé et public, et mettait en évidence, en déconstruisant des immeubles promis à la destruction, le remplacement de locataires en situation précaire par des projets de rénovation plus rentables[63]. Il s'intéressait ainsi aux espaces urbains abandonnés ou marginaux, à « une absence de mémoire qu'il s'agit alors de contrecarrer –, mais aussi [...] un état critique du tissu social, un état en décomposition de la communauté urbaine[64]. » Les projets radicaux de Gordon Matta-Clark – qui a pris des risques pour « créer une nouvelle vision de la structure considérée[65] » – d'une part, de l'architecte Sarah Bitter et de Célia Houdart d'autre part, diffèrent évidemment sur bien des points. C'est pourtant une figure « contre » l'architecture, une esthétique « anarchitecturale », que Houdart a choisi de placer au cœur de son livre sur un projet architectural. La réflexion de Matta-Clark sur les murs et l'espace public mais aussi les fragments sur le sens du commun selon George Orwell épaississent le travail mené par Célia Houdart sur l'habiter à partir du projet de Sarah Bitter. L'autrice entremêle en effet les « vies rêvées » et des observations du quartier dans lequel s'insèrent les logements sociaux, dont Houdart estime d'ailleurs qu'ils devraient constituer une norme : « Tout logement ne devrait-il pas être social, par nature ? » (p. 56). Le texte établit ainsi un lien entre la découverte d'un cimetière juif portugais avenue de Flandre et la situation des exclu·es du logement : « Je pense à la cohorte des sans-lieux. À toutes celles et tous ceux que leur époque, d'une manière ou d'une autre, a rejetés. Qui n'ont pas pu habiter simplement un lieu qu'ils pouvaient considérer comme leur » (p. 51). Grâce à l'évocation du travail de Matta-Clark, autorisée par le montage hétéroclite des fragments assimilés aux fenêtres, Houdart dépasse la commande : les fragments-fenêtres débordent la cour et

61. Cousseau, *Fictions du collectif dans le récit français contemporain*, *op. cit.*, p. 48.
62. Présentation de *Crimée enchantée. Histoire(s) d'une architecture*, art. cit., p. 7.
63. Alliez, *Défaire l'image*, *op. cit.*, p. 409, 406, 393 et 410.
64. Davila, Costes et Yee (dir.), *Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, p. 51.
65. *Ibid.*, p. 42.

donnent à voir ce qu'écartent ordinairement les discours accompagnant les projets architecturaux : « Rue de Crimée, à côté de la supérette, il y a une porte taguée, fond gris-bleu très atténué. Et une femme jeune qui dort dans un carton de réfrigérateur » (p. 36). Certaines des références convoquées dans le capharnaüm des fenêtres supportent donc une posture critique : « Chacun devrait avoir droit à son toit-manteau de cuivre gold » (p. 57).

Conclusion

Qu'il s'agisse du dispositif de la fenêtre ou des reflets inattendus que crée le bardage en cuivre, l'influence du projet architectural sur l'écriture de *Villa Crimée* est manifeste et soutient l'appréhension de l'infra-ordinaire dans ce « récit d'habiter[66] ». Célia Houdart déploie ici, dans un contexte urbain contemporain, toute la portée du motif littéraire de la fenêtre. Les fragments-fenêtres composant *Villa Crimée* conjuguent ainsi description matérielle et recours à la fiction, pour tout à la fois dépeindre la fin du chantier et imaginer un « envers » de l'architecture constitué de vies entrecroisées d'habitant·es. Si elles permettent d'orienter l'attention sur ce qui passe souvent inaperçu, des matériaux aux savoir-faire ou aux comportements quotidiens qui caractérisent l'habiter, les notations comme les références de *Villa Crimée* excèdent le seuil de l'îlot urbain pour évoquer le contexte historique et géographique du quartier mais aussi les exclu·es du logement.

Bibliographie

Houdart Célia, *Tout un monde lointain*, Paris, P.O.L., 2017.

— *Villa Crimée, Paris, P.O.L., 2018.*

Alberti Leon Battista, *De la peinture. De pictura (1435)*, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 1993.

— *La Peinture*, éd. Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 2004.

— *De pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2014.

Alliez Éric, *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Dijon, Presses du Réel, 2013.

Avenas Jérôme, « Célia Houdart, *Villa Crimée* », podcast *Paragraphes*, novembre 2018. Disponible sur soundcloud.com

Besse Jean-Marc, *Habiter : un monde à mon image*, Paris, Flammarion, coll. « Sens propre », 2013.

Caraion Marta, « Biographies d'immeubles », *Le Magasin du XIX^e siècle*, 2024, n° 14, p. 141-150.

Cousseau Anne, *Fictions du collectif dans le récit français contemporain*, Paris, Hermann, 2024.

Davila Thierry, Costes Sophie et Yee Lydia, *Gordon Matta-Clark. Open House*, Genève, Mamco Genève, 2019.

Del Lungo Andrea, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2014.

Demanze Laurent, « Gestes contemporains de l'habiter », dans *Une décennie de littérature en France (2010-2021). Déplacements de la critique et de la narration*, dir. Aurélie Adler et Mathieu Messager, *Fabula*, coll. « Fabula / Les colloques », 2024. doi.org/10.58282/colloques.11979

Faerber Johan et Houdart Célia, « "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », *Diacritik*, 18 décembre 2018. Disponible sur diacritik.com

Goetz Benoît, *Théorie des maisons : l'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, coll. « Art et architecture », 2011.

66. Demanze, « Gestes contemporains de l'habiter », art. cit., § 28.

GRENOUILLET Corinne, HECK Maryline et JAMES Alison (dir.), *Écrire le quotidien aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2024.

HAMON Philippe, « Un discours contraint », dans Léo Bersani, Roland Barthes et Philippe Hamon (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points n° 142 », 1982, p. 119-181.

— *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle, Paris, Corti, 1989.*

HECK Maryline, *Écriture et expérience de la vie ordinaire : Perec, Ernaux, Vasset, Quintane*, Bruxelles, La Lettre volée, 2023.

HIRSCH Jean-Paul, « Célia Houdart Villa crimée », 29 octobre 2018. Disponible sur youtube.com

MARCANDIER Christine, « Célia Houdart : East Side Story (*Villa Crimée*) », *Diacritik*, 15 novembre 2018. Disponible sur diacritik.com

MATAR Roula, *L'Architecture selon Gordon Matta-Clark,* Dijon, Les Presses du réel, 2022.

MEVEL Nadège, « Matière sociale », *exé*, n° 32, 2018, p. 80-93. Disponible sur batiserf.com

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2000 [1974].

— *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1989.

PITON-FOUCAULT Émilie, *Zola ou la fenêtre condamnée : la crise de la représentation dans les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

SORMAN Joy, « En chantier », dans *Gros œuvre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 140-151.

SORMAN Joy, JAMES Alison et VIART Dominique, « Entretien avec Joy Sorman », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 18, « Littératures de terrain », dir. Alison James et Dominique Viart, 2019. doi.org/10.4000/fixxion.1978

THOIZET Évelyne et ROUSSEL-GILLET Isabelle, « Introduction », *Chiasma*, vol. 43, « La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique », 2018, p. 1-21.

TURIN Gaspard, « Théoriser et pratiquer l'infra-ordinaire, par la liste », dans Corinne Grenouillet, Maryline Heck et Alison James (dir.), *Écrire le quotidien aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2024, p. 51-65.

WAJCMAN Gérard, *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2004.

À propos des auteurs

Henri Berger-Martín prépare une thèse en cotutelle internationale entre l'Université Lumière Lyon 2 (IHRIM) et l'Universidad Complutense de Madrid (département ERFIT), où il est titulaire d'un contrat prédoctoral FPU. Dirigés par Olivier Bara et Silviano Carrasco Yelmo, ses travaux portent sur l'inscription de la poète Louisa Siefert dans les courants poétiques de son temps. Il conduit en parallèle un projet de réactualisation de la versification française au regard des règles prosodiques contemporaines.

Sophie Bros a soutenu en 2025, à l'Université Paris Nanterre, une thèse consacrée à l'imaginaire des lointains, au croisement des études visuelles et de la littérature, dirigée par Matthieu Letourneux et menée en partenariat avec la Bibliothèque nationale de France. Actuellement ATER à l'Université de Poitiers, elle étudie les effets des nouveaux dispositifs techniques (photographie, cinéma) sur l'expression textuelle au tournant des XIXe et XXe siècles, avec une attention particulière à la culture visuelle et aux auteurs et autrices non canoniques.

Docteure en littérature française, chercheuse associée au LASLAR (Université de Caen Normandie) et professeure agrégée dans l'académie de Versailles, **Samantha Caretti** a consacré sa thèse, dirigée par Brigitte Diaz, aux stratégies publicitaires de promotion de la littérature romantique sous la Restauration et au régime de gloire auctoriale à l'époque romantique. Présidente de la Société des amis de Custine, elle étudie l'œuvre d'Astolphe de Custine et prépare l'édition de sa correspondance. Elle est par ailleurs vice-présidente de la Société Chateaubriand et secrétaire générale du CL19 (Comité de liaison des associations dix-neuviémistes).

Manon Delcour est chargée de cours à l'UCLouvain Saint-Louis Bruxelles (Faculté de traduction et d'interprétation) et membre des centres de recherche Prospéro et TranSphères. Ses travaux portent sur la littérature de langue française des XXe et XXIe siècles, en particulier sur les rapports entre spatialité et énonciation et entre texte et image. Elle a publié *Dispositifs de l'habitation. Hélène Lenoir et Eugène Savitzkaya* (Presses de l'Université Saint-Louis, 2023).

José-Luis Diaz est professeur émérite de littérature française du XIXe siècle à l'Université Paris Cité et vice-président de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes. Il dirige *Le Magasin du XIXe siècle* (Champ Vallon). Ses travaux portent sur les scénographies auctoriales romantiques (*L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Champion, 2007), sur Balzac (*Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Christian Pirot, 2007) et sur l'histoire de la critique (*L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, PUF, 2011). Coordinateur scientifique de l'édition des *Romans* de George Sand dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (2019), il vient de publier *« Moi qui ai vécu tant de vies ». George Sand* (Champ Vallon, 2026).

Pascal Durand est professeur ordinaire à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège (UR Traverses). Formé auprès de Jacques Dubois, il consacre ses travaux à la sociologie de la littérature et des institutions culturelles ainsi qu'à Mallarmé et aux poètes de la modernité. Il est l'auteur d'une quinzaine d'ouvrages, parmi lesquels *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités* (Seuil, 2008), *La Leçon des choses. Techniques imaginaires de Daniel Defoe à Georges Simenon* (La Lettre volée, 2021) et *Poésie pure et société au XIXe siècle* (CNRS Éditions, 2022). Il a sous presse, chez Droz, un ouvrage au titre en forme d'alexandrin : *L'Art des règles avec Stéphane Mallarmé*.

Violaine François est docteure de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et PRAG au département de lettres et langues de l'Université Paris-Est Créteil. Sa thèse, soutenue en 2023 et distinguée par le premier prix Ary Scheffer 2024, paraîtra aux Presses universitaires de Liège sous le titre *Paroles d'écrivains au XIXe siècle de Mme de Staël à Apollinaire. Pratiques, fictions, représentations*. Ses recherches portent sur les lectures publiques et semi-publiques des écrivains du XIXe siècle, au croisement des sociabilités littéraires, de l'oralité et des pratiques

médiatiques et performatives ; elle les prolonge actuellement par une étude des voix d'écrivains, et notamment d'écrivaines, du XIXe au XXIe siècle, attentive au rôle de la culture médiatique dans la structuration de l'oralité littéraire. Elle a récemment publié « Sur les traces d'une entraide littéraire. Enquête sur les liens entre Élisa Mercœur et ses aînées en littérature » (*Thélème*, 2024) et « Petits genres et paroles vives : Jules Jouy, un transfuge exemplaire des petites scènes parisiennes de la fin du siècle », dans *Écrire en petit, jouer en mineur. Marginalités littéraires, scéniques et médiatiques (1880-1914)* (Presses universitaires de Bordeaux, 2025).

Maîtresse de conférences à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne, spécialiste de littérature française contemporaine, **Morgane Kieffer** inscrit ses recherches dans une perspective générique d'histoire des formes, essentiellement narratives, pour relire le contemporain à la lumière de ses influences et de ses héritages. Elle est l'autrice du *Romanesque paradoxal. De Jean-Philippe Toussaint à Annie Ernaux*, à paraître aux Presses universitaires du Septentrion. Elle a codirigé *La Machine à histoires. Le romanesque dans les écritures contemporaines* (avec Dominique Viart, Anne-Sophie Donnarieix et Jochen Mecke, Presses universitaires du Septentrion, 2022) et le numéro « Olivia Rosenthal : l'écriture aux aguets » (avec David Vrydaghs, *Relief*, vol. 16, n° 2, 2022), et codirige la revue *Voix contemporaines* avec Frédéric Martin-Achard. Ses travaux actuels portent sur les filiations littéraires et les enjeux de la canonisation au sein du contemporain, à la croisée de l'analyse textuelle et de la sociologie de la littérature.

Maître de conférences HDR à l'Université Paris Nanterre, **Vincent Laisney** est spécialiste du romantisme français et des sociabilités littéraires du XIXe siècle. Il a publié, avec Anthony Glinoer, *L'Âge des cénacles* (Fayard, 2013), puis un essai sur la lecture à haute voix, *En lisant en écoutant* (Les Impressions Nouvelles, 2017), et une étude sur le genre des souvenirs littéraires (1850-1950), *Les Tribulations d'un chercheur en littérature* (CNRS Éditions, « Les Décalés », 2025).

Marceau Levin est postdoctorant à l'Université de Toronto. Il a soutenu en 2023, en cotutelle entre l'Université de Sherbrooke et l'Université Lumière Lyon 2, une thèse intitulée *La Fabrique des hommes du jour : les biographies contemporaines en France (1850-1870)*, dont le livre est à paraître aux Presses universitaires de Saint-Étienne. Ses travaux portent sur l'histoire littéraire, la biographie, la figure de l'écrivain et la célébrité au XIXe siècle ; son projet postdoctoral vise une histoire culturelle et littéraire de la diffamation au XIXe siècle. En 2025, il a codirigé avec Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty *La Fabrique médiatique des récits de vie : circulation des biographèmes de Vapereau à Wikipédia* (Médias 19).

Maître de conférences HDR en littérature française du XIXe siècle à l'Université Clermont Auvergne, **Thierry Poyet** est spécialiste de l'œuvre de Flaubert. Ses travaux les plus récents portent sur la sociabilité littéraire de l'écrivain, ses relations cénaculaires et ses débats esthétiques avec des *minores*. Auteur d'une soixantaine d'articles et d'une vingtaine d'ouvrages, il a réédité des romans de Du Camp, de Feydeau et de Céard, et dirige la série « Minores 19/20 » aux Lettres modernes Minard. Il a publié *Maxime Du Camp cent ans après*, actes du colloque du bicentenaire (Champion, 2024) et, chez le même éditeur, *Émile Clermont et les* novissima verba *du XIXe siècle* (2025). Il est aussi romancier.

Olivier Sécardin est professeur associé à l'Université d'Hiroshima (Japon). Ses travaux portent sur la théorie et la sociologie de la littérature, sur l'écocritique et sur les littératures francophones, en particulier caribéennes. Il dirige *Relief. Revue électronique de littérature française* et siège aux comités éditoriaux de *Convergences francophones* et des *Études de langue et littérature françaises de l'Université d'Hiroshima*. Membre de la Société japonaise de langue et littérature françaises, il a enseigné dans plusieurs universités en France et à l'étranger, notamment aux universités Columbia, de Chicago et Cornell, à l'Université de Kyushu et à l'Université d'Utrecht.

Jean-Didier Wagneur s'est consacré, à la Bibliothèque nationale de France, à la création et au développement de Gallica de 1992 à 2016. Chercheur au Centre des sciences des littératures en langue française (Université Paris Nanterre) et à l'Équipe Goncourt (CRP19, Université Sorbonne Nouvelle), il travaille sur les sociabilités bohèmes

(1830-1900), la petite presse (1815-1900), les Goncourt et Gérard de Nerval. Il prépare, avec Françoise Wagneur, l'édition critique des œuvres complètes d'Henry Murger (Classiques Garnier), ainsi qu'une histoire littéraire et culturelle du petit journal. Son dernier ouvrage paru, coécrit avec Valérie André et Paul Aron, est l'*Abécédaire Monselet* (Du Lérot, 2024).

Damien Zanone est professeur de littérature française du XIX^e^ siècle à l'Université Paris-Est Créteil. Spécialiste des écritures de soi, de l'autobiographie et de l'histoire littéraire, ses travaux interrogent les conditions de production, de réception et de légitimation des œuvres, en particulier lorsqu'elles sont traversées par des enjeux de genre. Ses recherches portent plus spécifiquement sur les écrivaines du XIX^e^ siècle, les formes de leur visibilité publique et les normes – sociales, critiques et symboliques – qui encadrent, voire entravent, leur reconnaissance. Elles offrent ainsi des outils essentiels pour penser la célébrité littéraire au féminin dans un siècle où l'accès des femmes à l'espace public et à l'autorité littéraire demeure profondément conflictuel. Spécialiste de George Sand, figure à la fois centrale et problématique de la notoriété littéraire féminine, Damien Zanone analyse la manière dont les autrices négocient leur rapport à la célébrité : entre stratégies d'exposition médiatique, mises à distance de la visibilité publique et redéfinition des formes légitimes de l'autorité littéraire. Par ailleurs, son engagement scientifique en faveur d'une histoire littéraire attentive aux rapports de genre – notamment à travers l'organisation, avec Christine Planté, du séminaire *Femmes, féminisme, genre, sexualités. Nouveaux enjeux dans les études littéraires* – contribue à renouveler en profondeur la compréhension des mécanismes d'inclusion et d'exclusion qui structurent le champ littéraire.