



HAL
open science

La fabrique des hommes du jour : les biographies contemporaines en France (1850-1870)

Marceau Levin

► To cite this version:

Marceau Levin. La fabrique des hommes du jour : les biographies contemporaines en France (1850-1870). Sciences de l'Homme et Société. Université de Sherbrooke (Québec, Canada); Université Lumière Lyon 2, 2023. Français. NNT : . tel-04701388

HAL Id: tel-04701388

<https://shs.hal.science/tel-04701388v1>

Submitted on 18 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE

Pour obtenir le grade de docteur

DELIVRE PAR L'UNIVERSITE LUMIERE LYON 2 ET L'UNIVERSITE DE SHERBROOKE

Discipline : études littéraires et culturelles

La fabrique des hommes du jour

Les biographies contemporaines en France (1850-1870)

Marceau Levin

Sous la direction de

M. Olivier Bara

M. Anthony Glinoyer

Soutenue publiquement le 22 novembre 2023 devant le jury composé de

M. **Paul Aron**, directeur de recherches FNRS, professeur à l'Université libre de Bruxelles

M. **Olivier Bara**, professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2

M. **Anthony Glinoyer**, professeur, Université de Sherbrooke

Mme **Marie-Ève Thérénty**, professeure des Universités, Université Paul-Valéry Montpellier III

Mme **Josée Vincent**, professeure, Université de Sherbrooke

Mme **Adeline Wrona**, professeure des Universités, CELSA Université Paris-Sorbonne

Remerciements

J'aurai pour longtemps un motif de surprise. À quels degrés insoupçonnés peuvent s'élever la bienveillance, la disponibilité, l'ouverture, l'écoute, la pertinence des conseils, la finesse des retours et le soutien moral comme matériel, Olivier Bara et Anthony Glinoyer m'en ont offert la démonstration cinq années durant. Que celles et ceux à qui ce travail plaira leur en attribuent la qualité.

Je dois décidément être un chercheur bien privilégié, car ma gratitude ne s'arrête pas là. Je remercie Delphine Gleizes, qui en dirigeant mes mémoires de Master, m'a montré la voie de la recherche sur les littératures mineures. En me parlant un jour d'octobre 2014 de littérature panoramique, elle m'a rendu sensible à tous les à-côtés oubliés des programmes scolaires. Alors l'arrière-cour de l'histoire littéraire s'est mise à m'intéresser davantage que sa vitrine, et ses marges sont devenues le centre de mes questions. De fil en aiguille, j'ai emprunté le chemin de la thèse.

Je me tourne vers celles et celui qui en seront les premiers lecteurs. Je suis heureux de pouvoir soumettre mon travail à Paul Aron, Marie-Ève Thérenty, Josée Vincent et Adeline Wrona. Je les remercie chaleureusement d'avoir accepté de former le jury de cette thèse ; j'ai hâte d'échanger avec eux.

Des rencontres ont émaillé mon parcours. Merci à Guillaume Pinson et Alex Gagnon, à qui j'ai présenté mon travail alors balbutiant. Côté Québec toujours, merci à Marie-Pier Luneau pour ses conseils et son accompagnement, ainsi qu'à Pascal Brissette. Merci à Sarah Mombert pour ses retours avisés en colloques et à Bertrand Tillier de m'avoir aimablement offert des ouvrages de Mirecourt – de telle sorte que je ne l'ai pas exclusivement lu en version numérique. Violaine, je n'ai pas oublié nos nombreux échanges qui m'ont fait progresser – tout cela ne fait que commencer.

Ma reconnaissance va à mes relecteurs et relectrices, qui ont accepté de relire mon travail dans des délais restreints, sans perdre pour autant une miette de leur vigilance : Bruno Champagne de Labriolle, Léa Di Santo, Violaine François, Antoine Gaillemain, Raphaël Nakache, Violaine Sauty et Céleste Villermaux.

Je pense avec affection à mes parents, dont le soutien et la présence indéfectibles ont allégé l'effort du trajet parcouru ; à mon frère François, qui chemine à mes côtés ; à ma sœur

Marion, que la distance géographique n'a jamais éloignée ; à mon beau-frère Maxime, toujours à l'écoute. Au moment d'achever cette thèse, je pense en particulier à mes nièces, Louison et Jeanne, à mon neveu Élie : c'est à elles et à lui qui entrent dans la vie que je dédie ce travail.

Évidemment qu'enfin je pense à mes amis, à mes proches, qui se reconnaîtront. Grâce à vous, l'écriture de cette thèse n'a pas été qu'un temps de morne travail et de dur souci, mais une période lumineuse qui m'a fait grandir. Grâce à *toi*... mais que dire que tu ne saches déjà ?

Sommaire

<i>Remerciements</i>	3
<i>Sommaire</i>	5
<i>Introduction</i>	9
<i>Chapitre 1 : publication</i>	37
<i>Chapitre 2 : réseau</i>	85
<i>Chapitre 3 : diffamation. Une histoire des Contemporains, d'Eugène de Mirecourt</i>	153
<i>Chapitre 4 : illustration</i>	229
<i>Chapitre 5 : recyclage</i>	327
<i>Chapitre 6 : cartographie</i>	397
<i>Conclusion</i>	479
<i>Table des illustrations</i>	483
<i>Annexes</i>	485
<i>Index des noms</i>	515
<i>Bibliographie</i>	525
<i>Table des matières</i>	551

*Faisons-nous un nom
et nous ne serons jamais dispersés
sur toute la terre
Gn, 11,4 (trad. Frédéric Boyer et Jean l'Hour)*

Introduction

Parmi les papiers d'Hector Berlioz se trouve un bref manuscrit que Pierre Citron, l'éditeur de la correspondance du compositeur, a intitulé « Autobiographie ». En effet, Berlioz y décrit à la première personne la naissance de sa vocation, y raconte ses débuts, ses premiers succès, sa « guerre de Trente ans contre les routiniers, les professeurs et les sourds¹ ». Il mentionne ses voyages en Allemagne, en Russie et en Angleterre, « où partout [il reçoit] le plus brillant accueil² ». Il établit ensuite la liste de ses œuvres, qu'il agrmente de quelques commentaires. À propos de *Roméo et Juliette*, symphonie dramatique de 1839, il écrit par exemple : « Dédiée à Paganini qui après avoir entendu dans un concert *Harold* et la *Symphonie Fantastique* [sic] m'envoya un présent de vingt mille francs. Cet ouvrage est, je crois, l'un des meilleurs que j'ai produits³. » De *Benvenuto Cellini*, opéra de 1837 « égorgé à Paris », Berlioz déclare : « Jamais je ne retrouverai la verve et le brio qu'il y a là-dedans⁴. » Une fois cette liste achevée, il ajoute deux courts paragraphes qui résonnent comme des indications :

Parler du chef d'orchestre et du prosateur auteur du livre : *les Soirées de l'orchestre*.

Citer l'influence sur moi des poètes tels que Shakespeare, Byron, Moore, Hugo, Goethe, et celle plus grande encore des spectacles de la nature ; dont le reflet se retrouve dans l'*Adagio* de *Roméo et Juliette* et dans la *Scène aux Champs* de la *Symphonie Fantastique*, dans la *Sérénade* et dans la *Marche des Pèlerins* de *Harold*⁵.

Quelle est la nature de ces six pages manuscrites ? À qui s'adressent ces recommandations à l'impératif ? Comment comprendre une telle mise en scène de soi, si flatteuse ? La datation de ce texte que propose Pierre Citron donne une piste d'explication : début 1856⁶. Au même moment, Eugène de Mirecourt prépare une biographie de Berlioz, qui paraîtra sous la forme

¹ Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque romantique », 1989, t. V, p. 717.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 718.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 719.

⁶ Voir *ibid.* la justification de cette date.

d'une brochure de 96 pages dans la collection *Les Contemporains*, en août 1856⁷. Selon toute vraisemblance, l'autobiographie de Berlioz était destinée à Mirecourt – bien qu'on ne sache pas pourquoi elle ne lui est pas parvenue. Mais peut-on même parler d'autobiographie ? En aucun cas ces lignes ne sont destinées à être connues du public – surtout pas, pourrait-on dire : si l'on apprenait que les coups d'encensoir dispensés à Berlioz dans sa biographie sont de la main du compositeur lui-même, il passerait pour un orgueilleux et sa réputation serait ruinée. En conséquence, parler d'autobiographie est un pis-aller. Il s'agit là simplement d'un texte préparatoire, rédigé par un futur biographié à l'intention de son biographe. Mais ces lignes déroutent, car elles ne relèvent pas seulement d'un échange privé entre confrères. Elles ont tout à voir avec la publicité. Berlioz se met en scène, s'écrit « lui-même comme un autre⁸ ». Bon gré, mal gré, il s'attelle à ce *travail de la notoriété* qui lui impose de soigner son image publique, dans le contexte de l'importance prise par la presse au cours du siècle. Or le principal relais de la notoriété au cours du siècle est le récit biographique ; en l'espèce, la biographie dite contemporaine – elle traite de personnes vivantes – à laquelle s'attache l'étude qui suit.

Car Berlioz est loin d'être le seul à avoir été entraîné dans la ronde de la biographie contemporaine. Sans doute, il n'est pas exagéré de soutenir que le dénominateur commun de tous les acteurs du monde culturel du XIX^e siècle, et notamment des décennies 1850 et 1860, qu'ils aient été comédiens, écrivains, musiciens, peintres et même hommes politiques, est d'avoir fait l'objet – de leur vivant et plutôt deux fois qu'une – d'une biographie. Berlioz est encore célèbre aujourd'hui, mais la plupart de ces hommes et de ces femmes « du jour », selon l'expression du temps, sont à présent tout à fait oubliés. Difficile de ne pas trouver, même pour le plus obscur des plumitifs, pour la moins célèbre des actrices, une biographie de quelques pages flanquée d'un portrait, parue dans une des innombrables galeries biographiques qui fleurissent au cours du siècle – il faut aussi compter les notices des dictionnaires biographiques. Les observateurs du temps ne s'y sont pas trompés, qui n'ont pas manqué de commenter cet engouement biographique : Sainte-Beuve voit dans son époque un « siècle de biographies⁹ » ; Baudelaire évoque « l'immense appétit que nous avons pour les biographies¹⁰ » ; Barbey

⁷ Eugène de Mirecourt, *Berlioz*, Paris, Gustave Havard, 1856. La parution est annoncée dans la *Bibliographie de la France* du 23 août 1856 (p. 4).

⁸ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1990.

⁹ Sainte-Beuve, *Premiers Lundis* [1826], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. I, p. 152.

¹⁰ Baudelaire, « Pierre Dupont », dans *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, Paris, 1976, p. 26-36 ; p. 28.

d'Aurevilly déclare qu'« il n'est de gringalet [...] qui ne puisse avoir et qui n'ait, s'il le veut, en ce siècle-ci, ses deux lignes de biographie¹¹ » ; le bibliographe Joseph-Marie Quérard affirme : « Notre époque est à la biographie : biographies sérieuses, vénales, biographies satiriques, etc., on ne publie que de cela¹² ».

Cette étude est une histoire de la biographie contemporaine, à travers une saisie de ce phénomène éditorial et médiatique relevant de la « littérature industrielle¹³ » dans un temps court (une vingtaine d'années). L'intérêt de ce petit genre quasi éteint aujourd'hui, qui connaît une augmentation nette de son volume de publication à partir du milieu du XIX^e siècle, réside dans sa position stratégique, à la croisée de différents questionnements historiques. Ceux-ci sont liés aussi bien à l'histoire du livre et de l'illustration qu'à l'étude des sociabilités culturelles ou encore à l'approche historique de la célébrité. Il s'avère ainsi nécessaire d'interroger le rôle joué par ces dizaines de publications biographiques, parues en partie dans la presse, dans l'élargissement de la sphère médiatique au XIX^e siècle. Le basculement de la France dans un nouveau régime médiatique, dont il s'agira de préciser les contours, a une composante biographique que la présente étude entend documenter.

Le corpus

De quoi parle-t-on, alors, lorsqu'on dit « biographie contemporaine » ? À quoi ressemblent les textes sur lesquels porte cette étude ? Émanant d'auteurs fort différents et publiés selon des logiques hétérogènes, ils ne dégagent pas moins une indéfectible sensation d'unité. La biographie contemporaine est une mode éditoriale, passagère mais néanmoins clairement identifiable. Elle n'est pas attachée à un seul support : on trouve des biographies de contemporains dans des dictionnaires, dans la presse où elles se constituent comme une rubrique journalistique, dans des brochures vendues périodiquement par fascicules. La plus grande variété règne parmi ces textes : on y trouve une multitude de formats, de prix, de longueurs – sans parler des biographiés eux-mêmes. Mais de la notice du volumineux dictionnaire

¹¹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Ridicules du temps*, « Les Photographies et les Biographies », Paris, Rouveyre et Blond, 1883, p. 23.

¹² François-Marie Quérard, *Le Quérard. Archives d'histoire littéraire, de biographie et de bibliographie françaises*, Paris, au bureau du journal *La France littéraire*, 2^e année, 1856, p. 530.

¹³ Nous pensons ici à l'expression forgée par Sainte-Beuve (« De la littérature industrielle », *Revue des Deux mondes*, t. XIX, 1839, p. 675-691). Précisons que l'adjectif industriel ne signifie pas standardisé ni mécanique, pas plus qu'il ne réfère à une quelconque rationalisation du processus de production – quoique que cela puisse en être inféré. Il faut entendre ici « industriel » comme un synonyme de « mercenaire ».

biographique à la rubrique de journal en passant par la galerie parue par livraisons, il y a un geste commun : écrire la vie de gens vivants, dont on considère qu'ils valent la peine d'être biographiés.

Tentons de donner – sous bénéfice d'inventaire – une idée générale, idéal-typique et donc fictive, d'une biographie contemporaine. Un tel portrait-robot aurait les caractéristiques suivantes : un feuillet d'imprimerie au format in-16° est plié en deux – soit quatre pages d'impression. Sur la première sont imprimés le frontispice et le titre du recueil (quelque chose comme *Les Contemporains célèbres* ou *Galerie des hommes du jour*), de maigres indications éditoriales et le prix de vente (une vingtaine de centimes de franc). L'auteur est un journaliste tout à fait obscur, dont il ne subsiste presque plus aucune trace. En capitales, aux deux tiers de la première page, s'étale le nom du biographié (mettons, pour jouer le jeu de la biographie imaginaire, le comte de Cavour ou Horace Vernet). Suit la biographie, qui compte quatre pages et amplifie une notice de dictionnaire, interpolée de quelques anecdotes et bons mots. Au milieu du feuillet est glissée, sur une feuille volante, une estampe qui est un portrait du biographié. Mais on pourrait aussi bien prendre pour référence les petites brochures, comptant une centaine de pages, des *Contemporains* de Mirecourt, au format in-32° et à la repérable couverture jaune, ou encore les journaux à portraits-charges coloriés, si aisément identifiables. Si, pour les besoins de la démonstration, on excepte les notices de dictionnaires, les caractéristiques les plus fréquentes de ces textes sont la parution sous forme de séries (recueils ou rubriques), le faible coût, l'illustration et la périodicité plus ou moins stable.

Malgré leur diversité, les titres des rubriques ou des recueils ont un air de famille. Ils emploient les mêmes mots-clés (« biographique », « contemporain », « du jour », « d'aujourd'hui »), pour des raisons qui n'ont rien d'arbitraire : la réussite commerciale de l'ouvrage dépend de la facilité du lecteur à le faire entrer dans une catégorie. De là les ressemblances d'intitulés, favorisant identification et fidélisation du lectorat. On peut à grands traits classer les titres du corpus en deux catégories. La première regroupe ceux qui intègrent une référence au support qui fonde le recueil, à son ancrage générique ou à la métaphore spatiale ou optique qui fait office de principe organisateur : *Annales, Archives, Album, Dictionnaire, Galerie, Lorgnette, Musée, Panthéon, Plutarque, Revue, Répertoire*, etc. À cela s'ajoutent les titres qui renvoient à un geste artistique : *Binettes, Croquis*. Un complément du nom vient alors préciser le contenu du recueil : « des hommes du jour », « des illustrations contemporaines », « des contemporains illustres », « des célébrités contemporaines »... La deuxième catégorie se passe de tout renvoi au medium : *Les Contemporains, Les Hommes du jour, Les Hommes*

célèbres, Les Hommes d'aujourd'hui, Les Notabilités contemporaines, Les Figures du temps... Faut-il voir, dans cette différence d'intitulés, une divergence d'ordre poétique, par exemple un souhait d'immédiateté et de transparence supérieures pour les ouvrages de la deuxième catégorie ? Non, sans doute : les choix de titres ne doivent pas être surévalués ; ils relèvent le plus souvent de décisions éditoriales sans lien avec le contenu des biographies. Désignée ou non par le titre, l'ambition de biographier les « hommes du jour » réunis en un recueil ou une rubrique est la même. Du reste, le mot « biographie » désigne à la fois le récit de la vie d'un particulier et le recueil renfermant plusieurs de ces récits : d'où, par exemple, l'emploi du singulier dans le titre courant de *Biographie universelle*.

Le corpus est immense. Son appréhension nécessite une pluralité de modes d'approche qu'il faudra détailler. Mais les biographies contemporaines, au strict sens où nous les entendons de recueils de textes biographiques portant uniquement sur les vivants, ne sont qu'une portion de la production biographique du siècle. Pour être singulier, le corpus des biographies contemporaines n'est pas isolé. Pris dans son ensemble, l'océan des notices, éloges, discours, articles, bribes d'articles, mémoires, archives, almanachs et encyclopédies au caractère plus ou moins biographique est incommensurable. Au sein de cette galaxie, le domaine des biographies contemporaines présente toutefois la particularité et l'avantage d'être facilement identifiable. Une biographie comprend des informations sur la naissance, l'enfance et les principaux événements de la vie du biographié. Le plus souvent, des dates jalonnent la linéarité du récit. Une biographie contemporaine, quant à elle, porte sur une personnalité vivante, ce qui exclut une immense partie des textes qui tombent sous le régime biographique – par exemple, les discours de réception à l'Académie française. Parmi ce vaste ensemble de textes qui racontent la vie des vivants, nous n'avons procédé à aucune découpe thématique. Il ne s'agit pas, ainsi que Julien Zanetta l'a fait pour les peintres¹⁴, de s'attacher à la représentation biographique d'une catégorie professionnelle, mais de prendre le genre comme il est, en embrassant l'ensemble composite des personnalités qu'il biographie.

¹⁴ Julien Zanetta, *D'après nature. Biographies d'artistes au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2019.

Contemporain : un terme ambigu

Contemporain. L'adjectif a de quoi dérouter, car il est polysémique : il signifie d'abord « qui est du même temps, qui vit ou a vécu à la même époque¹⁵ ». Ainsi, on peut dire par exemple que Milton fut contemporain de Galilée. Mais il revêt également un sens déictique, plus répandu : il renvoie alors à ce qui est « de notre temps, du temps actuel ». Dès lors son sens est entièrement dépendant de son contexte d'énonciation : ce que les hommes et les femmes des années 1930 appelaient « littérature contemporaine » n'a évidemment que peu à voir avec « notre » littérature contemporaine, celle des années 2020. La même remarque peut être faite pour le lieu géographique. De cette acception enracinée dans l'ici et maintenant découle le caractère profondément contextuel de la biographie contemporaine, qui s'attache prioritairement à dépeindre, en racontant leurs vies, des hommes et des femmes de son temps. Nulle approche de ce petit genre médiatique peut donc se dispenser de faire intervenir le contexte sociohistorique de sa production.

L'emploi du terme « contemporain » recèle une première difficulté. Faire reposer la définition d'un genre sur le fait qu'il porte sur le temps présent, l'époque actuelle, expose à rejouer le paradoxe d'Achille et de la tortue : le présent échappe toujours. À peine vécu, l'instant fuit déjà : la biographie *contemporaine* est par définition vouée à tenter, en vain, de capter le momentané, de figer le fugitif. Plus largement, l'emploi de cet adjectif comme un outil de classification générique signale que le critère de sélection des biographiés n'est pas leur métier ni leur statut, mais bien leur simple appartenance au temps présent. Là, le bât blesse : qui est contemporain ? Ou plutôt, qui parmi les vivants *ne l'est pas* ? Un passage du *Journal* des frères Goncourt met sur la piste d'une troisième acception de l'adjectif « contemporain ». À propos de l'assassinat, en 1838, de Félicie Alcazar par son époux, Sébastien Peytel, qui la soupçonnait d'adultère avec un domestique, les Goncourt expliquent que Peytel est partagé entre la honte d'être cocu et le plaisir d'être médiatisé, ce qu'ils appellent « le sentiment de la pose, de *devenir contemporain*¹⁶ ». Quelques années plus tard, les mémorialistes rapportent les paroles d'un Théophile Gautier désabusé : « Je ne me sens plus contemporain¹⁷... » L'état de contemporain n'est donc pas donné mais acquis. Est contemporain non seulement ce qui est du même temps,

¹⁵ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. IV, p. 1080.

¹⁶ Jules et Edmond de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, 1989, t. I, p. 46.

¹⁷ *Ibid.*, 3 mars 1862, p. 781.

mais ce qui est en accord avec lui, voire ce qui l'incarne particulièrement – ou, plus prosaïquement, ce qui fait la une des journaux. De classifiant, l'adjectif « contemporain » devient qualifiant. La contemporanéité s'évalue alors en termes d'intensité : certains sont plus contemporains que d'autres. Lorsqu'Eugène de Mirecourt, un biographe dont il sera beaucoup question dans ces pages, intitule en 1853 sa série de brochures biographiques *Les Contemporains*, il entend ne parler que des individus qui représentent ou illustrent le mieux l'époque contemporaine. Un choix doit donc être fait, consistant à découper parmi les personnes vivantes une sphère de la contemporanéité dont le reste des mortels est exclu. Cela explique que contemporain puisse être entendu comme un synonyme de « célèbre ». La biographie prétend alors seconder le public dans sa connaissance des célébrités, faire connaître à celles et ceux qui ne les connaissent pas les personnes connues. Larousse ne dit pas autre chose :

La *biographie* proprement dite est une science très-modeste ; elle n'a guère pour but que de satisfaire au sentiment de curiosité qui s'éveille en nous dès qu'un homme a pu attirer sur lui l'attention de ses contemporains, soit par ses vertus ou par ses crimes, soit par les fonctions publiques dont il a été revêtu, soit par ses écrits, ses travaux ou ses découvertes¹⁸.

Aussi, le levain de la biographie contemporaine est le désir d'appartenance et la recherche de cette « *sensation de l'actualité* » dont parle Gabriel Tarde lorsqu'il analyse les communautés à distance qui se forment à travers la lecture partagée d'un même journal, et qu'il baptise « public¹⁹ ». Car « contemporain » ne recèle pas seulement « célèbre », il signifie aussi « actuel ». L'essor de la presse, les progrès techniques dans les domaines de l'imprimerie et des communications, l'alphabétisation et l'élargissement de la sphère des acteurs légitimes de la vie politique ont pour conséquence la diminution du délai entre l'événement et son relais dans la presse, ainsi que l'augmentation du lectorat, conférant à l'information et à l'actualité une importance grandissante. Les acteurs de cette actualité, hommes politiques, écrivains, musiciens et gens de théâtre, se retrouvent dans les recueils de biographies contemporaines. Les racines de ces ouvrages, toutefois, portent loin.

Les origines du genre

D'où vient cette mode des biographies d'hommes du jour ? Tout mineur, commercial et journalistique qu'il soit, ce petit genre n'en est pas moins ancré dans une illustre tradition.

¹⁸ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t. II, p. 757.

¹⁹ Gabriel Tarde, *L'Opinion et la foule* [1901], Paris, PUF, 1989, p. 33.

L'histoire du genre biographique a déjà été faite²⁰. Elle commence dans l'Antiquité, durant laquelle les recueils de Vies d'hommes illustres sont légion. Quatre éminents auteurs de Vies dominent la période. Cornélius Nepos, dans son *De viris illustribus*, au I^{er} siècle avant notre ère, classe par séries les hommes célèbres grecs et latins de toutes les époques : capitaines, rois, jurisconsultes, orateurs, historiens, etc. Au siècle suivant, Suétone rédige ses *Vies des douze Césars*, ouvrage calomniateur et biaisé d'un républicain biographiant les empereurs, et texte initiateur du genre de la biographie impériale, dont la volumineuse *Histoire Auguste* est héritière. C'est durant la même période que Plutarque, référence majeure de la biographie, écrit les *Vies parallèles*. Le dispositif est unique : il s'agit de comparer deux figures, l'une grecque, l'autre latine, pour évaluer les mérites relatifs de l'une ou de l'autre. Autour de Plutarque se cristallise le lien entre *exemplum* et récit de vie, réactivé par les Vies de saints dans l'Antiquité tardive et au Moyen Âge²¹. Se déploie à partir de Plutarque « la force tranquille de cette structure essentialiste qui a, dans nos traditions littéraires [...], marqué d'une évidence machinale l'idée qu'on ne peut raconter des vies qu'en les rapportant à un modèle de *vie exemplaire*²² ». Diogène Laërce enfin écrit au début du III^e siècle les *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Le modèle des vies d'hommes illustres se retrouve dès la fin du Moyen Âge : au XIV^e siècle, Pétrarque rédige un *De viris illustribus*, Boccace un *De casibus virorum illustrium*. La Renaissance n'est pas en reste : en 1517, l'humaniste italien Andrea Fulvio fait paraître ses *Illustrium imagines*, recueil de vies d'hommes célèbres, accompagnées d'un portrait. Mais ce sont là des mélanges entre vivants et morts, de même que les ouvrages de la fin du XVI^e siècle, comme *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari, qui regroupe les notices de plus de deux cents artistes du XIII^e au XVI^e siècle. À cette date encore, l'idée de valoriser la période contemporaine pour elle-même, comme une époque séparable du passé, n'est pas d'actualité. L'enjeu consiste plutôt à établir des filiations et à faire du présent le digne héritier du passé. Une rupture s'esquisse à la fin du XVII^e siècle. Charles Perrault fait paraître, à partir de 1696, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*. Cent biographies composent les deux tomes de ce recueil, qui a pour particularité,

²⁰ Voir entre autres Daniel Madelénat, *La Biographie*, PUF, 1984 ; François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.

²¹ Il faut toutefois distinguer entre hagiographie et vies exemplaires – voir Magali Myoupo, *La Sainteté en filigrane : stratégies d'appropriation laïque du modèle hagiographique dans la prose du XIX^e siècle*, Thèse de doctorat en langues et littératures françaises, Sorbonne Paris Cité, 2018.

²² Jean-Claude Passeron, « Biographies, itinéraires, flux, trajectoires », *Revue française de sociologie*, n° 31, 1990, p. 3-22. Voir aussi Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2007.

suisant Perrault, de prendre l'exact contrepied des recueils précédents. Quand ceux-ci ne traitent que d'une catégorie de personnes sur une période étendue, *Les Hommes illustres* rassemblent les professions les plus diverses, du moment que les biographiés sont du même siècle : celui de Louis XIV. « On a pris plaisir à rassembler ici des hommes extraordinaires dans toutes sortes de professions, et à se renfermer dans le seul siècle où nous sommes²³. » Aussi se côtoient ministres, ecclésiastiques, hommes de guerre, de lettres et de théâtre. Perrault contourne cependant deux périls de la biographie contemporaine. Pour parer au reproche de brouillage social, il hiérarchise méthodiquement ses biographiés : en tête viennent les ecclésiastiques ; au second rang les militaires ; au troisième les ministres et les magistrats ; au quatrième les hommes de lettres ; au dernier rang les artistes. Surtout, Perrault fait dans sa préface une déclaration d'autant plus surprenante qu'il la présente comme allant de soi : « On n'y a point mis [dans le recueil] d'hommes vivants, et il n'est pas malaisé d'en deviner la raison²⁴. » L'ambition d'échafauder une galerie des illustres contemporains s'arrête aux vivants ; au XVII^e siècle, il n'y a que des morts qu'on peut raconter l'existence. Il faut y voir l'empreinte du modèle classique de la Vie, qui donne à la mort, à sa scénographie et à ses *ultima verba*, une importance fondamentale.

Du XVIII^e siècle datent les mots « biographe » et « biographie ». Le premier apparaît en 1721, dans le *Dictionnaire de Trévoux*²⁵ ; le second en 1750 dans le *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde* de l'Abbé Prévost²⁶. Ces hellénismes sont mots savants, techniques : aux XVIII^e et XIX^e siècles, ils dégagent une odeur de cuistrerie ; selon Sainte-Beuve, la biographie est un « vilain mot à l'usage des hommes, et qui sent son étude et sa recherche²⁷ ». La biographie s'érige en science auxiliaire de l'histoire, au même titre que la bibliographie. En se sécularisant, en mettant l'accent sur la formation et la singularité individuelles, elle se détache progressivement du modèle de la Vie exemplaire. Parallèlement, un changement profond se produit : la figure de référence du récit de vie n'est plus le héros, mais le grand homme. Voltaire donne en 1735 la formule de ce remplacement : « Vous savez que chez moi les grands hommes vont les premiers,

²³ Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, Antoine Dezallier, 1696, t. I, préface, p. II.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Dictionnaire universel français et latin*, Nancy, Pierre Antoine, 1738-1742, t. I, p. 1047.

²⁶ Abbé Prévost, *Manuel lexique ou Dictionnaire des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, Paris, Didot, 1750, p. 91.

²⁷ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Madame Récamier », *Causeries du Lundi*, Paris, Garnier, 1850, t. I, p. 124.

et les héros les derniers. J'appelle grands hommes tous ceux qui ont excellé dans l'utile ou dans l'agréable. Les saccageurs de provinces ne sont que des héros²⁸. » L'heure des hauts faits d'armes est passée, celle de la promotion du bien commun est venue. Dans *L'Encyclopédie*, à l'article « Gloire », Marmontel réprovoque la « fausse gloire », celle des conquérants et des mauvais rois, au profit de la renommée des grands hommes, dévoués au « bien public ». Mais en dernière analyse, ajoute Marmontel, les véritables acteurs de la gloire sont les hommes de lettres, qui la dispensent : charge à eux de séparer le bon grain de l'ivraie. La pensée de la gloire s'articule tôt à une réflexion sur son édification.

Il n'y a de gloire que posthume. Le XVIII^e siècle reprend à son compte la distinction cicéronienne de la *gloria* et de la *fama*, la réputation éphémère et vaine qu'on acquiert de son vivant. Mais un troisième terme fait son apparition à partir de 1750 : la célébrité. Antoine Lilti, dans un ouvrage intitulé *Figures publiques*, a étudié cette « invention de la célébrité » qu'il situe entre 1750 et 1850²⁹. L'essor de l'imprimé favorise une communication médiatisée, adressée à un public indéfini, à rebours des formes traditionnelles fondées sur la coprésence et la réciprocité. Des noms, des visages se mettent à circuler, et il est de plus en plus fréquent de connaître des gens sans jamais les avoir rencontrés. L'affect fondamental de ce nouveau phénomène social est la curiosité d'un public anonyme pour un individu vivant. Chamfort définit la célébrité comme « l'avantage d'être connu de ceux qui ne vous connaissent pas », captant par cette formule l'apparition d'une nouvelle forme de connaissance d'autrui, indirecte et médiatique³⁰. Une forme littéraire naît de ce déploiement de la célébrité : la Vie privée. Ce petit genre méconnu du XVIII^e siècle, dont l'acmé se situe entre 1780 et 1830, a été exploré en profondeur dans un *Dictionnaire des Vies privées* édité par Olivier Ferret, Anne-Marie Mercier-Faivre et Chantal Thomas³¹. Ces textes, qui peuvent couvrir plusieurs volumes ou quelques pages, font la biographie d'une personnalité vivante importante du moment. Ils sont fortement liés à l'actualité politique et judiciaire, et relèvent d'une entreprise de dévoilement d'une vérité privée. L'ambition est aussi de satisfaire la pulsion de curiosité à l'égard des puissants, en mettant au jour les détails de leur intimité. La dimension politique y est omniprésente :

²⁸ Voltaire, lettre du 15 juillet 1735 à M. Thieriot, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877, « Correspondance : année 1735 », n° 490, p. 505. Sur la célébration des grands hommes aux XVIII^e et XIX^e siècles, voir Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

²⁹ Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

³⁰ Antoine Lilti commente le rapport de Chamfort à la célébrité dans son ouvrage *Figures publiques* (ouvr. cité, en part. p. 148-150).

³¹ *Dictionnaire de Vies privées (1722-1842)*, éd. Olivier Ferret, Anne-Marie Mercier-Faivre et Chantal Thomas, Oxford, Voltaire Foundation, 2011.

Avant et pendant la Révolution, les Vies privées visent à souiller et tuer le corps sacré de la royauté et à dénoncer les complots aristocratiques menaçant la victoire de la nation ; au lendemain de la chute de Napoléon, elles tentent de ramener l'empereur à [...] un corps physique, un citoyen parmi d'autres, ce qui revient à révéler une imposture³².

En conséquence, ces textes appartiennent à la biographie à la polémique. Ils emploient le récit de vie à des fins pamphlétaires. Pour toutes ces raisons, il faut voir dans les Vies privées du tournant du XVIII^e siècle les ancêtres directs des biographies contemporaines du siècle suivant. Il existe toutefois des différences : d'abord, les biographies contemporaines de notre période voient le jour dans un contexte de musèlement de la presse fort, ce qui amoindrit fortement la possibilité de donner une visée politique à la biographie. Ensuite, le monde de l'édition est davantage structuré et industrialisé dans les années 1850 et 1860 qu'il ne l'est à la fin du XVIII^e siècle : la place des logiques éditoriales paraît moindre dans le cas des Vies privées – même si les ambitions commerciales n'en sont pas absentes. Enfin, et surtout, le personnel des biographiés a connu une nette évolution : quand les catégories dominantes des Vies privées sont les hommes politiques, la royauté et les grands criminels tels Cartouche ou Mandrin, les biographies contemporaines sont remplies en majorité par les histoires d'écrivains et de comédiens. Il faut également citer Rivarol, qui creuse un sillon analogue à celui des Vies privées dans son *Petit Almanach de nos grands hommes pour l'année 1788*³³ : comme le titre le laisse entendre, l'auteur satirise les célébrités du moment. L'entreprise est originale à plus d'un titre : l'ambition de réunir dans un recueil, qui prend la forme d'un dictionnaire satirique, un grand nombre d'individus plus ou moins célèbres s'accompagne d'une dénonciation ironique du caractère éphémère de la célébrité. Ce volume connaîtra une grande postérité, au point qu'en 1842 Fortuné Mesuré publie le *Rivarol de 1842*³⁴.

Outre la Vie privée, le dictionnaire biographique prend son essor à partir de 1750. Daniel Madelénat évoque le « décollage³⁵ » de la production biographique, qui se lit dans la multiplication des recueils de biographies générales et autres dictionnaires historiques,

³² *Ibid.*, « Vie privée et politique », p. 3.

³³ Antoine de Rivarol, *Le petit almanach de nos grands hommes, pour l'année 1788*, nouvelle édition, Paris, Léopold Collin, 1808.

³⁴ Fortunatus [pseud. Fortuné Mesuré], *Le Rivarol de 1842, dictionnaire satirique des célébrités contemporaines*, Paris, au bureau du feuilleton mensuel, 1842.

³⁵ Daniel Madelénat, *La Biographie*, ouvr. cité, p. 31.

notamment ceux de Chaudon³⁶ et de François-Xavier Feller³⁷. Louis-Gabriel Michaud publie à partir de 1811 une *Biographie universelle ancienne et moderne*³⁸ qui s'impose comme un ouvrage de référence. Dans un ouvrage sur les dictionnaires biographiques, Jean-Luc Chappey montre que la *Biographie Michaud* est un ouvrage monarchiste, opposé à l'Empire, et retrace les luttes pour la légitimité que se sont livrées sous la Restauration des dictionnaires concurrents³⁹.

Dans les premières décennies du XIX^e siècle naissent les expressions « biographie de contemporains » et « biographie contemporaine ». Michaud publie une *Biographie des hommes vivants* en 1816 ; quatre ans plus tard, une équipe de rédacteurs réunie autour d'Étienne de Jouy et composée principalement d'Antoine Jay, Jacques Norvins, Antoine-Vincent Arnault et Étienne-François Bazot publie un ouvrage intitulé *Biographie nouvelle des contemporains*⁴⁰. L'expression « biographie contemporaine », synonyme de « biographie des contemporains », apparaît au même moment : l'ouvrage le plus ancien que nous ayons retrouvé date de 1826⁴¹. L'année 1826 connaît au surplus un bref épisode de fièvre biographique. Vingt-trois brochures biographiques paraissent en quelques mois, sans mention d'auteur ni d'éditeur⁴². Une nouvelle

³⁶ Louis-Mayeul Chaudon, *Nouveau Dictionnaire historique portatif*, 1766, 4 vol. in-8°.

³⁷ *Dictionnaire historique ou Biographie universelle*, 1781-1783, 6 vol. in-8°. Daniel Madelénat cite aussi de nombreux exemples de dictionnaires biographiques anglais.

³⁸ Louis-Gabriel et Joseph François Michaud *et alii*, *Biographie universelle ancienne et moderne ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes... rédigée par une Société de gens de lettres et de savants*, Paris, Michaud, 1811-1828, 52 vol.

³⁹ Jean-Luc Chappey, *Ordres et désordres biographiques. Dictionnaires, listes de noms, réputation des Lumières à Wikipédia*, Seyssel, Champ Vallon, « La chose publique », 2013.

⁴⁰ Antoine-Vincent Arnault, Antoine Jay, Étienne Jouy et Jacques Norvins et autres hommes de lettres et militaires, *Biographie nouvelle des contemporains, ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes*, Paris, Librairie historique, 1820-1829, 20 vol.

⁴¹ *Biographie contemporaine des gens de lettres de Lyon*, Lyon, chez tous les marchands de nouveautés, 1826.

⁴² En voici la liste, pour mémoire : *Biographie des imprimeurs et des libraires* ; *Biographie des chansonniers et des vaudevillistes* ; *Petite Biographie des chansonniers du XIX^e siècle, par un restaurateur très-connu de ces messieurs* ; *Petite biographie dramatique, faite avec adresse par un moucheur de chandelles* ; *Martyrologe ministériel, ou biographie des ministres pendus, avec le tableau des ministres à pendre...* ; *Petite biographie des gens de lettres vivants* ; *Biographie des usurpateurs* ; *Biographie des souverains du XIX^e siècle* ; *Petite biographie des acteurs et actrices des théâtres de Paris* ; *Petite biographie des quarante de l'Académie Française* ; *Petite Biographie des acteurs et actrices des théâtres de Paris* ; *Biographie des princes et princesses vivants de la famille royale de France* ; *précédée d'une dissertation sur la légitimité des souverains* ; *Petite Biographie des Députés* ; *Petite Biographie des Pairs* ; *Petite biographie des rois de France* ; *Petite biographie des grands criminels* ; *Biographie des dames de la cour et du faubourg Saint-Germain, par un valet de chambre congédié...* ; *Biographie des journalistes, avec la nomenclature de tous les journaux et les mots d'argot de ces Messieurs* ; *Biographie des archevêques de France, par un ancien donneur d'eau bénite* ; *Biographie des cardinaux, archevêques et évêques, français vivants... par un Gallican* ; *Biographie des médecins français vivants et des professeurs des écoles, par*

étape est franchie : ces petites brochures biographiques vendues cinquante centimes, emplies d'anecdotes parfois salées (des révélations d'adultère, par exemple), portent aussi bien sur les têtes couronnées que sur les médecins, sur les députés, sur les préfets et sur les comédiens. Deux pièces de théâtre de la fin 1826, revenant sur ce pullulement, font état de la peur qui s'empare des notables face à l'exercice de ce nouveau pouvoir médiatique par des littérateurs prêts à toutes les indiscretions⁴³. Écrire la vie des vivants se normalise progressivement, et le rythme de publication des biographies contemporaines va s'accroissant. Outre les dictionnaires biographiques, des séries de biographies contemporaines voient le jour sous la monarchie de Juillet. Paraissent des ouvrages au cadre thématique resserré sur les producteurs culturels, telle que la *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, dirigée par Charles Philippon et Louis Huart et parue à la fin des années 1830⁴⁴. Au même moment commence à paraître la *Galerie des contemporains illustres, par un homme de rien*, dont l'auteur est Louis de Loménie⁴⁵. Ces ouvrages fondateurs sont néanmoins isolés dans le champ éditorial : l'heure est à ce que Walter Benjamin appelle « littérature panoramique », en particulier aux Physiologies⁴⁶. À bien des égards, textes panoramiques et biographies contemporaines sont liés. Quand les Physiologies et autres panoramas textuels comme *Les Français peints par eux-mêmes* privilégient le type en tant que modalité de discours sur la société, les biographies contemporaines se concentrent sur l'individu réel. Le moment biographique, qui bat son plein à partir des années 1850, succède au moment panoramique – la production de physiologies et textes apparentés s'essouffle rapidement à partir de 1850. En 1832, « biographie » est parfois employé comme synonyme de « physiologie », ainsi qu'en témoigne une « Biographie du

un de leurs confrères... ; Biographie des préfets des 87 départements de la France, par un sous-préfet ; Biographie des ministres depuis la restauration ; Biographie universelle et portative des contemporains ; Biographie des souverains du XIX^e siècle, par deux rois de la fête ; Biographie des limonadières et des cafés de Paris (Petit tableau des mœurs actuelles), par un flâneur non patenté... ; Histoire d'une paire de ciseaux, suivie de la petite biographie des censeurs, publiée par Raban ; Petite Biographie des conventionnels, avec leurs votes dans le procès de Louis XVI ; par un jacobin converti ; Biographie des principaux magistrats, avocats et jurisconsultes français.

⁴³ Cavé, Dittmer, Langlé, *Les Biographes*, Théâtre de l'Odéon, Paris, chez Duvernois, 1826 ; Brazier, Gabriel et Dumersan, *Les petites biographies*, Théâtre des Variétés, Paris, Sanson, 1826.

⁴⁴ Louis Huart, Charles Philippon (dir.), *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, Paris, Aubert, 1840-1842.

⁴⁵ Louis de Loménie, *Galerie des contemporains illustres, par un homme de rien*, Paris, au bureau central, 1840-1847.

⁴⁶ Sur les Physiologies, voir Nathalie Preiss, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1999 ; Valérie Stiénon, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014.

bousingot » parue dans le *Figaro*⁴⁷. En 1854, l'épuisement du filon se fait sentir : des *Petits-Paris*, série panoramique co-écrite par Taxile Delord, Arnould Frémy et Edmond Texier, un critique du *Figaro* déclare que « ce n'est pas neuf et que cela rappelle les physiologies et les *Français peints par eux-mêmes*⁴⁸ ». Dans le même article, l'auteur constate l'écrasant succès commercial des *Binettes contemporaines* de Commerson. Ce glissement du type vers la personne réelle est repéré par Tony Révillon dans sa préface à une série de biographies contemporaines, parue dans *Le Gaulois* en 1858 : « Le temps des physiologies et des monographies est passé. Le public veut des noms propres⁴⁹. »

1850-1870 : l'acmé de la production des biographies contemporaines

En 1850 paraît la *Biographie des journalistes* d'Edmond Texier⁵⁰, ouvrage d'un journaliste sur des journalistes. Ce texte est un marqueur de l'importance que la presse acquiert dans la deuxième moitié du siècle. Plus largement, il est un linéament de la professionnalisation progressive des journalistes, qui se constituent peu à peu en groupe social identifié. Enfin, il illustre la tendance à l'autoreprésentation chez les hommes de lettres et les producteurs culturels en général⁵¹. La même année, E. de Saint-Maurice Cabany met en vente les trois volumes de la *Galerie nationale des notabilités contemporaines*, recueil de biographies de hauts fonctionnaires, d'élus et de magistrats qui signale le poids de la « France des notables⁵² » dans la production biographique du XIX^e siècle, contrepoint majeur de l'essor de la vie culturelle et sa prise d'indépendance. Les décennies 1850 et 1860 sont contemporaines d'une multiplication remarquable des recueils de biographies d'« hommes du jour ». Le graphique suivant s'appuie sur la *Bibliographie analytique des biographies collectives* d'Alfred Fierro⁵³ qui, pour omettre les rubriques biographiques dans la presse, n'en offre pas moins un bon aperçu des publications

⁴⁷ « Biographie du bousingot », *Figaro*, 13 février 1832, p. 1-2.

⁴⁸ Eugène Woestyn, « Savonnette littéraire », *Figaro*, 17 septembre 1854, p. 3.

⁴⁹ Tony Révillon, « Personnalités littéraires et artistiques. I. », *Le Gaulois*, 12 février 1858, p. 2.

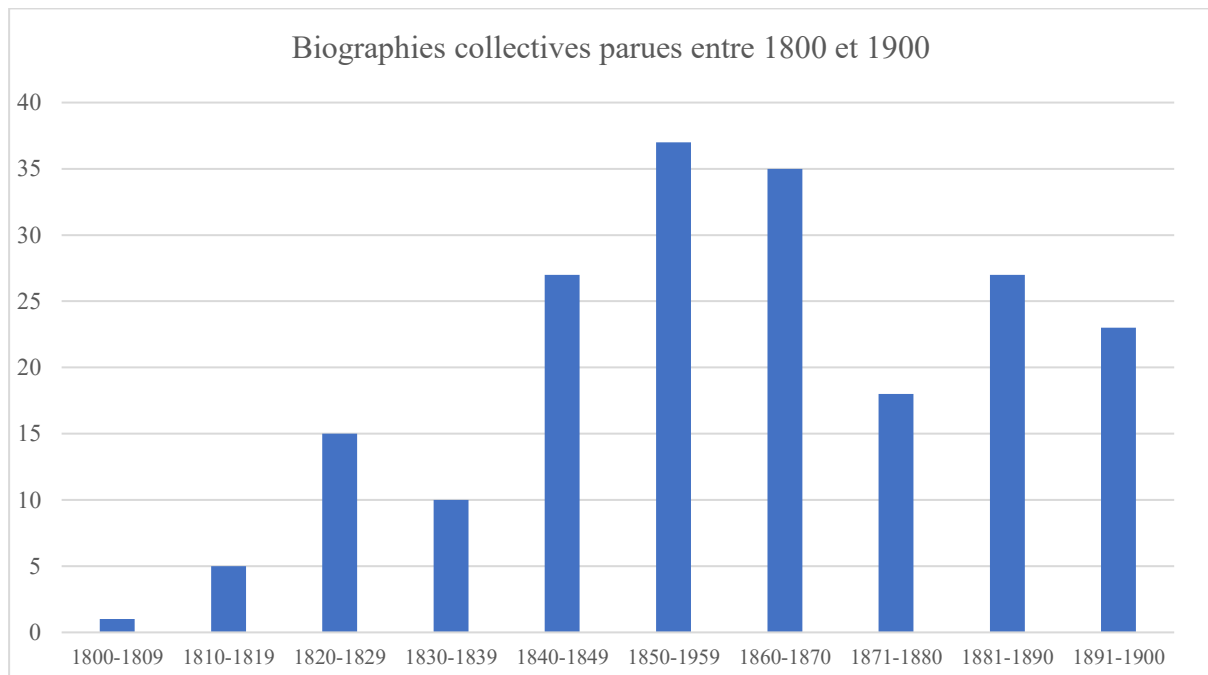
⁵⁰ Edmond Texier, *Histoire des journaux. Biographie des journalistes*, Paris, Pagnerre, 1850.

⁵¹ À ce sujet, voir Jean M. Goulemot et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire (1630-1900)*, Paris, Minerve, 1992, en part. chap. 7, « L'homme de lettres en ethnologue », p. 101-116.

⁵² André Jardin et André-Jean Tudesq, *La France des notables (1815-1848)*, Paris, Seuil, 1973, 2 vol.

⁵³ Alfred Fierro, *Bibliographie analytique des biographies collectives imprimées de la France contemporaine*, Paris, Champion, 1986.

biographiques du XIX^e siècle. L'ambition de Fierro n'est pas de dresser la liste des recueils biographiques parus à telle époque, mais de relever les ouvrages comportant des biographies de personnes ayant vécu à ladite époque. C'est pourquoi les recueils de biographie contemporaine sont les plus nombreux dans son travail. Pour réaliser ce graphique, nous n'avons retenu que les ouvrages portant sur des vivants, en excluant notamment les nombreux recueils nécrologiques qui traitent de personnalités récemment décédées.



Ce relevé bibliométrique, qui totalise 198 titres⁵⁴, impose une conclusion : les décennies 1850 et 1860 constituent à elles deux l'acmé de la production de biographies contemporaines, déjà accrue à partir de 1848 par le changement de régime. Si l'on cherche un *terminus ad quem*, il pourrait être représenté par le *Plutarque populaire contemporain illustré*, ouvrage républicain militant, marqué par une ambition d'éducation populaire nouvelle dans le corpus. « Plutarque destiné au peuple⁵⁵ », l'ouvrage tourne au règlement de compte des thuriféraires du Second Empire, rendu possible grâce à l'assouplissement de la censure. Il marque l'entrée dans une époque nouvelle, dont la guerre de 1870 est le seuil. Le choix d'un empan d'une vingtaine d'années permet également de conserver une cohérence générationnelle : la période qui s'ouvre à partir de 1870 est emplie d'hommes et de problèmes nouveaux. Ces deux décennies du Second

⁵⁴ Théodore Zeldin mentionne 200 dictionnaires biographiques consacrés aux contemporains, auxquels s'ajoutent 81 projets avortés. Par comparaison, seulement 52 dictionnaires voient le jour entre 1900 et 1961. Voir Théodore Zeldin, *Histoire des passions françaises (1848-1945). V. Anxiété et hypocrisie*, trad. Ferial Drosso et Nelcya Delanoë, Paris, Recherches, 1979, chap. 1, « Vies privées », en part. p. 8-9.

⁵⁵ *Plutarque populaire contemporain illustré*, Paris, Librairie centrale, 1870.

Empire apparaissent souvent comme un moment de répit entre deux temps forts du siècle : la période romantique et la fin de siècle aux nombreuses avant-gardes. Les contemporains eux-mêmes ont participé à élaborer cette vision de la période comme un temps mort. En 1867, on lit dans *Le Corsaire* : « On dirait que perdues, écrasées entre la forte génération de 1830 et le grand inconnu de l'avenir, les vingt dernières années artistiques doivent n'avoir servi qu'à combler un vide, à relier deux cimes⁵⁶. » En littérature, une véritable pénurie a cours, à en croire Amédée Rolland qui en 1857 fait un constat sans concession :

La littérature contemporaine, affadie, énervée, sans foi, sans lien, sans idée, sans but, titube dans les carrefours de la banalité. Les *grands vieux* sont absents du cirque.

Lamartine, paratonnerre désaimanté, ne pactise plus avec les foudres et sue à pondre des lignes, comme un casseur de pierres de Courbet ; A. de Musset chancelle ; A. de Vigny n'est plus qu'un souvenir ; Sainte-Beuve accomplit, dans les colonnes du *Moniteur*, la mille et unième incarnation de Vishnou ; Mérimée disparaît submergé sous des flots d'archéologie ; Alexandre Dumas collabore avec M. Xavier de Montépin ; George Sand se répète ; Balzac est mort.

Seul, debout, après un quart de siècle de tempêtes dans l'immobilité des choses éternelles, Hugo grandit sur le rocher de l'exil⁵⁷.

Pendant ces vingt années pourtant, en moyenne trois recueils de biographies contemporaines paraissent chaque mois – précisons que tous ne dépassent pas le premier numéro ou la première livraison. À ce succès, les contemporains ont donné une explication : la forte censure pesant sur l'expression publique à partir du décret du 17 février 1852 aurait entraîné un abandon du forum par l'opinion publique, déportée vers les affaires de mœurs et de célébrité. Les frères Goncourt ont immortalisé cette perspective dans *Les Hommes de lettres* en résumant ainsi la situation de la société au lendemain du coup d'État :

La pensée publique, sans travail, était en grève [...] L'attention, les oreilles, les âmes, l'abonné, la société tombèrent aux cancans, aux médisances, aux calomnies, à la curée des basses anecdotes, à la savate des personnalités [...], aux biographies déposées au bas de la gloire, à tout ce qui diminue, en un mot, l'honneur de chacun dans la conscience de tous⁵⁸.

Cette lecture psychologique d'un report de l'attention publique sur les mœurs des vedettes recouvre une analyse sociohistorique : l'établissement brutal d'une censure sévère a profité au

⁵⁶ H. C., « Simples croquis. Arsène Houssaye », *Le Corsaire*, 13 décembre 1867, p. 2.

⁵⁷ Amédée Rolland, « Louis Bouilhet », *Diogène*, 5 avril 1857.

⁵⁸ Jules et Edmond de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Dentu, 1860, p. 20-21.

marché éditorial de la biographie contemporaine, comme à celui de la littérature⁵⁹. Mais cette position doit être nuancée : le graphique ci-dessus témoigne que le succès de la biographie contemporaine n'est pas une conséquence du Deux-Décembre. La révolution de 1848 a entraîné le surgissement d'hommes nouveaux que le public est désireux de connaître. Au reste, on lit en 1851 dans la préface du *Musée biographique* le paragraphe suivant :

La biographie, complément indispensable de l'histoire, source d'instruction dans tous les temps, est une nécessité de notre époque et des institutions nouvelles. Quand l'élection devient la base des gouvernements, il semble nécessaire que chacun soit mieux connu de ses concitoyens⁶⁰.

À en croire cet extrait et le passage des Goncourt, la biographie serait à la fois l'outil privilégié de la démocratie et celui de la dictature. Nous reviendrons sur les explications qu'il est possible de donner à l'engouement pour les biographies contemporaines au milieu du XIX^e siècle. Pour lors, intéressons-nous à leur écho dans les travaux académiques.

État de la question

Lorsqu'est cité ou mentionné, dans un travail de recherche, l'un des textes du corpus qui nous occupe, c'est bien souvent d'une manière qu'on dira purement *transitive*. La biographie est prise comme une source d'informations crédibles et légitimes sur tel ou tel, comme une simple matière documentaire. Les textes paraissent frappés de transparence : on passe à *travers* ceux-ci pour y récupérer au passage des informations tenues pour vraies. Cette perspective documentaire tient en partie au fait que la biographie est à la fois un objet d'étude et une pratique savante : dans l'ouvrage collectif *Les Biographies littéraires*, se côtoient des articles sur des textes biographiques, comme « Comment Balzac entra en biographie » de José-Luis Diaz, et des réflexions sur la pratique biographique : « Écrire une biographie de Balzac pour le grand public – enjeux et problèmes⁶¹ ». Par ailleurs, accorder sans examen à ces textes le statut de document historique, c'est peut-être tomber dans le piège qu'ils nous tendent. Il n'est pas rare

⁵⁹ Voir Alain Vaillant, « La reconfiguration du champ littéraire », dans Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney (dir.), *L'Année 1855. La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 67-81, en part. p. 69-72.

⁶⁰ *Musée biographique. Illustrations, célébrités et notabilités du XIX^e siècle*, Paris, au bureau, 1851, p. 1.

⁶¹ José-Luis Diaz, « Comment Balzac entra en biographie » ; Gérard Gengembre, « Écrire une biographie de Balzac pour le grand public. Enjeux et problèmes », dans Philippe Desan et Daniel Desormeaux, *Les Biographies littéraires. Théories, pratiques et perspectives nouvelles*, Paris, Classiques Garnier, 2018, respectivement p. 199-218 ; p. 187-197.

que les préfaces et les prospectus des recueils affichent la volonté de rendre service aux historiens futurs. Le *Dictionnaire des contemporains*, de Gustave Vapereau, prétend ainsi « faciliter, dans l'avenir, la tâche de l'histoire⁶² ». Aussi est-ce sous la consigne des biographes que nous prenons leurs notices pour argent comptant. Lorsque pour étudier la notoriété des journalistes parisiens, Marc Martin s'appuie sur les informations délivrées par le Vapereau, il accomplit le souhait du biographe⁶³. Pourtant l'historien lui-même note les limites d'une telle documentation : « L'ouvrage présente les défauts du genre. Vapereau et ses collaborateurs sont partiellement informés par des notes autobiographiques qui reflètent les codes de l'honorabilité⁶⁴. » De ce point de vue, l'un des principaux enjeux de ce travail est de dénaturaliser ces textes, de les extraire d'une seule fonction utilitaire, en montrant qu'ils ne procèdent pas moins d'une construction et d'une reconfiguration du réel que n'importe quel texte de fiction. Loin de passer au travers de ces biographies, nous voulons nous y arrêter et observer ce qu'elles recouvrent. Plutôt que leur transparence, c'est l'opacité de ces textes qui doit nous retenir : d'où sortent ces dizaines de recueils biographiques ? Qui les écrit et dans quel but ? D'où viennent ces ribambelles de dates et d'anecdotes que font sans fin défiler ces notices en série ? Le théâtre biographique du XIX^e siècle a dissimulé soigneusement ses coulisses – il nous appartient de les inspecter.

Quand il n'est pas abordé comme une manne informative, le corpus des biographies contemporaines est au contraire présenté comme un ramassis d'anecdotes, sinon de calomnies, sur une célébrité victime qu'il s'agit de défendre contre ces attaques menées par des littérateurs peu scrupuleux et certainement incompetents. Nous en verrons plusieurs cas avec Eugène de Mirecourt. Dans le même ordre d'idées, il arrive que les textes biographiques qui nous intéressent soient agrégés en un bloc uni, caractérisé par la répétition, l'absence d'intérêt, la mécanique et la stéréotypie. Au mieux, les biographies de contemporains peuvent prétendre au titre de catalogue d'éléments à subvertir à l'usage des « vrais » écrivains. Ainsi, Ann Jefferson dans *Le Défi biographique* oppose la « banalité biographique » des dictionnaires et de la presse aux échos riches et complexes de la biographie en littérature. Elle conclut en outre son chapitre consacré à la production des biographies contemporaines sur les critiques émanant de deux

⁶² Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Hachette, 1858, préface, p. 1.

⁶³ Marc Martin, « Journalistes parisiens et notoriété (vers 1830-1870). Pour une histoire sociale du journalisme », *Revue historique*, juillet-septembre 1981, n° 266, p. 31-74.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 33. Notons qu'à l'appui de cette affirmation, Marc Martin cite l'ouvrage de Pierre Mazerolle, *Confession d'un biographe, fabrique de biographies, Maison E. de Mirecourt & Cie* (Paris, chez l'auteur, 1857), qui traite du cas Mirecourt et non du Vapereau.

écrivains reconnus par l'histoire littéraire, Théophile Gautier et Jules Barbey d'Aurevilly⁶⁵. François Dosse fait un constat semblable, lorsqu'il écrit : « À partir de la Restauration, le rayonnement de l'étoile biographique faiblit pour longtemps et le genre sombre dans le discrédit d'une forme d'écriture laissée aux polygraphes sans talent ni compétence⁶⁶. » Quant à José-Luis Diaz dans son ouvrage sur la biographie au XIX^e siècle, intitulé *L'Homme et l'œuvre*, il présente la biographie contemporaine comme une « manufacture », une « corvée mercenaire » moulant les vies d'illustres dans des « prêt-à-vivre stéréotypés »⁶⁷.

La seule thèse portant sur la biographie contemporaine, soutenue en 1987 par Loïc Chotard, s'intitule *La Biographie contemporaine en France au XIX^e siècle. Autour du Panthéon-Nadar*⁶⁸. La mort prématurée de Loïc Chotard à 39 ans l'a sans doute empêché de publier ce travail pionnier. Quoiqu'il en soit, le sous-titre du travail de Chotard donne une idée assez précise du corpus qu'il a choisi : les séries de biographies qui, de près ou de loin, gravitent autour du Panthéon-Nadar. Cette vaste planche lithographique, publiée en 1854 et reprise en 1858, réunit 250 portraits-charges de littérateurs. Outre les séries biographiques écrites par Nadar lui-même⁶⁹, Chotard intègre à son corpus *Les Binettes contemporaines*, de Commerson⁷⁰ ; le *Musée français*, supplément biographique hebdomadaire du *Journal amusant* qui totalise quatre-vingt-douze livraisons publiées en 1861 et 1862 ; les cent volumes des *Contemporains* de Mirecourt ; les quatre-vingts volumes des *Portraits politiques et historiques au XIX^e siècle* d'Hippolyte Castille. Il nous sera donné de revenir sur les conclusions éclairantes de ce travail d'envergure. Il est deux raisons pour lesquelles il est pertinent de remettre, après Chotard, ces petites biographies sur le métier. La première tient à la perspective « Nadarocentrée », si l'on ose dire, de ce travail. Or Nadar n'a rien de représentatif : ami des vedettes, financé par Millaud en 1854, riche et célèbre en 1859, il n'est pas le biographe type. Sa pratique biographique n'a que peu à voir avec le tout-venant des notices plus ou moins copiées du

⁶⁵ Ann Jefferson, *Le défi biographique. La littérature en question*, « Les Littéraires », traduction de C. Dudouyt, Paris, PUF, « Les Littéraires », traduction de C. Dudouyt, 2012, en part. chap. 4, « La banalité biographe au siècle des biographes : les dictionnaires et la presse », p. 99-119.

⁶⁶ François Dosse, *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 137.

⁶⁷ José-Luis Diaz, *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, PUF, 2011, en part. chap. 6, « "Un siècle de biographies" », p. 102-135.

⁶⁸ Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine en France au XIX^e siècle. Autour du Panthéon-Nadar*, thèse de doctorat, Paris-IV, 1987.

⁶⁹ Nadar, « La Lanterne magique », *Le Journal pour rire*, 1852 ; Nadar, « Les Contemporains de Nadar », *Le Journal amusant*, 1858-1862.

⁷⁰ Joseph Citrouillard [pseud. Commerson], *Les Binettes contemporaines, pour faire concurrence à celles d'Eugène (de Mirecourt – Vosges)*, Paris, Gustave Havard, 10 vol., 1854-1855.

Vapereau. Par certains aspects, la thèse de Chotard tient moins du travail de synthèse sur la production biographique du Second Empire que de la monographie sur Nadar biographe – d’ailleurs fort méliorative ; l’ensemble penche très largement en faveur de Nadar, placé tout en haut du podium biographique échafaudé par la thèse en question. De fait, Chotard laisse dans l’ombre de larges parts du corpus : c’est la deuxième raison pour laquelle il apparaît pertinent d’y revenir. Le Vapereau, par exemple, ne fait pas l’objet d’une analyse, pas plus que les entreprises biographiques des années 1860 ni que les journaux biographiques comme *Diogène* ou *Le Gaulois*, qui participent pourtant à la redéfinition du genre. Conséquemment, le panorama qu’il dresse de la biographie contemporaine est tronqué.

Plus près de nous par sa date de publication, le livre d’Adeline Wrona, *Face au portrait*, est aussi le plus proche par l’angle qu’il adopte. La chercheuse en sciences de l’information et de la communication s’intéresse au portrait comme « forme qui relève à la fois de l’écrit et de l’image », tel qu’il se réinvente et se métamorphose à son entrée en régime journalistique. Autrement dit, son essai « s’interroge sur les processus qui mènent à transformer la pratique du portrait en un genre informatif et d’actualité⁷¹ ». Si cet ouvrage sur le portrait dans la presse couvre un empan bien plus large que le nôtre, puisqu’il s’étend de la Renaissance à nos jours, il demeure que notre étude s’inscrit tout à fait dans le sillon qu’il ouvre : l’attention portée aux supports matériels et aux caractéristiques éditoriales des textes inspire notre démarche. Une analyse d’Adeline Wrona en particulier constitue le socle des réflexions menées ici : celle de l’*Album-Mariani*, vaste campagne publicitaire qui débute en 1891, destinée à faire vendre le Vin Mariani, mélange de vin et de cocaïne breveté par Angelo Mariani. La chercheuse en conclut que « l’individu mis en portrait dans les médias se voit soumis à un régime d’énonciation qui l’intègre dans un commerce⁷² ». L’*Album-Mariani* est un ensemble de biographies contemporaines comportant des portraits ainsi que des autographes des célébrités, lesquels vantent les mérites du « vin-coca ». Cet *Album-Mariani*, duquel on pourrait rapprocher l’*Album des Célébrités contemporaines* de Lefèvre-Utile⁷³ et les *Célébrités contemporaines* de Félix Potin⁷⁴, constitue le point de fuite de notre travail. Ces entreprises éditoriales publicitaires marquent une rupture : celle de l’arrivée des entreprises de denrées alimentaires sur le marché de la célébrité, permise par l’essor de la consommation en général et des marques en particulier.

⁷¹ Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012, p. 22.

⁷² *Ibid.*, p. 124.

⁷³ LU France, Paul Acker et Leonetto Cappiello, *Les Contemporains célèbres*, Paris, G. de Malherbe, 1904.

⁷⁴ *Célébrités contemporaines. Collection Félix Potin*, Paris, s. éd., 1898-1922. Pour cette collection, de petites cartes photographiques étaient glissées dans les tablettes de chocolat Potin.

Si, dans les années 1850 et 1860, la célébrité est constamment mise à profit pour gagner de l'argent, l'heure n'est pas venue de la noce de la publicité industrielle et de la notoriété – quoique les signes avant-coureurs s'en déclarent déjà. Nadar par exemple fait de son pseudonyme de bohème un logo et une marque déposée, pour laquelle il revendique l'exclusivité contre son frère cadet, Adrien, qui souhaite se faire appeler « Nadar jeune »⁷⁵. De ce point de vue, les séries de biographies contemporaines commercialisées par les journaux et, nous le verrons, par les entreprises de photographie, ont à voir avec l'essor des marques dans ce qui ne s'appelle pas encore le marketing publicitaire ni la communication, mais la réclame.

Cadre d'analyse

Les biographies contemporaines sont filles de la réclame. Elles mettent l'écriture au service de l'argent. L'enjeu financier est partout dans ces produits de consommation : le biographe entend vendre sa biographie, le biographié compte sur le profit symbolique qu'il tirera de la publication de son histoire et l'annonce publicitaire offre un complément de revenu au patron du journal, lui permettant de maintenir de faibles prix de vente. Le monde des biographies contemporaines est traversé de tractations en tout genre qui ont pour ligne de mire la bourse du lecteur. C'est pourquoi il ne paraît pas pertinent de l'aborder sans prendre en compte son lien permanent avec les sociabilités réelles des acteurs du monde culturel qu'il met en scène. Notre étude se positionne ainsi à cheval entre les pratiques et les représentations, entre la vie et la mise en texte de la vie – ce qui impose prudence et acceptation d'une irréductible part d'incertitude.

Quant au cadre d'analyse dans lequel nous situons cette étude, il pourrait être résumé ainsi : l'histoire culturelle et littéraire de « l'ère médiatique », telle qu'elle est menée depuis plusieurs années entre autres par Dominique Kalifa, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant⁷⁶. Industrialisation de la production, élargissement de la consommation et émergence de nouvelles

⁷⁵ Sur le procès qui oppose Félix Tournachon à son frère Adrien, voir Roger Greaves, *L'Affaire du pseudonyme*, Paris, les Éditions d'en face, 2015 ; voir aussi le chapitre 2.

⁷⁶ Voir notamment Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836. L'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal La Presse d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde éditions, 2001 ; Dominique Kalifa, Alain Vaillant, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, 2004, n° 2, p. 197-214 ; Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007 ; 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.

formes sont les trois caractéristiques principales de cette « ère médiatique », dont on situe généralement les débuts autour des années 1830. Ce travail vise ainsi à placer la biographie contemporaine sur la carte des formes textuelles propres à la genèse de cette ère médiatique.

Histoire culturelle *et littéraire*, écrivions-nous. Quelle est la place de la littérature et de l'analyse littéraire dans notre étude ? Il ne va pas de soi que les textes qui nous occupent appartiennent à la littérature. À la différence d'autres sous-genres de la littérature dite populaire, comme les romans d'aventures, les biographies ne sont pas fictionnelles, ce qui faciliterait leur estampillage. En outre, notre choix de lire sur un même lutrin des brochures d'une centaine de pages qui romancent les récits de vie et des notices de dictionnaires rend malaisée l'entrée de notre corpus en littérature. Aussi, maintenir ou rejeter le terme « littérature » revient à choisir entre peste et choléra : dire de notre corpus qu'il relève de la littérature donne à ce mot une extension très grande et y fait entrer à peu près n'importe quel texte imprimé ; refuser une telle appellation nous oblige à dire ce que sont les biographies contemporaines, si elles ne sont pas de la littérature. Sans entrer tout de go dans une discussion normative, disons que l'approche des biographies contemporaines ne peut être strictement littéraire, pas plus que le monde qu'elles représentent n'est constitué que d'écrivains. La notion de « champ littéraire », théorisée par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*⁷⁷, ne peut convenir pour notre étude. « Champ » renvoie au « champ de force » que serait la littérature et qui agirait sur tous ceux qui y entrent, mais aussi au « champ de lutte », l'espace littéraire étant particulièrement soumis à la concurrence. Comme le note Alain Vaillant⁷⁸, la notion de champ littéraire repose en partie sur l'idée d'un secteur qui peu à peu se renferme sur lui-même, développant ses propres lois, distinctes de celles du reste de la société : ce que Bourdieu appelle *autonomisation*. Par exemple, l'échec dans le champ social y est retourné en signe de victoire pour le champ littéraire, « comme dans un *jeu à qui perd gagne*⁷⁹ ». Le monde littéraire, tel que les biographies contemporaines permettent de l'entr'apercevoir, n'est pas séparé ni isolé. « Genre impur⁸⁰ », les biographies de contemporains représentent un monde impur, où se croisent pêle-mêle acteurs et actrices, hommes politiques, écrivains, chefs d'entreprise, banquiers, architectes, médecins et avocats. Dès lors, séparer un champ littéraire paraît artificiel, surtout lorsqu'on sait à quel point les écrivains sont au premier rang des acteurs du système médiatique, qu'ils

⁷⁷ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁷⁸ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Malakoff, Armand Colin, 2017, en part. p. 231-239.

⁷⁹ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, n° 89, p. 3-46, cité p. 7.

⁸⁰ La formule est employée par François Dosse, *Le pari biographique*, ouvr. cité, chap. 1.

apprennent tôt à manipuler – pensons aux stratégies éditoriales du débutant Zola à la fin des années 1860, révélées par Adolphe Brisson dans *L'Envers de la gloire*⁸¹. Quant à l'idée d'autonomisation développée par Bourdieu, elle n'est recevable pour les textes qui nous occupent qu'à condition de ne pas l'envisager comme clôture et renfermement des œuvres sur elles-mêmes, mais comme légitimation progressive du marché des biens culturels. Les biographies contemporaines sont de ce point de vue un outil paradoxal, à la fois remède et poison de l'autonomie. D'une part, elles offrent aux littérateurs la maîtrise d'un pouvoir, celui d'orienter la curiosité du public et de convertir la célébrité en argent ; de l'autre, elles sont le signe d'une aliénation, issue de la dépendance au diktat de la médiatisation de soi. Seules des exceptions osent s'en dispenser, comme Flaubert, dont le statut de rentier n'a sans doute pas été indifférent en la matière⁸². Flaubert, ainsi d'ailleurs que Baudelaire – les deux « grands écrivains » du Second Empire – sert à Bourdieu de preuve pour justifier le retrait « dépolitiqué » auquel se livre la littérature. Or,

Flaubert ou Baudelaire ne sont pas les représentants emblématiques d'un champ littéraire autonome et fort de sa légitimité, mais au contraire des créateurs isolés, incertains du devenir de la littérature, en opposition totale avec la dynamique culturelle et intellectuelle à laquelle adhèrent leurs contemporains (élites et « grand public » confondus). S'il est possible à Bourdieu d'interpréter la marginalité littéraire du Second Empire comme le signe de sa pleine autonomisation, c'est en réalité qu'il y a eu, sous la Troisième République, un réaménagement de la culture française qui, dans un univers socialement et politiquement transformé, a consacré la valeur symbolique de la littérature et a mythifié les écrivains désenchantés de 1857⁸³.

La présente étude fait revivre un univers culturel qui peut à bien des égards sembler déroutant : les écrivains qui sont aujourd'hui les plus célèbres (Flaubert, Baudelaire, les Goncourt) sont quasiment inconnus, quand ils ne sont pas raillés pour leur obscurité. Les centres de gravité que l'histoire littéraire a construits sont déplacés, au profit d'une physique nouvelle : Baudelaire est à présent dans l'orbite de Nadar ; Flaubert, dans celle de Louis Bouilhet ; Nerval et Gautier sont

⁸¹ Adolphe Brisson, *L'Envers de la gloire : enquêtes et documents inédits sur Victor Hugo, E. Renan, Émile Zola, Edgar Quinet...*, Paris, Flammarion, s.d. [1905], « Émile Zola : l'aube de la gloire », p. 70-89.

⁸² On sait ses déclarations fracassantes à l'égard de la célébrité et de ses moyens : « Être connu n'est pas ma principale affaire », écrit-il à Maxime du Camp en 1852 (Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « folio classique », 1998, lettre n° 35 datée du 26 juin 1852, p. 179) ; « Je ne veux pas être portraituré. Mes traits ne sont pas dans le commerce », proclame-t-il à Émile Bergerat à la fin de sa vie (mots de Gustave Flaubert, rapportés dans *La Vie Moderne*, 24 janvier 1880, p. 52.)

⁸³ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, ouvr. cité, p. 237-238.

les satellites d'Arsène Houssaye ; George Sand cherche à contrer l'influence d'Eugène de Mirecourt ; les frères Goncourt harcèlent Gustave Vapereau ; Lamartine est redevable envers Louis Jourdan ; Jules Vallès est le caudataire d'André Gill. De 1850 à 1870, Alexandre Dumas n'est biographié qu'une fois de plus que Jules Janin⁸⁴.

Lucide face au caractère éphémère de la célébrité et à la fugacité de l'actuel, cette époque a baptisé ses vedettes les « hommes du jour⁸⁵ », formule parfois déclinée en « hommes d'aujourd'hui » ou en « célébrités du jour ». Ces expressions encouragent d'elles-mêmes à la prise en compte de cet « aujourd'hui » auquel elles prétendent se rattacher.

Le choix d'un titre

L'année 2023 a vu deux colloques aux titres analogues : « La fabrique médiatique des récits de vie⁸⁶ » et « La fabrique journalistique des célébrités⁸⁷ ». Ces deux événements scientifiques manifestent l'intérêt d'une partie des chercheurs pour les questions unissant histoire de la célébrité, histoire de la presse et biographie. Ils illustrent également la fortune de la formule « la fabrique de », que de nombreux travaux de sciences humaines affichent sur leur couverture : fabrique de la ménopause, du monstre, du mensonge⁸⁸... Pensons aussi à *La Fabrique des souvenirs*, titre de l'inédit d'habilitation à diriger des recherches de Vincent Laisney⁸⁹. Le choix de notre titre, « la fabrique des hommes du jour », s'explique par la perspective constructiviste qu'il dénote. Nous étudions en effet une *fabrication* sérielle de

⁸⁴ Quinze fois pour Dumas, quatorze pour Jules Janin. Ce type de décompte a ses limites : les textes ne sont pas tous du même acabit.

⁸⁵ Précisons qu'« homme » n'est pas à prendre dans un sens neutre – si une telle signification existe. La sphère médiatique est très majoritairement masculine. Sans doute, mais c'est un autre sujet, que l'expression « hommes du jour » a en partie pour vocation d'affirmer et de ratifier cette prépondérance qui est l'effet d'une domination. S'il y a bel et bien des femmes dans nos textes, elles sont rares. La plupart sont comédiennes, quelques-unes sont femmes de lettres, aucune, faute d'éligibilité, ne fait de la politique.

⁸⁶ « La fabrique médiatique des récits de vie. Circulation des biographèmes de Vapereau à Wikipédia », colloque co-organisé par Olivier Bara, Marceau Levin, Nejma Omari et Marie-Ève Thérénty, Lyon, 19-20 janvier 2023.

⁸⁷ « La fabrique journalistique des célébrités. Vedettariat, presse et culture médiatique dans la francophonie nord-atlantique, XVIII^e-XXI^e siècles », colloque co-organisé par Adrien Rannaud et Mélodie Simard-Houde, Toronto, 26-28 avril 2023.

⁸⁸ Philippe Pujol, *La Fabrique du monstre*, Paris, Les Arènes, 2016 ; Cécile Charlap, *La fabrique de la ménopause*, Paris, CNRS Éditions, 2019. Une série télévisée documentaire, diffusée sur France 5, s'intitule « La fabrique du mensonge ».

⁸⁹ Intitulé *La fabrique des Souvenirs. Genre – discours – culture*, l'inédit d'HDR de Vincent Laisney nous a été aimablement communiqué par Anthony Glinoyer.

nombreuses célébrités éphémères, qui est en partie un processus matériel, comprenant rédaction des biographies, édition, impression, diffusion, commercialisation, publicité. Cette fabrication est aussi forgerie : la célébrité du XIX^e siècle, si proche de la réclame, appartient au « siècle de la mystification⁹⁰ » qui consacre le puff, le canard et la spéculation. Nous entendons aussi « fabrique » dans son sens vieilli d'établissement industriel, à mi-chemin de l'atelier artisanal et de l'usine. La plupart des biographies qui nous occupent sont issues de pratiques semi-artisanales, tant au niveau des processus de production que de la collecte des informations biographiques, toujours prise dans des rapports interpersonnels. Une autre acception de « fabrique » renvoie au personnel, aux employés d'une fabrique : « la fabrique des hommes du jour », c'est aussi un groupe de gens, favorisés des journaux et des brochures – à peine deux cents personnes –, qui se font régulièrement biographier, plus ou moins complaisamment, ce qui a pour effet direct de leur permettre de vendre autant, sinon plus de livres, de tableaux ou de billets de spectacle. Au centre du déploiement de la célébrité et de l'actualité, faits sociaux nouveaux, ces recueils offrent à qui veut les étudier l'épineux problème de la multiplicité des faisceaux d'interrogation qui les traversent. La question de la méthode et du parcours à adopter se pose alors.

Parcours

« Je ne m'intéresse pas aux méthodologies. Je trouve que cela tord le matériel *a priori*. J'ai toujours essayé de saisir les problèmes et de les confronter – comment dit-on en français ? de me *débrouiller* – pour leur trouver des solutions, pour les résoudre⁹¹. » Ces mots, prononcés dans un entretien par l'historienne de l'art Linda Nochlin, résonnent particulièrement pour notre approche des textes divers et complexes (au sens de mêlés) que sont les biographies contemporaines. Celles-ci sont à l'intersection d'un grand nombre d'interrogations, réunies, nous l'avons dit, par l'idée d'émergence d'une « ère médiatique ». Elles touchent à de nombreux domaines, à des disciplines différentes. Notre étude fait feu de tout bois et revendique la pratique d'un bricolage méthodologique ; elle a recours à des outils développés par l'histoire du livre, par la sociologie de la littérature, par l'histoire de l'art, ou encore par l'histoire du

⁹⁰ Catherine Dousteyssier-Khoze, Alain Vaillant, « Le siècle de la mystification », *Romantisme*, n° 156, 2012, p. 3-11.

⁹¹ Linda Nochlin, Anne Lafont et Todd Porterfield, « Entretien avec Linda Nochlin », trad. Anne Lafont, *Perspective*, n° 1, 2015, p. 63-76, cité p. 66.

droit. L'analyse littéraire, c'est-à-dire le commentaire de texte, y a également sa place. À objet d'étude composite, outils hétérogènes.

Aussi ce travail vise à épouser cette diversité. C'est pourquoi nous optons pour un parcours kaléidoscopique, qui progresse, chapitre par chapitre, en changeant chaque fois l'angle (tel ou tel aspect du corpus) comme la focale (études de cas ou panoramas généraux). La dynamique générale part de l'étude matérielle de ces textes et de leur ancrage dans un contexte, pour progressivement entrer dans les récits de vie eux-mêmes. Le premier chapitre, intitulé « Publication », vise à baliser le corpus en l'abordant par le prisme de ses modalités éditoriales : sur quels supports ces textes circulent-ils ? Quels sont leurs prix ? Qui les publie ? sont quelques-unes des questions qu'il pose. Ce chapitre entend notamment démontrer que les biographies de contemporains sont écartelées entre volume et périodique, soit entre la permanence d'un support stable et l'évanescence d'un modèle éditorial branché sur l'actualité.

Le deuxième chapitre, « Réseau », se place au niveau de la confection des biographies. Il met au cœur de l'analyse ce travail de la notoriété dont nous parlions plus haut. L'ambition est de montrer que les biographies contemporaines sont les produits et les productrices de réseaux sociaux : elles sont prises dans un ensemble de multiples tractations, financières comme symboliques, dont elles procèdent. À l'étude de quelques-unes des formes du réseau sont dévolues ces pages.

Le troisième chapitre, « Diffamation », resserre l'échelle de l'analyse : on y fait l'histoire juridique et médiatique des *Contemporains* d'Eugène de Mirecourt, un biographe des années 1850 et 1860 qui s'est distingué par les nombreux procès en diffamation auxquels il a dû faire face. Ce chapitre interroge la redéfinition des frontières du privé et du public induite par l'essor de la célébrité sous le Second Empire, en s'attardant notamment sur des questions liées à la jurisprudence en matière de diffamation et de protection de la réputation.

Le quatrième chapitre, « Illustration », prend acte de la quasi-systématicité de la présence d'images dans les séries de biographies contemporaines. La démarche procède par catégories d'images (photographies, estampes, portraits-charges), en insistant sur le bouleversement représenté par le succès de la photographie dans le champ éditorial des biographies contemporaines – lequel se traduit principalement par une prise de pouvoir de l'image sur le texte.

Le cinquième chapitre s'attarde sur les conditions et les formes du « Recyclage » qui a cours dans les biographies contemporaines. Attachées à une production rapide et peu soucieuses de la fiabilité des informations, les biographies de contemporains sont au cœur de l'inflation

des pratiques de plagiat et de reprise qui accompagne l'émergence de l'ère médiatique. Il s'agit alors de partir en quête des techniques de documentation, de récupération, de réemploi et de maquillage des sources utilisées par les biographes. Il est aussi possible, par des études de cas, de s'intéresser à la construction progressive d'un récit de vie médiatique chez une célébrité donnée, de son vivant – autrement dit, de se pencher sur la circulation de ses « biographèmes ».

Le sixième et dernier chapitre tente de fournir les éléments d'une poétique de la biographie contemporaine. Intitulé « Cartographie », il recourt à une métaphore spatiale pour circonscrire le domaine propre de la biographie contemporaine, notamment par le repérage de genres limitrophes : la nécrologie, le portrait littéraire, les Souvenirs et les Mémoires. Dans un second temps, l'accent est mis sur les divisions internes du corpus et en particulier sur un phénomène de polarisation qui fait coexister, dans les séries de biographies contemporaines, l'individu et le collectif, soit la biographie singulière et la série qui l'encadre.

Chapitre 1 : publication

Dresser un panorama des biographies contemporaines sous l'angle des modalités de leur publication : tel est l'objectif de ce chapitre. Issus de l'histoire du livre, des études littéraires, des sciences de l'information et de la communication, des chercheurs et chercheuses ont, depuis quelques années, exploré les liens qui unissent l'œuvre à son support⁹². Roger Chartier rappelait ainsi qu'« il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur⁹³. » Les champs d'investigations relèvent de l'« énonciation éditoriale⁹⁴ » (la typographie, les formats, les illustrations), de les modalités de diffusion et de distribution (découpages en feuillets ou livraisons, rassemblement en recueil ou œuvres complètes), aussi bien que de la gestion des contraintes éditoriales par un écrivain, ou encore de l'imaginaire éditorial, « l'imaginaire véhiculé par les systèmes de publications (les formats, les collections, le dispositif propre à chaque maison d'édition) et la manière dont très tôt, en amont, il influence la création⁹⁵. » L'objet de ces pages est double : il s'agit aussi bien de donner un premier aperçu panoramique du corpus soumis à l'étude que d'établir que le choix du support est particulièrement déterminant dans le cas des biographies contemporaines. De ce point de vue, ce chapitre s'inscrit dans la « poétique historique du support » que Marie-Ève Thérénty appelle de ses vœux dans un article de la revue *Romantisme*⁹⁶ – sans toutefois s'aventurer, comme elle nous y invite, jusqu'à interroger la prise en compte par les auteurs des contraintes éditoriales, questions que nous réservons à des chapitres ultérieurs. Pour lors, l'enjeu consiste simplement à décrire les modalités éditoriales des biographies contemporaines.

⁹² Voir Pascal Durand et Christine Servais, *L'intervention du support. Médiation esthétique et énonciation éditoriale*, Presses universitaires de Liège, 2017, et Alexis Lévrier et Adeline Wrona (dir.), *Matière et esprit du journal. Du Mercure galant à Twitter*, PUPS, 2013.

⁹³ Roger Chartier, « Textes, imprimés, lectures », *Pour une sociologie de la lecture, Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Martine Poulain (dir.), Éditions du Cercle de la Librairie, 1988, p. 16.

⁹⁴ Emmanuël Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et langages*, n° 154, « L'énonciation éditoriale en question », décembre 2007, p. 23-38.

⁹⁵ Marie-Ève Thérénty, « Les Œuvres complètes : testament éditorial. Le cas Joseph Kessel », *L'intervention du support*, ouvr. cité, p. 77-92.

⁹⁶ Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, « Histoire culturelle/Histoire littéraire » 2009, p. 109-115.

Celles-ci sont le plus souvent des commandes, faites à des écrivains tâcherons par des éditeurs soucieux de tirer un bénéfice commercial d'une telle entreprise. Il s'agit d'écrits soumis à des contraintes éditoriales strictes, qui peuvent toucher aux délais de rédaction, au format du texte, au ton employé, au choix du sujet biographié ou d'une narration plus ou moins anecdotique, bref à tous les aspects de la biographie. Lancer sur le marché une énième galerie des hommes du jour répond d'abord au désir de tirer parti d'un filon éditorial qui semble juteux. C'est une « entreprise de librairie », commanditée par un éditeur, profitant de l'engouement général du moment pour les célébrités. Il arrive également que le nom imprimé sur la couverture ne soit pas celui de l'auteur véritable de l'ouvrage. C'est pourquoi il paraît logique d'aborder le corpus des biographies contemporaines par le canal des modalités matérielles de publication, ceci ayant l'avantage de permettre de cartographier les textes étudiés, au travers d'une première typologie. L'un des défis de cette étude est en effet de parvenir à donner un aperçu d'ensemble de ce à quoi ressemble concrètement un corpus aussi divers, vaste et éclaté que celui des biographies contemporaines, sans exagérément l'unifier en le réduisant à quelques ouvrages soi-disant représentatifs. Ce chapitre s'envisage donc comme propédeutique au reste du travail : il doit permettre de baliser le champ de recherche.

Deuxièmement, une approche centrée uniquement sur le support matériel oblitère des questionnements qui y sont liés, propres à l'histoire du livre et à la sociologie de la littérature. Le mode de publication (livraisons, volumes, journal...) d'un texte est articulé à sa diffusion, qui comprend par exemple le coût, le tirage, les lieux de production et de vente, mais aussi la présence d'acteurs tiers de la chaîne de l'imprimé, comme le gérant, qui tient les cordons de la bourse. Le prix de vente, par exemple, implique le ciblage d'un lectorat précis et un positionnement spécifique sur le marché, et participe en cela pleinement de la compréhension de l'œuvre.

Cette méthode d'approche du corpus permet, en retour, de broser un portrait, fût-il partiel et imprécis, de la diversité des façons de vendre du texte au milieu du XIX^e siècle. Le monde de l'édition du Second Empire s'est tout entier jeté sur les biographies contemporaines ; leur étude donne un aperçu large des pratiques éditoriales foisonnantes de l'époque. Partant, elle s'inscrit dans des recherches récentes en histoire de l'édition, qui privilégient le support comme voie d'accès à l'étude des liens unissant presse et littérature⁹⁷. Un premier constat s'impose : la

⁹⁷ L'interpénétration entre livre et journal a été analysée en détail dans un numéro de la revue *Mémoires du livre/Studies in book culture*, « Le livre et le journal : croisements, prolongements, transformations », vol. 8, n° 2, 2017. Voir en particulier Laurel Brake, « The Serial and the Book in Nineteenth-Century Britain : Intersections, Extensions, Transformations », [en ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/1039697ar>. Voir aussi les travaux sur les

division entre livre et journal est profondément remise en cause par l'étude des circuits éditoriaux des biographies contemporaines. Celles-ci s'inscrivent très souvent dans des pratiques éminemment hybrides, mélangeant publication périodique et en volume, mettant en évidence que la distinction du livre et du journal, de même que celle de l'écrivain et du journaliste⁹⁸, n'a rien d'étanche. Elle est en réalité à envisager comme un continuum, dont le volume relié à couverture rigide et le journal quotidien seraient les deux extrémités. La partition du champ éditorial entre volume et périodique est d'ailleurs complémentaire de la distinction entre édition et presse établie (et révoquée) par Loïc Chotard :

On constate que la frontière entre presse et édition (si frontière finalement il y a) est bien poreuse ou, plus exactement, que la biographie contemporaine se développe dans cette sorte de no man's land, de terrain vague qui sert de zone-tampon entre les productions bien définies de la presse d'une part et de l'édition de l'autre⁹⁹.

L'approche en termes de périodique et de volume présente l'avantage d'éviter le recours à ces catégories de presse et d'édition, qui permettent d'englober d'autres domaines que la stricte question du support mais, par leur généralité même, sont floues : il s'agit là d'outils d'ordre conceptuel, quand ce chapitre cherche à partir du plus concret pour penser le corpus soumis à l'étude.

Outre la remise en question de la distinction entre le volume et le périodique, une autre zone d'ombre que permettent d'appréhender les biographies contemporaines, est la place matérielle et effective du lectorat dans le processus de construction de l'objet livre. De même que sont floues les frontières entre livre et journal, de même la distinction entre livre et album n'est pas nette. La publication par livraisons implique que le lecteur doive lui-même relier son livre, parfois le découper dans le journal : ces pratiques de découpage, collage et reliure effectuées par les lecteurs et lectrices ne constituent pas seulement les marges du champ éditorial. S'agissant des biographies contemporaines, et bien qu'il soit ardu de mettre la main sur les volumes-albums construits par les lecteurs, ce processus de co-création de l'objet-livre par le lecteur fait partie intégrante de l'histoire du livre, et plus largement de l'instauration d'une culture de la célébrité au cours du siècle. Choisir ses biographiés favoris, inventer un classement

recueils périodiques au XIX^e siècle : Yannick Portebois, Dorothy Elizabeth Speirs, *Entre le livre et le journal*, Lyon, ENS Éditions, 2013. On se reportera également aux travaux d'Evangelia Stead et d'Hélène Védrine sur les revues : *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Paris, PUPS, 2008.

⁹⁸ Voir Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste : un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, Collection Lieux littéraires/6, 2003.

⁹⁹ Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, p. 380.

des différentes notices biographiques qui *nous* convienne, ces actions sont fortement liées à la mise en place de rapports interpersonnels, subjectifs, entre la célébrité et son public. Il faut rester nuancé néanmoins, puisque la vente par livraison n'est pas le seul canal par où transitent les biographies contemporaines et que les sources manquent pour mesurer l'implication effective des lecteurs et lectrices dans le processus éditorial.

Reste à savoir ce que la publication fait au texte qu'elle concerne : en quoi cette perspective éditoriale éclaire-t-elle notre compréhension des biographies contemporaines ? Que signifie publier directement en un volume relié un recueil de biographies contemporaines, quand ces écrits se prêtent parfaitement à un tronçonnage en feuillets ou en livraisons ? Parallèlement, quel est l'intérêt de placer à l'horizon d'un volume à venir une publication par livraisons, insistant sur sa dimension éphémère (« contemporain », « du jour ») et supposément faite pour satisfaire le goût passager du public ?

Les publications en volume se partagent entre les dictionnaires et les annales, et des ouvrages pour lesquels l'identité des auteurs joue un rôle important (1.1). Les biographies contemporaines parues dans la presse concernent soit des journaux spécialisés dans la biographie, soit des rubriques au sein d'un journal (1.2.). Le modèle paradigmatique de parution demeure la livraison : la biographie est bien adaptée à ce système hybride qui présente de nombreux avantages pour les éditeurs (1.3.).

1. En volume

Une partie de la recherche a fait des années 1850 un moment de bouleversement de l'industrie du livre – son entrée, précisément, dans une ère « industrielle ». Pour Jean-Yves Mollier, un tournant se produit à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, amorcé par l'éditeur Charpentier qui lance à la fin des années 1830 sa « Bibliothèque Charpentier¹⁰⁰ ». . La proscription de la contrefaçon belge par le décret du 28 mars 1852 et par la convention du 22 août 1852 laissent le champ libre aux éditeurs français, désormais mieux protégés du risque de plagiat¹⁰¹. Le lancement de la fameuse « Bibliothèque des chemins de fer » par Louis Hachette

¹⁰⁰ Voir Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La fabrique éditions, 2015, en part. p. 195-201.

¹⁰¹ Voir Yann Sordet, *Histoire du livre et de l'édition*, Paris, Albin Michel, 2021, en part. p. 545-548 et Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Éditions du Cercle de la Librairie, 1987, chap. IV.

en 1853 nous les progrès techniques en matière de déplacement dans l'espace, emblèmes de la modernité, à l'essor de la littérature romanesque de grande diffusion¹⁰². Par le principe des sous-séries aux couvertures de couleur (rouge pour les guides de voyage, rose pour la jeunesse, verte pour l'histoire), Hachette se fait le pionnier de la culture de masse¹⁰³ : chaque public, chaque usage se voit délimité selon une logique que le marketing appellera « segmentation¹⁰⁴ ». Deux ans plus tard, ce sera au tour de la « Collection Michel Lévy » de participer à l'entrée de l'édition dans le monde industriel, en abaissant à un franc le prix du volume¹⁰⁵. La production est multipliée par deux entre 1850 et 1875¹⁰⁶. Sur le plan des innovations techniques de l'imprimerie, les années 1840 et 1850 sont celles de la mise au point des presses rotatives, bien qu'il faille attendre les années 1860 et l'arrivée de l'entrepreneur Marinoni au *Petit journal* pour que les rotatives à vapeur s'implantent véritablement en France. L'industrialisation serait la tentative d'étancher la « soif de lecture¹⁰⁷ » qui s'empare de la population. S'intéresser à la production éditoriale des biographies contemporaines amène à réévaluer partiellement l'affirmation faisant des années 1850 un « boom » sans précédent de la production livresque, dont le paysage serait radicalement changé. Au reste, les auteurs de *Naissance de l'éditeur* remarquent que ce mouvement vers la commercialisation massive est déjà entamé dans la première moitié du siècle¹⁰⁸. Si certains titres du corpus, comme le *Dictionnaire universel des contemporains* de Gustave Vapereau, s'inscrivent bel et bien dans une industrialisation des pratiques, bien d'autres relèvent de pratiques artisanales, à la diffusion et au tirage limité : c'est le cas en particulier des petits journaux à portraits chargés, qui paraissent pourtant à la fin de la période, à partir de 1865 ; on peut aussi penser aux publications par fascicules, mélanges de

¹⁰² Voir Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. III. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, éditions du Cercle de la Librairie, 1985, en part. p. 204-207 et p. 280-282 ; sur Louis Hachette, voir aussi Jean-Yves Mollier, *Louis Hachette (1800-1864). Le fondateur d'un empire*, Paris, Fayard, 1999.

¹⁰³ Sur cette notion, voir Dominique Kalifa, *La culture de masse en France, 1860-1930*, tome 1, Paris, Éd. La Découverte, « Repères », 2001.

¹⁰⁴ Cette idée, existant dans les faits depuis cette période, apparaît dans le discours à la fin du siècle. Voir Leroy-Beaulieu, « L'art de placer et gérer sa fortune », Paris, Delagrave, 1906 et A. Neymarck, « Que doit-on faire de son argent ? Notions et conseils pratiques sur les valeurs mobilières, placements et opérations », 1913, Marchal et Godde, ouvrages cités par Muriel Petit-Konczyk, « Gérer son portefeuille à la fin du XIX^e siècle », *Revue du Nord*, 2011, n° 390, p. 367-380.

¹⁰⁵ Jean-Yves Mollier, « L'édition française », dans Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney (dir.), *L'Année 1855. La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, ouvr. cité, p. 83-96.

¹⁰⁶ Frédéric Barbier, « Une production multipliée », *Histoire de l'édition française*, ouvr. cité, p. 109-111.

¹⁰⁷ Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, ouvr. cité, p. 204.

¹⁰⁸ Anthony Glinoe et Pascal Durand, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2005.

livre et de périodique qui se passent bien souvent de maisons d'édition. Malgré la rareté des données concernant les tirages, il faut constater que pour la majeure partie des biographies contemporaines, l'heure est davantage à la persistance de pratiques héritées des périodes précédentes qu'à la massification éditoriale. Il faut attendre la période suivante pour que voient le jour des recueils de biographie aux dimensions industrielles, souvent commandités par des chefs d'entreprise dans une perspective publicitaire¹⁰⁹.

1.1. Dictionnaires biographiques : le cas du *Dictionnaire universel des Contemporains*

Selon Jean-Yves Mollier, c'est en raison de la multiplication des dictionnaires, propulsée par la montée de l'encyclopédisme au cours du siècle, que le commerce du livre acquiert une dimension industrielle. Le rachat par Charles-Joseph Panckoucke, éditeur pionnier de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle, des cuivres de *L'Encyclopédie* amène cet éditeur à imaginer et mettre en œuvre des stratégies industrielles, commerciales et financières susceptibles d'élargir le lectorat de cet ouvrage monumental¹¹⁰. Une partie des biographies de contemporains s'inscrivent dans cet encyclopédisme du « siècle des dictionnaires¹¹¹ », dominé par le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, dont la parution débute en 1866 et par le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré, qui commence à paraître en 1863¹¹². Si l'idée d'une prépondérance des dictionnaires dans l'industrialisation de la librairie peut être nuancée, au vu par exemple du commerce des éditions d'œuvres complètes Il faut toutefois préciser que la publication en volume est rarement le seul mode de publication des dictionnaires : le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, dirigé par William Duckett et publié par Firmin-Didot à partir de 1832 et le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* paraissent par le système encore jeune de la livraison. La *Nouvelle biographie universelle*,

¹⁰⁹ Sur le sujet, voir *infra* et Adeline Wrona *Face au portrait*, ouvr. cité, en part. p. 121-125.

¹¹⁰ Jean-Yves Mollier, « Éditer au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007, p. 771-790. Sur Panckoucke, voir Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition. 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988, chap. I et II ; Suzanne Tucoo-Chala, *Charles-Joseph Panckoucke et la librairie française. 1736-1798*, Pau-Paris, Mairimpouey Jeune-Jean Touzot, 1977.

¹¹¹ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866, t. 1, « Préface », p. v. Voir aussi Nicole Savy et George Vigne, *Le Siècle des dictionnaires*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, coll. « Les Dossiers du Musée d'Orsay », 1987.

¹¹² Sur le conflit qui oppose ces deux dictionnaires, voir Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, ouvr. cité, en part. p. 225-234 ;

dirigée par le Dr. Ferdinand Hœfer est quant à elle publiée simultanément en volumes et par livraisons par Firmin-Didot entre 1852 et 1866¹¹³. Les trente ou trente-deux volumes in-8° prévus au départ, d'après l'« avis des éditeurs » placé en tête du premier volume, seront finalement quarante-six. Chaque volume compte dix livraisons, soit environ quatre-vingt-dix pages par livraison.

En regard de ces publications gigantesques, étalées sur des années, dont les volumes paraissent au compte-goutte, le *Dictionnaire universel des Contemporains* de Gustave Vapereau, qui occupe une place centrale dans le corpus étudié, détonne. Celui-ci est en effet publié en un seul volume de 1800 pages, sachant que les volumes de la *Nouvelle biographie générale* comprennent plutôt 900 pages et ceux du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 1500. L'idée de publier un dictionnaire entier en un seul volume n'est pas neuve : comme le souligne le prospectus du *Dictionnaire universel des Contemporains*, le *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie* de Marie-Nicolas Bouillet avait expérimenté cette méthode. Ce dictionnaire très prisé est republié régulièrement, depuis 1833, par Hachette. Sa préface justifie le choix de faire tenir le dictionnaire en un seul volume par le prix, donc l'accessibilité : en « réunissant une foule de notions utiles qui sont disséminées dans des collections volumineuses ou dans des ouvrages dispendieux, il mettra à la portée de tous ce qui autrement fût resté le partage d'un petit nombre [...] il [le dictionnaire] pourra remplacer à lui seul un grand nombre de livres divers¹¹⁴. » C'est donc sous le patronage du dictionnaire de Bouillet que se place Vapereau : « Nous avons aimé à rattacher à un ouvrage si goûté du public notre publication nouvelle qui en forme comme la suite et le complément¹¹⁵. » Dès 1854, le prospectus du *Dictionnaire des Contemporains* est diffusé, et sera repris tel quel lors de la parution, annoncée par la *Bibliographie de la France* le 30 octobre 1858.

¹¹³ À partir du dixième tome, le titre devient *Nouvelle biographie générale*, en raison d'un procès en plagiat intenté par les ayants-droits de la *Biographie universelle* de Louis-Gabriel Michaud. Sur ce procès, voir *infra*, chapitre 5.

¹¹⁴ Marie-Nicolas Bouillet (dir.), *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie* [1833], Paris, Hachette, 1859, « Préface de la première édition », p. II.

¹¹⁵ Prospectus du *Dictionnaire universel des Contemporains*, *La Patrie*, 22 novembre 1858, p. 4.

DICTIONNAIRE
UNIVERSEL
DES CONTEMPORAINS

CONTENANT
TOUTES LES PERSONNES NOTABLES

DE LA FRANCE ET DES PAYS ÉTRANGERS

AVEC LEURS NOMS, PRÉNOMS, SURNOMS ET PSEUDONYMES,
LE LIEU ET LA DATE DE LEUR NAISSANCE, LEUR FAMILLE, LEURS DÉBUTS,
LEUR PROFESSION, LEURS FONCTIONS SUCCESSIVES, LEURS GRADES ET TITRES, LEURS ACTES PUBLICS,
LEURS ŒUVRES, LEURS ÉCRITS ET LES INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES QUI S'Y RAPPORTENT,
LES TRAITS CARACTÉRISTIQUES DE LEUR TALENT, ETC.

ET DESTINÉ

- 1° à enregistrer avec exactitude et impartialité les éléments de l'histoire;
- 2° à faire connaître les hommes qui jouent un rôle sur la scène actuelle du monde, ou qui se sont signalés à l'attention publique;
- 3° à fournir des documents indispensables aux lecteurs de toutes les classes, aux écrivains, aux hommes politiques, aux voyageurs, etc.

OUVRAGE RÉDIGÉ ET CONTINUUELLEMENT TENU A JOUR

AVEC LE CONCOURS D'ÉCRIVAINS ET DE SAVANTS DE TOUS LES PAYS

PAR

G. VAPEREAU

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE, ANCIEN PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE,
AVOCAT A LA COUR IMPÉRIALE DE PARIS.

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET C^{ie}
RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14

1858

Droit de traduction réservé

Figure 1. Couverture du Dictionnaire universel des contemporains, 1858.

L'éditeur du dictionnaire, Louis Hachette, ne semble pas avoir été convaincu, de prime abord, du succès d'une telle entreprise. En effet, dans le *Moniteur universel* du 29 novembre 1858, le prospectus déclare : « à la simple annonce d'une publication si délicate et si périlleuse, disent les éditeurs, le public aura peut-être à se défendre d'un certain sentiment de défiance et d'inquiétude ». Dans les autres annonces consultées¹¹⁶, parues sous forme d'encart sur la page dédiée dans les journaux, ainsi que dans la version parue dans l'édition du *Dictionnaire*, la mention « disent les éditeurs » n'apparaît pas. Le maintien de cette formule dans le *Moniteur* est certainement un oubli ; non dénuée d'ironie, elle laisse entrevoir, en jetant la lumière sur le risque commercial encouru, les inquiétudes ressenties par l'éditeur portant un projet de cette nature. Sans la formule « disent les éditeurs », l'adjectif « périlleux » apparaît redondant par rapport à « délicate », les termes renvoyant tous deux à la difficulté de biographier les

¹¹⁶ *Figaro*, 4 novembre 1858, *La Patrie*, 22 novembre 1858, *La Presse*, 28 novembre 1858, *Le Constitutionnel*, 20 novembre 1858, *Le Siècle*, 3 décembre 1858, *La Gazette de France*, 6 décembre 1858.

contemporains. La suppression de cet énoncé est néanmoins compréhensible : qui voudrait acheter un livre dans la réussite duquel sa propre réclame semble n'avoir pas confiance ? La crainte d'Hachette peut pourtant s'entendre ; le *Dictionnaire universel des Contemporains* est un ouvrage onéreux : au début du projet, en 1855, Hachette paye Vapereau 21 600 francs, lui promettant également un franc par exemplaire pour les 10 premiers milliers d'exemplaires vendus¹¹⁷. Le volume broché coûte 25 francs, auxquels s'ajoute le prix de la reliure, allant de 2,5 francs pour une reliure en percaline à 5 francs pour un demi-chagrin.

L'ouvrage n'en est pas moins un succès, preuve de l'engouement du public pour ce type de publications encyclopédiques : il connaîtra cinq autres éditions, en 1861, 1865, 1870, 1881 et 1893. À chaque nouvelle édition jusqu'en 1861, le nombre de pages est augmenté, en raison des nouvelles notices. À partir de la deuxième édition, la vente ne se fera plus seulement en volume : dès 1861, il devient également possible d'acheter l'ouvrage par livraisons. Au nombre de 54, elles coûtent 50 centimes de franc chacune¹¹⁸. La dernière édition, en 1893, sera divisée en dix fascicules, vendus 3,50 francs¹¹⁹. Ce passage au modèle de la livraison renseigne sur l'adaptation des stratégies éditoriales des éditeurs. Le projet de départ était fondé sur la vente en un seul volume, plutôt onéreux, dans un format noble, le grand in-8°. Conçu comme contre-modèle des *Contemporains* d'Eugène de Mirecourt, dont la publication, par brochures de cent pages paraissant tous les quinze jours, s'achève justement en 1858¹²⁰ (le projet du *Dictionnaire des Contemporains* remonte d'ailleurs à 1855, au moment où les brochures de Mirecourt sont

¹¹⁷ Christophe Charle, « Le champ de la production littéraire », *Histoire de l'édition française*, ouvr. cité, p. 162.

¹¹⁸ Le *Journal général de l'imprimerie et de la librairie* du 23 mars 1861 indique que la première livraison de la 2^e édition du *Dictionnaire universel des contemporains* est en vente. Celle-ci fait 32 pages. La vente en volume est annoncée quelques mois plus tard, dans le numéro du 29 juin 1859. Sur le modèle de la vente par livraisons, voir *infra*, 1.3.

¹¹⁹ Voir la *Bibliographie de la France* du 21 janvier 1893. Pour donner une idée des prix, le salaire journalier moyen d'un ouvrier en région parisienne, pour la période 1853-1857, est de 3 francs. Un charpentier parisien, en 1856, gagne 5 francs par jour, soit près de 1600 francs par an. Le prix d'un kilogramme de pain est de 33 centimes de franc, d'un kilogramme de bœuf, d'1,3 francs (Sources : Frédéric le Play et Adolphe Focillon, « Charpentier de Paris (Seine, France), de la corporation des compagnons du devoir (journalier dans le système des engagements momentanés), d'après les renseignements recueillis sur les lieux en avril et mai 1856 », *Les ouvriers des deux mondes. Études sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières des diverses contrées et sur les rapports qui les unissent aux autres classes*, t. I, Paris, Au siège de la Société internationale, 1857, p. 27-68 ; *Salaires et coûts de l'existence à diverses époques, jusqu'en 1910*, Paris, Imprimerie nationale, 1911, en part. p. 25).

¹²⁰ Pour s'en convaincre, il suffit de considérer les premières lignes de la préface à la première édition, qui prend soin d'affirmer que le *Dictionnaire des contemporains* n'est pas « une publication inspirée par de bas calculs, qui provoque la curiosité par le scandale, et qui, flattant l'amour-propre ou l'intimidant tour à tour, trafique également de la louange et de l'insulte » (Préface, p. 1). La notice consacrée à Mirecourt va dans le même sens. Elle affirme ainsi que *Les Contemporains* (1853-1857) ont valu à Mirecourt et à ses éditeurs « une suite de procès et de condamnations, propres à jeter pour quelque temps du discrédit sur la biographie contemporaine ». Cette notice ratifie d'ailleurs la trajectoire biographique répandue de Mirecourt, chez qui la publication des *Contemporains* marquerait un tournant radical : « il s'acquittait une toute autre notoriété par la publication de ses *Contemporains* [...], publication si différente... »

au sommet de leur succès¹²¹), le *Dictionnaire universel des Contemporains* se pense au départ comme une publication anti-périodique, volumineuse, vendue d'un seul tenant.

Cette affirmation se nuance d'un fait propre à la publication du *Dictionnaire universel des Contemporains*. Ce dictionnaire est pensé pour avoir plusieurs éditions successives. En raison de son sujet, l'époque contemporaine, il se doit d'être « continuellement tenu à jour », comme l'affirme le prospectus de la première édition. La nécessité d'une actualisation permanente amène Vapereau et Hachette à un choix original : « quelque énorme quantité de caractères que demande l'impression d'un tel livre, il restera toujours entièrement composé et se prêtera, par ses fréquents [*sic*] tirages, aux changements que chaque jour amène¹²² ». Cette information est confirmée par la *Chronique de la Bibliographie de la France* du 6 novembre 1858 : « [le *Dictionnaire des Contemporains*] a été imprimé par M. Lahure, qui a pu s'engager, vu l'importance des ressources de son matériel, à conserver indéfiniment la composition de toutes les feuilles, afin que ce dictionnaire puisse être continuellement tenu à jour. » La conservation des formes typographiques où sont composées les pages du livre brise la logique unitaire et définitive du volume, puisqu'elle suppose dès l'origine des rééditions successives dues moins au succès de l'ouvrage qu'à la nécessité pour lui de coller au plus près de l'actualité de la célébrité. « Continuellement tenu à jour » à l'instar d'un journal, le Vapereau, tout monumental qu'il soit, se rapproche du périodique par son processus éditorial.

1.2. Recueils en volumes

Le choix pour un éditeur de publier un recueil de biographies contemporaines ne semble pas être réservé à une catégorie particulière d'éditeurs. Outre Hachette et son *Dictionnaire des Contemporains*, des éditeurs de premier plan font paraître des recueils en volume. C'est le cas d'Antoine Pagnerre, qui publie l'*Histoire des journaux. Biographie des journalistes* d'Edmond Texier en 1850, d'Auguste Poulet-Malassis faisant paraître *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des petits et grands auteurs de mon temps* de Charles Monselet en 1857, de Charles Gosselin qui fait paraître *Nos petits journalistes* de Léon Rossignol en 1865, ou encore d'Édouard Dentu, publiant *Les Lions du jour* d'Alfred Delvau en 1867. Des éditeurs moins célèbres, qui se sont lancés dans des projets biographiques, comme Gustave Havard, libraire-

¹²¹ Voir M. Banchereau, « Gustave Vapereau. 1818-1906 », *Mémoires de la société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans*, Orléans, Imprimerie Auguste Goût, t.6, vol. 75, 1906, p. 173-186.

¹²² Prospectus du *Dictionnaire universel des contemporains*, *La Patrie*, art. cité.

éditeur spécialisé dans les formats in-32°, l'un des inventeurs du « roman à quatre sous¹²³ », qui publie notamment *Les Contemporains* de Mirecourt et les dix volumes des *Binettes contemporaines* de Joseph Citrouillard, pseudonyme de Commerson. Les *Biographies contemporaines* d'Auguste Boullée, parues en deux volumes en 1863, sont publiées par Auguste Vaton, petit éditeur méconnu d'ouvrages religieux, notamment d'auteurs catholiques espagnols comme Jacques Balmès ou Juan Donoso Cortés. Soulignons qu'il n'est question ici que des biographies en volume, qui représentent une portion réduite du corpus entier.

Pourquoi alors publier en volume des biographies qui se prêtent tout à fait à la publication par livraisons, moins risquée commercialement ? La reconnaissance dont bénéficient ces maisons d'édition leur offre des garanties de succès, à une époque où « publier est toujours un pari¹²⁴ » en raison des crédits auxquels ont souvent recours les éditeurs. Corrélativement, la notoriété des auteurs peut également apporter une sécurité supplémentaire : Charles Monselet est en 1857 un écrivain de second rang mais confirmé, de même qu'Alfred Delvau, auteur d'une foule d'ouvrages, notamment d'un *Dictionnaire érotique* en 1864 et d'un *Dictionnaire de la langue verte* deux ans plus tard. Il est particulièrement actif de 1865 à 1867, l'année de son décès, publiant sur cette période une quinzaine de livres. Enfin, le fait que les éditeurs de volumes biographiques aient souvent pignon sur rue offre une piste d'explication : il s'agit pour eux de se démarquer d'une littérature de colportage et d'almanachs perçue comme dégradante. Le choix du volume instaure une forme de respectabilité et de permanence de l'ouvrage, et le refus de le débiter en morceaux est un parti pris esthétique et idéologique. À regarder la majorité des modalités de publication des biographies contemporaines, tournées vers le périodique, la large diffusion, la rentrée d'argent rapide, vient l'idée que publier un volume marque un désir d'ennoblissement de l'ouvrage : il s'agit de le rapprocher de recueils de portraits littéraires publiés par des écrivains comme Sainte-Beuve, Champfleury ou Théophile Gautier¹²⁵.

Toutefois ces volumes ont beaucoup à voir avec l'écriture et le format périodique. La majorité des ouvrages cités est écrite par des journalistes biographiant leurs confrères. La *Biographie des journalistes* d'Edmond Texier est un panorama biographique de la presse du

¹²³ À ce propos, voir Jean-Yves Mollier, « Le capitalisme à l'assaut du roman populaire », dans Loïc Artiga (dir.), *Le Roman populaire*, Paris, Autrement, 2008, p. 17-33 ; Yann Sordet, *Histoire du livre et de l'édition*, ouvr. cité, p. 590-591.

¹²⁴ Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre*, ouvr. cité, p. 56. Sur le crédit, voir p. 56-62.

¹²⁵ Sur les liens et les différences entre biographie contemporaine et portrait littéraire, voir *infra*, chapitre 6.

milieu du XIX^e siècle¹²⁶. La *Lorgnette littéraire* de Monselet, petit journaliste célèbre du *Figaro*, satirise sur les hommes de lettres du Second Empire, principalement des journalistes ; quant à *Nos petits journalistes*, le titre se passe de commentaires. Alfred Delvau balaye dans ses *Lions du jour* une portion assez floue des célébrités contemporaines, choisies pour leur fugacité et leur sensationnalisme, toutes choses leur permettant d'accéder au qualificatif de « lion », mais aussi d'objets médiatiques. C'est également un journaliste endurci, collaborateur du *Figaro* et du *Siècle*.

Quand ils ne portent pas sur le journal, ces ouvrages sont alors des recueils d'articles ayant connu une première publication dans la presse. L'expression « prépublication », qui obéit à une pensée téléologique, implique une hiérarchie entre une « fausse » et une « vraie » publication, le livre paraissant primer sur le journal. Au vu de l'hybridité générale des modalités éditoriales qui caractérise le corpus, le terme « première publication » paraît préférable – quoique cela encore soit un euphémisme : la publication dans la presse est la publication, l'édition en volume une réédition. Lorsqu'Eugène Vermersch, débutant littéraire âgé d'une vingtaine d'années, fait paraître le 3 décembre 1866, en un volume in-16° publié par la librairie Madre et vendu 1 franc, la première série des *Hommes du jour*, soit 150 portraits satiriques, ces charges ont déjà paru dans *Le Hanneton* durant l'année 1866. La deuxième série, qui compte également 150 portraits, commence à être publiée dans ce même journal dès le 9 décembre 1866. Après une interruption de quelques semaines, le journal reparaît fin février 1867 : Vermersch remplace Victor Azam comme directeur du *Hanneton* et poursuit la publication des *Hommes du jour*. Dans le même univers, celui des petits journaux, certaines *Binettes contemporaines*, avant d'être publiées en volumes par Gustave Havard, paraissent dans *Le Tintamarre*, petit journal dont Commerson, l'auteur des *Binettes*, est une figure de proue. Le projet de départ n'incluait sans doute pas une publication en volume. En effet, dans *Le Tintamarre* du 18 décembre 1853, un entrefilet de Commerson annonce la parution des *Binettes*, publiées par un éditeur imaginaire, la *Librairie-Fouyou*¹²⁷ :

¹²⁶ Texier est rompu aux ouvrages spéculaires sur le monde des littérateurs, plus spécifiquement du journal : il publie en 1842, sous le pseudonyme de Sylvius, la *Physiologie du poète* ; *Paris-Journaliste*, issu de la série des *Petits-Paris* co-écrite avec Taxile Delord et Arnould Frémy, paraît en 1855 ; *Le journal et le journaliste* enfin, publié en 1867, sans compter ses *Critiques et récits littéraires* en 1852.

¹²⁷ En argot parisien, « fouyou » signifie « gamin » (voir Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés*, Paris, Dentu, 1867, p. 208).

Le *Tintamarre* a connu les libraires de son temps ; il a vu les éditions Cazin sans sourciller, les éditions diamant sans rire, le format Charpentier sans pleurer, et il s'est dit : « Non je ne me laisserai pas distancer par ces libraires de haute voltige, *Anch'io sarò papa.* »

Et il s'est fait libraire – auteur – éditeur.

Car il crée dès aujourd'hui la *Librairie-Fouyou*.

Commerson se livre à une relecture express des évolutions de la librairie : les fastes des éditions Cazin, du nom d'Hubert Cazin, éditeur de la fin du XVIII^e siècle connu autant pour la beauté et le raffinement de ses ouvrages que pour leur caractère licencieux, ont cédé la place aux éditions diamant, de format très réduit¹²⁸ et au format Charpentier, l'in-18°, fourrier du livre de poche. Difficile de dire si l'auteur déplore ces changements, ou s'il se contente d'appliquer la même dérision à toutes ces références. Quoi qu'il en soit, ce projet fantasque de librairie-Fouyou confirme l'interpénétration du livre et du journal : les *Binettes contemporaines*, qui constituent pourtant une rubrique de petit journal, sont d'emblée conçues comme une affaire de librairie, susceptibles donc d'une publication par un véritable éditeur, et ce, avant même que Gustave Havard ne décide de publier les *Binettes contemporaines*. Une particularité de la publication des *Binettes contemporaines* vient à son tour faire la lumière sur les pratiques éditoriales de l'époque, à cheval entre presse et livre : les *Binettes* ne sont pas d'abord publiées dans la presse, puis réunies en volume, comme c'est le cas des *Hommes du jour*. Seules 29 binettes paraissent dans le *Tintamarre*, entre juillet 1854 et juin 1855, sur les 60 totales. Il ne s'agit donc pas tant d'une première publication que d'une réclame : les binettes publiées au coup par coup dans le *Tintamarre* fonctionnent comme les rubriques « bonnes feuilles » dans certains journaux. Il s'agit de donner un aperçu au lecteur pour lui donner l'envie d'acheter le volume. Les binettes du *Tintamarre* portent d'ailleurs la mention du volume dans lequel elles paraissent. Presse et livre fonctionnent ici de pair dans une logique commerciale. La publication en volume par Havard s'effectue elle-même en deux temps, puisque la publication en deux volumes reliés succède à une première publication en livraisons, paraissant au rythme d'un fascicule par mois. Les *Binettes contemporaines* connaissent ainsi successivement les trois formes de publication majoritaires des biographies contemporaines (et des productions écrites de la seconde moitié du siècle) : une fois dans le journal, une fois en livraisons, une fois en volumes.

Un autre exemple de la marche commune du livre et du journal se trouve dans le volume des *Célébrités contemporaines*. Cet ouvrage, paru en 1860 et 1861, sert de prime des abonnés

¹²⁸ Le nom viendrait d'une édition de la *Bible* qui aurait adopté ce format très réduit, aux caractères très fins : la *Bible perle* (voir *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t. VI, p. 716).

du *Siècle*, qui en est l'éditeur. Rédigé par Louis Jourdan et Taxile Delord, deux rédacteurs piliers du *Siècle*, il est vendu 8 francs au lieu de 20 aux abonnés du journal. Il s'agit donc d'un volume, comprenant vingt biographies de format identique, publié par un journal, écrit par des journalistes, et répondant en premier lieu à un objectif commercial : fidéliser les abonnés du journal en leur faisant un rabais. Ce système de prime est courant pour les publications périodiques du temps : le cas de Maurice Lachâtre est emblématique. Éditeur socialiste, saint-simonien et fouriériste, il fait paraître à partir de 1865 un *Dictionnaire universel* destiné à un lectorat populaire. Soucieux d'assurer une large diffusion à son entreprise, il met au point un système de vente assuré par le porte-à-porte, la vente « à tempérament », l'ancêtre du crédit à la consommation, ainsi qu'une multiplicité de primes de toute nature, offertes aux souscripteurs : montres, pendules, candélabres, couverts en argent¹²⁹. Si le volume des *Célébrités du jour* est une prime plus convenue pour un abonnement de journal, la logique demeure similaire : les biographies de contemporains sont un produit dont les directeurs du *Siècle* supposent qu'il plaira aux abonnés. Toutefois le livre non seulement leur coûte une certaine somme (entre 8 et 10 francs, selon qu'on habite Paris ou la province), mais il est également en vente libre, au prix de 20 à 22 francs. Si l'on peut supposer que la marge bénéficiaire des ventes aux abonnés est faible voire nulle, la vente au public constitue une éventuelle source de revenus complémentaires pour le journal qui l'édite.

La *Biographie des exposants de 1855* constitue une occurrence supplémentaire d'un volume dont la genèse est fortement intriquée à une publication périodique : la revue mensuelle des *Archives générales*, autre nom des *Archives des hommes du jour*, fondées et dirigées par Louis Tisseron. À l'occasion de l'Exposition universelle, Tisseron décide de publier en volume une publication biographique dédié aux industriels présentant leurs produits : la *Biographie des exposants de 1855*. Le choix de publier en volume ces trente-huit biographies de certains exposants de l'Exposition est justifié par Tisseron et Le Senne, respectivement désignés comme le directeur et le rédacteur en chef de la Revue :

Nous donnons à MM. les exposants une publicité réelle et permanente : *réelle*, à raison de l'importance de nos abonnés ; *permanente*, à cause du format de notre publication, véritable livre qui, par son utilité et sa pagination, a sa place marquée dans les bibliothèques d'élite¹³⁰.

¹²⁹ Voir François Gaudin, *Maurice Lachâtre, éditeur socialiste : 1814-1900*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014. Voir aussi Maurice Lachâtre, *Cinq centimes par jour. Méthodes commerciales d'un éditeur engagé*, François Gaudin et Jean-Yves Mollier éd., Presses universitaires de Rouen, 2008.

¹³⁰ Louis Tisseron, *Biographie des exposants de 1855*, Paris, 1, rue de Babylone, 1855, « introduction », p. 7.

Le texte s'adresse aux exposants, non aux lecteurs : le prospectus n'est pas une présentation du livre soucieuse d'en vanter les mérites auprès du lectorat, mais s'apparente à une circulaire de démarchage d'une entreprise publicitaire, ou, pour le dire d'un anachronisme, d'une agence de communication. La parution en volume, plus coûteuse en temps et en argent est un argument de vente : elle assurera, affirment les éditeurs, sa pérennité mais surtout sa diffusion dans « les bibliothèques d'élite ». Le choix du volume recouvre une stratégie de ciblage du public. Le volume, sous-entendent les éditeurs, est le moyen d'accès à un lectorat (lire une clientèle) socialement plus valorisée, susceptible d'ouvrir aux commerçants la possibilité de contrats plus importants.

Parmi les recueils d'articles ayant connu une première vie dans des publications périodiques, il faut signaler les *Biographies contemporaines* d'Auguste Boullée. Celles-ci paraissent en deux volumes au mois d'août 1863. La révolution de 1830 ayant mis fin à ses fonctions de magistrat, Auguste Boullée se lance dans une carrière d'historien et de biographe, faisant paraître en 1845, par exemple, une *Histoire des états généraux de France, depuis 1302 jusqu'à 1626*¹³¹. Il a par ailleurs publié dans les principales entreprises encyclopédiques et biographiques de son temps : d'une nouvelle édition de la *Biographie universelle* de Louis-Gabriel Michaud¹³² à la *Nouvelle biographie universelle* du Dr. Hœfer¹³³, en passant par *L'Encyclopédie des gens du monde*¹³⁴ et le *Dictionnaire de la conversation* de William Duckett¹³⁵. Les *Biographies contemporaines* sont en réalité la republication de plusieurs notices déjà parues dans les dictionnaires biographiques mentionnés ci-dessus. Du dictionnaire biographique au volume, du journal au recueil, le recyclage s'inscrit dans une circulation des textes, qui se situent entre la pérennité d'un support fixe et l'évanescence de la périodicité.

2. Dans la presse

Textes qui épousent les fluctuations, au gré de l'actualité, de ce phénomène non moins fluctuant qu'est la célébrité, les biographies contemporaines trouvent dans la presse un support tout destiné. La logique sérielle, au cœur de ce petit genre médiatique, s'adapte parfaitement au

¹³¹ Paris, Langlois et Leclercq, 1845.

¹³² Paris, Michaud frères, 1811.

¹³³ Paris, Firmin-Didot, 1852-1866.

¹³⁴ Paris, Treuttel et Würtz, 21 vol., 1833-1844.

¹³⁵ Paris, Firmin Didot, 1832-1851.

format périodique, et l'intitulé « biographie des contemporains », ou tout autre équivalent, offre une grande lisibilité en tant que rubrique de journal. C'est pourquoi de nombreuses séries biographiques voient le jour dans la presse. Il n'en reste pas moins que ces textes connaissent la plus grande diversité en matière de format, de taille, d'importance au sein du journal. S'il paraît juste d'affirmer que le biographique s'insère d'une manière ou d'une autre dans la plupart des journaux au milieu du XIX^e siècle, les modalités de cette insertion sont hétérogènes.

Jusqu'en 1881, la presse du XIX^e siècle tombe sous le coup d'une privation de liberté quasi-constante, avec toutefois de grandes variations. Après les émeutes de juin 1848, les journaux connaissent une brève respiration : le cautionnement est supprimé en mars pour être rétabli presque aussitôt par la loi des 9 et 11 août 1849. Les moyens et la sévérité de la répression judiciaire sont renforcés par la loi des 27-29 juillet 1849, faisant suite à la manifestation du 13 mai. Le 16 juillet 1850, une nouvelle loi est votée qui aggrave ces mesures. Tout nouveau journal doit déposer une caution, appelée cautionnement, dont le montant varie en fonction du tirage et du contenu du journal. Ce dépôt à la Caisse des Dépôts et Consignations est accompli en théorie pour payer les éventuelles amendes : dans les faits, il s'agit d'une mesure visant à limiter le développement d'une presse populaire, conservant aux financiers les plus aisés la possibilité de créer de nouveaux journaux. Par ailleurs, le droit de timbre est rétabli : pour chaque exemplaire paru, un montant de quelques centimes devra être réglé. L'un des amendements de cette loi est resté célèbre comme « l'amendement Riancey » du nom du député de la Sarthe, Henri-Léon Camusat de Riancey, qui le fit accepter : cet amendement impose une taxe aux journaux publiant des romans feuilletons, d'après l'idée répandue alors d'une influence de cette littérature sur les mouvements sociaux populaires¹³⁶. Quelques semaines après le coup d'État du 2 décembre 1851, par le décret du 17 février et ceux, complémentaires, des 25 février, 1^{er} et 28 mars 1852, une série de mesures bâillonne plus encore les libertés de la presse : la création d'un journal est soumise à une autorisation gouvernementale préalable, et la suspension plus ou moins longue de la publication du journal peut intervenir à tout moment après deux avertissements, quand il ne s'agit pas d'une suppression pure et simple.

¹³⁶ Voir Judith Lyon-Caen « Remettre le monde en ordre : les académies et la question de l'influence de la littérature sur les mœurs dans les années 1850 », dans Hélène Millot, Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *1848. Une révolution du discours*, Saint-Étienne, Cahiers intempestifs, 2001, p. 27-45 et Sébastien Hallade, « Morales littéraires et politiques au temps de l'insurrection. Les romanciers journalistes et les insurrections sous la Deuxième République », dans Quentin Deluermoz et Anthony Glinoeir (dir.), *L'insurrection entre histoire et littérature (1789-1914)*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2015, p. 51-69.

C'est dans ce contexte de répression et de contrôle que la presse du Second Empire se développe. Une ligne de faille la divise. La presse politique, les « grands journaux » sont la face officielle et sérieuse de la production journalistique. Parmi eux, on trouve notamment les journaux associés au pouvoir impérial comme *Le Moniteur universel*, journal officiel de l'Empire, *Le Constitutionnel* contrôlé par le duc de Morny, demi-frère de Napoléon III, ou *Le Pays*. Dans l'opposition, *La Presse* d'Émile de Girardin et *Le Siècle* représentent la frange libérale et progressiste, quand *le Journal des débats* défend une ligne orléaniste. Sous le Second Empire c'est toutefois en dehors de cette presse politique, étroitement surveillée par le pouvoir, que s'épanouit la production journalistique. Relayée par la libéralisation du régime à partir de 1860, la montée en force du journal s'exprime par la création d'une multitude de publications périodiques sectorisées : revues de vulgarisation scientifique comme le *Musée des sciences* fondé en 1856, presse familiale ou enfantine, presse sportive... Ce type de périodique se caractérise notamment par un intérêt fort pour l'histoire, un sujet qui présente l'avantage de n'être pas d'actualité, donc peu suspect d'évoquer la politique du gouvernement impérial : « davantage même que la fiction, l'histoire, avec ses multiples variantes, est de très loin le matériau principal de la production médiatique sous le Second Empire¹³⁷ [...] »

Dernier pan de la production périodique, la « petite presse » culturelle, héritière du *Figaro* de 1826 et du *Corsaire-Satan* de Lepoitevin Saint-Alme dans les années 1830, connaît un nouveau souffle sous le Second Empire. Ce renouveau est à double détente : en 1854, Hippolyte de Villemessant relance le *Figaro*, moribond depuis les années 1830. Dans son sillage, pléthore de petits journaux éphémères naissent à partir de 1855, dans un tourbillon de créations et de faillites à partir d'équipes rédactionnelles sensiblement identiques¹³⁸. En 1863, la petite presse connaît un tournant décisif avec la création par l'homme d'affaires Moïse-Polydore Millaud du *Petit journal* : vendu à 5 centimes (1 sou) le numéro, il est « petit » par son format réduit comparé à ses cousins les « grands » journaux (43x30cm) et par son contenu, apolitique et porté sur le divertissement. Le *Petit journal* connaît un succès sans précédent : permis par les imprimeries rotatives, le tirage s'élève en 1869 à 340 000 exemplaires par numéro, chiffre colossal pour l'époque puisqu'il correspond à deux fois la totalité des tirages de la presse

¹³⁷ Alain Vaillant, « La cage dorée de la presse », dans Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney (dir.), *L'Année 1855. La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, ouvr. cité, p. 97-106.

¹³⁸ Signe de la facilité avec laquelle les journalistes de ce temps transforment leur présent en histoire : Altève Morand fait paraître dès octobre 1856 dans *Figaro* une série d'articles intitulée « Histoire des petits journaux. Les feuilles mortes, 1855-1856 » (n^{os} 170, 171, 173, 178). Le même Altève Morand a publié par ailleurs un ouvrage sur le biographe Eugène de Mirecourt : *Eugène de Mirecourt et Les Contemporains, étude et réfutation*, Paris, Ch. Nolet, 1855. Sur Mirecourt, voir *infra*, chap. 3.

parisienne. Le passage de la petite presse frondeuse quoique muselée des années 1850 au *Petit journal* des années 1860 s'illustre emblématiquement par le changement de nom de son principal rédacteur : Léo Lespès bohème et cynique, rédacteur du *Figaro*, devient Timothée Trimm bonhomme et superficiel dont la chronique parisienne, légère et aérée par de nombreux culs-de-lampe, s'étale chaque jour en première page du *Petit journal*¹³⁹.

C'est au sein de ce que Roger Bellet appelle la double logique des « forces de limitation » et des « forces d'expansion » de la presse sous le Second Empire¹⁴⁰ que se déploie la biographie contemporaine de presse. La biographie contemporaine s'inscrit dans ce contexte de répression et de déport du discours d'actualité sur l'histoire : elle permet de référer à l'actualité tout en se cantonnant à l'évocation du passé. Ce petit genre apparaît ainsi comme une passerelle féconde entre l'intérêt pour l'histoire, et l'actualité à laquelle se destinent primordialement les journaux. On trouve ainsi des biographies de contemporains, sous différentes formes, aussi bien dans la grande presse quotidienne, quoique de manière épisodique, que dans la petite presse, ou au sein de publications populaires sectorisées. Les séries de biographies contemporaines paraissent comme rubriques consacrées dans des publications généralistes, revenant de façon régulière, tandis que des journaux spécialisés dans la biographie de contemporains voient le jour au cours des décennies 1850 et 1860, inventant un nouveau sous-genre : le petit journal satirique et biographique.

2.1. La rubrique biographique

Analysant les rapports d'influence mutuelle qui unissent la littérature et la presse au XIX^e siècle, Marie-Ève Thérenty accorde une place particulière à ce qu'elle nomme « l'effet-rubrique¹⁴¹ ». La rubrique de journal soulève la question de l'ordonnancement, de la mise en ordre du monde : juxtaposée à des rectangles dessinés sur la page qui forment d'autres rubriques, elle est d'abord la mise en scène du désarroi du journal face à un monde morcelé et fragmenté. Sur l'espace de la page du journal ne se distingue pas de classement clair, qu'il soit

¹³⁹ Sur l'état de la presse au milieu des années 1850, voir Alain Vaillant, « La cage dorée de la presse », art. cité. Sur la presse au XIX^e siècle et notamment sous le Second Empire, voir Christophe Charle, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2004, en part. p. 91-110. Pour une analyse des mécanismes de la censure de la presse, voir Vincent Robert, « Lois, censure et liberté », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, ouvr. cité, p. 61-95, en part. 71-81.

¹⁴⁰ Roger Bellet, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 1967, en part. p. 11-44.

¹⁴¹ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, ouvr. cité, p. 77-89, citation p. 87.

chronologique ou thématique, mais plutôt un choix mixte. L'information est hiérarchisée : les premier-Paris, jugés plus importants, sont généralement en haut à gauche de la une. Elle est aussi rangée par thèmes ou genres journalistiques : la revue théâtrale, la chronique boursière... Selon Marie-Ève Thérénty, la disposition par rubriques manifeste certes l'éclatement de l'expérience du monde, mais elle en est aussi la réponse. La rubrique élabore une zone délimitée, au sein de laquelle s'instaure de la continuité, du lien, de la permanence, en un mot du sens. La rubrique biographique de certains journaux semble apte à remplir cette fonction de rempart face à l'impermanence, pour deux raisons. Premièrement, sa nature double, à la fois générique et thématique, lui confère une grande lisibilité en tant que rubrique. La rubrique biographique offre cet avantage de baliser nettement en amont l'expérience de lecture, par l'explicitation dès le titre de la rubrique du thème comme du rhème : la rubrique biographique renseigne au premier coup d'œil sur ce dont il va être sujet (telle célébrité), et la façon dont ce sujet va être abordé (le récit chronologique des événements de sa vie). Secondement, la biographie, en retraçant la vie d'un individu, crée un fort effet de continuité narrative tout en conférant une épaisseur temporelle au journal. La biographie de presse ouvre en quelque sorte une troisième dimension dans le journal, en plongeant le lecteur dans un passé, fût-il proche dans le cas des biographies de contemporains. Aussi, des articles isolés se voient donner des noms génériques de rubriques. Le numéro du 7 mars 1852 du *Vert-Vert* propose à la lecture, commençant à la première page, un long article biographique du compositeur Antoine Elwart sur son confrère Jean-François Lesueur. Ce dernier, né en 1760, meurt en 1832. Il n'a donc rien de contemporain, l'article étant motivé, à en croire l'auteur, par l'érection d'une statue en l'honneur de Lesueur à Abbeville, près de son lieu de naissance. Le texte est donc un hommage rendu par un compositeur à un autre, à l'occasion du vingtième anniversaire de sa mort. Or, le titre de l'article, « Jean-François Lesueur », apparaît sous une étiquette de rubrique imprimée en caractères gras et plus grands : « Célébrités contemporaines. » Cette étiquette générique, qui ne constitue pas une rubrique fixe du *Vert-Vert*, donne des renseignements précieux pour comprendre le sens et l'objectif de la rubrique biographique dans la presse. D'abord, la mention « célébrité contemporaine », s'appliquant à une personnalité décédée, est fautive : cela implique que la contemporanéité du biographié a plus de chances d'attirer l'attention du lecteur, et constitue de ce fait un argument de vente. Secondement, il paraît peu probable, vu l'identité du rédacteur et le caractère conjoncturel de l'article, que ce dernier ait été pensé comme le point de départ d'une série de biographies contemporaines : le choix d'inventer une rubrique fictive, dont le pluriel laisse entendre la sérialité et la périodicité, renseigne sur l'importance de l'étiquetage, quelque mensonger soit-il. Dans le grand magasin bien rangé que se doit d'être un

journal aux dires d'Hippolyte de Villemessant¹⁴², la rubrique « célébrités contemporaines » est un rayon au repérage aisé.

Malgré ces raisons qui font de la rubrique biographique un partenaire tout désigné de l'élaboration (et du remplissage) des journaux, les grands quotidiens du Second Empire semblent n'avoir pas autant sacrifié à cette mode que leurs cousins de la petite presse. Si la nécrologie¹⁴³ est assidûment pratiquée, la biographie de contemporain apparaît principalement en mention, dans les recensions des parutions de recueils biographiques. Lorsque biographie il y a, il s'agit le plus souvent de personnalités décédées : *Le Constitutionnel* fait paraître en 1850 des *Études biographiques* en feuilleton, rédigées par J. de Chatillon : les numéros des 15 et 16 mars, par exemple, comportent une biographie en deux livraisons de Léonard de Vinci. Douze ans plus tard, les 21 et 22 juillet 1862, Sainte-Beuve y fait paraître un texte sur Chateaubriand : *Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803*. Pour éclairer cette relative désaffection, on peut affirmer – sous bénéfice d'un inventaire dont les chapitres suivants ont la charge – que la biographie de contemporains est un genre impur, toujours suspect de manipulation de la gloire et de réclame dissimulée. Au reste, les déboires judiciaires d'Eugène de Mirecourt dans les années 1850 portent un coup durable à la légitimité du genre¹⁴⁴.

Hormis la grande presse quotidienne, la rubrique biographique de presse se développe au cours de la période sur différents types de supports périodiques – la petite presse culturelle demeurant majoritaire. Pour décrire au mieux les différents aspects formels et matériels de ces rubriques, deux exemples opposés seront convoqués. Ces deux cas doivent se concevoir comme deux façons opposées d'élaborer une rubrique biographique ; de ce fait ils constituent comme les deux extrémités d'un spectre. La « Galerie du XIX^e siècle », publiée dans la revue *L'Artiste* entre le 19 avril 1857 et le 15 juillet 1860, constitue l'une de ces extrémités. Fondé en 1831, *L'Artiste* conserve encore, trente ans plus tard, sa réputation de revue soignée, exigeante, faite d'illustrations et de textes de qualité. Bien qu'Arsène Houssaye y soit une personnalité centrale Théophile Gautier en est le rédacteur en chef de 1856 à 1859. Il sera d'ailleurs l'un des auteurs principaux de cette galerie de biographies contemporaines. Outre Gautier, des écrivains

¹⁴² « J'ai dit plus haut que mon premier soin, quand j'eus fondé mon journal, fut de le diviser par cadres. Je rêvai pour cela quelque chose d'aussi clair, d'aussi simple comme organisation que ce que je voyais dans le commerce, dans les grands magasins. [...] De même pour un journal : il est indispensable que le lecteur sache où il trouvera la Causerie, les Échos de Paris, ceux de la Chambre, les articles Variétés, les Tribunaux, le rayon des faits divers, celui des théâtres, etc., etc. », Hippolyte de Villemessant, *Mémoires d'un journaliste*, 3^e série, *À travers Le Figaro*, Paris, Dentu, 1873, p. 40, cité par Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien*, ouvr. cité, p. 81.

¹⁴³ Sur les liens entre nécrologie et biographie contemporaine, voir *infra*, chap. 6.

¹⁴⁴ Voir *infra*, chap. 3.

reconnus participent à l'entreprise : Xavier Aubryet, Philoxène Boyer, Charles Monselet, Théodore de Banville, Louis Ratisbonne, Arsène Houssaye, et même Charles Baudelaire, auteur d'une notice sur... Théophile Gautier¹⁴⁵ lui-même. Les célébrités biographiées sont également des personnalités de premier plan : Balzac, Béranger, Janin, Victor Cousin, Émile Augier, Delacroix, Berlioz, Musset, Girardin... La particularité principale de ces biographies, en comparaison de ce qui se fait à la même période en la matière, est leur longueur¹⁴⁶ : environ six pages par livraison, à double colonnage et numérotation interne. Pour six des vingt-deux notices biographiques que compte la « Galerie du XIX^e siècle », plusieurs livraisons peuvent être dénombrées : deux pour la biographie d'Émile Augier par Xavier Aubryet parue dans les numéros des 14 et 21 juin 1857, et jusqu'à six pour la biographie de Balzac par Gautier, dans les numéros des 21 et 28 mars, 4, 18 et 25 avril, et 2 mai 1858. Le rythme de publication de la série est irrégulier : il peut aussi bien être hebdomadaire, une portion du texte biographique paraissant dans chaque livraison de la revue, que beaucoup plus espacé. Entre août 1858 et février 1859, aucune biographie ne paraît, de même qu'entre septembre 1859 et février 1860. Ces irrégularités peuvent s'expliquer de la façon suivante : les textes biographiques sont longs et rédigés par des auteurs renommés pour la plupart, et le calendrier de publication doit s'adapter aux rédacteurs plutôt que l'inverse. Le contenu des notices est lui-même variable : par exemple, la biographie de Gautier par Baudelaire tient davantage du portrait que du récit de vie linéaire¹⁴⁷. Cette galerie représente le format le plus élitaire de la rubrique biographique.

¹⁴⁵ Gautier n'est pas le seul biographe de la « Galerie du XIX^e siècle » à y être également biographié : c'est aussi le cas de Théodore de Banville dont la biographie, écrite par Emmanuel des Essarts, paraît dans la livraison du 15 février 1860. Banville rédige pour les numéros des 27 septembre et 4 octobre 1857 la biographie d'Arsène Houssaye, lui-même biographe d'Eugène Delacroix dans les numéros des 22 et 29 mai 1859. Ces glissements de rôles, de biographe à biographié, sont courants. Voir à ce sujet la deuxième partie.

¹⁴⁶ Qui correspond toutefois à la longueur normale des articles de *L'Artiste*.

¹⁴⁷ Charles Baudelaire, « Galerie du XIX^e siècle. XXIII. Théophile Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859. Sur cette Galerie, voir aussi *infra*, chap. 6.

LA GALERIE DU XIX^e SIÈCLE.

ROSSINI.

— PREMIÈRE PARTIE —



La vie de Rossini a été souvent écrite, et comme celle de la plupart des hommes illustres, elle est à récrire. Si le XIX^e siècle est l'ère de l'Histoire, il y a une Espèce à laquelle ne s'est point étendu le progrès du Genre : c'est la Biographie. — Prolixes et écourtées, confuses et inexactes, les biographies se répètent les unes les autres, comme des perroquets qui, de génération en génération, et ne variant que du gris au vert, se transmettraient la même formule de ramage. Rossini cependant a été moins disgracié des historiographes spéciaux. Stendhal, ce brouillon elliptique et enthousiaste, a fait sur lui un livre compacte qui est un chaos ; mais le chaos a été heureusement débrouillé par un arrangeur élégant, M. Blaze de Bury ; enfin, MM. Escudier frères, ces ardents propagateurs de la foi musicale, ont réuni en volume, à propos de Rossini, des pages curieuses qui ont de la nouveauté d'intérêt.

Pour notre part, c'est à l'aide d'abord de ces premiers travaux, mais surtout de renseignements personnels et de causeries intimes récemment publiées, que nous allons essayer de raconter aussi substantiellement que possible la vie de Rossini, et seulement dans ce qu'elle a d'important pour l'œuvre ; ce devrait être là, ce nous semble, la limite permise dans les biographies des gloires vivantes ; car pour la vie privée proprement dite nous nous demandons de quel droit on vient y fouiller ? en tout cas ce n'est pas notre métier. Nous savons bien qu'il y a tout un public friand d'anecdotes faisandées, et qui, plus hardi que leurs valets de chambre, aime à suivre les grands hommes après qu'ils sont déshabillés ; ce public-là doit préférer à *l'Histoire du Consulat et de l'Empire* une brochure suspecte avec figures, et qu'on intitule : les *Amours secrètes de Napoléon*. Notre envie n'est pas de le contenter ; et nous agiterons même ici une question de liberté : En quoi les bonnes fortunes d'un homme célèbre, en quoi ses habitudes d'existence, ses amours ou ses amitiés appartiennent-elles à la publicité ? Comment, parce que vous êtes un grand peintre, un grand compositeur ou un grand poète, vous ne pouvez plus faire un pas, un geste, un acte, qu'on ne les placarde à tous les coins de rues ; mais c'est la surveillance de la haute police prononcée contre les innocents ! Théophile Gautier nous disait ces jours-ci : « Il me semble que ma vie privée doit bien être aussi sacrée que celle d'un bottier. » Espérons qu'on prendra en considération cette aspiration si modeste, et qu'on finira par reconnaître en principe que nul ne peut se permettre, sous prétexte que vous n'êtes pas obscur, de déchâter la lettre de votre existence !

II

Il y a de la race dans Rossini ; — c'est en effet plutôt à une famille déchue, qu'à une famille vulgaire qu'appartient l'illustre compositeur, — l'ami naturel des grands seigneurs et des rois. Si Rossini n'a eu pour père qu'un pauvre joueur de trompe qui gagnait mal sa vie en parcourant les foires, il a compté parmi ses ancêtres directs un gouverneur de Ravenne, et un statisticien renommé.

Pesaro, dont les eaux azurées portent un cygne immortel, est un charmant petit port situé au fond du golfe de Venise ; des bois verdissants, qui descendent jusqu'à la mer, l'abritent et le rafraichissent, et en 1792 il n'y soufflait guère que le vent du théâtre. Giuseppe Rossini et sa femme, Anna Guidarini, une beauté célèbre dans la Romagne, et *seconda donna* assez médiocre, amenèrent à Bologne leur *petit Adonis*, comme ils appelaient leur enfant. Ce n'est qu'à douze ans que Rossini apprit la musique, et ce ne fut pas, comme on l'a dit, un des prêtres des *Funzioni* qui commença son éducation.

Son premier maître, Rossini en rit encore, fut un certain Prinetti, de Novare, qui vendait des liqueurs et donnait des leçons. Ce Prinetti avait l'avarice originale ; il en eût remontré à ces prodiges qui font clouer leurs draps de lits pour ne pas les user par le frottement : lui, n'avait pas de lit ; il se drapait dans son manteau, et dormait debout le long des arcades, à la belle étoile. Les gardes de nuit respectaient le sommeil perpendiculaire de ce juste, et dès l'aube il venait réveiller Rossini pour lui enseigner l'A B C musical. Il arrivait souvent que ce bizarre professeur se remettait à dormir, roide et tout droit comme s'il eût été empalé par Morphée, et Rossini, qui avait déjà la passion de la paresse, se refourrait sous sa couverture.

On remarqua bientôt la figure et la voix de Rossini, et le docteur Angelo Tesei remplaça le liquoriste qui avait réchauffé un instant dans son sein le futur auteur de *Guillaume Tell*, comme une pintade qui couvrirait un œuf d'aigle. Le clergé de Bologne s'intéressa au plus mélodieux des enfants de chœur ; il entra au lycée, dans la classe de l'abbé Matei, l'élève favori du fameux père Martini, l'un des plus savants musiciens du XVIII^e siècle. L'abbé Matei, la plume à la main, était un maître excellent ; mais il fallait lui arracher les paroles pour l'enseignement oral : c'était le monosyllabe fait homme.

Quand Rossini eut appris le contre-point et la fugue, il demanda à l'abbé Matei ce qu'il fallait étudier.

— Le plain-chant et le canon, répondit le vieux prêtre.

— Et combien faudra-t-il de temps pour savoir le plain-chant et le canon ?

Figure 2. Xavier Aubryet, « La Galerie du XIX^e siècle. Rossini », L'Artiste, 19 avril 1857.



Figure 3. Justin Langlois [pseud. Alexandre Flan], « Les Vaudevillistes chez eux », *La Lune*, 24 mars 1867.

Un mois avant le lancement par *L'Artiste* de sa « Galerie du XIX^e siècle », la série des « Vaudevillistes chez eux. Révélations d'un frotteur » commence de paraître dans *La Lune*. Celle-ci est publiée régulièrement du 24 mars 1867 au 19 juillet 1868. La publication se poursuit malgré le changement de nom de *La Lune*, désormais *L'Éclipse*, au début de l'année 1868, avec la mention « Deuxième partie ». Cette série de trente-trois articles, à raison de deux à trois articles par mois en moyenne, est entièrement rédigée par Justin Langlois, pseudonyme d'Alexandre Flan, chansonnier et vaudevilliste parisien né en 1827¹⁴⁸. Le sous-titre s'explique par le dispositif fictionnel auquel l'auteur a recours pour justifier sa connaissance intime des vaudevillistes qu'il évoque : il présente les brèves notices qui constituent sa série comme données à lui par son frotteur de parquet.

Mais, me dira-t-on, à qui devez-vous les indiscretions que vous allez commettre ?

À mon frotteur, aidé de ses confrères.

Mon frotteur est une autorité, c'est le bâtonnier de l'ordre.

Il exerce la profession chez des banquiers dorés sur tranche, des plus riches ténors [sic], des cocodès à quatre épingles, des actrices à huit-ressorts... et des auteurs dramatiques¹⁴⁹.

Outre sa focalisation sur les adresses des vaudevillistes, souvent mentionnées en début de notice, cette rubrique biographique se distingue de deux manières, et en premier lieu par l'ordre alphabétique adopté, tenu jusqu'à la fin, puisque la série s'achève sur la notice biographique de Pierre Zaccone. La particularité réside surtout dans le nombre de notices : cinq vaudevillistes, en moyenne, sont biographiés à chaque livraison des « Vaudevillistes chez eux ». L'ensemble s'apparente davantage à un dictionnaire biographique qu'à un recueil de

¹⁴⁸ À son sujet, voir Henri Avenel, *Chansons et chansonniers*, Paris, Marpon, 1890, p. 242-249.

¹⁴⁹ *La Lune*, 21 mars 1867, p. 2, 3^e colonne.

portraits. La longueur de chaque livraison de cette rubrique est variable (d'une à deux colonnes), de même que sa place dans le journal (en deuxième ou troisième page). La longueur et la place de la rubrique évoluent et se négocient à chaque livraison de cette « macrostructure en perpétuelle évolution¹⁵⁰ » qu'est le journal. La rubrique des « Vaudevillistes chez eux » est en tout point l'opposé de la « Galerie du XIX^e siècle » : au sein d'un petit journal, usant à plein de la satire, des calembours, centrée sur un groupe social peu valorisé à quelques exceptions près, écrite par un auteur sous pseudonyme, la série des « Vaudevillistes chez eux » découle d'un usage parodique du biographique, participant de la mise en scène comique des sociabilités du monde de la petite presse et de ses affidés. Du point de vue matériel et éditorial, ces deux rubriques sont diamétralement opposées : dans la « Galerie du XIX^e siècle », la biographie individuelle, longue, peut déborder le cadre de la livraison et se déployer dans deux, trois, voire cinq livraisons différentes ; dans les « Vaudevillistes chez eux », en revanche, non seulement plusieurs personnes sont biographiées dans un même article, mais la longueur des notices s'adapte à la taille de la rubrique.

2.2. Les journaux biographiques

Les rubriques biographiques éphémères dans un journal à vocation généraliste ou culturelle doivent être distinguées des journaux biographiques à proprement parler, bien que de nombreux liens existent entre les deux. Les journaux biographiques appartiennent à la petite presse, et se caractérisent par l'importance accordée à l'image. À la différence des recueils biographiques publiés en volume, qui rassemblent des auteurs et des éditeurs d'horizon bien différents, les journaux biographiques du Second Empire appartiennent à une même nébuleuse, celle des petits journaux, dont le poumon économique réside dans la commercialisation de portraits charges, lithographiés à partir de dessins de caricaturistes. Au milieu du Second Empire, une nouvelle recette éditoriale se met en place, qui perdurera jusqu'au début du XX^e siècle : la brochure-journal biographique à portrait-charge. C'est le *Diogène* qui, le premier, lance ce format spécifique. Il n'est pas inutile de s'attarder sur cette innovation journalistique.

En août 1856, Amédée Rolland fonde un nouveau type de journal, qu'il nomme *Diogène*. Rolland fait partie du milieu de la petite presse : il a, entre autres, écrit pour le *Rabelais*. C'est aussi le cas de l'autre principal rédacteur du *Diogène*, Charles Bataille. Rolland, comme

¹⁵⁰ Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien*, ouvr. cité, p. 80.

Bataille, appartiennent à cette galaxie de petits journalistes ayant participé de près ou de loin à des journaux comme *Le Sans-le-sou* ou *Triboulet*. La partie artistique du *Diogène* est prise en charge par Étienne Carjat, qui ne s'est pas encore mis, à ce moment, à la photographie. Il l'apprendra l'année suivante, auprès de Pierre Petit, ancien élève d'Eugène Disdéri, alors photographe de l'épiscopat français. Le titre du journal, *Diogène*, renvoie à l'anecdote, issue de la biographie de Diogène le Chien par Diogène Laërce, selon laquelle le philosophe de Sinope se promenait dans les rues d'Athènes, braquant une lanterne sous le nez des habitants en s'exclamant : « je cherche un homme ! » La vignette-frontispice du journal représente ainsi le Cynique, sortant de son tonneau accompagné d'un chien, et brandissant une lanterne sur un groupe de bourgeois à haut-de-forme. Le journal, sous-titré « Portraits et biographies satiriques des hommes du dix-neuvième siècle », commence à paraître le 10 août 1856. Il comptera 36 numéros, parus chaque dimanche jusqu'au 26 avril 1857. Le principe est simple : une biographie par numéro, qui s'étend sur les quatre pages que compte le journal, la troisième page étant réservée au portrait-charge, dessiné par Carjat. À partir du quatrième numéro, paru le 31 août 1856 et consacré à Hippolyte de Villemessant, une « Revue de la semaine » est intégrée au rez-de-chaussée des deuxième et quatrième pages. Cette chronique sera par la suite intégrée dans les colonnes du journal, mais toujours en seconde position : la une du journal est dédiée à la biographie, le nom du biographié s'étalant en gras en haut de la première colonne. Chaque exemplaire est vendu vingt-cinq centimes, prix élevé en comparaison des autres petits journaux de l'époque (*Triboulet* vaut dix centimes, *Rabelais* vingt mais compte huit pages). Cette différence de prix est justifiée dans un encart du premier numéro :

dans les prix actuels, nous pouvons encore, si l'on fait entrer en considération la beauté de notre édition, l'élégance de notre tirage, les proportions et le fini de notre gravure, lutter avantageusement avec les publications dites à *bon marché*¹⁵¹.

Quoique la présence systématique du portrait-charge augmente les coûts de production (que ce soit la rémunération de Carjat ou les frais liés à la lithographie), les propos concernant l'élégance, la beauté et le fini du tirage convainquent peu : le journal est imprimé sur le même papier et de la même manière que le *Rabelais*. La vente du *Diogène* deux fois et demie plus cher que les journaux équivalents participe sans doute d'une stratégie commerciale consistant à augmenter la valeur, donc l'attrait du produit, en augmentant artificiellement son coût.

¹⁵¹ *Diogène*, n° 1, 10 août 1856, p. 4, 3^e colonne.



Figure 4. Pages 1 et 5 du journal Diogène, 16 novembre 1856.

L'association dans un journal d'un texte biographique et du portrait-charge d'une célébrité du moment n'est pas une idée nouvelle : le *Rabelais* du 12 août 1857 publie un portrait-charge de Courbet par Leclair, accompagné d'une biographie du peintre par Alfred Delvau. L'originalité du *Diogène* réside dans la centralité accordée à la biographie. Simple feuille pliée en deux, sans page d'annonce, avec pour ainsi dire un seul article, *Diogène* est à la limite du journal. L'entrefilet du *Tintamarre* du 5 octobre 1856, qui annonce la publication de ce journal rend compte de cette hésitation quant au support :

Nous ressentons depuis quelque temps le besoin d'adresser nos félicitations à un journal dont les débuts obtiennent un succès de bon aloi. Nous voulons parler de la brochure qui se publie hebdomadairement sous le titre de *Diogène*. Ce journal – si toutefois on peut le nommer ainsi – est placé sous la direction de M. Amédée Rolland, un écrivain qui a fait ses preuves.

La réticence du rédacteur à parler de journal à propos du *Diogène* se comprend d'autant mieux que le mode de commercialisation du *Diogène* n'est pas entièrement assimilable à celui d'un journal. En premier lieu, l'autorisation de vente sur la voie publique, qui est l'une des caractéristiques principales du journal, n'est donné par le Préfet de police que le 25 août, soit quinze jours après le lancement du *Diogène*. Sans cette autorisation, la vente est seulement autorisée en librairie et en kiosque. La rédaction, enhardie par le succès du journal, va alors tenter une nouvelle formule qui propose une solution au problème de l'hybridité générique

(brochure ou journal). À partir du treizième numéro, daté du 2 novembre 1850 et consacré à Proudhon, la mise en page du journal subit ce que les rédacteurs eux-mêmes nomment une « transformation¹⁵² » : le journal se met à accueillir de nombreux autres articles, chroniques, articles de variété, et notamment une rubrique de nouvelles à la main intitulée « Nouvelles à la hotte ». Désormais, le journal compte deux feuilles, soit huit pages : sur une feuille sont imprimés la une, l'ours, les articles et chroniques divers. Sur l'autre feuille, seuls apparaissent la biographie et le portrait-charge. Le titre, *Diogène*, y réapparaît, sans ours ni vignette-frontispice, accompagné de la date et du numéro. Cette modification substantielle est annoncée dans le onzième numéro, paru le 19 octobre 1856, par un article intitulé « Diogène aux Athéniens ».

Aujourd'hui *Diogène* ne veut plus recevoir ses visiteurs accroupi dans son tonneau.

Il ne demande pas un palais, mais il lui faut une maison.

Ne lui en faites pas de reproches ; ne l'accusez ni d'orgueil insensé, ni de vanité puérile, - c'est vous qui l'avez payée.

Tout simplement : nous allons DOUBLER NOTRE FORMAT, - succès oblige !

La métaphore de la maison s'explique par l'agrandissement des équipes rédactionnelles. Comme le mentionne l'article, l'équipe du journal est jusqu'alors constituée de trois personnes : Carjat, Bataille, Rolland. Une note détaille ensuite le changement formel qui va avoir lieu et ne manque pas de préciser :

Le *Diogène*, tel qu'il est aujourd'hui, forme un Album biographique qui peut être relié à la fin de chaque année [...] la Biographie et la Charge occuperont entièrement la feuille du milieu, de façon qu'elle puisse être détachée et faire collection à part, selon la convenance des abonnés.

Ce changement dans la mise en page du journal recouvre donc un changement dans la nature de l'œuvre produite. Deux feuilles sont pliées en deux et glissées l'une dans l'autre. À l'extérieur se trouve le journal, strictement périodique destinée à accueillir des articles de toute sorte, façon de faire bénéficier les confrères du succès du *Diogène*. À l'intérieur, la brochure, en vue d'un recueil à venir. La dualité inhérente des premiers numéros du *Diogène* est désormais distinguée matériellement. Ces modifications ont des motifs principalement commerciaux : il s'agit de garder à la vente des biographies déjà parues, et à terme de publier un volume séparé, de façon à multiplier les occasions de profit en vendant plusieurs fois les

¹⁵² Un entrefilet, à la fin du numéro, déclare : « nous prions nos confrères de province d'annoncer à leurs lecteurs la transformation du *Diogène* ».

mêmes produits. Dès le dix-septième numéro, paru le 30 novembre 1856 et consacré à Nadar, un encart à la fin de la notice annonce la mise en vente des biographies précédemment parues, au prix de trente centimes : cinq centimes de plus que le coût du journal. Les huit pages sont toutefois abandonnées rapidement, puisque le journal revient à son format initial à partir du dix-huitième numéro, paru le 7 décembre 1856. Comment expliquer ce revirement au bout de deux mois ? Un entrefilet à la fin de ce même numéro 18 annonce que « MM. Amédée Rolland et Charles Bataille préviennent leurs lecteurs qu'ils sont étrangers à tous les changements qui surviennent et pourraient survenir désormais dans l'administration du *Diogène*. » De même, l'adresse de l'administration du journal change dès le seizième numéro : du numéro 22 de la rue des Moulins, elle passe au 5, rue du Coq-Héron. Il s'agit là de l'adresse de l'administration du *Figaro*. Derrière ce changement d'adresse se cache un certain M. Boulé, qui depuis le début de l'année 1856 est l'exploitant commercial du *Figaro* et de plusieurs autres publications. Sa fonction est décrite dans les pages du *Figaro* du 11 juin 1857 :

M. Boulé est simplement notre fermier : il encaisse le produit des abonnements et de la vente, nous paye 12 centimes par chaque numéro, et conserve le surplus pour faire face aux frais d'exploitation et comme indemnité de sa surveillance administrative¹⁵³.

Boulé se serait donc emparé de la gestion administrative du *Diogène* et serait à l'origine de ce revirement concernant le format, ce que confirme un journaliste de l'époque, Firmin Maillard :

Il [*Diogène*] doubla son format pendant quelque temps et eut des articles de théâtre, variétés, etc. – Mais par suite d'une combinaison (*prenez une voix de tête d'un jeune chat pour prononcer ceci*) du père Boulé, il revint à son premier format¹⁵⁴.

L'explication de cette décision de l'exploitant relève de la conjecture. Stratégie commerciale élaborée pour ne pas faire de concurrence à d'autres publications gérées par le même M. Boulé, ou affaire de coûts d'exploitation trop élevés ? Cette deuxième hypothèse semble plus vraisemblable, dans la mesure où le *Diogène* n'augmente pas son prix de vente avec le doublement de son format. Comme le laisse entendre l'article « *Diogène aux Athéniens* », ce changement paraît avoir été fait davantage dans un esprit de camaraderie, afin de fournir de la copie aux confrères, que dans une logique commerciale. Par ailleurs, les prix de l'abonnement

¹⁵³ *Figaro*, 11 juin 1857, p. 7, 2^e colonne.

¹⁵⁴ Firmin Maillard, *Histoire anecdotique et critique des 159 journaux parus en l'an de grâce 1856 : avec une table par ordre alphabétique des 386 personnes citées, commentées et turlupinées dans le présent volume*, Paris, au dépôt, Passage Jouffroy, 7, 1857, p. 55.

augmentent à partir du dix-septième numéro¹⁵⁵, lors du changement d'administration, justifiant également la perspective d'une réduction des coûts de production.

Si le *Diogène* ne paraît que pendant quelques mois, la formule mise au point par Amédée Rolland n'en connaîtra pas moins un succès durable. Quelques mois après le lancement du *Diogène*, en novembre 1857, *Le Gaulois* la reprend partiellement. Ce journal est fondé par Eugène Varner, pseudonyme de Charles Louveau, et Charles Dell'Bricht, pseudonyme de Camille Delvaile. Les deux petits journalistes sont débutants : quand Carjat, Bataille et Rolland approchent la trentaine, ils viennent quant à eux de dépasser les vingt ans. Dès le mois de février 1858, des charges de Carjat paraissent dans le jeune *Gaulois* sans biographies afférentes, tandis que Tony Révillon fait paraître une série biographique éphémère, intitulée « Personnalités littéraires et artistiques », où il traite d'hommes de lettres tels que Jules Sandeau, Nestor Roqueplan ou J.F. Pitt. Le 11 avril 1858, la notice de Tony Révillon sur Édouard Plouvier est accompagnée d'un portrait de Plouvier par Carjat. L'absence de préméditation dans la congruence du portrait et de la notice est soulignée par Tony Révillon, au début de son article :

Étienne Carjat dessine en ce moment, pour le *Gaulois*, la charge de M. Plouvier.

Pourquoi ne saisis-je point cette occasion de dire de M. Plouvier tout le bien que j'en pense ? Il faut attendre la fin du mois de juin 1858 pour voir apparaître une rubrique biographique spécifiquement liée à la charge. À partir du 5 décembre 1858, le sous-titre du journal passe de « Journal hebdomadaire illustré » à « Journal anecdotique et biographique illustré, hebdomadaire ». Le caractère biographique de ce périodique est inscrit dans son titre même. Jusqu'à sa suppression par la censure impériale en septembre 1861, *Le Gaulois* publiera environ 130 biographies accompagnées de leurs portraits charges. Toutefois les textes biographiques offrent des différences notables par rapport au *Diogène* : ils sont intégrés pleinement au corps du journal ; ils ne sont pas en première page mais commencent à la quatrième page, la charge occupant la cinquième ; enfin, leur taille est variable, d'une demi-colonne à une page entière environ. Ces caractéristiques seront reprises dans la deuxième version du *Diogène*, publiée à partir du 10 mars 1860 et dirigée aussi par Eugène Varner, qui cessera toutefois la publication systématique de portraits charges dès le mois de décembre 1860.

Quelques années plus tard, *La Lune* reprend le procédé qui consiste à associer un portrait-charge à un court texte biographique, mais lui donne une orientation différente. Lancé le 1^{er} octobre 1865, ce n'est qu'à partir du vingt-neuvième numéro, daté du 23 septembre 1866, que

¹⁵⁵ Au numéro 16, ils sont fixés à 12 francs pour un an, 7 pour six mois et 6 pour trois. Le numéro suivant mentionne 15 francs l'année, 8 les six mois et 5 les trois.

ce périodique met en place la formule qui fera le succès de *La Lune* puis de *L'Éclipse*. Le principe est similaire : un portrait-charge (c'est André Gill qui dessine ceux de *La Lune* et de *L'Éclipse*) et un texte biographique, écrit par différents auteurs, qui l'accompagne. La différence qui réside entre des journaux biographiques comme *Diogène* ou *Le Gaulois* et *La Lune*, c'est la position du portrait-charge. Celui-ci s'étale en première page du journal. Placer le portrait à la une n'est pas une idée entièrement neuve : le *Journal amusant*, par exemple, l'avait déjà mise en œuvre pour la série des « Contemporains de Nadar¹⁵⁶ », et depuis 1864 le *Journal illustré*, fondé par Polydore Millaud dans le sillage du *Petit Journal*, présente à ses acheteurs des vues de villes en frontispice¹⁵⁷. La nouveauté réside dans la systématisation du portrait à la une : visuellement, le journal se confond avec les charges vendues isolément par les éditeurs de journaux. Le texte biographique suit, en deuxième page.

Cette formule sera reprise par le *Trombinoscope* de Touchatout (pseudonyme de Léon Bienvenu), paru entre 1871 et 1876. Les deux-cent-quarante livraisons qui le composent associent systématiquement, en quatre pages, un portrait charge dessiné par Georges Lafosse à la biographie satirique de Touchatout. Durant les décennies suivantes, paraissent selon un modèle identique 469 portraits charges et biographies au sein de la fameuse série des *Hommes d'aujourd'hui*, fondée par André Gill et Félicien Champsaur¹⁵⁸ en 1878, qui perdure jusqu'en 1899. *Les Hommes d'aujourd'hui* tirent les leçons de leurs prédécesseurs : du point de vue matériel, il s'agit d'une synthèse entre *Diogène* et *La Lune*. Du premier, *Les Hommes d'aujourd'hui* reprennent l'idée d'une publication périodique (alternativement hebdomadaire et bimensuelle) uniquement dévolue à la biographie de contemporains, comprenant portrait charge et texte biographique sur quatre pages. Du second, la revue reprend la position en une de la charge (ainsi que le dessinateur André Gill pour les 142 premiers numéros). En raison de sa simplicité, de son format économique et de son efficacité visuelle, la formule adoptée par les *Hommes d'aujourd'hui*, mise au point à partir des tâtonnements des années 1860, fait des émules : le même format sera employé par la revue des *Hommes du jour*, entre janvier 1908 et septembre 1912, fondée par Victor Méric et Henri Fabre, au long de ses deux-cent-quarante-cinq numéros.

¹⁵⁶ Parue irrégulièrement entre le 23 octobre 1858 et le 16 août 1862, cette série compte 27 portraits et 25 textes biographiques. Nadar en est l'auteur, les dessins sont de Riou à partir des charges du *Panthéon Nadar*. Sur les « Contemporains de Nadar », voir Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, en part. p. 266-316.

¹⁵⁷ Sur le *Journal illustré*, voir Jean-François Tétu, « L'illustration de la presse au XIX^e siècle », *Semen*, 25, 2008, [en ligne] URL : <https://doi.org/10.4000/semen.8227>, en part. §6 et §7.

¹⁵⁸ L'éditeur Léon Vanier en prend la direction à partir de 1885.

Dans la décennie qui s'écoule entre le milieu des années 1850 et 1860 s'instaure ainsi un format éditorial de journaux biographiques hybride, à mi-chemin entre le journal à proprement parler, collectif, pourvu de différentes rubriques sujettes à variation, soumis à l'actualité et voué à une péremption rapide, et la brochure de quelques pages, écrite par un seul sur un sujet unique. Cela explique que le format éditorial le plus répandu des biographies contemporaines soit la publication par livraisons.

3. Livraisons et fascicules

Périodique pris dans un devenir-volume, volume fractionné vendu périodiquement, la livraison, confins du journal et du livre, est le cœur éditorial de la biographie contemporaine. Une livraison est un cahier, d'un nombre indéterminé de pages, vendu à échéances régulières. La plupart du temps, une livraison est pourvue sinon d'une page de garde, du moins d'un titre. Chaque livraison constitue une partie, plus ou moins importante, d'un ouvrage, et paraît périodiquement. Une fois toutes les livraisons parues et commercialisées, deux possibilités s'offrent : soit tout s'arrête, et les lecteurs et lectrices sont alors libres de relier elles-mêmes les différentes livraisons qu'ils ont constitué en collection, soit l'éditeur décide de faire paraître le volume au complet, en un nouvel ouvrage que de nouveaux acheteurs peuvent alors acquérir. Le mot « livraison » procède d'un glissement sémantique, puisqu'il désigne en premier lieu l'action de livrer une marchandise : l'action en est venue à nommer son propre résultat, le cahier imprimé. Le terme le plus approprié serait « fascicule », du latin *fasciculus*, diminutif de *fascis*, « botte », « paquet », qui désigne à l'origine « la quantité d'herbes que l'on peut porter sous le bras¹⁵⁹ » avant de renvoyer à un cahier vendu par livraisons. Que le terme « fascicule », quasi-synonyme, soit beaucoup moins employé durant les décennies 1850-1860 que celui de livraison indique que le mode de diffusion (l'action de livrer) prime sur l'objet matériel (le fascicule) au point de s'identifier à ce dernier¹⁶⁰. De ce point de vue, l'objet livraison est indissolublement

¹⁵⁹ Pierre Larousse (dir.), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t. VIII, p. 116.

¹⁶⁰ Par ailleurs, le terme « fascicule » peut paraître excessif quand la livraison se compose d'un simple feuillet plié en deux. Le *Grand dictionnaire du XIX^e siècle* laisse ainsi entendre que « livraison » est l'hypéronyme de « fascicule ».

lié à sa distribution, sa transmission d'un émetteur à un récepteur, ce qui lui confère un caractère éminemment commercial.

3.1. Le développement de la vente par livraisons au XIX^e siècle

Parmi la grande variété des façons de vendre un livre tour à tour adoptées par les libraires du XIX^e siècle, la vente par livraisons a dû attendre les années 1850 pour connaître le succès. Le modèle de commercialisation en vogue jusqu'alors est la souscription, qui consiste en une levée de fonds, analogue au modèle contemporain du *crowdfunding*. Employée notamment pour le lancement de sociétés philanthropiques, la souscription repose sur l'émulation :

le donateur s'affiche [...] ; par son geste il apporte son argent, mais il veut aussi convaincre d'autres de faire comme lui. La souscription est militante. Son succès est souvent lié à deux nouveautés du XIX^e siècle : le développement de la presse, puisqu'il n'est pas de souscription sans liste publiée de souscripteurs, et les progrès de la démocratie, qui font que « l'obole de la veuve » a autant de valeur, en principe, que la largesse du riche¹⁶¹.

Les souscripteurs donnent une petite somme de quelques francs, laquelle, ajoutée à toutes les autres, forme censément le capital nécessaire au financement des coûts de production de l'ouvrage. En matière d'édition, la souscription, qui concernait les livres comme les journaux, offre plusieurs avantages. Elle permet de sonder le marché et de se faire une idée précise du nombre de personnes intéressées par l'ouvrage, quitte à en annuler la production au besoin, si ce nombre est trop faible. De la sorte, l'éditeur peut évaluer le nombre d'exemplaires à imprimer. Par ailleurs, la vente par souscription permet de se passer de la médiation du libraire en vendant directement au client¹⁶². Si la motivation du souscripteur peut être d'ordre philanthropique, dans le cas d'entreprises encyclopédiques se parant d'utilité sociale par exemple, elle est principalement commerciale : la souscription offrait un rabais sur le prix d'achat, une fois le livre publié.

Toutefois, la souscription de librairie fut progressivement abandonnée, aux alentours de 1850, au profit d'autres modèles de commercialisation, au premier rang desquels la vente par

¹⁶¹ Jean-Luc Marais, *Histoire du don en France de 1800 à 1959. Dons et legs charitables, pieux et philanthropiques*, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 13-14. Sur la souscription au XIX^e siècle, voir aussi Catherine Duprat, *Pour l'amour de l'humanité. Le temps des philanthropes. La philanthropie parisienne des Lumières à la monarchie de Juillet*, thèse, Paris I, 1991.

¹⁶² Concernant l'usage de la souscription en librairie, voir Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre*, ouvr. cité, chap. 3, en part. p. 52-56.

livraisons. Un tel changement s'explique d'abord par les défauts inhérents de la souscription : outre le délai entre le moment de la souscription et celui de la publication effective, le système du rabais pouvait s'avérer fallacieux : « Si des invendus restaient en stock à la fin de la publication, ils étaient soldés à bas prix, au grand dam des souscripteurs, qui découvraient alors qu'ils avaient payé le livre plus cher que quiconque¹⁶³. » Conjointement, la publication en livraisons, tout en conservant les mêmes garanties que la souscription, puisqu'elle diminue les risques financiers encourus, présente l'avantage d'offrir à l'acheteur, sans délai, un véritable objet, ne s'agit-il que d'une partie de l'ouvrage complet. Du côté de l'éditeur, la livraison assure « un flux tendu sur le plan comptable : auteurs et imprimeurs sont payés régulièrement, l'éditeur se garantit un retour plus rapide sur investissement¹⁶⁴ ». De même que la souscription, la livraison permet de sonder le marché et de réduire les coûts :

on limite le prix du tirage puis on jauge la clientèle potentielle avec les deux premières livraisons qui servent de test. Au fur et à mesure que l'argent rentre, on tire les numéros suivants et on tient compte, à chaque fois, des résultats et des courbes de vente. La rotation du capital est rapide, les frais assez peu élevés¹⁶⁵.

La pratique, déjà répandue en Angleterre dans les années 1830 (l'éditeur Chapman&Hall publie de cette manière les œuvres de Charles Dickens), se propage en France : dès 1834, l'éditeur Alexandre Paulin, associé au patron de presse Achille Ricourt, lancent une collection de classiques illustrés vendus par livraison. Parallèlement, le journaliste William Duckett et l'imprimeur Henri Plon décident, entre 1832 et 1851, de vendre par livraisons leur *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, inspiré du *Konversations-lexicon* de Brockhaus.

Là où seuls quelques centaines d'acheteurs fortunés auraient pu souscrire au *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Duckett et ses associés ont fait naître des milliers de consommateurs qui, semaine après semaine, vont se constituer leurs collections¹⁶⁶.

La vente par livraisons s'impose à partir de 1850 : les grandes entreprises de dictionnaires du Second Empire comme le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré et le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, reprennent ce modèle. Le « roman à quatre sous », développé à partir de 1848 par les éditeurs Gustave Havard, Joseph Bry, Gustave

¹⁶³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶⁴ Yann Sordet, *Histoire du livre et de l'édition*, ouvr. cité, p. 590-591.

¹⁶⁵ Jean-Yves Mollier, « Postface », *Histoire de l'édition française*, ouvr. cité, p. 585.

¹⁶⁶ Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, ouvr. cité, p. 243-244.

Barba et Hippolyte Boisgard, renvoie en réalité au prix des livraisons de chaque partie du roman : vingt centimes¹⁶⁷.

3.2. Livraisons et collections

La livraison entretient un lien étroit avec le principe de collection. Ce motif a occupé de nombreux chercheurs, qui ont montré à quel point l'action de collectionner, de juxtaposer des objets ou des livres selon certaines correspondances, est récurrente durant le XIX^e siècle¹⁶⁸. La livraison se démarque de collections comme la *Bibliothèque des chemins de fer* lancée par Louis Hachette en 1853, où les lecteurs sont réduits au statut de simples consommateurs. Le type de collection que promeut la vente par livraisons suppose une implication du public : même dans le cas d'une publication en volume, ultérieure à la parution par livraisons, ces dernières sont toujours placées à l'horizon d'une reliure artisanale, faite par le lecteur ou la lectrice. La formule consistant à laisser le soin aux lecteurs de s'emparer de ciseaux, de colle, de fil et d'aiguilles pour relier eux-mêmes les différents morceaux d'un ouvrage n'est pas propre aux biographies contemporaines. À partir de 1846, un journal comme *Le Siècle* invente un procédé innovant de publication des romans feuilletons d'Alexandre Dumas : une fois par semaine paraît un extrait du roman, formaté comme les épreuves d'un véritable volume. Le format in-4°, la pagination, la titrairie, tout y est, et les lecteurs et lectrices n'ont plus qu'à découper du journal ce feuillet et à le plier pour obtenir un morceau d'un véritable volume, qu'ils et elles pourront ensuite relier à leur guise. Le procédé devient tri-hebdomadaire à partir de 1847 et publie « tous les ouvrages [...] que leur succès et leur mérite appelleront à prendre place dans cette sorte de *Musée littéraire*¹⁶⁹. » Anne-Marie Thiesse rappelle que ces pratiques éditoriales impliquant une mise en recueil par les lecteurs et lectrices sont une adaptation par les journaux de pratiques déjà existantes :

Il n'est pas rare que ces lectrices (car ce sont surtout les femmes qui lisent le feuilleton [...]) le découpent régulièrement : elles rassemblent les épisodes successifs, les cousent de quelques

¹⁶⁷ Sur les romans à quatre sous, voir note 30.

¹⁶⁸ Sur la collection au XIX^e siècle, 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 MSH, 1999 ; *Romantisme*, n° 112, 2001 ; Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010 ; Nathalie Preiss (dir.), *Le XIX^e siècle à l'épreuve de la collection*, Presses universitaires de Rennes, 2019.

¹⁶⁹ Cité dans Julien Shuh, « ''Aux lecteurs'' : discussions formelles dans les avis, Premiers-Paris et éditoriaux », dans Alexis Lévrier et Adeline Wrona (dir.), *Matière et esprit du journal*, ouvr. cité, p. 155-180, citation p. 160.

points et les relient avec du papier fort sur lequel elles inscrivent le titre. Les journaux tiennent compte de cet usage en publiant les feuillets toujours dans le même format et en les numérotant ; certains mêmes vendent des reliures adéquates, qui ressemblent à nos actuels albums-photos. Ainsi se constituent de petites « collections » romanesques gratuites qui peuvent faire l'objet de prêts ou d'échange entre amies ou parentes¹⁷⁰.

Ces pratiques d'appropriation de l'objet livre par le lectorat sont étudiées, en lien avec le collage, par les historiens de l'art¹⁷¹ et par les études afférentes à la notion de *print culture* venues du monde anglo-saxon¹⁷². Se met au jour un pan des recherches en histoire du livre et de l'édition qui se consacre à l'étude de la manipulation concrète du matériau textuel par ses récepteurs (découpage, collage, reliure artisanale). Ces pratiques, à l'intersection de l'histoire du livre et des études sur la réception, ouvrent la voie à la prise en compte du lectorat comme acteur de l'élaboration concrète du livre. Dans le cas des biographies contemporaines, c'est principalement au niveau de l'ordonnement textuel que l'appropriation par la reliure a une incidence : le classement des différentes livraisons étant dévolu au lecteur ou à la lectrice, c'est non seulement l'objet livre qui est en jeu, mais aussi une interprétation du monde social. Parallèlement, les questions liées à l'appropriation de productions textuelles aussi industrialisées que les livraisons perturbent l'idée reçue d'une passivité inhérente à la culture de masse. Le lectorat de ces entreprises éditoriales semi-périodiques, de fabrication rapide et de large diffusion, n'est donc pas qu'un public seulement passif, dont la capacité d'action se résumerait à une réception purement intérieure : il participe activement, et matériellement, à la production du sens.

Pourtant, et c'est là l'un des avantages de cette forme hybride qu'est la livraison, celles-ci ne se vendent pas nécessairement, et à vrai dire rarement, par abonnement¹⁷³. Elles se prêtent au projet d'une thésaurisation future tout autant qu'elles permettent un achat au coup par coup, au gré d'un passage devant un étal de bouquiniste, notamment lorsque le biographié résonne avec l'actualité. Il serait juste de dire que l'horizon du recueil opère d'abord comme argument de vente, puisque le choix de la livraison est une façon pour l'éditeur d'étudier le marché afin

¹⁷⁰ Anne-Marie Thiesse, « Le roman populaire », *Histoire de l'édition française*, ouvr. cité, p. 512.

¹⁷¹ Voir par exemple Nathalie Sebayashi, « Appropriation par le collage. Le cas de l'album factice », *Histoire de l'art*, n° 78, 2016, p. 71-86.

¹⁷² Voir par exemple Patricia Mainardi, *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*, New Haven, Yale University Press, 2017.

¹⁷³ Dans les prospectus étudiés ressort rarement la possibilité claire de s'abonner pour recevoir les livraisons chez soi. Une exception : les *Célébrités européennes*, de J.-M. Cayla (voir *infra*).

de tester son produit. Une fois la série lancée, la perspective d'une collection peut alors s'installer dans l'esprit des lecteurs et lectrices.

3.3. Livraisons et biographies contemporaines : une approche par les prix

Si les biographies contemporaines se vendent principalement par livraisons, toutes les livraisons ne se ressemblent pas et n'empruntent pas les mêmes voies de diffusion et de commercialisation. Qu'il s'agisse du format, du tirage, du nombre de pages, de la présence d'illustrations, les éditeurs de biographies contemporaines se sont essayés à des recettes variées. Pour cerner un corpus divers, regroupant des textes de visées et de contenus très différents, l'approche la plus matérielle est pertinente : entrer dans les textes par la porte de service, c'est avoir accès directement à la salle des machines. Il existe une variable dans la publication d'un texte, qui semble à la fois relever d'une grande contingence et constituer le point nodal des entreprises de librairie : le prix de vente. Les livraisons de biographies contemporaines se vendent à un prix contenu entre 10 centimes de franc et 5 francs. Comment expliquer une telle différence ? Les écarts de prix recouvrent des divergences en termes de positionnement sur le marché, mais s'éclairent aussi par les différences de longueur, de format et d'illustration, qui elles-mêmes, par la suite, déterminent le sens général de l'œuvre. Trois groupes peuvent être distingués : les livraisons vendues entre 10 centimes et 30 centimes, celles coûtant entre 50 et 60 centimes, et celles, enfin, dont le prix dépasse un franc.

Les livraisons gratuites

Il est toutefois des livraisons gratuites, indirectement du moins. C'est le cas du *Musée français*. À partir de 1855, le *Journal amusant*, dirigé par Charles Philipon, fait paraître le *Musée français-anglais*, rebaptisé par la suite *Musée français*, magazine réunissant des articles de variétés¹⁷⁴. Le périodique paraît tous les mois. En avril et en novembre 1860, des portraits y paraissent sporadiquement, exécutés par Alophe (A. Menut) et assortis d'une biographie rédigée par Philibert Audebrand. Il faut attendre la fin de l'année 1860 pour que le *Musée français* amorce un virage vers la biographie contemporaine. Un encart dans le numéro du 22 décembre qu'au lieu d'un numéro de quatre feuillets (soit 16 pages) par mois, le *Musée français*

¹⁷⁴ Sur le *Musée français*, voir Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, p. 317-370.

sera distribué hebdomadairement, à raison d'un feuillet (4 pages) par livraison. Les livraisons, nous apprend l'encart, sont glissées dans chaque numéro du *Journal amusant*. Il y aura donc cinquante-deux livraisons par an, qui « formeront un très-beau volume biographique, dans un joli format de bibliothèque¹⁷⁵ ». À l'instar des *Célébrités du jour*, de Louis Jourdan et Taxile Delord, ouvrage donné en prime aux abonnés du *Siècle*, le *Musée français* est livré gratuitement avec le journal. Il n'est toutefois pas réservé aux abonnés, et n'obéit de ce point de vue pas strictement à la logique de la prime. Moins que d'une récompense, il s'agit davantage d'un extrait à vocation publicitaire, dans la perspective d'une commercialisation en volume à venir. Le procédé consistant à livrer des parties d'un recueil de biographies dans un journal est original : il témoigne non seulement de l'inventivité de l'entrepreneur Charles Philipon, mais plus généralement de la recherche constante de nouveaux modes de diffusion pour ce type de textes. Chaque livraison du *Musée français* comporte une biographie, en pages une et deux, et un portrait en page trois, la dernière page restant vierge. À partir du cinquantième numéro, le format est modifié : la notice biographique occupe désormais les quatre pages du feuillet, et le portrait est tiré à part. Loïc Chotard affirme que ce changement matériel est dû à des « impératifs techniques¹⁷⁶ », mais en replaçant le *Musée français* dans l'écosystème éditorial des biographies contemporaines de son temps, il apparaît que ce choix a sans doute des raisons commerciales. Tirer le portrait à part est une pratique courante qui permet de donner à une publication éphémère, simple feuillet, une forme de pérennité. Les lecteurs et lectrices peuvent en effet conserver les portraits pour les afficher ou les coller dans leurs albums personnels. À peu de frais, l'attrait pour une publication d'actualité se voit ainsi associé à celui d'une collection à compléter.

Les livraisons vendues entre 10 et 30 centimes de franc

Parmi les livraisons de biographies contemporaines, celles qui se vendent aux prix les plus bas, soit entre 10 et 30 centimes de franc l'exemplaire, se caractérisent le plus souvent, outre leur faible coût, par un nombre de pages peu élevé. Il y a une exception, le *Plutarque populaire contemporain illustré*, publié à partir de novembre 1869 en 44 livraisons¹⁷⁷. Chacune de ces livraisons, qui comporte 12 pages, comprenant portrait et notice biographique, coûte la

¹⁷⁵ *Le Journal amusant*, 22 décembre 1860, p. 2.

¹⁷⁶ *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, p. 321.

¹⁷⁷ Également paru en volume, en 1870, à la Librairie centrale.

faible somme de 10 centimes. Le *Plutarque populaire*, comme son nom le laisse entendre, se veut accessible au plus grand nombre :

cette série d'études historiques, anecdotiques, souvent satiriques sur les célébrités de tout genre du second empire [sic], va initier le peuple au passé et au présent des gloires contemporaines, en mettant à sa portée par la modicité du prix, un genre de lecture jusqu'ici réservé au petit nombre¹⁷⁸.

L'enjeu est politique : ouvrage républicain, fermement opposé au Second Empire finissant, le *Plutarque populaire* cherche la plus grande diffusion pour ses biographies idéologiquement orientées¹⁷⁹. L'association d'un format plutôt long et d'un prix aussi faible est rare. Lorsque la biographie d'Armand Barbès par Jules Claretie, qui constitue la première livraison du *Plutarque populaire*, est mise en vente à part, comme une brochure unique, son prix de vente est d'ailleurs fixé à 25 centimes¹⁸⁰. Plus représentative des livraisons à 10 ou 20 centimes, la *Galerie illustrée des célébrités contemporaines* commence à paraître en 1854. Elle devait initialement comporter plusieurs séries, consacrées aux célébrités des beaux-arts, de l'armée, de l'état ou de la littérature. Seule la première verra le jour, intitulée *Les Théâtres de Paris*, passant en revue les comédiens et comédiennes célèbres. Selon un modèle répandu, chaque livraison se compose d'un feuillet plié en deux, soit quatre pages de texte biographique, au centre duquel est glissé le portrait lithographié à partir d'un dessin. Ce portrait, tiré à part, est d'un format beaucoup plus réduit que le texte : 1/8^e raisin (12,5x16cm), quand le tirage le moins coûteux, valant 10 centimes, est au format raisin (50x65cm). Pour 20 centimes, le prospectus initial proposait le passage du texte au format Jésus (56x72cm). Il n'est pas certain que cet éventail de format ait été conservé : les prospectus ultérieurs ne parlent plus que d'une « édition de luxe » sans donner plus de détails. Pour 30 centimes par livraison, l'acheteur se voyait remettre un portrait colorié. La mise en place d'une gamme manifeste le souci constant des entrepreneurs de librairie d'élaborer de nouvelles recettes commerciales. Un feuillet plié en deux : c'est aussi la recette du *Trombinoscope* de Touchatout, dont les biographies sont commercialisées à 15 centimes¹⁸¹ par livraison – à cette différence près que le portrait est imprimé directement sur le feuillet. Le tirage à part du portrait peut paraître de l'ordre du détail : il change en réalité profondément le sens de l'œuvre, en laissant supposer que les portraits sont destinés à l'affichage, voire à

¹⁷⁸ « Variétés. Armand Barbès », *Le Rappel*, 28 octobre 1869, p. 3, 3^e colonne.

¹⁷⁹ Barbès et Rouher sont les deux premiers biographiés de la série.

¹⁸⁰ Voir la *Bibliographie de la France, ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, 16 juillet 1870.

¹⁸¹ 20 centimes pour la province.

l'encadrement, sortant ainsi du simple statut d'illustration. Autre exemple d'un recueil biographique vendu par livraisons, les *Célébrités européennes* sont publiées en 1855 par Hippolyte Boisgard et écrites par Jean-Mamert Cayla. Ce dernier, journaliste et auteur dans les années 1860 d'une foule de brochures anticléricales sur la papauté et les congrégations religieuses¹⁸², lance ce recueil biographique, consacré malgré son titre à une majorité de personnalités françaises. Chaque livraison compte 16 pages, soit une feuille in-8°. Comme pour *Le Trombinoscope*, un portrait lithographié d'après un dessin, serti en l'occurrence dans un cadre richement orné, est inséré sur la première page, entre le titre de la série et le nom du biographié. Les livraisons sont fixées à 20 centimes, faible coût sur lequel la réclame ne se prive pas d'insister : « Ce qui contribuera aussi à rendre ce livre populaire, c'est la modicité du prix ; chaque biographie complète ne se vendant que 20 centimes¹⁸³. »

Avec les livraisons vendues entre 10 et 20 centimes, l'ordre de grandeur est celui du tract, de la très brève brochure. Dès lors que ce seuil de prix est dépassé, se dégage un autre pan de la production de biographies contemporaines par livraisons. La *Nouvelle biographie des hommes vivants* se situe, par sa double modalité de diffusion, dans un entre-deux. Ce recueil est dirigé par A.-C. Bouyer, pseudonyme d'Adrien Courcier, l'éditeur de l'ouvrage. Hésitant sans doute entre une publication à bas coût, sur le modèle du feuillet, et des livraisons se rapprochant de brochures à part entière, Courcier n'a pas choisi. Selon la logique commerciale consistant à offrir aux acheteurs le plus d'options possibles, il propose d'acquérir la *Nouvelle biographie des hommes vivants* soit par livraisons d'une feuille in-4°, soit 8 pages¹⁸⁴, au prix de 20 centimes, soit par « séries avec couvertures illustrées » contre 50 centimes. Ces séries sont en réalité deux livraisons, brochées et agrémentées d'une couverture de papier, qui comporte, outre le titre et les informations éditoriales, le portrait déjà contenu dans la livraison. La *Nouvelle biographie des hommes vivants* interrompra sa publication après la 21^e livraison, sans doute en partie en raison de son manque d'originalité.

¹⁸² Voir par exemple *La France sans le pape*, Paris, Dentu, 1861 ; *Si j'étais Pape, solution et conclusion*, Paris, Dentu, 1861 ; *Le Nouveau Pape*, Paris, Dentu, 1862 ; *Ces bons messieurs de Saint-Vincent de Paul*, Paris, Dentu, 1863 ; *Pape et empereur*, Paris, Dentu, 1866.

¹⁸³ *Gazette du Midi*, 5 octobre 1854, p. 3, 3^e colonne.

¹⁸⁴ Comprenant entre une et quatre biographies différentes. Le modèle de la première biographie – celle de Napoléon III – a dû paraître trop long et trop difficile à réaliser en peu de temps, ce qui explique le choix de multiplier les biographies en réduisant leur format.

Les livraisons vendues 50 centimes de franc

Le cas de la *Nouvelle biographie des hommes vivants* ouvre la voie des livraisons vendues autour de 50 centimes de franc. Celles-ci se distinguent des précédentes par leur longueur et leur ressemblance physique avec un véritable livre, quoique dépourvu de reliure. La présence d'une couverture les démarque également des livraisons moins coûteuses : sur celle-ci apparaît souvent le prix, dont la modicité (en regard de celui d'un volume) est un argument de vente qu'il faut mettre en valeur, au même titre que le sujet. C'est pourquoi ces publications peuvent être considérées comme des brochures¹⁸⁵. Ce terme renvoie d'abord à une méthode de reliure : distincte de la reliure traditionnelle, longue et coûteuse, qui comprend une couverture rigide, le brochage, procédé rapide et moins cher, produit un ouvrage à couverture souple. La distinction entre reliure et brochure est une grille de lecture sous-estimée du monde du livre au XIX^e siècle : plus concrète que des notions comme volume ou périodique, elle permet précisément de distinguer entre deux catégories d'ouvrages, certains voués à perdurer, reliés, d'autres, éphémères, brochés. Le brochage désignant un procédé économique et rapide, le substantif « brochure », et le verbe « brocher » (lorsqu'il est synonyme d'écrire) ont tôt fait de connoter mauvaise qualité, faible valeur et vocation à l'oubli. Par glissement, les écrits que contiennent les brochures sont de piètre envergure. Si Larousse n'explicite pas clairement la péjoration associée au terme « brochure », les exemples qu'il donne des usages de ce terme sont sans équivoque : « Les brochures sont, comme la pluie, un inconvénient de la saison » (Louis Ulbach) ; « Le siècle ridicule est celui des brochures » (Voltaire¹⁸⁶).

De même que pour les livraisons vendues entre 10 et 30 centimes, le prix des livraisons-brochures qui avoisinent les 50 centimes semble principalement déterminé par le nombre de pages, dont l'augmentation reflète celle du prix. Il n'en subsiste pas moins des différences importantes en ce domaine, entre différentes publications aux prix analogues. Les éphémères *Biographies contemporaines* d'Auguste Vermorel, dont seules quatre livraisons ont paru¹⁸⁷ en 1869 sur les trente-cinq annoncées par le prospectus, comptent moins de quarante pages, dont un portrait à partir d'un dessin, pour un prix fixé à 60 centimes. Il faut préciser que leur format est l'in-18° : une seule feuille ne comprend que 36 pages. Rappelons que les feuilles

¹⁸⁵ C'est ainsi qu'elles sont dénommées : voir par exemple Altève Morand, *Eugène de Mirecourt et les Contemporains. Étude et réfutation*, ouvr. cité, p. 32. Concernant les biographies d'Hippolyte Castille, voir *La Gazette du midi*, 17 juin 1857, p. 2, 3^e colonne ; *Figaro*, 11 décembre 1856, p. 5, 1^{ère} colonne.

¹⁸⁶ *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t. 2, p. 1297.

¹⁸⁷ D'après le catalogue de la BnF.

d'imprimerie sont toujours de la même taille ; les pages du livre sont fonction du nombre de pliures qu'on fait subir à la feuille : le format in-4° donne 8 pages ; in-8°, 16 pages ; in-12°, 24 pages ; in-16°, 32 pages et ainsi de suite jusqu'à in-32°, le plus petit des formats courants¹⁸⁸. Plus les pages sont nombreuses pour une seule feuille, plus le format est réduit. C'est la raison pour laquelle les formats les plus réduits sont les moins coûteux. Les éditeurs et les auteurs sont en cette matière face à un dilemme : soit ils conservent un nombre réduit de pages pour conserver un format plus grand, soit ils réduisent le format afin d'augmenter le nombre de pages. Entre les différences de format, c'est le statut de l'ouvrage qui se négocie, les formats plus réduits étant généralement associés à des publications de moindre valeur symbolique et marchande¹⁸⁹. C'est cette dernière option que choisissent Hippolyte Castille et son éditeur Ferdinand Sartorius¹⁹⁰ en 1856, au début de la publication des *Portraits politiques et historiques au dix-neuvième siècle*. Chacune des quatre-vingts brochures qui composent la série coûte 50 centimes. Or ces ouvrages comptent 64 pages, soit plus de vingt pages de plus, pour dix centimes de moins, que les *Biographies contemporaines* de Vermorel. Toutefois le format adopté est l'in-32° : une seule feuille suffit donc à produire un ouvrage de 64 pages.

Les *Contemporains* d'Eugène de Mirecourt, dont la publication débute par la biographie de Méry en décembre 1853, sont vendus en livraisons coûtant 50 centimes. Ces livres à couverture jaune combinent un portrait, une biographie et un fac-similé d'autographe. Le rythme de publication étant bimensuel, il faudra quatre ans pour que les 100 livraisons in-32° achèvent leur parution, afin d'être par la suite réunies en volumes, ce qui permet de les proposer une seconde fois à la vente. D'un point de vue matériel, la longueur de ces livraisons les distingue des ouvrages de Castille : chaque brochure des *Contemporains* compte 96 pages, soit une feuille in-32° et demie. Cette demi-feuille supplémentaire, pour un coût équivalent aux ouvrages de Castille, implique que le prix de revient est plus élevé pour les éditeurs des *Contemporains*¹⁹¹, puisqu'aux frais supplémentaires de papier, il faut ajouter ceux de composition et d'impression¹⁹². Ce choix, forcément plus risqué, s'inscrit dans la compression

¹⁸⁸ Le format pouce, le plus faible possible, est in-128°

¹⁸⁹ Voir Valérie Stiénon, *La Littérature des Physiologies*, ouvr. cité, en part. p. 107-108.

¹⁹⁰ Relayé ensuite par Dentu.

¹⁹¹ Soit Nicolas Roret, associé à Ferdinand Sartorius, pour les vingt-sept premières livraisons, puis Gustave Havard de la vingt-huitième à la quatre-vingt-quatrième livraison ; c'est Mirecourt lui-même qui édite les quinze dernières livraisons.

¹⁹² Pour des compléments sur les prix du livre au XIX^e siècle, voir Élisabeth Parinet, « Le prix du livre : un vieux sujet de débat », dans Jean-Yves Mollier (dir.), *Le commerce de la librairie en France au XIX^e siècle*, Paris, IMEC/Éditions de la MSH, 1997.

progressive du prix des livres qui, depuis la révolution induite par le format Charpentier de 1838 jusqu'à la collection Michel Lévy en 1856, le divise par dix¹⁹³ ; il témoigne aussi du désir de faire des *Contemporains* un produit qui allie le prix d'une publication populaire de très large diffusion à la sensation d'acquérir un véritable volume¹⁹⁴. Les livraisons vendues entre 50 et 60 centimes constituent ainsi un segment bien précis du marché des biographies contemporaines. Il s'agit de brochures plutôt longues, respectant des contraintes matérielles et thématiques strictes (nombre de pages, biographie unique par livraison), débordant la simple notice de quelques pages, se rapprochant ainsi du livre. La nature du projet biographique est donc inscrite en creux dans les caractéristiques matérielles de ces ouvrages.

Les livraisons valant 1 franc et plus

Qu'en est-il des livraisons vendues un franc ou plus ? Les séries de biographies contemporaines affichant un prix supérieur à 1 franc partagent de nombreuses caractéristiques. Leur prix élevé s'explique en effet par la présence en leur sein d'un portrait photographique. De plus, elles n'émanent pas toujours d'éditeurs mais aussi de photographes parisiens qui vont s'imiter mutuellement en lançant tour à tour leur série biographique.

Le projet d'associer une photographie à un texte biographique remonte à 1860. Eugène Disdéri, photographe impérial et promoteur du portrait-carte, lance à partir du 1^{er} octobre 1860 une *Galerie des contemporains*, qui associe une biographie de quatre pages à un tirage photographique. Si le projet original prévoyait deux livraisons par semaine, seules 128 livraisons paraissent jusqu'en 1862, sur le modèle classique d'un feuillet plié en deux au sein duquel est glissé le portrait photographique. Le projet consiste à assurer aux portraits-cartes commercialisés par Disdéri depuis 1855 une diffusion plus grande en joignant à la vogue de la photographie celle des biographies contemporaines vendues par livraisons. Les portraits-cartes, du nom du procédé économique consistant à tirer huit photographies sur une seule plaque négative, permettent de vendre les livraisons moins chères que les immenses tirages de Pierre Petit : 1 franc 75 par numéro. La partie biographique est dirigée par Zacharias Dollingen.

¹⁹³ Voir Patricia Sorel, *Une petite histoire de la librairie française*, Paris, La Fabrique éditions, 2021, en part. p. 70-71.

¹⁹⁴ Pour donner un ordre de grandeur, les *Physiologies* des années 1840 coûtent en moyenne 1 franc et comptent 124 pages, soit 2 feuilles in-32°. *Les Petits-Paris*, série pittoresque parue en 1854-1855, rédigée par Edmond Texier, Taxile Delord et Arnould Frémy, est construite sur le même modèle que les *Contemporains* : chaque livraison compte 96 pages in-32° valant 50 centimes.

Courtier d'annonces du *Figaro* et directeur de la *Gazette de Paris* à partir d'avril 1856, Dollingen est, comme le dit un article du *Figaro*, un « polygraphe éminent¹⁹⁵ ». Qu'un personnage comme Dollingen, patron de presse, fermier d'annonces et entrepreneur littéraire, soit associé à une publication comme la *Galerie des contemporains* n'a rien pour étonner, mais indique que, pour ce qui est des biographies contemporaines, l'invention de formes nouvelles, de rapports renouvelés entre texte et image, est indissolublement liée à la recherche permanente de recettes commerciales innovantes à exploiter.

Quelques mois plus tard, un autre photographe cherche le succès du côté du luxe. Élève de Disdéri, Pierre Petit fait paraître à partir de 1861 sa *Galerie des hommes du jour*, vendue aux bureaux de la photographie des Deux-Mondes, du nom de son atelier sis au 31, place Cadet. Bien que les biographies en elles-mêmes, rédigées par Théodore Pelloquet¹⁹⁶, ne comptent que quatre pages, la livraison coûte 5 francs. Il s'agit en effet d'une publication luxueuse : elle est publiée au format in-plano, le plus grand possible (« de ceux qu'on met sur la table d'un salon » dit la réclame¹⁹⁷) ; le portrait est tiré sur du papier de Chine albuminé et collé sur un carton de Bristol ; la biographie est imprimée sur du papier des Vosges. À partir d'avril 1861, deux mois après le début de la publication¹⁹⁸, celle-ci passe au format in-4°, permettant à la biographie de doubler sa longueur. Sans doute inadaptée à la demande d'un public désireux de portraits plus réduits, la *Galerie des hommes du jour* s'interrompt après la septième livraison. Il est possible qu'un livre de seize biographies et portraits ait paru en 1862¹⁹⁹. Cherchant de toute évidence à s'appuyer sur le marché de l'édition pour diffuser ses portraits photographiques, Pierre Petit illustre également de ses tirages d'autres publications biographiques, comme *Les Figures du temps* de Louis Lemercier de Neuville. Cette série biographique, publiée par Achille Bourdilliat en 1861, ne connaîtra que trois livraisons²⁰⁰ vendues un franc pièce. Dans ce cas, les photographies ne sont pas des tirages sur papier photosensible, mais des lithographies faites à partir de tirages, ce qui explique que le prix – un franc – soit plus faible : le procédé est moins coûteux et permet l'impression du portrait directement sur le papier d'imprimerie.

¹⁹⁵ *Figaro*, 25 mai 1856, p. 7, 1^{ère} colonne.

¹⁹⁶ Critique d'art, auteur notamment d'un *Dictionnaire de poche des artistes contemporains*, Paris, A. Delahays, 1858. Édouard Plouvier semble avoir participé à la rédaction, notamment de la biographie de Victor Hugo.

¹⁹⁷ Alfred Assolant, « Causerie », *Courrier du dimanche*, 7 avril 1861, p. 6, 3^e colonne.

¹⁹⁸ La première livraison, consacrée à Alphonse Karr, paraît en février 1861.

¹⁹⁹ C'est ce que laisse entendre un entrefilet du *Siècle* du 25 décembre 1862, mais la Bibliographie de la France ni le catalogue de la BnF n'y font allusion.

²⁰⁰ Consacrées à l'illustrateur Gustave Doré, à l'illusionniste Robert-Houdin et à la danseuse Marie Petipa.

La division de la biographie et du portrait, sur deux supports séparés, adoptée par Eugène Disdéri comme Pierre Petit, présente toutefois plusieurs inconvénients : si elle conserve à l'ensemble une sensation de livre, puisque des pages se tournent, elle oblige à produire deux objets distincts. De plus, si le portrait est encadré ou collé dans un album, que faire alors de la biographie ? Ce sont sans doute des réflexions de cette nature qui ont animé le troisième photographe de ce début des années 1860 à s'être penché sur les rapports entre photographie et biographie contemporaine. Étienne Carjat fait paraître son *Panthéon parisien. Album des célébrités contemporaines* à partir de juillet 1861. Le photographe vient de s'installer dans son atelier rue Laffitte. Il connaît Pierre Petit, dont il a été l'élève²⁰¹. Son projet est original : il consiste à réunir sur une même page cartonnée biographie et photographie. Le prix de chaque livraison est réduit de ce fait à 1 franc. Sont constituées de la sorte de véritables « photo-biographies²⁰² », à la mise en page inédite : sous le portrait, tiré et collé sur la feuille de carton, est imprimée la biographie, sur deux colonnes qui occupent le tiers inférieur de la page. De part et d'autre de la photographie, sous la titraille (titre de la série et nom du biographié), se trouve une liste des informations biographiques les plus importantes, telles que le lieu et la date de naissance, les fonctions principales, les titres des œuvres majeures. L'objectif est de permettre à cette fiche cartonnée de se prêter à différents usages : soit la reliure dans un album personnel, soit l'encadrement et l'affichage. Le *Panthéon parisien* de Carjat, qui continue de paraître jusqu'en 1863, constitue un exemple extrême de ce que l'entrelacement entre la photographie et la biographie peut produire du point de vue éditorial. D'autant que ce format n'est pas le seul choisi par Carjat : il arrive également que certaines biographies soient imprimées au verso de portraits-cartes.

²⁰¹ Ces photographes sont de la même génération : Disdéri naît en 1819, Carjat en 1828 et Pierre Petit en 1831. L'autre grand photographe de la période, Nadar, naît en 1820.

²⁰² Le terme est employé par la réclame. Voir par exemple le *Courrier du dimanche*, 28 juillet 1861, p. 7, 3^e colonne.



Figure 5. Etienne Carjat, Panthéon parisien. Album des célébrités contemporaines, 1861, feuille cartonnée et éprouve sur papier albuminé.

À partir de 1860, le marché de la biographie contemporaine est ainsi chamboulé par l'apparition du portrait photographique dans les livres. L'adoption par des photographes du rôle d'éditeur témoigne de la prééminence du portrait photographique au sein de ce type de publications, mais renseigne aussi sur la volonté, chez les photographes, de profiter de l'engouement pour les biographies contemporaines afin de donner à leurs séries de portraits des débouchés nouveaux, en gardant toutefois le contrôle sur la diffusion : les photographes ne sont pas des hommes de lettres ; ils dirigent eux-mêmes la commercialisation, voire la distribution de leur produits. L'irruption des photographes dans le champ éditorial des biographies contemporaines ouvre la voie à l'entrée des photo- et biographies dans le domaine publicitaire,

ce dont l'album constitue l'exemple paradigmatique : bien avant l'*Album-Mariani*²⁰³, publié entre 1894 et 1925 ou *L'Album des célébrités contemporaines* de Lefèvre-Utile, qui date de 1905, *L'Album contemporain* de Justin Lallier opère cette jonction. Paru en 1866, il s'agit d'un album vide de tout portrait, comprenant seulement des cadres où coller les photographies, ainsi que les biographies afférentes. Chaque portrait de célébrité y est désigné d'un numéro. Comment obtenir ces portraits, qui permettront de remplir l'album et d'espérer ainsi compléter la collection ? Il existe trois possibilités : soit l'acheteur acquiert l'ouvrage complet avec les 300 portraits collés, contre 36 francs ; soit il achète l'album sans portraits, contre 5 francs, et les portraits séparément, pour 10 centimes ; soit enfin il bénéficie d'une opération publicitaire comme celle mise en place en 1866 par les Grands Magasins du Printemps : à chaque 10 francs d'achat, un portrait leur était remis.

Au terme de ce parcours, il reste à mesurer l'ampleur et la diversité des pratiques éditoriales et commerciales liées aux biographies contemporaines. Qu'elles paraissent dans des dictionnaires, dans des volumes écrits par un seul ou plusieurs auteurs, dans la presse ou par livraisons, ces biographies sont un point d'observation fécond pour mesurer la foisonnante diversité éditoriale qui règne au milieu du XIX^e siècle, pris entre une industrialisation croissante et la recherche permanente de nouvelles recettes commerciales dans le contexte d'une baisse progressive des prix. Si la montée de l'image, qui sera l'objet d'un prochain chapitre²⁰⁴, vient tirer en partie la biographie contemporaine hors du monde de l'édition ou de la presse, il n'en reste pas moins qu'à considérer l'ensemble des pratiques éditoriales de la biographie contemporaine dans les années 1850 et 1860, le fait dominant concerne l'hybridité entre livre et périodique. Celle-ci ne date pas du XIX^e siècle, et n'est pas propre au corpus des biographies contemporaines. À propos de *La Bigarrure*, créée en 1749 par Charles de Fieux, Amandine Lefèvre montre que la confusion quant au support et au format de ce livre-journal se retrouve dans les propos que les rédacteurs tiennent à son sujet : *La Bigarrure* est indifféremment nommée « volume » ou « feuille périodique²⁰⁵ ». Ce que l'étude des modalités éditoriales relatives aux biographies contemporaines révèle, c'est que la distinction entre livre et journal, véritable mur de Berlin, n'a d'importance, sans doute, qu'en tant qu'elle sert à maintenir des

²⁰³ Sur *L'Album-Mariani*, voir Adeline Wrona, « Des Panthéons à vendre : le portrait d'homme de lettres, entre réclame et biographie », *Romantisme*, 2012, n° 155, p. 37-50, en part. p 48-50 ; *Face au portrait*, ouvr. cité, en part. p. 121-125.

²⁰⁴ Voir le chapitre 4, qui revient en détail sur les trois entreprises photo-biographiques mentionnées ici.

²⁰⁵ Amandine Lefèvre, « *La Bigarrure*, un journal à la page ? », dans Alexis Lévrier et Adeline Wrona (dir.), *Matière et esprit du journal*, ouvr. cité, p. 93-105, en part. p. 95.

distinctions disciplinaires (ne permettrait-elle pas à la « littérature » de prolonger son existence de nuée, s'incarnant seulement dans de « véritables » livres, publiés par de « véritables » auteurs ?). La publication en feuilletons, en fascicules, en livraisons, qui détermine de façon très précise l'expérience de lecture, ne doit pas être trop vite rejetée du côté d'un secteur éditorial qualifié de « populaire²⁰⁶ », sans qu'il soit toujours possible de déterminer précisément ce que ce terme désigne. Le choix de publier un volume peut se comprendre comme une façon de se positionner contre un tout-venant éditorial fait de brochures de quelques pages, de feuilles volantes, de publications périodiques. Ce parcours des modalités éditoriales des biographies contemporaines souligne à quel point la distinction entre volume et périodique ne tient pas, sauf à considérer ces termes comme les deux extrémités d'un éventail de modèles intermédiaires, mixtes. En réalité, le périodique s'infiltré à tous les niveaux de la production écrite, y compris littéraire.

L'étude des modalités éditoriales des biographies contemporaines ouvre la voie à des réflexions sur l'état du champ éditorial de cette période. À l'issue de ce panorama des biographies contemporaines, on peut affirmer en premier lieu que la biographie contemporaine est un genre littéraire, certes, mais qui ne se peut concevoir comme tel qu'à condition d'ajouter immédiatement ensuite « et éditorial ». Son sens, sa logique interne, sa finalité et son inscription dans la société ne peuvent pas être détachés de son support et de la façon dont il est vendu. Des contraintes externes pèsent sur ces textes, relatives à la longueur, au rythme de publication, au biographié, aux informations biographiques disponibles. Cette dépendance à des facteurs externes rend toutefois ces textes précieux pour qui s'intéresse à la répercussion des mentalités et imaginaires sociaux dans les productions imprimées. Secondement, il apparaît que le flottement entre la périodicité d'une publication régulière et l'horizon toujours présent de la mise en recueil constitue un paradoxe qui est au cœur du genre de la biographie contemporaine : celle-ci est déchirée entre la nécessité d'épouser l'actualité, de se fondre dans un régime médiatique qui naît dans les années 1830-1860²⁰⁷ en se livrant à l'éphémère du périodique, en bref la composante « contemporaine » du genre, et la volonté de pérenniser son propos en lui donnant la permanence et la solidité du volume, afin qu'il puisse être reçu comme offrande et témoignage aux générations futures et, plus encore, répondre au besoin de thésaurisation de l'objet-livre par les classes bourgeoises. Les modalités de publication des biographies

²⁰⁶ Voir la critique de ce terme dans Roger Chartier (dir.), *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987, p. 11.

²⁰⁷ Voir Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, 1836, *L'an I de l'ère médiatique, analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, ouvr. cité ; Dominique Kalifa, « L'entrée de la France en régime médiatique : l'étape des années 1860 », in Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, Pulim, 2000.

contemporaines, mêlant le volume, hiératique et définitif, au périodique, éphémère et labile, incarnent une ambivalence profonde de ce corpus, partagé entre le désir d’embrasser les soubresauts de l’époque et celui de la figer une fois pour toutes. C’est cette dualité inhérente à la biographie contemporaine que met en évidence l’entre-deux du journal et du livre. La périodicité, qui s’infiltré à tous les niveaux du corpus, n’est pas la seule conséquence du branchement sur le présent qui caractérise la biographie contemporaine : au niveau de la confection des textes, les rapports interpersonnels entre biographe et biographié font de la biographie le support d’échanges divers se produisant au sein d’un réseau social. De ce fait, on est fondé à aborder la biographie contemporaine comme un objet transactionnel, pris dans un entrelacs de dons et contre-dons qui sont au fondement des sociabilités des producteurs culturels des années 1850 et 1860.

Chapitre 2 : réseau

Écrire la vie d'un individu implique une relation entre l'individu qui biographie et celui qui est biographié. Cette relation a été étudiée et commentée. Daniel Madelénat la présente comme tripartite : elle « implique un sujet, un objet, et un tiers commun (en amont : une tradition ; en aval : un lecteur²⁰⁸ ...) ». La relation du biographe-sujet au biographié-objet serait de l'ordre d'un parasitisme réciproque : le biographe, commensal nécrophile, se nourrit de la vie de celui qu'il biographie, en étant vampirisé en retour par ce dernier. Tout à sa tâche d'exhumation par l'écrit, le biographe s'oublie, se dépossède de sa propre existence : « je n'existais plus en moi, mais en lui²⁰⁹ », dit Roquentin à propos du Marquis de Rollebon dont il tente d'écrire la vie. « La relation biographique est donc ambivalente : amour et haine, sympathie et jalousie, fascination et dépit. Tout biographe, soumis et rebelle à la fois, résurrectionniste et embaumeur, sauve et tue²¹⁰. » Travaillant sur des biographies d'écrivains parues à la charnière des XX^e et XXI^e siècles, Martine Boyer-Weinmann, dans son livre *La Relation biographique*, prend soin de distinguer la relation comme « liaison » et la relation comme « récit²¹¹ » : deux étapes d'une histoire affective profonde qui rassemble biographe et biographié. La relation biographique, d'après l'autrice, relève du « complexe », du « noué » : cette « quête inépuisable du biographe aux prises avec une singularité approchée, mais rétractile, apprivoisée mais centrifuge » évoque une relation amoureuse, « toujours menacé[e] de son point de rupture²¹² ». Médiée par la langue, par l'écriture, par le récit et ses codes, la rencontre entre deux consciences nécessairement singulières ferait ainsi de la biographie un genre éminemment relationnel. La confrontation à l'altérité singulière du biographié, qui vient heurter l'identité du biographe, a toutes les chances de constituer une prise de risque – un « pari²¹³ ». Hors de la gangue douillette de la fiction, la littérature, s'aventurant dans les sentiers

²⁰⁸ Daniel Madelénat, *La Biographie*, ouvr. cité, p. 85.

²⁰⁹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard, 1975, p. 140, cité par Madelénat, ouvr. cit., p. 89.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

²¹¹ Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 103.

²¹² *Ibid.* p. 104-105.

²¹³ Voir François Dosse, *Le Pari biographique. Écrire une vie*, ouvr. cité.

de la factualité biographique, est alors sommée de relever ce qui s'apparente à un « défi²¹⁴ ». Une fois franchie la première étape de la rencontre et de la publication du texte biographique, la relation devient triangulaire, ajoute Martine Boyer-Weinmann : au lecteur la charge de nouer des relations avec l'un ou l'autre des deux pôles de la biographie.

Si la biographie en général est un genre relationnel, au sens où elle est conditionnée primordialement par le rapport entre deux individus, la biographie contemporaine l'est *a fortiori*. Si le biographié n'est pas mort, la relation biographique est avivée. Biographe et biographié peuvent se connaître, se parler, se fuir, se duper : entretenir une relation. De même, la publication fait du biographié un lecteur potentiel. De ce point de vue, la biographie contemporaine se conçoit comme une étape parmi d'autres d'une relation entre deux individus – qu'ils se connaissent ou non. Une telle publication peut par exemple être une façon de manifester un intérêt, une prise de contact indirecte. C'est pourquoi il faut considérer que la biographie contemporaine tombe sous le régime de la double énonciation typique du théâtre : elle est adressée à la fois au public et, souterrainement, au biographié lui-même. Elle s'apparente ainsi au genre de la « lettre ouverte²¹⁵ ». La biographie contemporaine est relationnelle à double titre. D'une part, elle peut trouver sa raison d'être dans une relation interpersonnelle qui préexiste à la publication. D'autre part, elle peut être à l'origine d'une relation : le biographe, par exemple, peut penser son travail biographique comme une façon d'attirer l'attention du biographié. En outre, la biographie peut participer à infléchir en bonne ou mauvaise part cette relation, selon que le texte se rapproche de l'éloge ou du blâme, voire à la créer – la publication pouvant fournir l'occasion d'une rencontre. Autrement dit, la biographie contemporaine a doublement affaire au réel, en amont et en aval de sa publication : elle est *performée* par une relation préexistante autant que *performante*, puisqu'elle constitue un acte relationnel.

Pourquoi ne pas avoir alors intitulé ce chapitre « Relations » ? Parce que la relation biographique évoquée plus haut présente l'inconvénient d'abstraire ses membres de tout contexte ; objets d'une interprétation psychologique voire ontologique, le biographe et le biographié d'une telle relation existent en apesanteur, dans un milieu indéfini. Les biographes de contemporains sont pris dans un entrelacs de relations amicales et de rapports de pouvoir qui

²¹⁴ Voir Ann Jefferson, *Le défi biographique, La littérature en question*, ouvr. cité.

²¹⁵ Pour un vaste panorama des liens entre presse et épistolaire au XIX^e siècle, voir Guillaume Pinson (dir.), *La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique*, Médias 19, en ligne :

<https://www.medias19.org/publications/la-lettre-et-la-presse-poetique-de-lintime-et-culture-mediatique>

influent sur leur travaux biographiques. En outre, les biographies contemporaines sont soumises à des contraintes externes fortes ; elles sont toujours sérielles ; elles mettent en scène des groupes sociaux ; elles sont souvent rédigées à plusieurs mains ; leur contenu même est souvent recyclé de textes antérieurs : en somme, elles ont tout à voir avec le collectif. Autrement dit, pour ce qui est des biographies contemporaines, la relation entre biographe et biographié n'engage rarement que deux personnes. C'est la raison pour laquelle approcher les biographies contemporaines des années 1850 et 1860 à l'aune d'une relation duelle, même triangulaire, relève du contresens. Ces textes s'inscrivent toujours dans un ensemble, une série de relations : la notion de *réseau* semble davantage pertinente pour approcher les liens sociaux intersubjectifs qui se tissent autour de et à travers les biographies contemporaines.

Quelques mots à propos de cette notion s'imposent. Le réseau trouve d'abord une acception opératoire en sociologie. L'analyse structurale des réseaux (ASR) est une méthode d'analyse sociologique qui naît à la fin des années 1930²¹⁶. Distincte d'une perspective sociologique postulant l'existence de structures (de domination, sociales, etc.) impalpables mais s'imposant aux individus sur le mode de l'intériorisation, l'ASR rompt avec toute perspective holistique pour demeurer à l'échelle des relations sociales réelles. L'analyse sociologique se limite ainsi à reconstituer précisément l'ensemble des relations concrètes des individus entre eux afin d'en représenter la structure sous forme de graphe. Afin de prévenir toute hypostase du social, toute transcendance du déterminisme et d'éviter la complexité psychologique de notions comme l'habitus ou l'intériorisation des structures de domination, l'ASR choisit ainsi de s'en tenir aux relations, en observant comment le réseau influe sur les choix individuels²¹⁷.

Depuis le début des années 2000, la notion de réseau a été appliquée à l'approche sociale du littéraire. La notion a en effet bénéficié de l'essor des recherches sur les sociabilités littéraires, notamment en ce qui concerne le XIX^e siècle. Autour de chercheurs comme Guillaume Pinson²¹⁸, Anthony Glinoyer et Vincent Laisney²¹⁹ et du groupe de recherche sur les

²¹⁶ Jacob Levy Moreno, *Fondements de la sociométrie*, 1934.

²¹⁷ Sur l'analyse structurale des réseaux, voir Alain Degenne et Michel Forsé, *Les réseaux sociaux. Une analyse structurale en sociologie*, Paris, Armand Colin, 1994 ; Alexis Ferrand, « La structure des systèmes de relations », *L'Année sociologique*, XLVII/1, 1997, p. 37-54 ; Frédéric Claisse, « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie », dans Daphné de Marneffe et Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Cri/CIEL, 2006, p. 21-43.

²¹⁸ Voir entre autres Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », n° 33, 2013.

²¹⁹ Voir notamment Anthony Glinoyer et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.

médiations littéraires et les institutions (GREMLIN²²⁰), les recherches sur les sociabilités littéraires, résolument inscrites à la croisée des pratiques et des représentations ont connu un tournant. C'est dans ce cadre que les recherches sur les réseaux se sont développées. Le CIEL, Centre Interuniversitaire d'Étude du Littéraire, fondé en 2002 aux Universités de Bruxelles et Liège, fait paraître en 2006 un collectif intitulé *Les Réseaux littéraires*, sous la direction de Daphné de Marneffe et Benoît Denis. Que l'usage de cette notion provienne de Belgique et du Québec²²¹ n'est pas anodin : il s'agit de proposer une approche sociale de la littérature qui se serve d'un outil plus souple et adapté à la configuration du domaine littéraire dans ces espaces, dominés et faiblement institutionnalisés²²², que celui de champ littéraire théorisé par Pierre Bourdieu²²³. Dans son article, Gisèle Sapiro propose de s'affranchir des présupposés théoriques de la notion de réseau en sociologie exposés ci-dessus. Il s'agit de conserver le réseau comme perspective et méthode d'analyse en le conciliant avec le champ littéraire bourdieusien : l'objectif est de se servir de l'analyse des liens qui unissent entre eux les écrivains d'une époque donnée pour mieux restituer la position de chacun dans la structure du champ littéraire. Précisons que le réseau n'est pas la somme des relations de ses membres, puisqu'il s'agit d'une structure, à analyser comme telle²²⁴.

Quoi qu'il en soit, dès lors qu'il s'agit d'histoire littéraire, une tension demeure entre la perspective réticulaire et une approche plus holistique des liens entre littérature et social. La première restreint l'analyse sociale du littéraire à celle des sociabilités et des relations interpersonnelles, quand la deuxième use de concepts plus généraux et flous comme « lectorat », « réception », « public ». Ayant défini le réseau comme un « système, non institutionnel mais stable, de relation et de communication entre divers acteurs de la vie littéraire²²⁵ », Alain Vaillant opère ainsi la distinction entre « réseau » et « public » : il y voit

²²⁰ En ligne <http://legremlin.org/>

²²¹ Voir les travaux de Michel Lacroix ; entre autres : Michel Lacroix, « Littérature, analyse de réseaux et centralité : esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature », *Recherches sociographiques*, 2003, vol. 44, n° 3, p. 475-497 ; Michel Lacroix (dir.), *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, 2004, vol. 7, n° 1, « Réseaux et identités sociales ».

²²² Voir Paul Aron et Benoît Denis, « Introduction. Réseaux et institution faible », *Les Réseaux littéraires*, ouvr. cité, p. 7-18.

²²³ Voir Pierre Bourdieu, « Le Champ littéraire », art. cité ; *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, ouvr. cité.

²²⁴ Gisèle Sapiro, « Réseaux, institution(s) et champ », *Les Réseaux littéraires*, ouvr. cité, p. 44-59. Pour une mobilisation récente du concept de réseau, voir Kevin Saliou, *Le Réseau de Lautréamont. Itinéraire et stratégies d'Isidore Ducasse*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2021.

²²⁵ Alain Vaillant, « Réseau et histoire littéraire : de la sociologie à la poétique », *Les réseaux littéraires*, ouvr. cité., p. 123-134, citation p. 125.

deux logiques conflictuelles de l'histoire littéraire du XIX^e siècle. Le pôle réticulaire (comprenant sociabilités cénaculaires et salonniers, camaraderie, clientélisme) serait privilégié et défendu par des écrivains cherchant à résister à l'envahissement du pôle du grand public, avec ce qu'il charrie d'industrialisation, de standardisation, d'exigences de productivité et de contraintes matérielles. En d'autres termes, le régime médiatique naissant, qui serait le régime du public, viendrait fissurer l'ancien système réticulaire des « Belles-Lettres », lequel en retour mettrait en place une « politique et une poétique du réseau²²⁶ ». L'opposition entre publicisation et réticulation comme clef de lecture de l'histoire littéraire du XIX^e siècle est reprise par Vincent Laisney dans un article récent, paru dans un numéro du *Magasin du XIX^e siècle* consacré aux réseaux²²⁷ — preuve de la fécondité de cette notion pour la période considérée : « de réticulaire le système littéraire est devenu *public* », écrit Vincent Laisney. Il note que « l'exceptionnelle activité réticulaire du XIX^e siècle » s'explique par une conversion à l'économie de marché douloureuse et insatisfaisante. Placés dans l'« état *d'indépendance inconfortable* représenté par le système commercial de la démocratie moderne²²⁸ », les écrivains se replient sur les réseaux. Dans la suite de son article, Laisney fait appel à la notion de « capital relationnel » : distinct du capital social défini par Pierre Bourdieu²²⁹, le capital relationnel est « l'ensemble des liens directs ou indirects que l'agent capitalise grâce à sa position structurale dans son réseau²³⁰ ». Pour l'auteur, « le déficit de ressources financières issues des échanges économiques (ventes de manuscrit, droits d'auteur, rétributions d'articles) est compensé par les “ressources sociales” [...] générées par l'activité réticulaire²³¹. » Ces « ressources sociales » sont liées à la « mamelle vocationnelle » qui fournit les « moyens spirituels d'être un “artiste” ». En somme, d'une part se trouve l'imprimé, côté profession, qui rapporte de l'argent ; de l'autre, le réseau, côté vocation, qui rapporte du soutien spirituel et de l'entraide à l'homme de lettres, « sans lesquels il lui est impossible de continuer à écrire ».

Guillaume Pinson inscrit dans la même perspective ses réflexions sur la prolifération des représentations des sociabilités des praticiens de lettres au cours du XIX^e siècle :

²²⁶ *Ibid.*, citation p. 130.

²²⁷ Vincent Laisney, « Réticulairement. Sociabilités littéraires et capital relationnel au XIX^e siècle », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 10, 2020, p. 110-117.

²²⁸ *Ibid.*, cité p. 113.

²²⁹ Pierre Bourdieu, « Le Capital social. Notes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 31, 1980, p. 2-3.

²³⁰ Björn Olav-Dozo, « Données biographiques et données relationnelles », *COntEXTES*, [en ligne], n° 3, 2008, § 67. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/1933>.

²³¹ « Réticulairement », art. cité, citation p. 113.

au moment en effet où s'imposent les médiations de l'imprimé, le discours social s'emploie inlassablement, par contrecoup, à mettre en scène les sociabilités, c'est-à-dire un type de socialité directe qui paraît résister à la socialité indirecte et à la communication différée que supposent les médiations²³².

Ainsi, la multiplication des mises en scène de sociabilités d'écrivains et de journalistes dans les mémoires, les souvenirs et les articles de journaux, serait corrélée à l'avènement de la culture médiatique. L'insistance sur la vie, les amitiés et leurs représentations sert de rempart à la montée de l'imprimé, facteur de soumission aux contraintes du marché et générateur de compétition.

L'analyse de l'inscription des biographies contemporaines dans des réseaux sociabilitaires, de leur « étoilement²³³ », met au jour une lecture différente du monde des producteurs culturels, qui écorne la perspective d'un conflit entre imprimé et réseau. Elle remet en question deux des conclusions auxquelles les recherches précédentes ont abouti. La première de ces remises en question concerne la distinction entre réseau et public. Loin d'être déchirés entre vocation et profession ou de résister par les sociabilités à la compétition induite par les logiques de marché, les praticiens de la culture du Second Empire cherchent à convertir leur capital relationnel en capital économique et social. Biographes et biographiés se servent de leurs relations pour gagner de l'argent, de la reconnaissance ou des postes. Il n'y a pas d'antagonisme entre réseau et marché, entre réseau et public, dans le monde des biographies contemporaines : le réseau est un marché, et l'exposition publique du réseau par le biais de l'imprimé, le fonds de commerce des biographes de contemporains. Les biographies de contemporains sont enveloppées dans des réseaux entremêlés. Le présent chapitre s'inscrit par ailleurs dans le sillage des recherches menées par Howard S. Becker. Dans son ouvrage *Les Mondes de l'art*, le sociologue américain déconstruit le mythe du créateur singulier en mettant au jour les « chaînes de coopération » qui interviennent dans le processus de production d'une œuvre d'art²³⁴. La différence avec les exemples développés par Howard Becker, c'est que les biographies contemporaines ne prétendent pas au statut d'œuvre d'art, et vont parfois jusqu'à mettre en scène le réseau de coopération qui les a vu naître. Si le chapitre « Publication » a démontré que les biographies contemporaines sont un genre éditorial, celui-ci souhaite prouver

²³² Guillaume Pinson, « Travail et sociabilité », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, ouvr. cité, 2011, p. 653-666, citation p. 666.

²³³ Luc Fraisse, « Le pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIX^e siècle », *CONTEXTES*, n° 3, 2008, « La question biographique en littérature », [en ligne], § 11. URL : <https://doi.org/10.4000/contextes.2143>.

²³⁴ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art [Art Worlds, 1982]*, Paris, Flammarion, 2010.

qu'il s'agit aussi d'un genre « réticulaire ». Il ne s'agit donc pas de se servir des biographies comme d'un document permettant de reconstituer un réseau social ayant existé. L'objet du chapitre consiste à voir comment le recours à la notion de réseau permet de mieux appréhender le phénomène des biographies contemporaines.

L'autre remise en question induite par l'étude des biographies contemporaines concerne la singularité du réseau littéraire. Les chercheurs mentionnés ci-dessus circonscrivent un ou des réseaux littéraires, constitués uniquement de littérateurs et d'écrivains. Il apparaît en fait que, si les biographes sont le plus souvent des professionnels de l'écriture et de l'édition, les biographiés, eux, sont profondément divers d'un point de vue socioprofessionnel. Les réseaux dont procèdent les biographies sont multiples, entrelacés. Ils ne sont pas seulement littéraires ; à peine sont-ils uniquement culturels : on trouve parmi les biographiés des médecins, des avocats, des hommes politiques, des banquiers et des hauts fonctionnaires.

Le point commun de ces réseaux entremêlés est l'intérêt accordé à la visibilité dans l'espace public. La majorité des biographiés trouvent avantage à l'être – lorsque, du moins, leur biographie n'est pas calomnieuse. La biographie contemporaine est un outil précieux, qui fournit visibilité dans l'espace médiatique et promotion sociale : elle permet de *se faire connaître*. En conséquence, la biographie acquiert de la valeur, et devient un objet d'échange. Toute une partie des biographies de contemporains sont le produit d'une transaction financière : le biographié a payé pour que sa biographie soit incluse dans un recueil. Ces « biographies à vendre » sont la plupart du temps celles de notables de province, désireux de gagner en visibilité et de se hisser socialement (2.1.) Dans les milieux parisiens qu'on dira médiatiques, ceux des producteurs culturels, des journalistes, en somme des célébrités, l'échange monétaire n'a pas cours : la biographie s'inscrit plutôt dans un échange de bons procédés, une transaction symbolique de notoriété où biographe comme biographié sont gagnants, bénéficiant chacun de l'exposition publique générée par la publication de la biographie. La série « Les Contemporains de Nadar », parue au tournant des années 1850, offre un point de vue fécond pour observer l'intégration de la biographie contemporaine et les échanges qu'elle suscite au sein du réseau des « hommes du jour ». Particulièrement conscient de l'importance de ce qui ne s'appelle pas encore *networking*, Nadar déploie une pratique biographique éminemment réticulaire et transactionnelle (2.2.)

1. Transaction financière : les biographies à vendre, un outil de promotion socioprofessionnelle pour les notables

Le corpus des biographies de contemporains comprend un ensemble de textes aux caractéristiques singulières, auxquels le nom d'archives biographiques de notables peut convenir. Ces notices procèdent d'une transaction pécuniaire : elles sont achetées, et souvent rédigées, par les biographiés. Ces recueils biographiques au mode de financement spécifique, souvent publiés par des éditeurs peu scrupuleux, sont emblématiques de la duplicité des biographies contemporaines, qui prétendent énoncer une vérité neutre et objective, parée d'encyclopédisme, au moment où elles délivrent des récits tout à fait partiels. L'étude de ces « biographies à vendre » permet de mettre en lumière une première forme de transaction associée à la biographie contemporaine : l'échange d'argent. Mais combien vaut une biographie ? La difficulté d'évaluer un tel travail a pu favoriser des pratiques peu honnêtes de la part de biographes aux airs de chevaliers d'industrie. Ces archives biographiques mettent en jeu plusieurs formes du réseau : d'une part, le marché qui unit les différents notables sollicités aux biographes, souvent issus du monde de l'édition ; de l'autre, les réseaux du pouvoir : il s'agit pour les biographiés de se signaler auprès du gouvernement dans un contexte politique, les années 1850, particulièrement accidenté.

1.1. Un objet éditorial non identifié

Soit les trois volumes d'un imposant recueil biographique, dont le titre dégage un esprit de sérieux emphatique : *Galerie nationale des notabilités contemporaines. Annales biographiques des principaux fonctionnaires, des représentants, Conseillers d'État, Diplomates, Magistrats ; des Membres du Clergé, de l'Administration et des Finances ; des Officiers supérieurs de l'Armée et de la Marine, et des Savants, Littérateurs, Artistes et Industriels distingués*. Chaque tome compte près de 500 pages, et l'ensemble contient 279 biographies, de longueurs inégales. Le premier tome paraît le 15 mars 1850, le second le 15 octobre, le troisième le 1^{er} mars 1851. L'ouvrage n'a pas d'éditeur : comme pour une revue, sont mentionnés le « bureau et l'administration », ainsi qu'une adresse, le 57, rue Sainte-Avoye (devenant le 30, boulevard du Temple à partir du troisième tome). Un seul nom apparaît : un

certain E. de Saint-Maurice Cabany, présenté comme « rédacteur en chef ». Sur la page de titre, dans les avertissements et avant-propos, un argument revient : chacun des volumes sera déposé

gratuitement, quel qu'en soit le nombre, dans les Bibliothèques publiques de chacun des chefs-lieux de département et d'arrondissement de la France, ainsi que dans la bibliothèque particulière du Président de la République, et dans celles de l'Assemblée nationale, des différents Ministères et principales Administrations de l'État²³⁵.

L'avis cité ici détaille avec beaucoup d'insistance le processus de publication : dates de parution, modalités de retrait des exemplaires gratuits par les bibliothécaires, avis dans *Le Moniteur de la Librairie*. Les deux premiers tomes s'ouvrent chacun sur la biographie d'un personnage politique central du moment : le premier débute par la biographie de Louis-Napoléon Bonaparte, le second par celle de Cavaignac. Toutefois, la lecture de ces ouvrages, dont les biographies ne semblent pas classées selon un ordre quelconque, laisse perplexe. La deuxième biographie du premier tome est celle de Ferdinand Ruiz, dont les titres suivent le nom : « ancien préfet de la Nièvre, ancien capitaine d'artillerie dans l'armée napolitaine ». Idem pour le deuxième volume : la biographie qui suit celle de Cavaignac porte sur un certain Jean-Simon-François Piétri, ancien lieutenant-colonel, sous-préfet de l'arrondissement de Sartène (Corse), officier de la Légion-d'Honneur. La suite des biographies est à l'avenant – voici les noms et titres des cinq biographies suivantes :

Tome 1	Tome 2
<ul style="list-style-type: none"> • Jean-Joseph Astoin, sous-préfet de Barcelonnette (Basses-Alpes) ; • Charles Nicolas, ancien maire de Quingey, sous-préfet de Baume-les-Dames (Doubs) ; • André-Nicolas-Auguste Leleu, sous-préfet de Paimbœuf (Loire-Inférieure) ; • Antoine Pourtau-Penne, ancien notaire, sous-préfet d'Oloron (Basses-Pyrénées) ; • M. l'abbé Pierre-Marie-Louis-Ferdinand Roux, vicaire de la paroisse Saint-Antoine (Église des Quinze-Vingts) et directeur de l'œuvre Saint-Antoine 	<ul style="list-style-type: none"> • Aimé-Lucien Collet-Dubignon, recteur honoraire de l'académie d'Angers, officier de la Légion-d'Honneur ; • Toussaint Tommasi, juge de paix du canton de Luri (Corse) ; • Jean-Baptiste-Étienne-Emmanuel Delzers aîné, président du tribunal civil d'Espalion (Aveyron) ; • Jean-Baptiste Dauphole, ancien maire de Bagnères, ancien membre du Conseil général des Hautes-Pyrénées, chevalier de la Légion-d'Honneur ;

²³⁵ *Galerie nationale des notabilités contemporaines*, vol. 2, « avis important », n. p.

(Maison de prévoyance pour les ouvrières sans travail).	• Félix Massoni, juge de paix du canton de Valle-d'Alesani, membre du Conseil général de la Corse.
---	--

Il n'est sans doute pas utile de poursuivre cette liste pour s'apercevoir que les biographiés présentés dans ces volumes ne sont pas conformes aux critères habituels de la célébrité. Qui sont ces gens, et quelle est la raison de leur présence dans ce recueil, mû semble-t-il par un altruisme tel qu'il est offert gratuitement aux bibliothèques ? L'« immense appétit » pour les biographies propre au XIX^e siècle serait-il à ce point développé que les vies de sous-préfets et de magistrats en retraite trouvent des lecteurs et des éditeurs si peu attirés par le gain ?

1.2. Débiter la gloire

La réalité est plus prosaïque, et elle jette une lumière différente sur la pratique de la publicité au XIX^e siècle. La *Galerie nationale des notabilités contemporaines*²³⁶ n'est pas, à proprement parler, un recueil biographique. C'est une collection de biographies rédigées pour la plupart par les intéressés eux-mêmes, et publiées à compte d'auteur, selon des tarifs déterminés à l'avance par le gestionnaire, E. de Saint-Maurice Cabany. Hors les premières biographies (Louis-Napoléon Bonaparte et Cavaignac), qui servent en quelque sorte de produits d'appel, chacune des biographies contenues dans le recueil a donc été achetée par le biographié ou un de ses proches. Le processus de publication relève d'une stratégie commerciale originale : la souscription au volume permet d'y entrer comme biographié. Dans *Le Tintamarre*, Edmond Martin reproduit une lettre de Saint-Maurice Cabany concernant la GNC :

Si j'en crois la lettre, rédigée dans un style *de galerie*, que vous faites courir, chez vous la célébrité s'acquiert par souscription.

Monsieur,

N'ayant pu insérer votre notice dans le volume de la Galerie nationale qui vient d'être publié, je vous prie de me renvoyer *de suite* le projet que j'ai eu l'honneur de vous communiquer le 22 juin dernier, afin que je puisse placer votre article dans le volume suivant, sous presse, qui paraîtra en janvier.

Veuillez être assez bon pour joindre à ce projet vos *corrections* et *observations* en L'ACCOMPAGNANT DE VOTRE BIENVEILLANTE ADHESION AU REMBOURSEMENT DES FRAIS DE PUBLICATION DE VOTRE ARTICLE, A L'EXEMPLE DE TOUS VOS COLLEGUES.

²³⁶ GNC, dorénavant.

Signé : E. Saint-Maurice Cabany

Votre bienveillante adhésion.

Ah ! Monsieur Saint-Maurice Cabany, vous avez laissé là percer le bout de l'oreille de la *Galerie nationale des notabilités contemporaines*²³⁷.

Vingt ans plus tard, le bibliographe Quérard revient sur cette technique de financement dans un article sur Saint-Maurice Cabany :

M. Cabany appartient à la catégorie, assez nombreuse depuis vingt ans, des biographes marchands, chez lesquels il n'est pas absolument nécessaire d'être ni écrivain ni biographe : il devient alors très-difficile d'indiquer la part qui leur appartient dans les publications qu'ils ont faites, attendu que les intéressés, moyennant le prix qu'ils payent, se réservent toujours le droit de se départir le plus de célébrité possible, ne laissant à ces industriels de nouvelle espèce que la responsabilité d'articles que, par un restant de pudeur, les véritables auteurs ne peuvent pas signer²³⁸.

Comment quelqu'un comme Saint-Maurice Cabany s'y est-il pris pour obtenir les biographies (et l'argent) dont il avait besoin ? Quérard reproduit une lettre-type, envoyée à une famille pour une autre publication du même Cabany, intitulée le *Nécrologe universel*, recueil de nécrologies publié entre 1846 et 1847, reposant sur le même modèle de financement. Il est intéressant de reprendre cette lettre, ne serait-ce que pour en mesurer la duplicité.

Paris, le 15 janvier 1846.

Monsieur,

Vous venez d'avoir la douleur de perdre M. le baron de Malaret, pair de France, ancien député de la Haute-Garonne, ancien maire de Toulouse, votre très-digne et honorable parent.

J'ai l'honneur de vous informer que, par un arrêté spécial, le comité de rédaction du « Nécrologe universel », dans l'intention d'honorer la mémoire d'un homme remarquable, vient de décider qu'il serait publié dans la prochaine livraison de cet important recueil, un article nécrologique, biographique, politique, parlementaire et administratif détaillé sur feu M. le baron de Malaret.

J'ai donc l'honneur de vous prier, Monsieur, d'avoir l'extrême obligeance de me faire parvenir le plus promptement possible, tous les documents nécessaires pour la fidèle rédaction et la

²³⁷ Edmond Martin, « Le Plutarque bon enfant », *Le Tintamarre*, 3 novembre 1850, p. 3.

²³⁸ François-Marie Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, Paris, Paul Daffis, 1870, t. III, p. 551.

prompte impression de cet article, en y joignant l’empreinte et la description des armoiries pour la gravure de l’écusson qui doit être placé en tête de la Notice.

En me faisant cet envoi que je sollicite instamment de votre bonté, veuillez, je vous prie, Monsieur, me faire connaître vos ordres bienveillants, relativement au nombre d’exemplaires particuliers que vous pourriez désirer de la notice nécrologique sur feu M. le baron de Malaret. Ces exemplaires, que les familles peuvent se procurer moyennant un léger sacrifice pécuniaire, sont de précieuses archives qui se transmettent de génération en génération.

L’insertion d’un article dans le « Nécrologe universel », ouvrage honorable, utile et éminemment sérieux, est un souvenir impérissable que chaque famille s’empresse de consacrer à celui de ses membres qui s’en est rendu digne, et dont la mémoire, les actes, les services, les talents, les vertus, méritent d’être rappelés, publiés et conservés.

Personne n’a plus de droit que feu M. le baron de Malaret de figurer dans ce vaste ouvrage, où viennent prendre place toutes les notabilités contemporaines.

Agrérez, Monsieur, l’assurance de la considération distinguée de votre tout-dévoué serviteur.

E. Saint-Maurice Cabany,

Rédacteur en chef.

Après avoir ainsi fait passer une proposition commerciale pour la décision mûrement réfléchie d’un « comité de rédaction », la lettre détaille les tarifs, fort élevés : au minimum 100 exemplaires doivent être achetés, à raison de 25 francs la page d’impression pour le premier cent, puis 12,5 francs la page pour le deuxième cent et 6,25 francs à partir du 300^e exemplaire. Une biographie de deux pages tirée à 200 exemplaires revient ainsi à 75 francs, soit l’équivalent de deux mois et demi de salaire d’un ouvrier²³⁹. Il y a un tirage de la biographie à part, comme une livraison unique, lequel est envoyé à la famille (ou au biographié pour les recueils de biographie contemporaine), puis une publication dans le recueil.

Il faut imaginer Cabany scrutant la partie nécrologique des journaux pour dénicher les prochains clients du *Nécrologe universel*. Quant à la *GNC*, le protocole semble avoir été identique, à cela près que le rédacteur en chef a mobilisé des réseaux préexistants pour trouver des clients. L’un de ces réseaux a été, selon toute vraisemblance, celui des décorés de l’ordre de la Légion-d’Honneur : sur les 228 biographiés des deux premiers tomes, 102 sont décorés. Cabany a dû consulter également les registres des maires, des élus des conseils généraux et municipaux, des membres de la préfectorale, la liste des représentants du peuple... La

²³⁹ « Prix et salaires en France à diverses époques », *Journal de la société statistique de Paris*, t v, 1864, p. 140-153.

concentration sur les élus et les hauts fonctionnaires peut se comprendre : la Deuxième République est jeune en 1850 ; les hommes politiques et les grands commis de l'État ont tout intérêt à se manifester aux yeux du public et de leurs collègues, selon une double logique de transparence par le récit de sa carrière et de publicité par la publication. La grande affaire de 1848, c'est le rétablissement du suffrage universel, qui fait entrer le peuple sur la scène politique et oblige « tous les partis d'entrer en relation avec lui²⁴⁰ ». Le suffrage universel bouleverse les modalités de distribution du pouvoir et oblige ceux qui se destinent à un rôle public à se construire une image publique qui les avantage. Saint-Maurice Cabany répond ainsi à une demande précise, ce dont il est parfaitement conscient :

Dans un pays où chacun possède sa part de souveraineté et la délègue à celui qui lui inspire le plus de confiance, sous un gouvernement issu du concours de plusieurs millions de volontés, parfois contraires, toujours nuancées, le seul moyen d'éviter la confusion et de fournir à l'opinion publique un guide infallible, c'est d'exposer au grand jour la vie de ceux qui, médiatement ou immédiatement, sont investis du mandat populaire et doivent compte, par conséquent, de la gestion des intérêts confiés à leur zèle et à leur probité²⁴¹.

Opportunément, la *GNC* permet aux acteurs de l'État et du gouvernement de contrôler le regard du public sur leurs antécédents. L'objectif est de contrebalancer la presse, voire de compenser ses lacunes, ce que Cabany ne manque pas de souligner :

Cette publicité, la presse périodique ne saurait la donner [...] elle ne trouve ni le temps, ni la place nécessaires pour scruter les antécédents de cette armée innombrable de Fonctionnaires de tout ordre [...] Un recueil biographique, plus spécialement affecté à ce soin, pouvait seul combler cette lacune²⁴²...

Acheter sa biographie dans la *GNC* est un moyen qui peut paraître efficace pour rendre publique son appartenance à un réseau – celui du pouvoir. C'est une manière de se faire connaître, moins sans doute du public que des autres membres du réseau – dans l'espoir, sans doute, d'une promotion. Toutes les stratégies sont bonnes pour construire une image positive de soi. Nombreux sont ceux qui se couvrent d'éloges :

²⁴⁰ Daniel Stern [pseud. Marie d'Agoult], *Histoire de la révolution de 1848*, p. 481, cité par Alain Garrigou, « Le brouillon du suffrage universel. Archéologie du décret du 5 mars 1848 », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 6, 1991, p. 161-178, cité p. 161. Sur le suffrage universel, voir Raymond Huard, *Le suffrage universel en France (1848-1946)*, Paris, Aubier, 1991.

²⁴¹ *GNC*, ouvr. cité, t. 1, préface, p. v. Le lien entre représentation politique et biographie contemporaine sera abordé plus en détail dans un chapitre ultérieur.

²⁴² *Ibid*, p. v-vi.

Reçu à l'Assemblée législative par 88 107 suffrages, M. Creton est sans contredit un des représentants les plus consciencieux et les plus dévoués. La gloire et la prospérité de la France, voilà son unique but, et tout gouvernement qui saura doter le pays de l'ordre, indispensable aux progrès du bien-être auquel il aspire, trouvera en lui un appui désintéressé (vol. 2, p. 155).

[Eugène-Marie-Philibert Heulhard de Montigny] sut ranimer la confiance, rendre l'activité aux affaires et rassembler dans un seul faisceau toutes les forces vives du pays pour faire concourir chacun, selon ses moyens, au rétablissement de la prospérité dans l'arrondissement : heureux résultat obtenu, dont la population lui sait gré et que les chefs placés à la tête du département, comme le gouvernement de la République, ont su apprécier (vol. 2, p. 167).

M. Remy de Campeau est considéré depuis longtemps comme un des membres les plus distingués de la branche de l'administration des finances qui a pour objet le recouvrement des impôts et l'acquittement des dépenses publiques (vol. 2, p. 211).

Un tel rappelle avec complaisance son lien avec l'homme politique Prosper de Barante :

[Biographie de Charles Boudet de Bardou] Ses vœux en faveur de l'établissement des banques départementales, succursales de la Banque de France, sa dissertation sur la navigation de la rivière de l'Allier, valurent au jeune écrivain une lettre de félicitation de M. de Barante, alors ambassadeur, qui lui adressait de Saint-Petersbourg ces paroles encourageantes : « C'est à vous qu'il appartient de conseiller et d'éclairer le pays » (vol. 2, p. 374).

Un dernier multiplie les appels du pied auprès de son groupe politique :

M. Jourdain appartient au parti de l'ordre, qui peut compter sur lui comme sur un de ses plus zélés successeurs (vol. 2, p. 209).

Ces biographies sont moins des récits de vie que des *curriculum vitae* destinés à capter l'attention du chef de l'État et de son cabinet, dans une période instable de remaniement politique. Certains vont même jusqu'à formuler des demandes précises, transformant la biographie en véritable lettre de doléances. Jean-Dominique Peretti, « dit Mémé », juge de paix en Corse, qui s'est jeté « vingt fois, au péril de sa vie [...] au milieu de rixes sanglantes », n'a reçu comme récompense « pour prix de son dévouement, pour prix d'une grave blessure au bras [...] que la considération de ses concitoyens ». Il n'a en revanche pas obtenu la Légion d'Honneur que le préfet a pourtant requise pour lui²⁴³. Systématiquement, le nom du biographié est suivi de la liste de ses fonctions et titres, selon une mise en page immuable. L'insistance sur

²⁴³ « Jean-Dominique Peretti, dit Mémé », *GNC*, vol. 2, p. 105-107.

les titres et fonctions participe de l'entreprise de légitimation logée au cœur d'un recueil comme la *GNC*. Il s'agit d'exposer son appartenance à une catégorie sociale et au réseau des hommes de pouvoir.

LOUIS-MARIE

DE BELLEYME,

**PRÉSIDENT DU TRIBUNAL DE PREMIÈRE INSTANCE DE LA SEINE ,
MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ D'INSTRUCTION ÉLÉMENTAIRE,
ANCIEN DÉPUTÉ , COMMANDEUR DE LA LÉGION - D'HONNEUR ,
CHEVALIER DE L'AIGLE ROUGE DE PRUSSE (3^e CLASSE).**

Fils d'un officier du génie, savant géographe et collaborateur de Cassini, M. Louis-Marie de Belleyme naquit à Paris, le 16 janvier 1787. Après avoir fait de brillantes études à l'école centrale des Quatre-Nations, il suivit les cours de l'Académie de législation et fut reçu avocat à la Cour impériale de Paris, le 17 juillet 1807. Il s'y distingua par ses brillantes improvisations,

Figure 6. Saint-Maurice Cabany, Galerie nationale des notabilités contemporaines, vol. 1, p. 363.

1.3. La galaxie des « archives biographiques » à vendre

La découverte du fonctionnement réel de la *GNC* jette un jour nouveau sur une série de publications de la même époque, comme *Les Annales contemporaines, par deux littérateurs publicistes*²⁴⁴, dont seules quelques livraisons ont été déposées à la BnF – soit qu'il n'y en ait

²⁴⁴ *Les Annales contemporaines, par deux littérateurs publicistes*, Paris, rue des Beaux-Arts, 3, 1850.

pas eu d'autres, soit qu'elles aient seulement circulé dans des sphères privées. Un cas plus éloquent est celui du *Musée biographique. Illustrations, célébrités et notabilités du XIX^e siècle*²⁴⁵. Comme la *GNC*, le *Musée biographique* est « envoyé franco de port aux principales bibliothèques publiques²⁴⁶ ». Comme la *GNC*, il est explicitement lié au suffrage universel²⁴⁷. Sa mise en page est d'ailleurs similaire à celle de la *GNC*. Comme la *GNC* enfin, il s'ouvre sur des biographies de célébrités (Cormenin, Michelet, Béranger), avant de poursuivre avec des personnages d'une tout autre envergure, tel ce très flaubertien Jean-Baptiste Pla, « notaire, maire de Félines, membre du conseil général de l'Aude, président du comice agricole du canton de Monthoumet, membre de l'Académie de l'industrie agricole, manufacturière et commerciale », dont les services qu'il a rendus à son pays natal « sont immenses et assurent à ce digne fonctionnaire la reconnaissance éternelle de ses concitoyens²⁴⁸. »

Il faut également citer les *Archives des hommes du jour*, de Louis Tisseron et Quincy. La publication en débute en 1843 et dure jusqu'en 1853. Elle connaîtra ensuite d'autres titres : les *Archives générales* (1854-1858), les *Archives biographiques et nécrologiques* (1858-1860), puis les *Annales historiques*, dont la publication débutée en 1860 ne s'achève qu'en 1906. À partir de 1883, c'est Henri, le fils de Louis Tisseron, qui devient le directeur. Il s'agit donc d'un océan de notices biographiques de longueurs diverses, achetées par les intéressés, parmi lesquelles, par exemple, celles de Pierre-Joaquim Lefoulon, chirurgien-dentiste né en 1800 dans le Calvados, auteur d'une *Notice sur la Carie dentaire*, ou de M. Mandaroux-Vertamy, ancien avocat au Conseil d'État et à la Cour de cassation et membre du Conseil général de la Haute-Loire. Le numéro de 1860 des *Annales historiques* contient entre autres les biographies d'Armand-François-Rupert Laity, sénateur, secrétaire du Sénat pour la session de 1860, et de Désiré Monnier, conservateur honoraire du musée de Lons-le-Saunier, auteur en 1828 d'un ouvrage in-8° intitulé *Des Jurassiens recommandables*. Un entrefilet du *Droit* de 1847 donne

²⁴⁵ *Musée biographique. Illustrations, célébrités et notabilités du. XIX^e siècle*, Paris, rue Pigalle, 40, 1851. Il faut préciser qu'à partir de 1851, E. Saint-Maurice Cabany intitule *Musée biographique* l'ensemble de ses différentes productions biographiques (*Archives générales de la noblesse*, *Nécrologe universel*, bien que la publication semble en avoir cessé, *Galerie nationale des notabilités contemporaines*, *Galerie des notabilités contemporaines étrangères*). Il est probable qu'il y ait une connexion entre ces deux *Musées biographiques*, mais aucune preuve n'en a été trouvée.

²⁴⁶ *Musée biographique*, ouvr. cité., page de couverture.

²⁴⁷ « Quand l'élection devient la base des gouvernements, il semble nécessaire que chacun soit mieux connu de ses concitoyens. » (prospectus).

²⁴⁸ *Musée biographique*, n.p. Jean-Baptiste Pla est également biographié dans la *GNC* (vol. II, p. 175-176), mais sa biographie n'y est pas identique. Aura-t-il souscrit aux deux entreprises ?

quelques détails sur les montants engagés, et indique que les transactions pécuniaires relatives à ces notices biographiques ne se déroulaient pas toujours dans la cordialité :

Biographies des hommes du jour. – Un éloge à prix coûtant. – M. Tisseron est l’auteur, ou plutôt l’éditeur d’un ouvrage périodique, les *Archives des hommes du jour*, dans lequel il exploite les faiblesses de nos petits-grands hommes, en leur donnant, moyennant finances, un brevet d’immortalité. En un mot, il tient bureau ouvert, où il vend, à tout venant, la flatterie, ou, si l’on veut, la vérité sous forme de biographie. Seulement, pour que le travail soit à coup sûr du goût du personnage, M. Tisseron reçoit la biographie toute faite par le grand homme lui-même : au moins, c’est là l’aveu, assez naïf du reste, de l’éditeur de l’ouvrage.

M. Durat Lassalle, homme honorable et jurisconsulte estimé, a eu la faiblesse de céder aux demandes de M. Tisseron.

Aujourd’hui M. Tisseron vient plaider devant la 8^e Chambre qu’après avoir remis et fait passer dans les archives des hommes du jour, une biographie passablement élogieuse où il s’appelle lui-même « l’Ermite militaire auquel [*sic*] le général, l’officier et le soldat viennent montrer leurs blessures morales », M. Durat-Lasalle [*sic*] refusait d’en payer le prix, et il était forcé de l’assigner en paiement de 300 fr. pour prix de 200 exemplaires de sa biographie²⁴⁹.

Le tribunal, s’il fait bel et bien payer M. Durat Lassalle, divise le montant demandé par trois. Ce détail renseigne sur le caractère jugé exorbitant des sommes demandées ; il indique par ailleurs que, dans l’esprit des juges comme dans celui du rédacteur de l’article, c’est le biographe, Tisseron, le véritable malfaiteur qui exploite la « faiblesse » d’un notable, juriste qui plus est. La longévité des *Annales historiques* laisse néanmoins à supposer une acquisition progressive de respectabilité. En 1901 encore, de dizaines de familles issues de l’aristocratie financent leur présence dans les livraisons des *Annales historiques*²⁵⁰. Dès les années 1860, l’entreprise affiche lisiblement ses tarifs pour l’insertion de notices : 1 franc 50 la ligne de 70 lettres²⁵¹.

²⁴⁹ *Le Droit, journal des tribunaux*, 18 décembre 1847, p. 2, 3^e colonne.

²⁵⁰ *Le Bottin mondain*, créé en 1903, exige également une participation financière sous forme de souscription.

²⁵¹ Prospectus des *Annales historiques, nobiliaires et biographiques*, 1872.



NOTICE

SUR

M. LE DOCTEUR LABORIE

CHEVALIER DE LA LÉGIION-D'HONNEUR,

MEMBRE DE L'ASSOCIATION DES MÉDECINS DE PARIS.

Publiée dans les *Archives des Hommes du Jour*,

Revue mensuelle, historique et nécrologique,

PAR MM. TISSERON ET DE QUINCY.



Il y a des médecins — et beaucoup plus qu'on ne croit — qui, prenant au sérieux la médecine, la considèrent moins comme une profession que comme un ministère. Tel est M. le docteur Laborie (Pierre), si cela peut se dire sans courir le risque de blesser sa modestie, une modestie que nous respectons, mais qui ne fait qu'ajouter aux raisons qui nous inspirent cet hommage.

Né en 1777, à Saint-Cyprien, il fut un des bons élèves de l'École de Paris. Il fut reçu docteur en médecine (1803).

Aussi, lorsqu'il se fut lancé dans le champ de la pratique, comme il y porta cette circonspection et

Figure 7. Notice sur le docteur Laborie, extraite des Archives des hommes du jour.

ANNALES ^{31/4}
HISTORIQUES

NOBILIAIRES ET BIOGRAPHIQUES

FONDÉES PAR M. BAOUR-LORMIAN, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE
SOUS LA DIRECTION DE M. L. TISSERON
DIRECTEUR DE L'HISTOIRE DU SÉNAT
OUVRAGE DÉPOSÉ D'UNE SOUSCRIPTION POUR LES BIBLIOTHÈQUES DE LA COURONNE

Et auquel ont également souscrit:
les Ministres, les Présidents du Sénat, du Corps législatif, du Conseil d'Etat
de la Cour des Comptes, la Préfecture de la Seine, etc.

« C'EST UNE NOBLE PENSÉE

« que de publier la vie des hommes d'État. On ne saurait jamais
« trop recueillir les traits de patriotisme, de savoir, de génie,
« d'âme, de courage civil et militaire, qui recommandent à
« l'estime des contemporains d'aïeux émérites.

« Les bons exemples sont des prières d'encouragement pour le
« bien.

« GUY DE SASSAN, ancien ministre. »

24^e ANNÉE — REVUE MENSUELLE — 40^e VOLUME

PARIS
RUE D'ASSAS, 5, FAUBOURG SAINT-GERMAIN

—
1866

TOUS DROITS RÉSERVÉS

Figure 8. Louis Tisseron, *Annales historiques, nobiliaires et biographiques*, 1866.

Au milieu des années 1850, d'autres aventuriers de la librairie se sont lancés dans des entreprises analogues. Outre un certain Félix Langlois Duhamel, qui fait paraître trois livraisons du *Biographe moderne. Panthéon universel du clergé, de la noblesse et des sciences*²⁵², c'est Louis Clot qui semble avoir repris le flambeau de la biographie à vendre au milieu des années 1850. Louis Clot fait d'abord paraître en 1854, sous le pseudonyme de Théophraste, un volume intitulé *Études critiques et biographiques*²⁵³. Cet ouvrage réunit environ 500 biographies de députés, sénateurs et membres du Conseil d'État. Il est précédé d'une « Étude de mœurs pour servir d'introduction au 1^{er} volume des *Études critiques et biographiques* ». Louis Clot se lance d'abord dans une « physiologie du biographe », où il tient

²⁵² Consacrées à Cyrille Le Rendu, juge de paix à Saint-Sauveur-le-Vicomte, Frédéric Corréard, général de brigade et A. Postel, président de la chambre de commerce de Cherbourg et consul du Roi de Sardaigne.

²⁵³ Louis Clot, *Études critiques et biographiques*, Paris, au dépôt de la publication, 15 rue Neuve-Bréda, 1854.

des propos généraux sur la bonne façon d'écrire une biographie, « calme énumération des actes et des dates », « daguerréotype où les consciences impures redoutent de voir fixer leur image avec ses ombres livides par la réflexion [*sic*] des rayons du soleil de la Vérité²⁵⁴ ». Mais à la fin de son introduction s'opère un changement de ton. Après avoir évoqué les peines endurées du fait de la rédaction de son ouvrage, Louis Clot fait part d'une observation d'ordre moral : « J'ai reconnu et constaté, – entre mille traits du cœur humain, – que l'exagération de la modestie servait toujours de manteau à la sottise, – à la médiocrité, – à l'ambition, – ou à l'orgueil²⁵⁵. » Poursuivant sur sa lancée, l'auteur débite alors une série d'invectives *ad hominem* :

Tandis que l'homme vraiment modeste, l'est sans affectation, sans ostentation, tout naturellement [...] il dit : « *Voilà ma vie, que mes concitoyens la jugent !* » C'est tout ! Il ne raille pas les jeunes renommées, comme le superbe M. M..., l'ex-maître des requêtes ; – n'est pas sévère pour les faiblesses de ses collègues, comme M. S... le conseiller d'État ; – ne se drape pas dans les plis de sa fausse modestie, comme M. B... l'ex-républicain, pour se faire, du haut de son trépied sacré, l'oracle de l'avenir et l'Homère de sa sublime odyssee [...] et ne vise pas à l'effet théâtral, comme M. G..., l'éternel maître des requêtes²⁵⁶, en s'écriant avec un geste olympien :

« *Bornez ma biographie à dire que j'ai vingt ans de service ; cela suffit à ma gloire !* »

[...] L'*ultima ratio* de ces hommes si modestes, c'est qu'on ne doit pas fournir les éléments de sa propre biographie, sous peine d'être accusé de faire son panégyrique²⁵⁷.

Ces attaques sont suivies de justifications de l'auteur, défendant l'utilité et la pertinence des biographies. Dans la perspective du contexte d'élaboration des *Études critiques et biographiques*, elles prennent une ampleur bien différente d'une simple argutie morale concernant la vanité qu'il y a à faire sa biographie. À ces entreprises biographiques qui font payer l'accès à la publicité, il y eut donc des résistances – dont l'extrait ci-dessus renvoie l'écho. Les critiques adressées à l'entreprise de Louis Clot par certains des hauts fonctionnaires qu'il a sollicités mettent en péril son modèle économique : outre la perte de clients, les refus d'entrer dans le recueil créent un précédent, potentiellement dommageable par l'effet d'entraînement qu'il peut susciter. Du reste, Louis Clot a visiblement cherché à biographier

²⁵⁴ *Études critiques et biographiques*, ouvr. cité, introduction, p. X-XI.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. XII.

²⁵⁶ Au Conseil d'État, le grade de maître des requêtes est inférieur à celui de conseiller d'État.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. XIII-XIV.

malgré eux les récalcitrants, sans posséder sur eux de renseignements précis, ainsi qu'en témoigne le début fort vague de la biographie du conseiller d'État Edmond Charlemagne : « M. Charlemagne paraît approcher de la soixantaine²⁵⁸. »

Trois ans plus tard, Louis Clot entame une nouvelle production biographique du même calibre : *La Vérité biographique*, dont la publication se fera par livraisons, vraisemblablement en fonction de la demande, jusqu'en 1862. Le prospectus de cette entreprise, sans doute envoyé à des personnes choisies, donne une idée de la sincérité avec laquelle Louis Clot décrit son modèle économique :

MONSIEUR,

Nous sommes à la tête d'un Recueil biographique destiné à toutes les notabilités sans exclure aucune carrière honorable.

Grâce aux adhésions nombreuses que nous avons reçues, notre œuvre se poursuit avec activité. Son but est essentiellement populaire. À la différence des publications prônées à grands frais de réclames, et qui, par leur format, ne sont bonnes qu'à aller s'enterrer dans les rayons des bibliothèques publiques, où les chercheurs seulement vont les consulter, les Notices auxquelles nous nous sommes consacré sont destinées à être mises entre les mains de tout le monde.

C'est à ce titre, principalement, que nous comptons être bienvenu à demander la collaboration des fonctionnaires publics. Une modestie, plus ou moins bien entendue, pourrait vous conseiller de ne point figurer dans des collections où la vanité seule trouverait son compte. Le dévouement au bien, l'encouragement de l'exemple que tous les hommes de mérite doivent à la jeunesse, tant d'autres motifs que votre cœur vous suggérera, doivent vaincre vos hésitations devant le droit sacré de l'intérêt public.

Quant à l'esprit général qui nous guide, notre titre est une devise à laquelle nous nous conformons invariablement. Exact dans nos renseignements, scrupuleux dans nos appréciations, ennemi du scandale, en parlant des hommes nous avons à cœur de nous tenir autant éloigné d'une basse flatterie que d'un dénigrement systématique ; en un mot, *simplicité et vérité*.

La franchise étant la meilleure garantie des relations sociales, nous avons pris l'habitude d'exposer d'avance à nos adhérents tout ce qui regarde les questions d'intérêt.

Toute personne qui, soit pour elle-même, soit pour quelque membre de sa famille, vivant ou décédé, nous enverra des notes destinées à une Notice biographique, devra en même temps nous adresser un mandat de 50 francs sur la poste ou sur une maison de Paris. Elle recevra

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

immédiatement pour cette somme un reçu de notre part ; quelques jours après, nous lui enverrons cinquante exemplaires de sa Biographie pour lui prouver que ses intentions ont été exécutées.

Ceux de nos abonnés qui demanderont un plus grand nombre d'exemplaires, les paieront à raison de 1 franc chacun. L'achat de 200 exemplaires donnera droit aux volumes de Biographie. (Toute lettre, tout envoi, doivent être affranchis.)

Recevez, Monsieur, l'assurance de notre considération.

Le Directeur de la VÉRITÉ BIOGRAPHIQUE

LOUIS CLOT.

Louis Clot s'en prend à mots couverts aux entreprises biographiques de Saint-Maurice Cabany, qui déposait ses ouvrages dans les bibliothèques publiques pour le seul usage des chercheurs et qui, en présentant le compte d'auteur comme une souscription et en laissant entendre qu'un comité avait choisi le biographié, ne faisait pas preuve de franchise, « meilleure garantie des relations sociales ». On trouve aussi un écho de sa diatribe contre la modestie « plus ou moins bien entendue » qui pousse certains à se refuser les honneurs de la biographie. L'auteur de la *Vérité biographique* abandonne ainsi l'euphémisme et l'hypocrisie au profit d'une rondeur qui s'articule à un changement de modèle éditorial : *La Vérité biographique*, à la différence de la *GNC* ou des *Études critiques et biographiques*, est publiée non en volume mais seulement par livraisons, proposées à la vente en plus d'être envoyées directement aux familles. L'énonciation éditoriale ne cherche pas à singer l'encyclopédisme, comme le faisait Cabany en publiant d'emphatiques volumes, mais s'approche au contraire du périodique, avec ce qu'il suppose de diffusion plus large (« les mains de tout le monde ») et plus rapide. L'une des livraisons de la *Vérité biographique*, consacrée au général François-Étienne Larchey, est parvenue à la BnF avec la couverture. Sur la quatrième de couverture, la mention, fantaisiste, « Du même auteur : *Poésie – Littérature* » nuance la franchise de Louis Clot, en rendant manifeste son désir de faire passer ses biographies de commande pour de « vrais livres ».

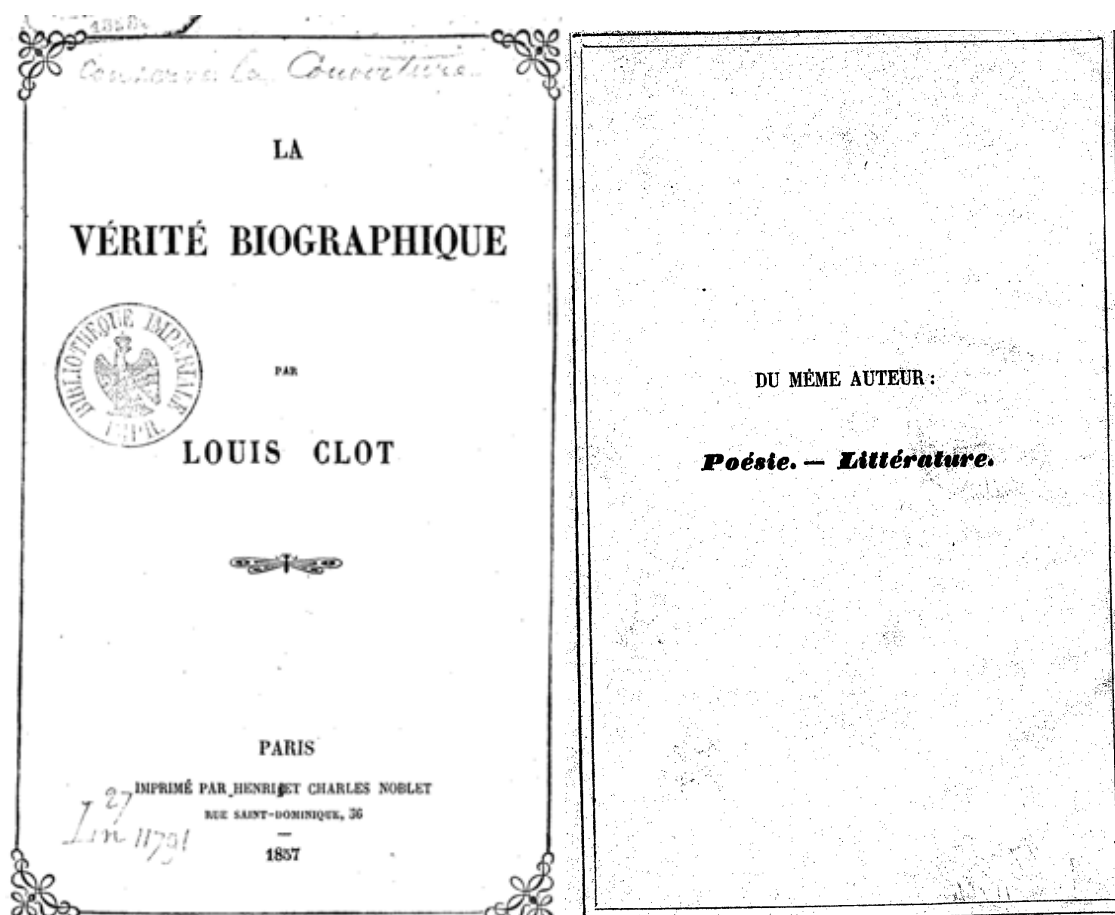


Figure 9. Louis Clot, *La Vérité biographique*, 1857.

1.4. Biographes aigrefins

Exploiter le désir de reconnaissance, d'ascension sociale et l'envie d'appartenir aux réseaux du pouvoir est le fonds de commerce de ces entrepreneurs de biographie. C'est pourquoi ces derniers sont susceptibles de se livrer à des pratiques malhonnêtes. S'intéresser à des ouvrages comme la *GNC* ou la *Vérité biographique*, c'est lever le voile sur une catégorie de littérateurs plus ou moins escrocs, se servant de leur capacité à produire de l'imprimé et de leur connaissance du monde de l'édition pour tromper leur monde. Les traces sont rares au sujet d'individus comme Saint-Maurice Cabany ou Louis Clot, mais celles qui demeurent brossent un portrait peu flatteur de biographes aigrefins, véritables pieds nickelés prêts à toutes les combines pour tirer profit de la méconnaissance des bourgeois vis-à-vis du monde des lettres.

E. Saint-Maurice Cabany s'appelle en réalité Joaquim-Maurice Cabany. C'est le fils d'Alexandre Cabany, né en 1783, papetier spécialisé dans la confection de registres imprimés pour les administrations. Il occupe cette fonction jusqu'en 1851, date à laquelle il cède son brevet à André Grandrémy. Cette spécialité a dû fournir au fils d'Alexandre Cabany les contacts

des fonctionnaires et des élus sollicités pour la *GNC*. Alexandre Cabany est installé dans l'hôtel Saint-Aignan, au 57, rue Sainte-Avoye : c'est cette adresse qui est indiquée sur les deux premiers volumes de la *GNC*. Le troisième volume porte l'adresse 30, boulevard du Temple. Il est probable que Maurice n'a jamais cessé d'exercer le métier de son père, et que ses entreprises biographiques ont été conçues comme des expédients : au début du XX^e siècle se retrouve la trace d'un Édouard Maurice Cabany, portant également le pseudonyme Saint-Maurice Cabany, papetier relieur²⁵⁹.

L'acmé de l'activité biographique et nécrologique de Saint-Maurice Cabany se situe autour de 1850-1851. Il continue à publier des nécrologies jusqu'au milieu des années 1850, période où il suscite une petite controverse en raison d'une brochure qu'il fait paraître en 1854, intitulée : *Découverte inattendue d'un roman posthume et inédit de sir Walter Scott*. Cabany y raconte avoir découvert un manuscrit de Walter Scott – un récit intitulé *Moredun* – transmis à lui par un bibliomane allemand qui l'aurait reçu de Walter Scott lui-même, sur les instances de sa fille. Il joint à cette brochure une lettre signée W.S. (Walter Scott) et adressée à W.S. (William Spencer) autorisant la cession du manuscrit au bibliomane obsédé par l'envie de posséder un tel document. Le roman sera publié en 1855. Il est considéré comme apocryphe²⁶⁰. Perequienne avant la lettre, l'histoire du monomane qui se rend malade faute de posséder un manuscrit qu'il acquiert enfin et cache dans un coffret d'acajou a toutes les chances d'être sortie de l'imagination de Saint-Maurice Cabany. Ce dernier a vu sans doute dans ce *puff* un bon moyen de gagner de l'argent en profitant de l'engouement de l'époque pour les manuscrits de célébrités.

En 1858, Saint-Maurice Cabany intervient dans une nouvelle intrigue, qui relève clairement de l'escroquerie. Un article du *Monde illustré* du 9 octobre 1858 décrit cette affaire, qu'il baptise « la foire aux titres ». En voici la teneur : Cabany et deux complices, Léjay de Bellefond et Guïet, se font passer pour des aristocrates (respectivement, le comte de Saint-Maurice, le baron de Bellefond et le baron de Cassaigne). Ils proposent à la vente des décorations, notamment celle de l'ordre du Lion de Holstein-Limbourg et des Quatre-Empereurs.

Il y en a qui se sont laissé prendre à ce *boniment*. Un boursier, M. Lauze ; un fermier d'annonces, M. Norbert Estibal, ont payé, l'un 2000 fr., l'autre 1500 fr. la décoration du Lion

²⁵⁹ Un encart dans *Le Figaro* du 3 août 1913 (p. 6) mentionne sa faillite.

²⁶⁰ Les œuvres complètes de Walter Scott ne mentionnent pas *Moredun*, qui n'a pas connu d'autre édition qu'en France et à New York, en 1855.

de Holstein. Cet ordre est éteint aujourd'hui et le port en est formellement interdit. Tel est l'avis que ces deux messieurs ont reçu de la chancellerie en réponse à la demande d'autorisation qu'ils avaient formée. Furieux d'avoir été dupés, ils ont déposé une plainte par suite de laquelle le comte de Saint-Maurice, le baron de Bellefond et le baron de Cassaigne ont été renvoyés devant la police correctionnelle.

La supercherie est donc découverte. L'article se poursuit sur un portrait de Cabany qui donne une idée du personnage :

Cabany est fils d'un papetier. Si on peut constater sa noblesse [*sic*²⁶¹], on aurait mauvaise grâce à lui refuser de l'entregent et de l'imagination : il s'intitule paléographe, directeur général de la Société impériale des archivistes de France. Il est habile à fabriquer des généalogies : il s'en est fait une qui remonte au quatorzième siècle. « Les Cabany, dit-il, sont originaires de l'Orient. À l'expulsion des Maures de l'Espagne par Isabelle-la-Catholique, leurs noms brillaient à côté de ceux des Zégris et des Abencerrages. Au lieu de s'expatrier comme ces derniers, mes ancêtres firent leur soumission, ils se convertirent, et leur chef reçut en récompense le titre de comte²⁶². »

Les détails de cette escroquerie s'inscrivent bien dans la lignée de la *GNC* : il est question de conférer contre paiement légitimité et appartenance à des réseaux de privilégiés. En l'occurrence, les individus en question appartiennent eux-mêmes à la sphère de la spéculation et de la réclame : Lauze et Estibal sont respectivement boursier et fermier d'annonces. La légèreté avec laquelle Cabany approche la pratique généalogique et les titres laisse imaginer les retouches et les arrangements qu'il a pu proposer aux biographies de ses clients.

C'est une affaire similaire qui met Louis Clot aux prises avec la justice, quelques années plus tôt. *Le Droit* du 23 février 1855 rapporte les faits suivants :

PORT ILLEGAL D'UNE DECORATION – USURPATION DE TITRE. – ESCROQUERIE. – Le sieur Louis Clot est né à Charleval, et, comme plusieurs grands seigneurs de son espèce, il a pris le nom de son village, en y ajoutant le titre de comte.

Louis Clot, du reste, n'est pas mal tourné, sa mise est soignée, et il s'exprime avec une certaine facilité. Mais cela ne suffit pas pour faire des dupes, et quand on prend un nom ronflant, qu'on se dit comte, parent des plus illustres personnages, c'est bien le moins que l'on attache à sa boutonnière un ruban de n'importe où. Le prétendu comte n'y manqua pas.

²⁶¹ Il faut sans doute lire : « si peut *contester* sa noblesse ».

²⁶² Petit-Jean, « *Courrier du Palais* », *Le Monde illustré*, 9 octobre 1858, p. 11-14.

Et puis il fallait un état ; Clot se donna bien quelquefois comme commissionnaire en vins, mais c'était trop humble ; il se donnait donc en outre comme ancien consul général, et actuellement comme inspecteur général de la police.

Grâce à ce dernier titre, il avait obtenu une certaine influence chez une certaine dame où l'on faisait un peu tous les métiers, entre autres on donnait à jouer. – Ne craignez rien, disait le comte de Charleval, je suis inspecteur général de la police, et je vous promets que vous ne serez pas inquiétée.

Grâce à ces assurances positives, il s'impatronisait complètement dans la maison, et faisait payer ses prétendus services en exigeant des prêts d'argent.

Chez un traiteur, il agissait de même. L'inspecteur général de la police obtenait crédit, et disparaissait en devant 68 fr.

Chez un marchand de vins encore, des fournitures étaient faites à l'ancien consul général, décoré d'un ordre étranger. Le prix des fournitures n'est pas encore entièrement payé naturellement.

À l'audience, le prévenu ne perd pas son aplomb ; il a le caractère autant que l'accent gascon. Nous parlons du gascon de comédie, bien entendu.

Le Tribunal condamne Clot à 15 mois de prison et 50 fr. d'amende.

La particularité de ces recueils biographiques à compte d'auteur est de mettre aux prises des personnes aux positions sociales diamétralement opposées : des individus marginaux, se livrant à des pratiques illégales, collaborent avec des magistrats, de hauts fonctionnaires et des élus. Les membres de catégories sociales privilégiées, de réseaux d'élite, pour sous-traiter la gestion de leur image publique, doivent faire affaire avec des individus peu recommandables. Les tractations et les malversations auxquelles la publication des notices biographiques donnent lieu renseignent, par métonymie, sur le rapport qui unit les classes bourgeoises aux littérateurs, journalistes et publicistes, mâtiné de méfiance et d'interdépendance.

1.5. En être

Les biographies à compte d'auteur sont des objets hybrides du point de vue des modalités commerciales de leur mise en circulation : à la différence du *Nécrologe universel*, où les articles sont souvent signés par leur auteur réel, proche du mort, les articles de la *GNC*, par exemple, sont placés sous la responsabilité auctoriale de Saint-Maurice Cabany (qui a certainement participé à des degrés divers aux textes, en fonction de l'aboutissement des

documents qui lui étaient envoyés). Saint-Maurice Cabany occupe ainsi un statut intermédiaire entre biographe, écrivain public et prête-plume. De même, la *GNC* est à la fois un ouvrage financé par souscription, un recueil publié à compte d'auteur et un ensemble de textes destinés en partie à une circulation privée ou semi-publique, au sein des réseaux auxquels ils sont destinés. Plus encore, la *GNC* n'est pas financée en aval de sa publication par ses lecteurs, mais en amont par ses auteurs. Le dépôt gratuit des ouvrages dans les bibliothèques publiques et dans celles de l'administration et des lieux du pouvoir est à comprendre comme une garantie pour les acheteurs véritables de l'ouvrage, à savoir ses auteurs : la garantie d'une exposition et d'une accessibilité accrues. Comme le dépôt en bibliothèque, le titre ronflant sert à rendre l'ouvrage sérieux et, pour ainsi dire, à le naturaliser en lui conférant l'évidence de l'archive. La récurrence dans les titres de ces recueils de termes comme « archives » ou « annales » s'inscrit dans cette perspective : ce qui est acheté, c'est l'assurance d'appartenir à l'histoire et l'illusion de l'objectivité²⁶³. Saint-Maurice Cabany va jusqu'à fonder une Société des archivistes de France, dont le titre de président lui sert à assurer sa crédibilité scientifique. La qualité de document historique est constituée par ces recueils comme des arguments de vente. Payer pour voir son autobiographie signée par un prétendu archiviste permet de contrôler son image publique en la diffusant depuis une source présentée comme objective. Il est impossible de connaître à fond les motifs qui poussent tel sous-préfet à envoyer à Saint-Maurice Cabany ou à Louis Clot une biographie et un mandat de quelques centaines de francs. Sans doute intervient une forme de complaisance, d'autosatisfaction, de vanité flattée d'avoir été « choisi ». Il semble toutefois qu'il faille considérer ce geste comme un investissement, sur lequel un retour est attendu – sous la forme d'une fonction, d'un poste, d'une distinction quelconque. Une logique analogue de réciprocité gouverne les échanges au sein des réseaux culturels et médiatiques, essentiellement parisiens – notons que les « clients » de Saint-Maurice Cabany et consorts sont pour la plupart provinciaux. Mais il existe une série de différences fondamentales entre les biographies à vendre et les biographies de journalistes et d'hommes du jour. Celles-ci tiennent moins à la célébrité effective des biographiés, qui est relative et variable, qu'à la nature de la transaction qui est en jeu. Cet échange n'est pas économique ni financier mais symbolique. Dans le monde des producteurs culturels parisiens, on sociabilise et on se rend service. Ces services sont de toutes natures : prêt d'argent ; article louangeur sur le dernier livre, la dernière pièce ;

²⁶³ L'ouvrage de Lorraine Daston et Peter Gallison (*Objectivity*, New York, Zone Books, 2007) explique d'ailleurs que la compréhension moderne de ce mot est née aux alentours de 1850 (« *Sometime circa 1850 the modern sense of "objectivity" had arrived in the major European languages, still paired with its ancestral opposite "subjectivity."* », p. 31).

recommandation ; poste ou mission ; voire invitation à dîner. L'écriture d'une biographie constitue l'un de ces gestes sociables qui visent à renforcer les liens au sein du réseau social. Sa spécificité réside dans sa nature publicitaire, car une biographie parue dans les journaux ou dans un recueil largement diffusé confère de la notoriété. C'est pourquoi nous parlons de transaction symbolique : l'enjeu de la biographie n'est pas de gagner de l'argent, mais de faire gagner en visibilité le biographié. Dans sa série « Les Contemporains de Nadar », publiée dans *Le Journal amusant* de 1858 à 1862, Nadar a élevé au rang d'art la pratique réticulaire de la biographie, reposant sur une transaction symbolique de notoriété dont il nous appartient de déplier les modalités.

2. Transaction symbolique de notoriété : Nadar et ses « Contemporains », pratique et mise en scène d'un réseau culturel

La biographie contemporaine s'apparente à une pratique de sociabilité, c'est-à-dire selon Guillaume Pinson « une forme concrète d'hospitalité enracinée dans un lieu et dans la durée, traversée par des enjeux parfois liés à des champs sociaux et politiques plus vastes²⁶⁴ ». Si le rabattement de la sociabilité sur l'hospitalité qu'opère cette définition peut paraître quelque peu réducteur, il met néanmoins en lumière le rôle d'accueil au sein d'un lieu, fût-il virtuel, que joue la sociabilité. Cela s'applique particulièrement aux biographies, qui exposent et publient l'appartenance de tel ou tel au réseau des célébrités du moment. Au même titre qu'une lettre de recommandation, qu'une invitation au restaurant, la rédaction d'une biographie s'insère dans une série de pratiques de sociabilité diverses qui fondent une relation elle-même prise dans un réseau qui la dépasse et la détermine. Autrement dit, la biographie contemporaine s'inscrit dans « une économie reposant [...] sur une suite ininterrompue de dons et de contre-dons par laquelle chaque membre [...] se trouve tour à tour l'obligé des autres²⁶⁵ ». Les sociabilités tissées autour des biographies contemporaines mettent ainsi en lumière la continuité entre les pratiques sociales de la « vraie vie » et les formes de solidarité textuelles. Celle-ci n'est pas propre aux

²⁶⁴ Guillaume Pinson, « Représentation et imaginaire des sociabilités au XIX^e siècle », *Romantisme*, 2009, n° 143, p. 41-46.

²⁶⁵ Anthony Glinoe, *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008, p. 17.

biographies contemporaines : Claude Pichois évoque par exemple, dans sa biographie de Philarète Chasles, l'échange d'un article contre un tapis entre Chasles et Baudelaire²⁶⁶.

La conception d'une entreprise éditoriale de biographie contemporaine repose sur l'existence d'un réseau auquel appartiennent (bien qu'à des positions différentes) ses différents acteurs : l'éditeur, le rédacteur, les biographiés. La mise en texte de ce réseau constituera ensuite un argument de vente efficace : dévoilement des coulisses et sentiment de familiarité avec les célébrités sont promis au lectorat. Comment cette emprise du réseau se manifeste-t-elle concrètement ? D'abord, la production d'une série biographique suppose l'activation d'un réseau de personnes qui seront biographiées. C'est donc en amont de la publication que va se jouer une partie du travail réticulaire. Les textes eux-mêmes se font bien souvent l'écho des tractations ayant précédé la rédaction : visite, obtention d'informations, d'autorisations, voire rédaction par le biographié de tout ou partie de sa biographie... Une fois le texte paru, le biographié est désormais en mesure d'en prendre connaissance. Sa réaction, bonne ou mauvaise, inscrit le texte biographique au sein d'un échange de nature quasi épistolaire entre les différents partis. La frontière entre écrit public et écrit privé se brouille.

L'analyse de l'ensemble du processus a plusieurs conséquences. Il replace le texte biographique dans une trajectoire plus large, qui recoupe en partie des relations entre personnes dont les textes portent encore quelques traces. De même, cette perspective participe d'une sécularisation de l'objet textuel, si écrire la vie d'un collègue a une valeur relationnelle comparable à lui prêter de l'argent. Enfin, elle ouvre la voie à une lecture renouvelée du rapport entre logiques réticulaire et économique. L'étude d'un objet textuel comme les biographies contemporaines force ainsi à diversifier les outils et les objectifs de l'analyse littéraire : il s'agit d'observer comment les échanges interpersonnels qui entourent le texte, textuels ou non, sont mis en évidence ou au contraire dissimulés par l'écriture.

Les façons dont le réseau imprègne les biographies contemporaines se retrouvent d'une œuvre à l'autre. Le cas de Nadar, et plus particulièrement de sa série biographique des *Contemporains de Nadar*, offre un exemple particulièrement saisissant de la façon dont la logique réticulaire s'intrique au travail biographique. L'étude de cette série biographique est notamment justifiée par la disponibilité de la documentation (lettres et notes) dont s'est servi Nadar pour réaliser cette série²⁶⁷. Loïc Chotard a par ailleurs publié une partie de ces documents

²⁶⁶ Claude Pichois, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, Paris, José Corti, 1965, t. I, p. 404.

²⁶⁷ BnF Archives et manuscrits, cotes N. a. fr. 24260-24289.

dans sa thèse et dans le *Répertoire bio-bibliographique* qui lui est joint. Ces documents offrent l'accès aux coulisses de la production d'une série biographique.

La série des « Contemporains de Nadar » paraît irrégulièrement entre 1858 et 1862, dans le *Journal amusant*, successeur du *Journal pour rire* dirigé par Charles Philipon. L'ensemble comporte 27 portraits et 25 textes biographiques. Les dessins sont de Nadar et Riou à partir des charges du *Panthéon-Nadar* de 1858 ou de dessins originaux de Nadar. Le procédé est semblable à celui des petits journaux de l'époque, comme *Diogène* ou *Le Gaulois* : le texte est systématiquement adjoint d'un portrait charge. Ce dernier est placé en une²⁶⁸.

La publication a lieu en deux temps : une première phase, soutenue, s'étend du 23 octobre 1858 au 21 mai 1859. Durant ces sept mois, Nadar fait paraître presque chaque samedi une livraison de ses « Contemporains », soit au total 23 portraits et 22 biographies en 31 semaines. Il faut attendre février 1860 pour que paraisse à nouveau une livraison isolée, consacrée à l'homme de lettres Jacques Crétineau-Joly. Deux ans plus tard, en avril et en août 1862, les trois dernières livraisons sont publiées. Elles sont consacrées à l'écrivain et directeur de théâtre Arsène Houssaye, au dramaturge Théodore Barrière et au journaliste Édouard Thierry, dont le portrait paraît seul. La raison de cette publication en deux temps n'est pas claire. Loïc Chotard avance que les quatre dernières livraisons ont servi à boucher les trous du *Journal amusant* quand cela était nécessaire. Il voit dans ce délai de quatre ans entre les premières et les dernières livraisons la preuve du désintérêt de Nadar pour la réalisation matérielle de son travail, qu'il délaisserait au profit des relations avec les biographiés, véritables motivations de son travail. Il est loisible de chercher du côté de la biographie de Nadar des explications complémentaires. En 1859, Nadar occupe un atelier de photographie rue Saint-Lazare, à Paris. Depuis 1857, il est devenu un photographe très actif, portraiturant le monde culturel et artistique. C'est en 1859 qu'il décide de déménager et se met en quête d'un nouveau lieu, qu'il investira en avril 1860 : le fameux studio du boulevard des Capucines. Parallèlement, sa situation personnelle est bouleversée : sa mère tombe gravement malade en 1859. Elle décède le 21 février 1860. Il est par ailleurs en très mauvais termes, à cette époque, avec son frère Adrien, en raison de la bataille juridique ayant opposé les deux frères, sur laquelle il faudra revenir. Il est possible que ces événements aient joué un rôle dans l'interruption de la publication quasi-hebdomadaire des « Contemporains de Nadar ».

²⁶⁸ Sur la position du portrait-charge dans l'espace du journal, voir chapitres 1 et 4.

2.1. Un « réseau d'amitiés » dans le texte

Quand il prend connaissance du texte, « le lecteur anonyme se trouve pris dans la trame d'un réseau d'amitiés », écrit Loïc Chotard à propos des « Contemporains de Nadar²⁶⁹ ». Et pour cause : le biographe semble particulièrement attentif à donner à ses lecteurs et lectrices la sensation d'une camaraderie l'unissant à ses biographiés. Ceux-ci appartiennent au même univers que Nadar, celui des producteurs culturels : sur les vingt-cinq personnalités présentes dans « Les Contemporains de Nadar », il y a vingt-trois littérateurs (chroniqueurs, vaudevillistes, romanciers...), trois compositeurs et un peintre. Mais au-delà de l'appartenance à un même groupe professionnel ou social, la série insiste sur l'adhésion à un réseau commun. Elle met en œuvre une poétique du réseau, qu'il s'agit d'étudier. Précisons du reste que les

²⁶⁹ Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine*, ouvr. cité, p. 272.

frontières de ce réseau sont floues : « On ne sait ni où commence, ni où se termine un réseau²⁷⁰. »



Figure 10. Nadar, « Les Contemporains de Nadar », Le Journal amusant, 23 octobre 1858.

En premier lieu, le nom de Nadar – pour ne pas dire la marque – est mis en avant dès le titre. Il s’agit bien des contemporains *de Nadar*, qui propose là sa vision de son époque, devenant « l’œil par lequel la postérité observe son siècle²⁷¹ ». Par son titre même, la série met en scène une sociabilité fondée sur la sélection de *happy few* élus par Nadar au rang de « contemporains ». Cette intervention du nom dans le titre d’une série biographique relève de l’hapax. Quand le nom de l’auteur apparaît dans le titre, c’est après la préposition « par », usage

²⁷⁰ Michel Forsé et Simon Langlois, « Présentation. Réseaux, structures et rationalité », *L’Année sociologique*, 1997, n° 47, p. 27-35, citation p. 31, cité par Michel Lacroix, « Littérature, analyse de réseaux et centralité : esquisse d’une théorisation du lien social concret en littérature », art. cité, citation p. 479.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 268-269.

courant au XIX^e siècle : *Les Hommes du Second Empire*, par Charles Piel de Troismonts²⁷². Bien souvent, il s'agit d'un pseudonyme, voire de l'occasion d'un jeu de mots : *Les Grands et les petits personnages du jour*, par un des plus petits²⁷³. Il faut enfin rappeler que Nadar est coutumier de cette mise en scène du nom : le *Panthéon Nadar*, dès sa première version en 1854, associait dans son titre même la représentation du monde des olympiens – en l'espèce, des célébrités littéraires – et sa perception par Nadar.

L'autre élément qui frappe, à la découverte des textes, est la récurrence des dédicaces. À partir de la septième livraison, consacrée à Courbet, chaque texte commence par une dédicace. Si la première occurrence est dédicacée à Courbet lui-même, les biographies suivantes verront se mettre en place un système de dédicaces à d'autres individus plus ou moins célèbres, que Nadar désigne invariablement par l'épithète « mon ami ». La dédicace offre plusieurs avantages : elle permet à Nadar d'exposer ses nombreuses connaissances, et crée un fort effet de connivence qui peut alternativement donner aux lecteurs et lectrices une sensation d'appartenance ou d'exclusion. La pratique de la dédicace est construite moins comme un hommage rendu à un puissant que comme un salut fraternel fait à un ami. Ces dédicaces ont pour effet de construire à même le texte un espace collectif, enchevêtrant les références et mettant en scène les liens amicaux qui unissent biographe, biographié et dédicataire. Certains des liens ainsi triangulés sont sans doute décelables pour un lecteur averti. Que la biographie de Léon Gozlan soit dédiée à Joseph Méry peut se comprendre : Gozlan et Méry sont notoirement originaires de la même ville, Marseille, ce que la biographie de Nadar ne manque pas de rappeler : « Né [...] à Marseille, – dans la patrie de Méry²⁷⁴ ». Ce dernier, connu pour patronner ses compatriotes, aurait introduit Gozlan dans le monde des lettres : « Méry le fait entrer à *l'Incorruptible*, puis au *Figaro*²⁷⁵ ». Il arrive que le texte biographique justifie la dédicace. La dédicace de la biographie de Théodore Barrière à Lambert-Thiboust fait état des renseignements biographiques donnés par le second au sujet du premier : elle tient alors lieu de remerciement public. Hormis ces cas, la raison pour laquelle Nadar choisit tel dédicataire plutôt qu'un autre demeure obscure, si l'on ne prend en compte que le texte biographique²⁷⁶. C'est

²⁷² Charles Piel de Troismonts, *Les Hommes du Second Empire*, Paris, Imprimerie de Madame de Lacombe, 1856.

²⁷³ *Les Grands et les petits personnages du jour*, par un des plus petits, Paris, Poujau de Laroche, 1860.

²⁷⁴ Nadar, « Les Contemporains de Nadar », *Le Journal amusant*, 26 février 1859, p. 2.

²⁷⁵ *Ibid.* Cela se trouve déjà dans la biographie d'Eugène de Mirecourt : « Méry [lui] ouvrit les horizons du journalisme », *Les Contemporains. Gozlan, Champfleury*, Paris, Havard, 1858, p. 19.

²⁷⁶ En effet, la consultation de la correspondance de Nadar offre souvent des explications aux dédicaces. Un exemple : si Henri Plon est le dédicataire de la XXIV^e livraison, c'est une manière d'excuse de la part de Nadar, qui

que Nadar joue avec la double énonciation propre à la biographie contemporaine : il parle au public, mais s'adresse aussi au monde des journalistes et des artistes auquel il appartient. L'effet est plus saisissant que lorsqu'un petit journaliste daigne initier son lecteur aux coulisses des journaux ou des théâtres, en décrivant telle rencontre qui a eu lieu au café, tel dîner de journalistes. Dans le cas des « Contemporains de Nadar », pratique de sociabilité et mise en scène de cette pratique sont une seule et même chose, puisque la dédicace est à la fois un geste social et une exposition publique de ce geste. De la sorte, adresse privée et adresse publique se retrouvent superposées dans un même texte. Plus encore, la dédicace destine spécifiquement le texte à un tiers ; lecteurs et lectrices se retrouvent, comme au théâtre, spectateurs d'un dialogue qui ne leur est pas adressé. La dédicace d'un texte biographique de presse n'est pas propre à Nadar ; la biographie du journaliste Charles de La Rounat, parue dans *Le Gaulois* du 14 octobre 1860, s'ouvre sur ces mots :

À mon excellent ami, Amédée Rolland.

Je ne sais pourquoi, mon cher ami, écrivant sur un homme qu'à des titres différents nous estimons tous deux, je ne te dédierais l'esquisse qu'on me charge ici de faire de sa vie. Je m'y sens d'autant plus porté que mon personnage, ainsi que toi, vous êtes enfants issus du petit journalisme²⁷⁷.

C'est bien l'appartenance à un même réseau – celui des petits journalistes – qui justifie la dédicace à cet autre biographe de contemporains qu'est Amédée Rolland²⁷⁸.

	Numéro du journal	Date	Biographié	Dédicace
I	147	23/10/1858	Alexandre Dumas	
II	148	30/10/1858	Jules Janin (portrait seul)	
III	149	6/11/1858	Théophile Gautier	
IV	150	13/11/1858	Clairville	
v	152	27/11/1858	Adolphe d'Ennery	

a tardé plus que de coutume à envoyer son manuscrit à l'imprimeur du *Journal amusant* (voir BnF, Mss., N. a fr. 24281, f° 318-319).

²⁷⁷ Achille Gleizes, « Charles de la Rounat », *Le Gaulois*, 14 octobre 1860, p. 4.

²⁷⁸ Il est rédacteur en chef du *Diogène*.

VI	153	4/12/1858	Alphonse Karr	
VII	154	11/12/1858	Gustave Courbet	Gustave Courbet
VIII	155	18/12/1858	Jacques Offenbach	Hector Crémieux
IX	156	25/12/1858	Jules de Prémaray	Théodore de Banville
X	158	8/01/1859	Hippolyte Lucas	Louis Desnoyers
XI	160	22/01/1859	Eugène Scribe	Auguste Lefranc
XII	161	29/01/1859	Alexandre Dumas fils	Charles Marchal, <i>peintre</i>
XIII	163	12/02/1859	Paul de Saint-Victor	Théophile Gautier
XIV	164	19/02/1859	Philarète Chasles	Charles Asselineau
XV	165	26/02/1859	Léon Gozlan	Joseph Méry
XVI	166	5/03/1859	Champfleury	Henry Murger
XVII	167	12/03/1859	Émile Prudent	Auguste Mermet
XVIII	168	19/03/1859	Joseph Méry	Polydore Millaud
XIX	169	26/03/1859	Félicien David	Sylvain Saint-Étienne
XX	171	9/04/1859	Paul Féval	Stanislas Godefroy
XXI	174	30/04/1859	Jules Sandeau	Stanislas Godefroy (sans doute une erreur typographique)
XXII	175	7/05/1859	Henry de Pène	Charles Bataille
XXIII	177	21/05/1859	Henri Monnier	Gavarni
XXIV	215	11/02/1860	Jacques Crétineau- Joly	Henri Plon
XXV	328	12/04/1862	Arsène Houssaye	Édouard Houssaye
XXVI	330	26/04/1862	Théodore Barrière	Lambert-Thiboust

XXVII	346	16/08/1862	Édouard Thierry (portrait seul)	
-------	-----	------------	------------------------------------	--

Tableau récapitulatif des « Contemporains de Nadar »

Outre les dédicaces, le contenu même des textes fait une large place aux relations étroites entre Nadar et ses biographiés. Dans l'article consacré à Gustave Courbet, il s'empare ainsi de la formule canonique de la biographie, exposant date et lieu de naissance : « Tu es né à Ornans, dans le Doubs, en 1819, mon ami Courbet ». Tout le texte est en quelque sorte une lettre ouverte à Courbet. Tutoiement et apostrophe mettent l'accent sur le lien d'amitié, qui prévaut sur la narration des faits biographiques tout en construisant par le texte une communauté. À titre de comparaison, les réponses aux discours de réception à l'Académie française fonctionnent selon le même dispositif énonciatif : retracer le parcours d'un individu en s'adressant à lui²⁷⁹. Si l'on suit cette analogie, se dévoile la fonction d'intégration à un même cercle social d'un texte biographique tel que celui-ci – ou du moins de célébration de cette intégration. Dans le même ordre d'idée, Nadar remplace parfois tout bonnement le texte biographique par le récit de ses souvenirs. Le texte change alors d'identité générique, passant du statut de biographie contemporaine à celui de souvenir littéraire²⁸⁰. C'est le cas du texte consacré à Alphonse Karr : Nadar y décrit sa rencontre avec l'auteur des *Guêpes*. Ce dernier lui offre du travail au *Journal*, qu'il a fondé après 1848 pour défendre la politique du Général Cavaignac. Le récit de cette rencontre est d'ailleurs l'occasion pour Nadar de se livrer à un véritable *name-dropping*, de son « ami Lireux », par l'entremise duquel il obtient le poste, à la cascade de noms des rédacteurs du *Journal*²⁸¹. Nadar fait également état de ses convictions politiques, puisqu'il n'accepte le poste de *coupeur*²⁸² dans ce journal qu'à condition de ne pas en suivre la ligne politique. Le journaliste se propose de « couper tout, blanc, bleu et rouge sans [se] préoccuper du point de

²⁷⁹ Voir par exemple la réponse au discours de réception de Jules Sandeau, par Ludovic Vitet, prononcée le 26 mai 1859 – moins d'un mois après la parution de la biographie de Sandeau dans les « Contemporains de Nadar ».

²⁸⁰ Pour une circonscription du genre des souvenirs littéraires, voir Vincent Laisney (dir.), *Les Souvenirs littéraires*, Actes du colloque des 2-3-4 juin 2016 à l'Université Paris-Nanterre, Presses universitaires de Liège, 2016. Pour une analyse détaillée des liens et des différences entre biographie contemporaine et Souvenirs littéraires, voir *infra*, chap. 6.

²⁸¹ Outre Karr, sont cités Théophile Gautier, Léon Gozlan, Méry, Henri Monnier, Gérard de Nerval, Auguste Lireux et Charles Reybaud. Fait notable, les quatre premiers noms de cette liste sont biographiés dans « Les Contemporains de Nadar ».

²⁸² Ce mot désigne le rédacteur responsable de récupérer les nouvelles dans les autres journaux, en les découpant. Cela s'appelle aussi *faire la cuisine* du journal.

vue du journal » avant qu'un autre ne fasse le tri. Ces positionnements politiques sur le mode mineur se retrouvent de loin en loin dans les « Contemporains de Nadar ». La biographie d'Arsène Houssaye s'ouvre par exemple sur ce rappel de la brouille entre Nadar et l'homme de lettres : « je m'étais brouillé avec Houssaye quand il était directeur du Théâtre-Français, et ce n'est qu'à sa sortie de la direction que je lui tendis la main²⁸³. » Qu'Houssaye ait conservé le poste de directeur de la Comédie-Française après le coup d'État est perçu par Nadar comme une compromission avec le pouvoir impérial. Ces fréquentes allusions aux accommodements des hommes de lettres avec le régime dictatorial de Napoléon III ont pour effet de brosser par contraste un portrait flatteur de Nadar comme un opposant convaincu, et de circonscrire en creux une autre communauté, plus secrète celle-ci, des républicains ennemis du pouvoir.

Une preuve supplémentaire de la volonté de Nadar d'exposer son réseau social au sein de son entreprise biographique est la mise en scène du travail d'élaboration de celle-ci. Les textes font retour sur leurs conditions d'élaboration. Pour écrire ses articles biographiques, Nadar a demandé à ses contemporains des renseignements sur leur parcours. Il arrive à plusieurs reprises que les échanges ayant prévalu à la biographie soient évoqués au sein des textes. Cette réflexivité a pour effet de rendre évidente sinon la familiarité, du moins la fraternité qui règne dans les rapports de Nadar à ses biographiés. Le cas le plus éloquent d'une telle réflexivité est la biographie consacrée au dramaturge Théodore Barrière. La demande épistolaire d'informations biographiques est reproduite, avec sa réponse, dans le corps du texte :

1^{re}.

NADAR A BARRIERE.

Me voilà tout empiergé ! Je t'ai fourré dans mes Contemporains, ce qui était juste, mais imprudent (– ce dont je m'aperçois, comme trop souvent, au moment dernier) – vu que j'ai ta biographie à faire.

Or, je ne te connais pas du tout, ni comme homme ni comme auteur dramatique. Mon horreur des choses de théâtre ne m'a jamais permis de voir une seule de tes pièces, et je crois que nous n'avons même jamais dîné ensemble.

Et on me demande : – l'âge du capitaine !

Tous les bons sentiments que j'ai toujours eus d'instinct mais de loin pour toi, ne peuvent me faire deviner ni qui tu es, ni ce que tu as fait, ni ce que cela vaut.

Tire-moi de là, ô mon ami que je ne connais pas ! – et envoie-moi des notes.

N.

²⁸³ Pour les références des articles, voir le tableau *supra*.

Lecteurs et lectrices ne s’y trompent pas : Nadar et Barrière se connaissent très bien, ce que confirme plaisamment Barrière dans sa réponse.

2^{me}.

BARRIERE A NADAR.

Va-t-en au diable ! Tu me connais très-bien, puisque j’étais un des treize que tu provoquas jadis pour une ligne de la Silhouette qui te fit te battre enfin avec de Balathier.

Si tu n’as pas vu mes pièces, ce n’est pas ma faute, et ce n’est pas à moi de t’en donner des nouvelles.

Quant à des notes, prends Vapereau ou Lambert-Thiboust. Je crois que, de ces deux classiques, Lambert est préférable, mais cela m’est encore tout à fait indifférent.

Th. B.

Interviennent deux autres journalistes²⁸⁴ – Adolphe Balathier de Bragelonne et Lambert-Thiboust, qui viennent ici, par le truchement du souvenir ou de la référence à une autre biographie, tirer de nouveaux fils relationnels dans le réseau social auquel appartiennent Nadar et Barrière. Le caractère allusif de l’anecdote du duel est représentatif de l’objectif de Nadar dans ses « Contemporains » : non pas analyser ni décrire précisément les différentes relations entretenues par tous les personnages cités, mais signaler simplement qu’il les connaît et appartient à ce réseau. La conflictualité feinte de cet extrait se retourne parfois en agressivité ouverte. Il est aisé de s’apercevoir que Nadar nourrit à l’égard de Champfleury des sentiments peu amènes. Il voit en lui le promoteur du « réalichme », école littéraire fantoche qui porte le banal au rang d’art. Champfleury est « un lourdaud quelconque, sans esprit, sans goût, sans élévation de sentiments, sans orthographe, banal et trivial », parvenu « par l’obstination et l’affectation de gravité à occuper *une position*, comme on dit, dans ce qu’on appelle la littérature française au XIX^e siècle ». Cette animosité de Nadar envers Champfleury imprègne le ton de l’article consacré à ce dernier²⁸⁵. Or Nadar, vers la fin de son article, annonce qu’il va recopier quelques extraits de « l’autobiographie que ce farceur de Fleury [lui] a envoyée ». Et de citer, en les soulignant, les fautes de français commises par Champfleury dans cette autobiographie :

Je sortis du collègue à l’occasion des vers latins, que je n’ai jamais pu scander, d’OU vient sans doute l’étonnement profond que me CAUSE la poésie française et ceux qui la pratiquent [...]
J’entrai au Corsaire-Satan, OU, pendant deux ans, J’Y publiai plus de quarante feuilletons...

²⁸⁴ La référence à Vapereau n’est pas de même nature que les deux autres – ne serait-ce que parce que « Vapereau » semble ici relever de l’antonomase, désignant le dictionnaire des contemporains dirigé par Gustave Vapereau.

²⁸⁵ Sur la biographie de Champfleury par Nadar, et les réactions qu’elle a suscitées, voir Loïc Chotard, « L’ombre de Balzac dans la querelle réaliste. Une biographie de Champfleury par Nadar », *Approches du XIX^e siècle*, PUPS, 2000, p. 35-44.

La mise en scène du réseau, ici incarné par la relation entre Nadar et Champfleury, est à l'opposé d'une camaraderie bienveillante. Elle s'inscrit dans une visée polémique, mais ne contribue pas moins à dessiner un espace d'interconnaissance où la critique peut naître : au moment où Nadar se moque de l'orthographe bancale de Champfleury, il informe qu'il entretient avec ce dernier une correspondance.

Sans doute faut-il préciser que la réflexivité en biographie n'est pas l'apanage de Nadar. De nombreux textes, principalement dans la petite presse, reviennent sur leurs conditions d'élaboration : la biographie du *Gaulois*, consacrée à Ambroise Thomas et parue le 26 février 1860, comporte une description plaisante du refus par le compositeur de fournir les renseignements demandés par le biographe. L'article s'ouvre sur une mise en garde : « Ne vous attendez donc pas aux petits détails curieux et piquants, aux petites anecdotes vraies ou apocryphes qui d'habitude émaillent les biographies des grands artistes. » Après avoir produit une notice biographique plutôt sèche en effet, l'auteur, Jules Denizet, raconte comment il est allé demander des détails à Ambroise Thomas, souhaitant rendre son texte plus intéressant. La seule information que consent à lui donner Thomas, dont la vie « n'est qu'un long travail », c'est qu'il se promène tous les jours de cinq à six heures, sur le boulevard des Italiens, en fumant un cigare. De la sorte, la platitude biographique se trouve transformée en anecdote digne d'intérêt.

2.2. Trajectoires

Si Nadar n'est pas le seul à employer certaines recettes, il faut reconnaître la singularité de l'élaboration de la série des « Contemporains de Nadar ». Les modalités d'obtention des informations biographiques sont en effet bien différentes de celles des premières séries biographiques. Lorsqu'il écrit ses « Contemporains », Nadar n'est pas à son coup d'essai en matière de biographie des contemporains. Quelques années plus tôt, en 1852 et 1853, Nadar se lance dans deux séries biographiques : la « Lanterne magique des auteurs, journalistes, peintres, musiciens, etc. » parue en douze livraisons entre le 24 janvier et le 13 novembre 1852, dans le *Journal pour rire*²⁸⁶, et le *Panthéon Nadar* de 1854, dont le projet originel prévoyait des biographies légendant chaque charge²⁸⁷. Pour cela, il amasse une quantité importante de données sur ses contemporains à travers de vastes enquêtes. Pour préparer ces séries qui

²⁸⁶ Sur la « Lanterne magique », voir Chotard, *La Biographie contemporaine*, ouvr. cité, en part. p. 52-59.

²⁸⁷ Sur l'histoire éditoriale du *Panthéon Nadar*, voir *ibid.*, en part. 66-115.

réunissent chacune de 200 à 300²⁸⁸ écrivains et artistes, Nadar envoie en effet à ceux de ses contemporains qu'il souhaite biographier une lettre-circulaire type pour obtenir des informations biographiques. Il s'agit donc de comptes rendus purement informatifs : souvent une liste des ouvrages principaux, dans le cas d'un littérateur, et quelques dates importantes²⁸⁹. À partir de 1853, Nadar travaille à son *Panthéon Nadar*, auquel il comptait initialement joindre des biographies. Voici la lettre qu'il envoie à George Sand, sans doute proche de celle envoyée aux autres biographiés :

Madame,

Vous avez bien voulu me promettre de répondre à ma demande de quelques indications pour votre notice biographique. Le formulaire que je puis vous adresser est bref : on peut y répondre en trois lignes comme en trois pages et en trois volumes. De vous, il est certain que je ne recevrai jamais trop.

Donc, – lieu et date de naissance

Famille

Détails sur l'enfance.

Antécédents qui ont précédé la profession des lettres.

Œuvres – dans leur ordre autant que possible.

Goûts et habitudes.

Anecdotes.

Ainsi que j'avais l'honneur de vous le dire, Madame, trop de notes sur vous feront tout juste assez, et je dois me dépêcher d'ajouter que si peu que vous veuillez bien me donner je ne vous en remercierai jamais assez.

Veillez croire, Madame, à mon admiration fervente et à mon dévouement profond.

Félix Tournachon-Nadar

Lundi 5 8bre 18[53]

Adresse : Madame George Sand²⁹⁰

Il se trouve que c'est Alexandre Manceau, qui fait fonction de secrétaire de Sand à cette époque, qui répondra depuis Nohant à Nadar, en lui envoyant la notice demandée²⁹¹.

²⁸⁸ 310 pour la « Lanterne magique », 250 pour le *Panthéon Nadar* (lequel ne comprend que des littérateurs).

²⁸⁹ Voir par exemple la notice que lui envoie Émile de La Bédollière : BnF mss. N.a.fr. 2474, f°400.

²⁹⁰ G. Lubin, *Correspondance de George Sand*, XII, Garnier, 1976, p. 184-185.

²⁹¹ Voir Chotard, *La Biographie contemporaine*, ouvr. cité, « Répertoire bio-bibliographique », p. 226-230.

En 1858, pour mettre au point ses « Contemporains », Nadar change de méthode. Il demande désormais des autobiographies rédigées, où le biographié déploie sa verve et sa fantaisie. Nadar se contente alors d'adapter les textes qu'il reçoit, retouchant des phrases, ajoutant ou retranchant des passages. Sur les vingt-cinq biographies qui composent les « Contemporains de Nadar », quatorze textes nous sont parvenus, dont douze autobiographies et deux notices écrites par des tiers. Le reste des textes provient de différentes sources : notices du Vapereau, souvenirs personnels de Nadar, articles de journaux. Le tableau ci-dessous récapitule les différentes sources (parfois conjecturales) dont s'est servi Nadar²⁹² :

Sources des « Contemporains de Nadar »

	Numéro	Date	Biographié	Source
I	147	23/10/1858	Alexandre Dumas	Article de journal
II	148	30/10/1858	Jules Janin (portrait seul)	
III	149	6/11/1858	Théophile Gautier	Réflexion personnelle sur Théophile Gautier
IV	150	13/11/1858	Clairville	Autobiographie
V	152	27/11/1858	Adolphe d'Ennery	Autobiographie
VI	153	4/12/1858	Alphonse Karr	Souvenirs personnels de Nadar
VII	154	11/12/1858	Gustave Courbet	Réflexion personnelle sur l'œuvre de Courbet
VIII	155	18/12/1858	Jacques Offenbach	Biographie anonyme ²⁹³
IX	156	25/12/1858	Jules de Prémaray	Lettre de Prémaray du 7 septembre 1858, notice de <i>La France littéraire</i> jointe à celle-ci et

²⁹² Cette partie du travail est fortement redevable à celui de Loïc Chotard dans sa thèse de doctorat.

²⁹³ Chotard en attribue la paternité à Hector Crémieux, auquel elle est dédiée.

				souvenirs personnels de Nadar
X	158	8/01/1859	Hippolyte Lucas	Autobiographie
XI	160	22/01/1859	Eugène Scribe	Séries d'anecdotes vraisemblablement envoyées par Scribe ou son épouse
XII	161	29/01/1859	Alexandre Dumas fils	Souvenirs et réflexions personnelles
XIII	163	12/02/1859	Paul de Saint-Victor	Pas de source précise identifiée
XIV	164	19/02/1859	Philarète Chasles	Autobiographie
XV	165	26/02/1859	Léon Gozlan	Vraisemblablement la biographie de Mirecourt (parue en 1858) ²⁹⁴
XVI	166	5/03/1859	Champfleury	Autobiographie
XVII	167	12/03/1859	Émile Prudent	Autobiographie
XVIII	168	19/03/1859	Joseph Méry	Article cité intégralement
XIX	169	26/03/1859	Félicien David	Réflexion personnelle sur le statut de l'artiste
XX	171	9/04/1859	Paul Féval	Autobiographie
XXI	174	30/04/1859	Jules Sandeau	Vapereau, <i>Dictionnaire des contemporains</i> ²⁹⁵
XXII	175	7/05/1859	Henry de Pène	Autobiographie
XXIII	177	21/05/1859	Henri Monnier	Autobiographie

²⁹⁴ La moitié de la biographie est consacrée à une affaire judiciaire opposant Philibert Audebrand et Eugène Scribe.

²⁹⁵ La moitié de l'article est consacrée à un poète polonais, Ceslaw Karski.

XXIV	215	11/02/1860	Jacques Créteineau-Joly	Autobiographie
XXV	328	12/04/1862	Arsène Houssaye	Autobiographie
XXVI	330	26/04/1862	Théodore Barrière	Notice rédigée par Lambert-Thiboust
XXVII	346	16/08/1862	Édouard Thierry (portrait seul)	

Parler d'autobiographie, dans ce cas, ne va pas de soi. Il s'agit d'un texte rédigé intégralement, certes, mais qui n'a pas vocation à être publié tel quel. Plus encore, il n'est pas destiné à être publié en tant que texte autobiographique. Loïc Chotard a étudié avec précision les différentes façons dont les textes changent de statut et d'auteur, d'autobiographies devenant biographies écrites (tout du moins signées) par Nadar²⁹⁶. Il montre comment certains écrivent à la première personne, d'autres directement à la troisième personne, allant parfois jusqu'à écrire ce qu'ils pensent que Nadar pourrait dire à leur sujet. Ainsi de Créteineau-Joly, historien légitimiste, auteur d'ouvrages sur la chouannerie et les jésuites, qui présentent ces causes comme « perdues » dans le texte qu'il envoie à Nadar²⁹⁷. Prévenant de la sorte les reproches qu'il pense que Nadar lui fera, il cherche à y échapper.

Le fait que Nadar travaille à ce point en collaboration, jusqu'à signer des textes qu'il n'a que retouchés, est un argument de plus en faveur de l'idée selon laquelle la biographie est essentiellement l'espace d'accueil d'un réseau social qui lui donne sa forme et son sens. Le processus de création lui-même est pluriel, et la biographie n'existe que parce que tel journaliste, tel compositeur, rend à Nadar plusieurs services : donner son autorisation pour être caricaturé (comme l'exige la loi), et le cas échéant rédiger lui-même sa propre biographie. Par retour, Nadar rend service à son biographié, en le faisant bénéficier de l'exposition publique de sa série biographique. La transaction symbolique de notoriété trouve ici une expression éloquente. Cette logique de donnant-donnant, au cœur des interactions sociales générées par l'écriture et la publication d'une biographie contemporaine, est réalisée en conscience par les contemporains. Lorsqu'il demande à Eugène Scribe une autobiographie, Nadar souligne cette perspective transactionnelle. Après avoir exprimé son souhait de ne pas redire « ce que tout le monde a dit » dans les biographies précédentes de Scribe, Nadar lui demande : « Ne pourriez-

²⁹⁶ Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, p. 273-316.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 277.

vous avoir l'obligeance de m'aider un peu en cette affaire ? » Il insiste ensuite sur les bénéfices que Scribe pourrait tirer de la tribune qui lui est offerte : « Peut-être aussi répondrez-vous par ma plume, encore mieux que moi-même, à certaines attaques dernières²⁹⁸. » De même, dans le prospectus du *Musée Dantan*, une série de biographies contemporaines de la fin de la monarchie de Juillet, Louis Huart écrit :

S'il est vrai de dire que la réputation de ceux qui furent représentés dans les premiers croquis de Dantan jeta quelques reflets sur lui, hâtons-nous d'ajouter que bientôt, par une réaction glorieuse, Dantan put illustrer à son tour, à l'aide de son burin, des noms à peu près ignorés avant cette consécration artistique²⁹⁹.

Il ne s'agit pas d'étudier la façon dont Nadar a adapté les textes qu'il a reçus, ce qui ferait double emploi avec le travail de Loïc Chotard. Certains des documents (principalement des lettres que Nadar a précieusement conservées) montrent à quel point les biographies contemporaines sont à comprendre comme un épisode dans une histoire relationnelle qui existe au sein d'un réseau. Une biographie des « Contemporains de Nadar » est toujours précédée et suivie d'échanges entre différentes personnes (biographes, biographiés, collègues, collaborateurs, éditeurs, voire imprimeurs). Le texte biographique est à la fois l'un de ces échanges et l'effet de ces derniers. Mais parmi des hommes et des femmes du XIX^e siècle, qui plus est professionnels de l'écriture, toujours à cheval sur l'écrit et la vie, attentifs à faire fonctionner le « tourniquet entre la fiction et la référence, les pratiques et les représentations, le réel et l'imaginaire³⁰⁰ », il semble qu'une relation puisse se dérouler conjointement dans la vie et dans les mots. Davantage encore que pour un article de complaisance sur l'ouvrage d'un confrère, par exemple, la biographie a à voir avec le réseau. Reste à savoir ce que représente l'étape « biographie » au sein d'une relation entre membres du même réseau.

Ce qui suit est la description et l'analyse de différents cas de ces « trajectoires » auxquelles appartiennent les biographies contemporaines, à partir des quelques traces, imprimées ou manuscrites, dont nous disposons. Certaines des interactions se sont déroulées en face à face et il n'y en a pas de trace. Pour écrire la biographie du compositeur Félicien David,

²⁹⁸ Lettre du 24 décembre 1858. BnF, Mss., 22550, f° 7-8 (papiers Scribe). Cité par Chotard, *Répertoire*, p. 233. La biographie de Scribe (parue le 22 janvier 1859), vraisemblablement rédigée par Scribe ou son épouse, est en effet particulièrement élogieuse, et répond point par point aux attaques issues des petits journaux que Scribe essayait alors, concernant notamment ses revenus.

²⁹⁹ Louis Huart, *Musée Dantan. Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque*, Paris, Delloye, 1839, prospectus.

³⁰⁰ Anthony Glinoe, *La Bohème. Une figure de l'imaginaire social*, Presses universitaires de Montréal, 2019, p. 24.

Nadar s'est adressé à ce dernier afin d'obtenir, selon son habitude, une biographie³⁰¹. Le compositeur le renvoya vers son librettiste, Sylvain Saint-Étienne, auquel Nadar écrivit alors. Saint-Étienne dans une lettre du 11 février 1859 lui envoie une biographie qu'il avait déjà écrite, et formule l'invitation suivante³⁰² :

si vous ne dédaignez pas de venir manger une tranche de saucisson avec moi, quand vous voudrez, entre la poire et le fromage (car la famille est là pour la forme) je vous donnerai tous les détails que vous voudrez et que nul mieux que moi ne peut vous donner. Je déjeûne [*sic*] de 10 heures jusqu'à 11 heures, et demeure rue Christine n° 2.

Difficile de dire si Nadar s'est rendu rue Christine. Au vu de la teneur très peu informative et anecdotique de la biographie, il paraît vraisemblable que ce n'ait pas été le cas. Quoi qu'il en soit, cette invitation à partager un repas en famille est caractéristique du mélange entre sphère privée et sphère professionnelle, caractéristique du réseau des journalistes et des artistes. Le travail préparatoire visant à rassembler la documentation nécessaire à la publication d'une biographie est effectué dans une ambiance cordiale et familière. Se retrouve la référence à l'amitié, si présente dans « Les Contemporains de Nadar ». La biographie de Félicien David paraît dans la XIX^e livraison de la série, le 26 mars 1859. Sa dédicace est éloquente : « à mon ami Sylvain Saint-Étienne ». De ces interactions en face-à-face, bien peu de traces sont demeurées. Les relations qu'il sera question de retracer ici sont ainsi forcément parcellaires, ne s'appuyant que sur les traces écrites.

Remercier : Charles Bataille

Charles Bataille n'est pas biographié dans « Les Contemporains de Nadar ». Toutefois il y apparaît bel et bien : la XXII^e livraison des « Contemporains de Nadar », consacrée à Henry de Pène, lui est dédiée. Cette dédicace s'inscrit dans une relation au long cours entre les deux journalistes. Les échanges de bons procédés entre Nadar et Charles Bataille remontent au moins au début des années 1850. Leur correspondance s'intensifie lorsque Charles Bataille se rend à Londres, afin d'y occuper le poste de rédacteur en chef de l'*Illustrated London news*. Le type de relation qu'entretiennent les deux journalistes, mi-amicale mi-professionnelle et reposant sur

³⁰¹ Sur le rapport de Nadar à la musique au début du Second Empire, voir Loïc Chotard, « Nadar et la vie musicale des années 1850 », *Approches du XIX^e siècle*, ouvr. cité, p. 131-145.

³⁰² Sylvain Saint-Étienne, *Biographie de Félicien David*, Marseille, impr. de Marius Olive, 1845.

une logique de donnant-donnant, se lit dans une lettre de Bataille à Nadar datée du 22 avril 1851 :

34. Arundel Street

– Strand – London, 22 avril

Mon cher Nadar [...] je viens t'offrir quelques pièces de cent sous dont tu as probablement besoin. Veux-tu me faire sur *Le Sport Paris* un article avec des expressions techniques, des anecdotes, des personnalités voilées – (un enfant bâtard du journal des Haras et des articles d'Eug. Guinot) – tu signerais le tout d'un nom très abracadabrant et précédé d'autant de particules nobiliaires que tu le jugerais convenable. Si cet article était bien soigné et spirituellement écrit, comme j'en ai lu de toi – je le ferais très certainement accepter à la rédaction de mon journal (*l' Illustrated London news français*). Je te ferai payer cela quelque chose comme 40 centimes la ligne. – En revanche, si faire se peut, tâche donc de me faire accepter comme correspondant de Londres par un journal quelconque de tes amis – pourvu qu'il paye, bien entendu³⁰³.

À toi,

Ch. Bataille

Adresse : M. Nadar³⁰⁴

Les deux hommes sont avant tout des confrères, des camarades qui s'épaulent mutuellement pour obtenir des gains financiers. Quelques mois plus tard, le 19 juin 1852, Nadar fait paraître le portrait et la biographie de Bataille dans « *La Lanterne magique* ». La notice y est élogieuse :

Ce jeune poète chartrain, au profil aquilin et fier, se nomme **Charles BATAILLE**. Il nous a déjà donné un charmant volume et des articles dans différents journaux. Ce n'est pas assez. M. Ch. Bataille fait du théâtre aujourd'hui : tant mieux pour le théâtre³⁰⁵ !

En 1854, Bataille se trouve également représenté sur la grande planche lithographique du *Panthéon Nadar*³⁰⁶. Dans ces conditions, il est compréhensible que deux ans plus tard, le

³⁰³ La réponse de Nadar a été conservée : il écrira l'article, mais annonce ne pas pouvoir répondre à la demande de Bataille : « Je crois que je te revaudrai cela mais quant à la correspondance dont tu me parles, impossible. J'ai vu ces jours-ci pour une affaire pareille dans laquelle j'étais intéressé le *National*, l'*Ordre* et la *Semaine*, où j'ai des relations amicales. Tout est tenu : il est trop tard. » (BnF, Mss., N. a. fr. 24988, f° 55-56). L'article de Nadar sera finalement refusé par le directeur du journal londonien, le dessinateur Constantin Guys, comme l'indique une lettre ultérieure, non datée, de Bataille (BnF, Mss., N. a. fr. 24261, f° 431).

³⁰⁴ BnF, Mss., N. a. fr. 24261, f° 424.

³⁰⁵ Nadar, « *La Lanterne magique des auteurs, journalistes, peintres, musiciens, etc.* », *Le Journal pour rire*, 19 juin 1852, p. 2.

³⁰⁶ Il occupe le n° 210.

30 novembre 1856, Charles Bataille rédige pour *Diogène*, qu'il a cofondé, une longue biographie de Nadar. Il y décrit notamment – avec fantaisie – sa rencontre avec Nadar en 1849. Tous deux habitaient rue Neuve-des-Martyrs, où ils se sont rencontrés, d'après Bataille. Par ailleurs, la biographie mentionne et cite longuement le livre *Quand j'étais étudiant*, paru la même année³⁰⁷. Bataille s'attarde enfin sur les succès de Nadar en photographie. La charge de Carjat s'inscrit dans la même veine, présentant Nadar à côté de son appareil photographique, avec la mention « LE SEUL NADAR LE VRAI NADAR RUE ST LAZARE 113 ! » Biographie et portrait charge font une bonne réclame à Nadar : ils annoncent son livre et vantent ses talents de photographe, tout en réaffirmant son identité de bohème fantaisiste et bon enfant.

Nadar ne tarde pas à rendre la pareille : rédacteur en chef du *Journal amusant*, il emploie Bataille à rédiger la chronique hebdomadaire. Dès la fin du mois d'octobre 1857, Charles Bataille signe chaque semaine, pendant près d'une année, un long article qui revient sur l'actualité de la semaine.

C'est dans ce contexte qu'intervient la dédicace de Nadar à « [son] ami Charles Bataille », le 7 mai 1859. Celle-ci n'est pas gratuite et s'explique par le choix du biographié, Henry de Pène. Comme Bataille, Henry de Pène est chroniqueur : il officie alors au *Figaro* où Bataille fut également employé. Rendu célèbre en mai 1858 par un duel avec deux officiers qui s'était vu particulièrement médiatisé en raison de son caractère irrégulier³⁰⁸, H. de Pène est un chroniqueur acerbe et faiseur d'épigrammes. La biographie de Nadar le défend en insistant sur son honnêteté : de Pène est « le type du galant homme dans toute l'acception du mot » et « fuit le bruit, craint le tapage ». Enfin, « il a toujours passé à côté des facilités légitimes qu[e sa position de chroniqueur] lui offrait. »

Après s'être vu dédier un article qui défend l'honneur des échetiers et des chroniqueurs, Charles Bataille envoie une lettre de remerciement à Nadar. Datée probablement du 8 mai 1859, cette lettre est ainsi conçue :

St Cloud

15, quai de Saint-Cloud

Dimanche soir

³⁰⁷ Nadar, *Quand j'étais étudiant*, Paris, Michel Lévy, 1856.

³⁰⁸ L'un des témoins, un officier nommé Hyène, se serait jeté sur H. de Pène, entraînant un second duel. Le duel fut jugé régulier puisqu'un non-lieu fut rendu par la justice. Il s'agissait là, comme le perçoivent très bien les articles du temps (voir par exemple la biographie d'Henry de Pène dans *Le Gaulois* du 26 septembre 1858), de maintenir intacte l'image de l'armée, pilier de l'Empire, au moment où les campagnes militaires battent leur plein (Crimée en 1855, et bientôt Italie en 1859).

Je viens de lire aujourd’hui seulement ta notice sur H. de Pène dans le Journal amusant. Rien ne pouvait m’être plus agréable que cette dédicace d’un article de protestation à ce propos.

Tu es de ceux que je ne remercie plus.

Ton,

Ch. Bataille

Un mot de mon *Usurier* dans ta revue trimestrielle, s’il y a mèche³⁰⁹ ?

La lettre renseigne sur différents points : en premier lieu, elle indique qu’une telle dédicace, qui peut paraître anodine, est perçue comme un service rendu – un peu d’exposition publique – qui mérite un remerciement. Plus, la dédicace rapproche biographié et dédicataire, prêtant au second les qualités du premier. Bataille interprète en ce sens la biographie d’Henry de Pène en la qualifiant d’« article de protestation » : c’est bien comme un plaidoyer en faveur d’une certaine liberté de la presse qu’il la conçoit. Ainsi une dédicace n’est pas qu’un simple clin d’œil, qu’un hommage discret ; elle renforce les liens entre les différents acteurs de la biographie, ici par l’assomption de valeurs analogues.

Dans le post-scriptum de cette lettre, Charles Bataille demande à Nadar une réclame à propos d’une pièce dont la première a eu lieu le 4 mai 1859 : *L’Usurier de village*, coécrite avec Amédée Rolland³¹⁰. Bataille évoque la « revue trimestrielle » de Nadar et Darjou dans le *Journal amusant*, sorte de bande dessinée faite de plusieurs dizaines de petits dessins dans des cases, comportant des légendes. Nadar n’accède pas à la demande de Bataille : la « Revue du deuxième trimestre de 1859 », parue le 23 juillet 1859, ne comporte aucune allusion à *L’Usurier de village*. Il n’en reste pas moins que cette demande témoigne du type de relation nouée entre les deux journalistes, fondée sur les services rendus et l’entraide. La correspondance comporte d’ailleurs de nombreuses demandes de prêts en argent, dont les montants varient de quelques francs à quelques dizaines de francs, que Bataille fait à son rédacteur en chef³¹¹. Qu’il soit question de se faire prêter de l’argent, d’obtenir une commande

³⁰⁹ BnF, Mss., Mss., N.a.fr.24261, f°565.

³¹⁰ Rédacteur en chef du *Diogène* en 1857.

³¹¹ Nadar dirige la rédaction du *Journal amusant* à partir de 1856. Voir par exemple BnF, Mss., N.a.fr. 24261, f°492 (Cachet postal du 4 février 1858, écrite à la prison Sainte-Pélagie) ; f°519 (Lettre non datée, à en-tête du *Diogène*).

ou de la réclame gratuite, le réseau est au cœur des transactions financières ou symboliques qui ponctuent la relation de Bataille à Nadar. Le remerciement est une première figure de l'expression du réseau et des liens transactionnels qui unissent ses membres : il est une reconnaissance de dette. Le critique dramatique Paul de Saint-Victor remercie chaudement Nadar après la parution de sa biographie. Celle-ci est en effet élogieuse : le feuilletoniste est

le plus brillant de tous et le seul qui sache toujours, je dis – toujours – comme j'ai dit – le seul – ne pas se laisser aller à la fatigue et à l'ennui d'une semblable besogne hebdomadaire et faire lire dix colonnes écrites trop souvent à propos d'insignifiants sans nom.

Le texte s'achève notamment sur la description d'un feu d'artifice, métaphore des feuilletons de Saint-Victor dans *La Presse*, où il travaille depuis 1855. Le portrait charge fait d'ailleurs écho à cette image. La biographie est dédiée à Théophile Gautier : à la différence de l'exemple précédent, c'est ici le biographié qui bénéficie du patronage de l'illustre dédicataire. C'est sans doute le jour même de la parution de l'article, le samedi 12 février 1859, que Paul de Saint-Victor envoie à Nadar la lettre suivante :

Mon cher ami

Votre portrait à la plume est une charge à la renverse, une charge flattée. Je ne prends de toutes les bonnes et aimables choses que vous dites sur moi que l'amitié qui vous les a dictées et de celle-là, n'est-ce pas, vous me permettez de vous remercier cordialement.

Croyez à mes sentiments dévoués

Paul de Saint-Victor

Samedi³¹²

Le journaliste est conscient de l'écart qu'a opéré Nadar par rapport aux attentes d'un article biographique de petit journal, et c'est sur ce renversement de la satire en éloge que porte le remerciement. Il faut préciser que les relations qu'entretiennent Nadar et Saint-Victor ne sont pas désintéressées : les deux autres lettres de Saint-Victor qui nous sont parvenues envoyées sont des demandes de service – la première, pour une annonce dans un feuilleton, la seconde pour des leçons de photographie destinées à un ami américain³¹³.

Au sein de ces relations, plus ou moins amicales, si affiliées au réseau dans lequel elles s'intègrent, la biographie contemporaine occupe une place de choix : l'un des deux membres de la relation s'arroge par le discours biographique un contrôle sur l'image publique de l'autre.

³¹² BnF, Mss., N.a.fr. 24285, f°57-58.

³¹³ BnF, Mss., N.a.fr. 24285, f°53 et f°55-56.

Dès lors la relation se fait rapport de forces. C'est ainsi que peut se comprendre la cordialité qui règne le plus souvent dans les échanges épistolaires entre biographe et biographié : il faut ne pas froisser, tout en faisant valoir son point de vue. Car une biographie ou une dédicace ne sont pas que des services rendus : il peut s'y mêler des règlements de comptes.

Réclamer : Jules de Prémaray

Tout commence le 24 juillet 1852, quand Nadar fait paraître dans la VII^e livraison de la « Lanterne magique » une charge de Jules de Prémaray, accompagnée de la notice suivante :

M. de Premaray, actuellement critique de la Patrie, a été poète lui-même avant de juger la poésie des autres. Nous nous rappelons de lui une cantate écrite en février 1848, en l'honneur des *glorieuses journées*, cantate qui fait le plus grand honneur à son lyrisme et à son amour de la liberté. Quoi qu'il en soit, M. de Prémaray est resté un journaliste des plus appréciés. Sa dernière comédie à l'Odéon est un petit bijou merveilleusement ciselé, et son livre qu'il nous a rapporté de Londres prouve qu'indépendamment de tout cela M. de Prémaray est observateur comme Balzac ou Sterne. Ce qui ne gêne rien !



Figure 11. Charge de Jules de Prémaray dans « La Lanterne magique », Le Journal pour rire, 24 juillet 1852.

À six mois du Deux-Décembre, la mention de la « cantate [...] en l'honneur des *glorieuses journées* » n'a rien de neutre. Nadar, qui cherche sans doute à resserrer les rangs de l'opposition au régime du prince-président, rappelle Jules de Prémaray à ses engagements passés. La suite prouve que Prémaray ni Nadar n'oublieront ce point d'achoppement. En 1854 et 1858, Jules de

Prémaray apparaît dans chacune des versions du *Panthéon Nadar*³¹⁴. L'intéressé ne manque pas de signifier sa reconnaissance³¹⁵ avec force superlatifs, dans son feuilleton de *La Patrie*, le 23 mai 1853 :

Eh bien, j'ai à vous annoncer l'apparition très prochaine de la plus étourdissante, de la plus incroyable, de la plus surprenante, de la plus vieille, de la plus neuve, de la plus curieuse chose du monde, comme dirait Mme de Sévigné [...] Le Panthéon-Nadar sera tout à la fois le Panthéon de la laideur, de la vérité et du talent. Le succès d'une telle entreprise se peut donc hardiment prédire³¹⁶.

La notice biographique dont disposait Nadar pour les biographies du *Panthéon Nadar*³¹⁷ (qui ne verront jamais le jour) ne suffisait sans doute pas pour « Les Contemporains de Nadar ». C'est pourquoi Nadar demande à son confrère une autobiographie. Jules de Prémaray, malade³¹⁸, s'excuse de ne pouvoir envoyer la notice demandée ; il fournit néanmoins à Nadar, dans une lettre du 7 septembre 1858, quelques anecdotes assez peu gaies (ses idées suicidaires à douze ans, la mort de la seule femme qui l'ait aimé) ainsi qu'une notice « sérieuse, trop sérieuse » tirée de *La France littéraire*. Nadar s'inspirera effectivement de cette notice pour son article des « Contemporains de Nadar³¹⁹ », mais il glisse dans sa biographie plusieurs notes piquantes concernant les choix politiques de Prémaray : en premier lieu, il déclare qu'en 1848, Prémaray « crut pouvoir accepter la rédaction en chef de *La Patrie* ». En 1848, *La Patrie* n'est pas encore le soutien au pouvoir qu'elle deviendra, mais demeure, sous la direction de Félix Solar, un journal réactionnaire. Secondement, Nadar achève son article en dénonçant à demi-mot l'opportunisme de son biographié.

Il [Prémaray] m'a reproché de l'avoir empêché par deux fois d'être décoré, en rappelant sans intention, mais juste au moment, dans mes petits journaux, qu'il était l'auteur du *Drapeau de la République, Chant patriotique dédié au Peuple Français*³²⁰. Cette cantate enthousiaste se terminait, si vous vous le rappelez, par ce vers :

³¹⁴ N° 49, puis n° 50.

³¹⁵ Les préparatifs (séances de pose et récupération des notices biographiques) du *Panthéon Nadar* débutent en 1853. Jules de Prémaray sait probablement qu'il va y figurer.

³¹⁶ *La Patrie*, 23 mai 1853, p. 2.

³¹⁷ Loïc Chotard a publié cette notice dans son *Répertoire bio-bibliographique* (p. 210). Il l'attribue à Commerson.

³¹⁸ Il ne guérira d'ailleurs pas jusqu'en 1868, année de son décès.

³¹⁹ Il reprend textuellement, par exemple, une déclaration de Prémaray à Delestre-Poirson, directeur du Gymnase (voir Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens, et gens de lettres de la France*, Paris, chez l'éditeur, t. XII, 1859-64, p. 36). La notice n'est pas parue dans l'édition originale de 1827-1842.

³²⁰ Paris, impr. de E.-B. Delanchy, 1848.

Les rois s'en vont ! les rois s'en vont !

Mon vieux camarade quand même ne doit plus m'en vouloir depuis longtemps. Il a reçu le ruban rouge en 1853.

Le début du texte met en scène la sociabilité qui unit Prémарay et Nadar sur une note plus nostalgique, en évoquant leurs commencements « rudes », dans un « petit cabinet meublé de la montagne Sainte-Geneviève ». Cette conclusion, en revanche, met l'accent sur la face polémique du réseau. Ce n'est pas seulement un espace de camaraderie au sein duquel des services s'échangent : c'est aussi là que se règlent les comptes et que foisonnent les « personnalités », attaques *ad hominem* dont les petits journaux sont friands. Nadar critique à plusieurs reprises la soumission des hommes de lettres et des artistes à l'Empire. En rappelant l'engagement de Prémарay en 1848, en soulignant son attrait pour les honneurs distribués par le régime impérial et en décrivant son agacement face à son *running gag* sarcastique, Nadar porte une accusation assez lourde, d'autant qu'elle peut porter préjudice à Prémарay dans le contexte autoritaire du régime impérial.

La réponse de Prémарay ne se fait pas attendre : le 29 décembre, quatre jours après la parution de sa biographie, il écrit à Nadar une longue lettre où il commence par se réjouir du « bon et cordial souvenir » que Nadar lui a donné des « heures douloureuses et folles de [leur] jeunesse ». Il s'attarde notamment sur la dédicace : « ta dédicace à Théodore de Banville est un trait d'amitié qui me touche beaucoup. » Prémарay en vient alors aux « réclamations », comme il le dit lui-même : « Et aujourd'hui nous pouvons nous tendre la main avec toute la ferveur des vieilles et solides amitiés. Et c'est justement pour cela que je vais t'accabler de réclamations. Ah ! dame ! un biographié réclame toujours. » Après une remarque sur son nom, Jules de Prémарay en vient au sujet principal :

Je vais maintenant te chercher une grosse querelle. Tu rappelles sérieusement une plaisanterie que je t'ai faite un jour en te rencontrant sur le boulevard. Eh ! mon ami, quelle raison ai-je jamais eue de me cacher d'avoir fait une chanson intitulée *le Drapeau de la République* ? En février j'étais les armes à la main, avec Wolowski et Altaroche, sur la place de la Concorde en pleine fusillade et du côté du peuple. Le lendemain, je chantais le drapeau de la république. Quoi de plus naturel ? Je l'avoue cette chanson, et de tout mon cœur !

Le refrain était quelque chose comme ceci :

.....le cri de la liberté

Fera le tour du monde.

Je suis bien loin de retirer ma prédiction. Le refrain que tu cites appartient à ma cantate (*ejusdem farinae* !) dont Adolphe Adam avait fait la musique et qui fut chantée au Théâtre français et au Champ de Mars par les enfants de Paris. Tu vois que je complète de bonne grâce tes renseignements. Et après ? Tu dis que je crus *pouvoir*, en 48, accepter la rédaction en chef de *la Patrie*. Certes ! je pris ce poste assez dangereux la veille du drame sanglant de juin – et je te prie de croire que ce n’était pas alors une sinécure – et je le quittai la veille de l’ouverture du scrutin pour l’élection du président de la République. *Mon rôle politique* était fini. Eh bien, ces quatre ou cinq mois sont au nombre des plus honorables de mon humble carrière. G. Bourdin, qui n’est pas suspect, en connaît l’histoire et il pourra te la dire. Mais comment puis-je espérer, ô grand Nad ! de te faire descendre du dada que tu as enfourché ! tu veux absolument que mon ruban rouge soit politique quand il n’est que littéraire. Tu n’en démordras pas. J’ai été nommé sans *aucune demande de ma part* sur la proposition trop bienveillante du dernier directeur des Beaux-Arts, Romieu, et comme auteur dramatique et critique, ainsi que le constate *le Moniteur*. Est-ce bête et long tout ce que je te dis là ! Mais toi qui me connais déjà si bien, je veux que tu me connaisses mieux encore. Je n’ai pas besoin d’ajouter que cette lettre est intime, entièrement intime, et qu’elle n’a nulle prétention de sous-entendre la moindre publicité. Je reste ton obligé mille fois pour tout ce qu’il y a de sympathie dans ton spirituel article qui m’a causé un vif plaisir³²¹.

Prémaray répond à Nadar sur trois points : la chanson *le Drapeau de la République*, laquelle est à distinguer, indique-t-il, de sa cantate ; son poste de rédacteur en chef de *La Patrie* ensuite ; son ruban de la Légion d’honneur enfin. La réfutation de toute compromission avec le pouvoir passe par la distinction du politique et du littéraire, autant que par l’affirmation de l’engagement républicain en 48. Il est frappant de voir à quel point les réclamations, pour ne pas dire les reproches de Prémaray sont atténués par une familiarité et une gaieté exacerbées. Comme dans la biographie de Nadar, la confrontation est précédée par le retour nostalgique sur le passé commun. Succèdent ensuite, dans l’extrait ci-dessus, des précautions oratoires de toutes sortes : démonétisation par l’humour (« tu rappelles sérieusement une plaisanterie ») ; surenchère dans le tutoiement ; modalisation affective ; emphase comique (« comment puis-je espérer, ô grand Nad, te faire descendre du dada que tu as enfourché ! ») ; dévaluation du propos (« est-ce bête et long, tout ce que je te dis là ! »). En surjouant la légèreté et l’affection, Prémaray adoucit les critiques qu’il porte à l’encontre de sa biographie. Faire valoir son point de vue, sans vexer – tel est l’objectif de Prémaray, qui insiste sur le caractère privé de ses réclamations : « intime, entièrement intime », sa lettre n’est pas une réclamation à insérer dans les journaux, ce qui

³²¹ BnF, Mss., N.a.fr. 24281, f°758-759. La lettre a été publiée par Loïc Chotard dans son *Répertoire*, p. 211-212.

rendrait public le conflit, mais une réponse à un ami. L'ambivalence de la lettre s'incarne dans les façons dont d'autres membres du réseau sont mobilisés : comme témoin des souvenirs partagés (Théophile Gautier) ou garant d'authenticité (G. Bourdin, *Le Moniteur*). La dernière phrase explicite la transaction symbolique que nous cherchons à documenter : une biographie, oblige – quand du moins elle est sympathique.

Pour s'assurer d'empêcher toute brouille, conserver des relations cordiales et maintenir ainsi le bon fonctionnement du réseau, Prémарay joue alors une dernière carte. Dans le post-scriptum de sa lettre, il écrit :

P.S. Je viens de me laisser prendre à ton *miroir*, pauvre alouette que je suis ! et je veux que tout le monde s'y prenne. Aussi dès que j'aurai repris mon feuilleton, je veux dire dans l'amère *Patrie* elle-même tout le bien que je pense de ton livre.

Au début du mois de décembre 1858, Nadar publie en effet *Le Miroir aux alouettes*³²², un recueil de trois textes qui alterne entre fiction et souvenirs : « Le Miroir aux alouettes », « Clichy en 1850 » et « Zigzags dans Londres ». Deux ans plus tôt, il avait publié *Quand j'étais étudiant*, sur le même modèle³²³. En promettant cette réclame, Jules de Prémарay inscrit de nouveau la relation dans l'économie de la réciprocité qui caractérise le réseau des producteurs culturels. L'annonce en question ne verra toutefois pas le jour : Jules de Prémарay, gravement malade, ne reprendra son feuilleton à *La Patrie* que le 14 mai 1859.

La simultanéité de la parution du *Miroir aux alouettes* et de la publication des « Contemporains de Nadar » laisse d'autres traces. Si Nadar lui-même reste muet sur le sujet dans ses articles pour *Le Journal amusant*, plusieurs de ses confrères évoquent le livre dans les journaux. L'un de ces « boniments », comme l'écrit l'un d'eux³²⁴, paraît dans *Le Siècle* du 19 janvier 1859. Son auteur ? Hippolyte Lucas, biographié dans la X^e livraison des « Contemporains de Nadar », parue 11 jours plus tôt, le 8 janvier 1859. C'est autant à la biographie qu'au portrait-charge que Lucas fait référence dans son entrefilet, qui mentionne d'ailleurs fort peu *Le Miroir aux alouettes* :

Une lecture moins chargée d'incidents [que l'ouvrage précédemment évoqué] est celle que M. Nadar offre à ses contemporains. M. Nadar, l'auteur du Panthéon-Nadar, ce Nadar même qui

³²² Michel Lévy frères.

³²³ Ce volume (Michel Lévy, 1856) contient des textes publiés au milieu des années 1840 dans le *Corsaire* et le *Commerce*.

³²⁴ Clément Caraguel, à propos d'une réclame pour *Les Histoires buissonnières* de Nadar (Paris, G. Decaux, 1877), parue dans *Le Journal des débats* du 1^{er} janvier 1877 (feuilleton, p. 2). Voir BnF, Mss., N.a.fr. 24254, f^o 211-212.

s'est plu à exagérer les défauts physiques plus ou moins sensibles des grands hommes du jour, trace aussi d'une plume moqueuse les scènes de la vie moderne qui se présentent à son observation. Nous avons remarqué dans ce livre une très jolie histoire, le Miroir aux alouettes, et deux fantaisies comiques, Clichy en 1850 et les Zizgars dans Londres. Il serait peut-être à désirer que M. Nadar n'eût jamais manié que la plume et n'eût pas pris à tâche de faire passer à la postérité la plus reculée sous une forme grotesque ceux de ses contemporains qui lui déplaisent. M. Nadar, sous le plus léger prétexte, sous le prétexte d'un nez trop long ou trop court, par exemple, crée des êtres fabuleux auxquels sa malice conserve un air de ressemblance, et s'il ne s'empressait, à la moindre réclamation, de leur rendre leurs traits véritables dans ses intelligentes photographies, il ne serait réellement pas excusable³²⁵.

Le reproche crée un fort effet de connivence avec celles et ceux des lecteurs et lectrices qui ont en tête le nez proéminent de Lucas dans la charge des « Contemporains de Nadar », sans pour autant être incompréhensible pour les autres. La biographie renchérit sur la taille de l'appendice de Lucas dans une préfiguration de la tirade de Cyrano, auquel Nadar fait référence : « nez à biceps, un nez exaspéré, cyclopéen [...] Loupe, promontoire ou monument celtique, ce nez violent est né (assez !) à Rennes, en pleine patrie du beurre de Bretagne, en 1807. » En jouant sur la référence codée à la biographie des « Contemporains de Nadar », l'entrefilet de Lucas renforce l'image d'une communauté soudée qui crée sans autre motif que la complicité et l'amusement.

³²⁵ *Le Siècle*, 19 janvier 1859, feuilleton, p. 2.



Figure 12. Charge d'Hippolyte Lucas, *Le Journal amusant*, 8 janvier 1859

Hippolyte Lucas n'est pas le seul biographié à avoir annoncé *Le Miroir aux alouettes* dans la presse. Outre Clément Caraguel, qui apparaît dans « *La Lanterne magique*³²⁶ » et dans les deux *Panthéons Nadar*³²⁷ et signe un article élogieux sur le livre dans *La Presse* du 26 février, Édouard Thierry écrit également une critique détaillée dans le *Moniteur universel* du 26 mars. Celle-ci se concentre seulement sur la nouvelle « *Le Miroir aux alouettes* », mais ne s'ouvre pas moins sur un éloge de Nadar, que « tout le monde connaît³²⁸ » et qui allie le talent du caricaturiste à celui de l'observateur sérieux. Le critique Édouard Thierry, dernier de la série des « Contemporains de Nadar », n'est pas biographié : seul son portrait a paru, le 16 août 1862. De nouveau, se manifeste l'emprise de l'entre-soi et des logiques de donnant-donnant qui ont cours dans ce milieu. Loin d'employer ces analyses à instruire un procès à charge contre la partialité des littérateurs du Second Empire, il s'agit plutôt de voir que le réseau imprègne

³²⁶ *Journal pour rire*, 24 janvier 1852, p. 2.

³²⁷ N° 56, puis n° 60.

³²⁸ *Le Moniteur universel*, 29 mars 1859, feuilleton, p. 1.

l'univers de la presse à cette époque, *a fortiori* les biographies contemporaines, et que sa mise en scène est constituée en argument de vente.

Rectifier : Philarète Chasles

Le sujet de la XIV^e livraison des « Contemporains de Nadar » a également proposé au caricaturiste d'annoncer son *Miroir aux alouettes*. Le 10 février 1859, soit neuf jours avant la parution de sa biographie dans *Le Journal amusant*, le critique et professeur au Collège de France Philarète Chasles écrit en post-scriptum : « Une annonce de votre *Miroir aux Débats* vous fera peut-être plaisir ? Réponse S.V.P. Ce sera fait³²⁹. » Le jour de la parution de sa biographie, il relance Nadar, dans un second post-scriptum : « Vous n'avez pas répondu quant au *Miroir aux alouettes*. Ce que j'ai écrit est sérieux et *réel*. » Nadar n'a sans doute pas répondu sur ce point, puisque nulle annonce n'est parue dans le *Journal des débats* au sujet du *Miroir aux alouettes*.

Pourtant l'histoire de la biographie de Chasles par Nadar n'est pas celle d'un échange cordial de bons procédés entre confrères. Au début du mois de février, à la demande de Nadar, il lui fournit une longue autobiographie. Écrite à la troisième personne, dans une curieuse dissociation entre le sujet et l'objet de l'énoncé, ce texte insiste sur l'intégrité et l'honnêteté de Chasles, en faisant mine de le dénigrer :

Six fois en soixante ans la France a changé de société. Dans un de ces changements, Philarète Chasles a été nommé bibliothécaire, ce qui lui vaut 4700 francs par an. Ô le Mangeur ! Oh ! l'usurpateur ! Ô le voleur ! [...]

Il faut deux leçons par semaine devant cinq ou six cents personnes. 80 ou 60 par an. Il ne se fait jamais remplacer, il est bête, bête, bête ; il n'a pas de prôneurs, il n'a pas d'appuis. Et même de temps à autre, les *Trouillagor* (qui gagnent 100 000 francs par an avec l'esprit des autres) crachent en l'air en disant : *il est bête, bête, bête ! Ce travailleur*.

Il se joint à eux quelques autres cracheurs dans l'espoir que ça tombera sur lui. Mais pas du tout. L'honnête bonhomme studieux n'est pas éclaboussé. Il est vrai que tous les *Dupaty*, tous les *Baour* et tous les *Coquesigrues* ont plus d'entregent que lui et le méprisent.

Il n'a pas d'entregent. Il étudie. Il fait ses cours³³⁰.

³²⁹ BnF, Mss., N.a.fr. 24264, f° 604, cité par L. Chotard, *Répertoire bio-bibliographique*, p. 39.

³³⁰ *Ibid.*, f° 606-607 (Chotard, p. 38-39).

Mais le français domine ? La plus difficile même le
 XVI^e qu'avec le XVIII^e. ; mais ; de plus plan
 Grandis que le monde. France, il est l'indépendant et
 l'abbé [?] en est à son Sept cent dix-sept
 dernière article de Débat ; il en a fait
 un certain pour la France de 2 Mondes
 M. Bulez les trouve bien bons, quand M.
 Bulez les imprimait. De même le temps M. de
 laud infirmité de qui quand elle demandait le
 Gue. Monsieur M. Bulez critique par M. de laud 2000.
 M. de laud qui
 de l'abbé qui un jour a été au la
 France a changé de Société. Dans un de ces
 changements, Philartès Chasles a été nommé Bibliothécaire
 ce qui lui vaut 4700 francs par an le logement ! Oh !
 l'abbé [?] a été l'abbé par les bords de l'abbé
 a guérite au par Louis Trophée de Collet
 de France. O l'abbé ! O l'abbé !
 Il fait deux leçons par semaine devant cinq
 ou six cents personnes 80 ou 60 par an ; il se
 fait par son remplaçant il est bête, bête, bête ; il n'a
 pas de pièces, il n'a pas d'argent. Et même de temps à
 autre, les travailleurs (qui gagnent 100,000 francs
 par an avec l'argent à entrer) excluent en leur
 en leur. Il est bête, bête, bête ! Ce travailleur

Figure 13. Lettre de Philartès Chasles à Nadar, 2 février 1859. BnF Mss, n.a.fr. 24264, f° 607.

Nadar reprend ces propos en leur ôtant leur aspect promotionnel :

Treize fois en soixante ans, la France a changé de gouvernement. Dans – et non par – un de ces changements, Philartès Chasles a été nommé bibliothécaire à Mazarine, ce qui lui vaut 4700 francs par an et le logement. Si jamais un homme fut à sa place parmi les livres, c’est assurément lui. [...] Il fait régulièrement son cours deux fois par semaine devant cinq ou six cents personnes toujours exactes, car on sait qu’il ne se fait pas remplacer. Beaucoup de jolies femmes s’y disputent les premières places.

Mais c’est un autre passage qui hérisse Chasles. Plus haut dans la biographie, Nadar taxe Philartès Chasles d’« indifférence politique » en mentionnant qu’il a travaillé successivement pour des journaux aux tendances opposées (*Le Drapeau blanc*, *Le Constitutionnel*, *La Revue philosophique*, *Le Journal des Débats*). Le jour même de la parution, Chasles réagit par une lettre où il proteste de sa cohérence politique :

J’ai collaboré à *la Renommée*, au *Miroir*, à *la Revue des deux mondes*, aux *Débats*, tous journaux et revues de la même nuance ; ce n’est pas un signe d’indifférence morale ou politique. Ce que j’imprimais en 1830, dans *la Renommée* de Benjamin Constant, sur l’expansion de l’Europe, l’honneur des lettres, et le droit et le juste, et l’indépendance de la pensée je le répétais en 1859, tout haut dans mon cours de mercredi dernier.

Or la lettre dans laquelle s'insère cet extrait est destinée à la publication ; un mot de la main de Chasles, daté du 19 février, l'indique :

Cette lettre-ci est personnelle, pour vous.

Soyez assez bon pour insérer l'autre seulement.

Mon spirituel ami ! Éclatant pinceau ! Crayon puissant ! Plume formidable ! Soleil terrible ! Envoyez-moi donc sous bande un exemplaire de votre Commentaire sur mon sublime Génie. Il y a une ou deux petites choses que je désire voir rectifiées ; et votre *loyauté cordiale* ne me refusera pas cette justice. J'irai vous voir et vous serrer la main un de ces matins.

Tuus totus ex corde

Très tendrement,

Philarète Chasles

L'emphase de cette dernière lettre contraste avec le ton presque solennel de la précédente. Un tel écart manifeste le désir de séparer clairement l'adresse ouverte, publique, de la relation interpersonnelle. Là où Loïc Chotard voit la marque du « caractère difficile » de Philarète Chasles, une autre lecture est possible : la rupture entre les deux lettres ci-dessus témoigne de la conscience nette qu'a Chasles de sa figure publique de professeur au Collège de France, décoré de la Légion d'honneur. À la différence de Jules de Prémaray, qui mêle réclamations et démonstrations d'amitié, Chasles fait une scission nette entre sa parole publique, sérieuse et sourcilleuse, et ses propos privés, marqués par l'exagération et l'effusion.

Nadar ne réagit pas à la lettre. Chasles le relance le 1^{er} mars, sollicitant « l'extrême bonté » de Nadar et le couvrant de « mille remerciements tendres ». Nadar publiera finalement la lettre de rectification le 12 mars 1859, dans la section « Correspondance » du *Journal amusant*. Il la fait précéder d'un encart où il affirme son désir de « faire rire tout le monde sans faire pleurer personne », et achève en exprimant le « sincère regret d'avoir pu éveiller [...], et bien sans le vouloir, une réclamation », « tout en cherchant encore [ses] torts dans [son] article ». Dans les exemples précédents, la publication des biographies donnait lieu à des textes de nature privée. Usant d'un droit de réponse inséré dans la presse, Philarète Chasles reprend pour son compte le procédé même de la biographie contemporaine : la double énonciation, qui permet d'agir (en l'occurrence, de réagir) au sein du réseau tout en transformant sans délai cette action en production écrite. Comme dans le cas des « Contemporains de Nadar », la rectification publique est à la fois un « coup » dans un jeu relationnel entre deux individus pris dans un réseau qui les dépasse, et l'exposition de ce « coup » – qui permet d'en tirer profit en termes de visibilité.

Une telle fonction de la rectification insérée dans la presse n'a pas échappé aux contemporains. Le lendemain de la parution de la réclamation de Philarète Chasles dans *Le Journal amusant*, le 13 mars 1859, un article du *Gaulois* consacré aux différentes formes de réclame en propose la sous-catégorie suivante :

LA RECLAME A LA RECTIFICATION

Modèle du genre :

« M. X..., auteur dramatique, à M. le Rédacteur en chef du journal le... »

Monsieur, - vous dites dans votre dernier numéro que je porte des lunettes ; c'est une erreur.

Entraîné, dès ma plus tendre enfance, par une irrésistible vocation pour l'art dramatique, je débutai à quatorze ans au théâtre de Rognonas (Hérault) par une tragédie en cinq actes, intitulée *Horatius Cocclès* ou *Manière de tout voir d'un bon œil* ; – ma modestie naturelle m'oblige à taire l'accueil que cette œuvre originale reçut du public. – Encouragé par ce brillant succès, je volai quarante francs à mon père, je pris la diligence et je vins à Paris où je fis jouer successivement et sans débrider, à Montparnasse et à Bobino, 1°... 2°... 3°... 4°... – Le succès toujours croissant de mes tragédies ne tarde pas à m'ouvrir les yeux sur ma haute valeur et je cessai dès lors de porter des lunettes.

Veillez insérer cette rectification dans votre prochain numéro³³¹. »

La concordance des dates de publication relève sans doute de la coïncidence : il n'en reste pas moins que cet article fait étrangement écho à la lettre ouverte de Philarète Chasles.

Baudelaire lecteur de Nadar

Charles Baudelaire n'est pas biographié dans « les Contemporains de Nadar ». Il n'est pas, non plus, le dédicataire d'une des biographies. Pourtant, il s'insère également dans le réseau tissé autour de cette série biographique. L'intervention de Baudelaire dans la trajectoire de la série des « Contemporains » relève du détail, mais n'en est pas moins révélatrice de l'attention soutenue avec laquelle les littérateurs du Second Empire lisent les biographies contemporaines. Compte tenu de la place de Baudelaire dans l'histoire littéraire, il paraît d'autant plus intéressant de s'attarder sur les quelques mots du poète à propos de sa lecture des « Contemporains de Nadar », qui soulignent la conscience vive que les contemporains ont de la capacité des biographies contemporaines à façonner les images publiques. En mai 1859, Baudelaire est à

³³¹ Roux-Dupradet, « Les petits secrets du métier littéraire. III. La réclame », *Le Gaulois*, 13 mars 1859, p. 3.

Honfleur. Il y effectue deux séjours au cours de cette année, résidant dans la « maison-Joujou » achetée en 1855 par le général Aupick. Il y écrit plusieurs poèmes de la deuxième édition des *Fleurs du mal*, dont « Le Cygne ». Le manque d'argent se fait sentir, si bien qu'il envoie une lettre à Nadar, dont il connaît sans doute plus ou moins la bonne santé financière, le 14 mai. « Sans le sol, et exposé à une foule d'inconvénients résultant de ce fléau³³² », il demande à Nadar de lui envoyer 20 francs, « immédiatement, hélas ! », pour aller passer quelques jours au Havre, explique-t-il.

Au paragraphe suivant, Baudelaire en vient à parler du *Journal amusant* :

Il y a ici un café qui par extraordinaire reçoit ton journal, de sorte que j'ai le plaisir de voir défiler sous mes yeux les folies, les injustices, les caresses aux imbéciles, et enfin toutes les bizarreries qui composent la nature exceptionnelle de Nadar.

Sans transition, il révèle alors le véritable motif de son allusion au journal satirique : la réclamation. Celle-ci porte sur deux biographies différentes. La première est celle de Champfleury, parue le 5 mars 1859 :

Dernièrement, il t'est arrivé en te moquant des gens qui ont ou qui ont eu la passion des chats, de confondre Poe avec Hoffmann. Sache qu'il n'y a pas de chats dans Poe, excepté un qu'on éborgne et qu'on pend et dont le successeur borgne aussi sert à découvrir un crime.

La phrase renvoie à une moquerie de Nadar : Gautier s'étant pris de passion pour les chats, les membres de la bohème se sont mis à l'imiter, et « il est devenu de mode dans ce petit coin-là d'aimer trop les chats ». Champfleury, présenté comme le champion de cette « *pose au chat* », en adopte alors tous les codes :

Il se mit à toucher à tout et à Jean-Paul, fit semblant de traduire Hoffmann, décrivit en plusieurs volumes tous les accidents qui peuvent arriver à une anche de clarinette, et préconisa Diderot comme s'il avait jamais été reçu dans cette maison-là.

Charles Baudelaire, lecteur attentif des « Contemporains de Nadar », a certainement perçu dans cet extrait une référence à sa propre passion pour les chats, dont Champfleury s'était d'ailleurs moqué dans *Les Aventures de Mademoiselle Mariette*, sous les traits du « poète aux chats³³³ ».

³³² BnF, Mss., N.a.fr. 24933, f° 256-257.

³³³ « Quelquefois Gérard amenait un de ses amis, un poète qui adorait les chats d'une façon particulière. Son plaisir était de les caresser avec des grattements singuliers : il les regardait dans les yeux et tâchait de les magnétiser. » (Champfleury, *Les Aventures de Mademoiselle Mariette*, Paris, Poulet-Malassis, 1853, p. 121). Le sonnet « Les Chats », de Baudelaire, est d'ailleurs cité dans le roman (p. 233). Ce passage est à rapprocher de celui de Nadar : « celui-ci, qui va pour la première fois et pour affaires dans une maison, est mal à l'aise et inquiet jusqu'à ce qu'il ait vu le chat du logis. Mais il l'a aperçu, il se précipite, le caresse, le baise ; dans son transport, il ne répond plus à rien de ce qu'on lui dit, et est à cent lieues avec son chat. On regarde, on s'étonne de l'inconvenance ; mais c'est

La deuxième allusion à une biographie des « Contemporains de Nadar » par Baudelaire concerne la XXI^e livraison, consacrée à Jules Sandeau. La biographie de ce dernier étant assez courte, Nadar choisit de consacrer l'espace qui lui reste à évoquer un poète polonais, Czesław Karski, à l'occasion de la parution chez Michel-Lévy de son recueil *La Crise*³³⁴. Voici la conclusion des quelques lignes de réclame amicale que Nadar consacre à Karski :

Par plus d'un côté, il [Karski] appartient à cette littérature que le maître Gautier, père et parrain, baptisa un jour crûment : la littérature charogne. Ce n'est pas positivement de la becquée pour les délicats, et on y retrouve surtout une préoccupation, si singulièrement permanente qu'elle finit par inquiéter, de la mort par la guillotine ou la potence, le cosmopolitisme de l'auteur lui laissant l'embarras du choix. Mais, de par Baudelaire ! et sans parler du réalisme pimenté, si vous cherchez un esprit bizarre et amant des coquesigres, lisez [...] et vous me direz merci.

L'interjection sous forme d'invocation à Baudelaire n'a pas échappé à ce dernier, pas plus que la référence à la « littérature charogne », comme il le souligne dans la suite de sa lettre :

Plus récemment, je ne sais pourquoi il t'a pris fantaisie, à propos d'un poète belge ou polonais, de me jeter un mot désagréable à la figure. Il m'est pénible de passer pour le Prince des charognes. Tu n'as sans doute pas lu une foule de choses de moi, qui ne sont que muse et que roses. Après cela tu es si fou, que tu t'es peut-être dit : je vais lui faire bien plaisir !

Que Charles Baudelaire prenne la peine d'écrire à Nadar au sujet de ces détails et de ces références cryptées indique deux choses. Premièrement, que les biographies contemporaines ont une valeur privée, au sens où elles participent pleinement à l'évolution des relations interindividuelles. S'y déroulent des échanges peu ou pas compréhensibles aux non-initiés. D'autre part, que dans leur versant public les biographies contemporaines sont perçues comme des lieux particulièrement sensibles d'édification d'une image publique (le « Prince des charognes », en l'occurrence). Les biographies contemporaines, et tout particulièrement celles

un homme de lettres, un original, et la maîtresse de maison le regarde désormais avec curiosité. Le tour est fait. Étonnons ! étonnons ! »

³³⁴ Le choix d'évoquer un poète polonais s'explique par les liens de Nadar avec la Pologne. Il s'engage notamment dans la légion franco-polonaise, en 1848, durant la guerre d'indépendance de la Pologne... mais se fait arrêter avant d'y parvenir, en Saxe. Cette expédition polonaise nourrit sa propre légende bohème, comme le souligne l'introduction de la biographie d'Alphonse Karr dans « Les Contemporains de Nadar » : « Je ne dirai pas comme d'autres que la révolution de 1848 m'avait ruiné, mais je dois avouer que mon expédition dans la légion polonaise ne m'avait pas enrichi. Encasematés à Magdebourg, un peu gelés à Minden, et finalement internés à Eisleben, nous étions revenus débandés, amaigris et moulus d'étapes doublées [...] Mais, de retour à Paris, il fallait voir à gagner le pain de chaque jour. »

de Nadar, sont indissociables, dans leur production comme dans leur réception, du réseau qui les enserre et les détermine de part en part, tandis qu'elles en assurent l'exposition publique.

2.3. La « commercialisation de la bohème » ?

D'après Loïc Chotard, les portraits que Nadar brosse dans ses « Contemporains » n'ont « pas d'autre motivation que le désir de leur auteur » : il n'y a « aucun profit à en retirer³³⁵ ». Les échanges qui se tissent autour de la production et de la parution de cette série laissent entrevoir une autre réalité. Naît alors une question : quel intérêt Nadar a-t-il de publier les « Contemporains de Nadar » ? Un rappel du tournant dans la carrière de Nadar que la fin des années 1850 représente pour lui peut s'avérer pertinent pour y répondre. Partant, c'est la façon dont Nadar met à profit sa position privilégiée au sein du réseau qu'il s'agit d'analyser.

En 1854, Nadar se lance dans la photographie, au milieu des préparatifs du *Panthéon Nadar*. Son frère, Adrien Tournachon, y débute également, sous le pseudonyme de Nadar jeune. L'usage de ce pseudonyme conduira Nadar à tenter un procès à son frère cadet en 1856 : Nadar aîné conteste à son frère Adrien le droit de se servir du pseudonyme. Ce procès relatif à la propriété intellectuelle d'un pseudonyme met en évidence le glissement qui s'est opéré, dans l'esprit de Nadar, entre la posture de petit journaliste dont le pseudonyme est un attribut ludique et politique (considérant la censure), et celle de l'entrepreneur défendant l'exclusivité de sa raison sociale. Pour fourbir ses armes contre son frère, Nadar s'appuie sur son réseau, en sollicitant le témoignage de ses amis et camarades : il est « le seul Nadar », affirment-ils. Au mémoire adressé aux juges, intitulé *Revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar*, sont ainsi ajoutées de nombreuses lettres « de toutes les sommités des lettres et des arts » témoignant que le nom Nadar est à leur avis porté par une seule personne – Félix Tournachon. Parmi la liste des correspondants s'étant livrés à un tel témoignage, se retrouvent seize des vingt-cinq biographiés des « Contemporains de Nadar », et six dédicataires (deux d'entre eux étant également biographiés³³⁶).

³³⁵ *Ibid.*, p. 315.

³³⁶ Voici cette liste (suivie dans le texte de « etc., etc., etc. »). En gras, les biographiés ; les dédicataires sont soulignés : George Sand ; **Théophile Gautier** ; Paul Lacroix ; **Alphonse Karr** ; **Alexandre Dumas père** ; **Alexandre Dumas fils** ; **Léon Gozlan** ; **Méry** ; **Eugène Scribe** ; Michelet ; Sainte-Beuve ; **Philarète Chasles** ; **Paul Féval** ; Louis Viardot ; Laurent-Pichat ; Francis Wey ; Emmanuel Gonzalès ; Molé-Gentilhomme ; Charles Nisard ; **Hippolyte Lucas** ; **Jules de Prémaray** ; Edmond Texier ; Pierre Bernard ; Victor Meunier ; Altaroche ; Maxime Ducamp ; **Arsène Houssaye** ; De Goncourt ; Alexandre Weill ; **Henry Murger** ; Louis Ulbach ; Darthenay ; **Crétineau-Joly** ; Pierre Dupont ; Ernest Alby ; Zaccane ; Auguste Luchet ; Edouard Plouvier ;

Le 12 décembre 1857, Nadar remporte son procès : désormais seul maître à bord, il poursuit sa carrière de photographe depuis son atelier du 113, rue Saint-Lazare³³⁷. Cet atelier est inauguré le 24 janvier 1856 sous la forme d'une société par actions : parmi ses commanditaires, Jacques Offenbach, biographié dans « Les Contemporains de Nadar » le 18 décembre 1858, et Polydore Millaud, dédicataire de la XVIII^e livraison de la série, consacrée à Méry. Dans son atelier, Nadar met en place une stratégie commerciale bien particulière, qui lui vaudra un grand succès. C'est cette stratégie qu'Elizabeth Anne McCauley, dans un ouvrage sur la photographie industrielle du Second Empire, appelle la « commercialisation de la bohème » (*The Selling of Bohemia*³³⁸). Comment se caractérise-t-elle ? En premier lieu, Nadar met en avant un groupe bien particulier, celui de ses proches :

Si, dans les années 1850, Disdéri s'était établi comme le photographe de l'empereur et de la cour, Nadar promouvait un autre groupe : les écrivains et les artistes, qui étaient ses véritables amis, mais dont la célébrité s'étendait rarement au-delà des pages des journaux à faible circulation pour lesquels ils travaillaient³³⁹.

De telle sorte que le plan commercial de Nadar repose sur l'accroissement non de sa clientèle de portraiturés, mais des acheteurs de ses portraits : en effet, les prix pratiqués par Nadar pour un simple client souhaitant se faire photographier sont de trois à trente fois supérieurs à ceux de ses confrères (de trente à cent francs pour un portrait, contre une fourchette de trois à vingt francs chez les autres photographes).

Charles Monselet ; Roger de Beauvoir ; Charles Matharel de Fiennes ; Eugène de Mirecourt ; Louis Lurine ; De La Landelle ; Félix Mornand ; Chaalons d'Argé ; Mary Lafon ; Pitre-Chevalier ; Villiaumé ; Auguste Vacquerie ; Julien Lemer ; Frédéric Thomas ; Arnould Frémy ; Théodore de Banville ; Achille de Vaulabelle ; Jules Lecomte ; Viennet ; De Cormenin ; Marceline Desbordes-Valmore ; Anaïs Ségalas ; Charles Philipon ; Eugène Delacroix ; Dauzats ; Chassériau ; Dantan jeune ; Philippe Rousseau ; Gavarni ; Cham ; Bertall ; Célestin Nanteuil ; Baron Taylor ; Luminais ; Etx ; Barre ; Ottin ; Durand Brager ; E. Wattier ; Auguste Maquet ; Eugène Labiche ; Marc Michel ; Brisebarre ; **Théodore Barrière** ; **Clairville** ; Eugène Nyon ; **Offenbach** ; Thalberg ; Vogel ; Nadaud ; Berlioz ; Dormeuil ; Marc Fournier ; Louis Boyer ; Arnould ; Marquis de Varennes ; Prince A. Soltykoff ; Général Thierry ; Docteur Brière de Boismont ; Eugène Delessert ; Édouard Delessert ; Comtesse Dash ; Mme de Balzac ; Plon ; H. Souverain ; L. Perrée ; Léon Plée ; Paulin ; Panis ; Sylvain Saint-Étienne ; Michel Lévy.

³³⁷ Sur le procès qui oppose Nadar à son frère, voir Roger Greaves, *L'Affaire du pseudonyme*, ouvr. cité, et *Nadar quand même !*, Paris, les Éditions d'en face, 2010, en part. p. 111-120 ; Stéphanie de Saint-Marc, *Nadar*, Paris, Gallimard, « biographies nrf », 2010, en part. p. 119-126.

³³⁸ Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, 1994, chap. 3 « Nadar and the Selling of Bohemia », p. 105-148.

³³⁹ *Ibid.*, p. 119. Nous traduisons. « *If in the 1850s Disdéri established himself as the photographer of the emperor and the royal court, Nadar promoted another group, the writers and artists who constituted his real friends but whose celebrity often didn't extend beyond the pages of low-circulation journals for which they worked.* »

La stratégie de Nadar, dans son atelier de la rue St-Lazare, était de vendre moins de tirages de grande taille à un prix plus élevé, et ce pour une clientèle plus réduite. Ironiquement, l'avocat de la République, partisan d'une société libre et démocratique et défenseur des idéaux de 1789 et 1848, mettait en œuvre des pratiques de vente qu'il faut considérer comme élitistes³⁴⁰.

Parallèlement, les portraits qu'il tire des célébrités de son temps sont commercialisés à grande échelle sous différentes formes. C'est la raison pour laquelle les tarifs pratiqués pour les amis artistes ou littérateurs pouvaient être considérablement réduits. Se met en place une logique réticulaire³⁴¹, que décrit une biographie de Nadar :

Quand l'individu est une personnalité connue, la transaction prend une tournure particulière, les deux parties en présence ayant tout à gagner de la publicité qu'elle leur promet. Elle équivaut à un échange où l'un apporte son art, l'autre sa gloire, où la somme payée par le client est réduite en considération de l'éclat que sa réputation confèrera à l'atelier et en prévision des conventions auxquelles son portrait donnera lieu. Car l'image de l'homme public a une valeur qui repose sur la notoriété du sujet, mais qui tient aussi à la cession dont elle est susceptible de faire l'objet auprès des journaux, en vue de sa reproduction par la gravure³⁴².

Nadar ne cherche pas seulement à se faire le photographe des célébrités. L'objet de la vente, c'est, d'après E. McCauley, l'imaginaire de la bohème lui-même³⁴³. Elle affirme que l'argumentaire de Nadar concernant le caractère foncièrement relationnel de sa pratique du portrait photographique, son « côté psychologique³⁴⁴ » relève de la « propagande » : en réalité,

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 138. Nous traduisons. « *Nadar's strategy of the rue St.-Lazare was to sell fewer large prints at a higher price to a restricted audience. Ironically, the advocate of the Republic, upholder of a free, democratic society, and defender of the ideals of 1789 and 1848 engaged in marketing practices that must be considered elitist.* »

³⁴¹ E.A. McCauley parle ainsi du « réseau incestueux » [*incestuous network*] engendré par l'activité photographique de Nadar : les membres du réseau demandent à Nadar des portraits les uns des autres (voir *Industrial madness*, ouvr. cité, p. 123).

³⁴² Stéphanie de Saint-Marc, *Nadar*, ouvr. cité, p. 163.

³⁴³ Sur cet imaginaire né dans les années 1840, voir Anthony Glinoe, *La bohème. Une figure de l'imaginaire social*, ouvr. cité.

³⁴⁴ « La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée. Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : c'est le sentiment de la lumière – c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, – c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire. Ce qui s'apprend beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, – c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux », « Profession de foi » de Nadar dans *La Tribune judiciaire* (1857), citée par Benoît Peeters, *Les Métamorphoses de Nadar*, Aubry-sur-Semois, Marot, 1994, p. 44-46.

c'est bien un style de photographie propre que Nadar applique à ses différents modèles. En usant d'un certain nombre de procédés, Nadar donne à ses photographies un aspect bohème, savamment entretenu – c'est exemplairement le cas de l'immense redingote croisée de couleur sombre, aux boutons recouverts de tissu, que portent sur leurs portraits Baudelaire, Daumier ou Rossini. La chercheuse voit dans cet usage du drapé moins une soumission à la mode de l'époque, celle du « grand pardessus », qu'une référence au symbolisme baroque du génie et du pouvoir, la masse flottante de l'habit faisant disparaître le corps au profit d'une centration sur l'expression du visage³⁴⁵. Des artistes inspirés, enveloppés de grands manteaux, obombrés par des jeux de lumière accentuant les contrastes : les codes du portrait bourgeois sont ici renversés. Cette esthétique bohème fait de Nadar le photographe le plus célèbre d'Europe en 1858³⁴⁶.

Au sommet de sa gloire, amassant de grandes quantités d'argent, faisant défiler dans son atelier de la rue Saint-Lazare (Saint-Nadare, disait-il) confrères et amis, pourquoi Nadar se lance-t-il dans une série biographique telle que « Les Contemporains de Nadar » ? Plusieurs réponses peuvent être avancées : il est rédacteur en chef du *Journal amusant* depuis 1856 et a donc à cœur de faire profiter son journal de sa notoriété ; il serait doué d'un caractère polyvalent qui l'amènerait à mener de front de nombreuses activités³⁴⁷ – photographie aérienne, électrique ou souterraine ; projets littéraires ; dessin ; aéronautique ; rédaction en chef de journaux ; ouvertures de succursales de son atelier photographique ; projet – avorté – de couverture photographique de la campagne d'Italie, etc.

Une autre raison peut être avancée, qui suit le fil tendu par Elizabeth A. McCauley. Replacés dans le contexte de la carrière de Nadar, « Les Contemporains de Nadar » sont en décalage, presque en retard : bien qu'il poursuive une pratique de caricaturiste, dans sa « Revue trimestrielle » ou ses articles sur le Salon, « Nadar jury », Nadar abandonne progressivement ce domaine à partir de 1856. Les dessins sont d'ailleurs souvent de la main de ses collaborateurs, Riou ou Darjou. Dans ces conditions, la conception d'une série telle que « Les Contemporains de Nadar » peut être une façon pour Nadar de conserver une image publique de petit journaliste bohème, au moment où il devient autre chose – à savoir un entrepreneur à succès. L'inflation du réticulaire dans la série biographique serait alors une compensation face à cette mutation

³⁴⁵ E.A. McCauley, *Industrial madness*, ouvr. cité, p. 134.

³⁴⁶ Voir *Industrial madness*, ouvr. cité, p. 121.

³⁴⁷ Jusqu'à en être débordé, comme le laissent entendre les très nombreuses lettres de relance de Philippon à Nadar concernant les « Contemporains de Nadar » (voir Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine*, ouvr. cité, en part. p. 148-160).

posturale et sociale, laquelle est perçue par ses proches dès 1856 – en témoigne la biographie de Nadar par Charles Bataille dans *Diogène* :

Nadar, – puisque c’est de mode, – s’est mis un jour en tête de faire fortune, comme tout le monde.

C’est à peu près fait déjà – mais il convoite le million.

Le photographe a été plus vite en besogne que le dessinateur et l’écrivain réunis.

Et maintenant, avant de signer cette biographie comme une épithalame, en vous présentant le *Nadar marié*, prenant du ventre, père de famille et propriétaire, – laissez-moi finir par quelques traits du Nadar que nous avons connu³⁴⁸.

L’insistance des « Contemporains de Nadar » sur le passé bohème de leur auteur s’éclaire différemment. La série prend en effet en charge la métamorphose de Nadar, en replaçant sous les yeux des lecteurs et lectrices son passé de journaliste sans le sou. Un passage de la biographie de Clairville est à cet égard éloquent : Nadar va jusqu’à escamoter sa réussite financière en adoptant la posture d’un exploité.

Je me le rappelle, hélas ! moi qui étais si heureux que je trouvais à lui transcrire ses pièces à raison de deux francs par acte, en ces temps nébuleux où je voguais au hasard sur le Radeau de la Méduse, avant que la photographie fût inventée et sans prévoir le jour où je donnerais quatre-vingts pour cent à mes actionnaires !

La même insistance sur les débuts misérables de Nadar se trouve dans les biographies d’Alphonse Karr³⁴⁹ et de Jules de Prémaray³⁵⁰.

C’est donc d’une expérience personnelle que parle Nadar, quand il déclare, dans la biographie de Champfleury, que désormais « la société est entrée dans la bohème » et « la bohème est entrée dans la société ». Dans cette série biographique, le réseau est investi à tous les degrés : les membres écrivent les textes que Nadar signe, un système de dédicaces et de références internes construit du collectif au sein des textes biographiques, et les parutions occasionnent de nouveaux échanges, privés ou publics. La série biographique ne représente

³⁴⁸ Charles Bataille, « Nadar », *Diogène*, n° 17, 30 novembre 1856.

³⁴⁹ « Une place était difficile à trouver. J’avais comme tout le monde travaillé dans quelques journaux, publié quelques nouvelles ou romans ignorés, quelques caricatures oubliées ; sans talent accepté, sans notoriété, n’ayant pas même l’avantage de ces quelques années de plus qui ont donné le temps de créer autour de soi les relations utiles, je me trouvais encore plus embarrassé qu’un autre après mon absence de quelques mois. »

³⁵⁰ « Te rappelles-tu, Prémaray, le petit cabinet meublé de la montagne Sainte-Geneviève ? [...] il lui aurait fallu des protections, et Dieu sait quelles protections nous aurions pu trouver alors ! [...] Quel temps de neige et de grêle, ce temps-là, mes amis, et comme nous trouvions le pain cher ! »

qu'une partie des pratiques de sociabilité que les lettres qui nous sont parvenues permettent de sonder un peu plus – bien qu'elles soient, elles aussi, des représentations subjectives du réseau. Or ce caractère réticulaire de la biographie contemporaine, qui implique toujours une relation à au moins deux termes entre des personnes vivantes, a toutes les chances de s'inscrire dans une logique commerciale : édification d'une figure publique et gain monétaire sont intimement liés. Dans « Les Contemporains de Nadar », le refus de la camaraderie est un motif récurrent : Paul Féval « a des ennemis comme tous les gens qui travaillent et qui réussissent, et il n'a jamais songé à pratiquer la camaraderie pour s'en défendre », Eugène Scribe paye ses places de théâtre, au prix fort qui plus est³⁵¹, et « où tout chroniqueur passe gratis de droit, de Pène paye ». Ces personnages, qui se démarquent parce qu'ils ne se compromettent pas dans les logiques de donnant-donnant, ne figurent-ils pas, en creux, la réalité des pratiques réticulaires existant autour des biographies contemporaines ?

L'étude des relations concrètes nouées autour de la série « Les Contemporains de Nadar » éclaire la façon dont le réseau, et les transactions qui le parcourent, sont représentés et renforcés par les biographies de contemporains. Deux gestes antithétiques caractérisent la pratique biographique de Nadar : *cacher* et *montrer*. Les textes exhibent des liens de sociabilité, racontent des souvenirs communs, exposent un collectif décentralisé, conciliant, prompt à surmonter les différends passagers. Ces mêmes textes dissimulent les tractations, les réclamations, les doléances entre membres du réseau qui ne sont pas logés à même enseigne, tant financièrement que symboliquement. En cela, ils se rapprochent des archives de notables, attentives à celer au mieux la falsification dont elles procèdent. La pratique de la biographie par Nadar révèle aussi la force de contrôle propre à la biographie contemporaine : raconter la vie de quelqu'un revient à s'arroger sur lui, sur elle, un pouvoir. Lorsque ce pouvoir est employé dans le cadre d'une relation bienveillante, amicale, la camaraderie du monde culturel et l'accroissement réciproque de notoriété peut se poursuivre. Mais il arrive que le blâme remplace l'éloge, que la conflictualité le cède à l'harmonie : ce que le chapitre qui suit prend à tâche d'étudier, à travers la figure du biographe calomniateur, Eugène de Mirecourt.

³⁵¹ « Cet homme, qui a enrichi tant de directions de théâtre, n'a jamais, – où est le second auteur qui en ait fait autant ? – n'a jamais, en toute sa vie, demandé gratuitement une loge. Il dit que le théâtre lui payant ses droits n'a rien de plus à lui donner, et quand on lui demande une loge, il l'achète.

Seulement, il ne trouve pas juste de la payer au *prix de location*, et il l'achète au *prix de bureau*. On ne la lui refuse pas. »

Chapitre 3 : diffamation

Une histoire des *Contemporains*, d'Eugène de Mirecourt

La biographie contemporaine prétend exposer, pour ainsi dire *en temps réel*, la vie d'un individu aux yeux du public. Si le chapitre précédent a montré à quelles tractations et échanges de bons procédés cette médiatisation pouvait conduire, il est temps d'aborder une autre conséquence, conflictuelle celle-là, du rapport de forces qui s'installe entre biographe et biographié. La mainmise sur le récit de vie peut donner le champ libre à des attaques *ad hominem*, face auxquelles le biographié prendra à tâche de se défendre, en arguant de l'atteinte à sa vie privée. Toutefois, ce type de conflit généré par les biographies contemporaines met l'accent sur un paradoxe de la célébrité : l'accès à la vie publique n'a-t-il pas pour corollaire la perte du privilège de la vie privée ?

Le petit genre méconnu qu'est la biographie contemporaine se révèle un observatoire très pertinent pour mesurer la redéfinition – philosophique, juridique – des frontières du privé et du public au cours du XIX^e siècle³⁵². Progressivement, et exemplairement grâce à des procès ou des débats suscités par les biographies contemporaines, cette conception évolue. Par l'entremise notamment de l'essor de la célébrité, de l'accroissement du nombre de personnes célèbres et de la médiatisation qui s'accélère, les notions de « vie publique » et de « personne publique » s'élargissent. Une grande partie des individus, de nos jours, se vivent comme scindés entre la partie publique de leur vie, qui comprend notamment leurs activités professionnelles, et la partie privée. Au début du XIX^e siècle, les notions de « vie publique » et de « personne publique » se limitent à peu près aux fonctionnaires. Entre les années 1820 et notre époque, la frontière entre public et privé a connu de nouveaux tracés³⁵³. L'hypothèse de ce chapitre est que les biographies contemporaines ont participé de cette redéfinition.

³⁵² À ce sujet, voir Richard Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité* [titre original : *The Fall of Public Man*], Antoine Berman et Rebecca Folkman (trad.), Paris, Seuil, 1979, en part. p. 159-219.

³⁵³ Sur le sujet, voir Antoine Lilti, *Figures publiques*, ouvr. cité, en part. p. 106-121.

Dans les premières années du Second Empire, un homme s'est retrouvé au cœur d'une tourmente médiatique et juridique qui en l'espace de trois ans le fit passer d'un éclatant succès à la prison, la ruine et l'exil. Cet homme, c'est Eugène de Mirecourt, un biographe dont la série des *Contemporains* a marqué son époque, à partir de 1853, notamment en raison des accusations de diffamation qu'elle a fait naître. Ce biographe occupe une position ambiguë dans l'histoire de la biographie contemporaine au milieu du XIX^e siècle : il est à la fois central, et singulier. Central parce que sa série connut le succès et qu'il a fortement influé sur l'imaginaire du biographe de contemporains. Singulier parce que son œuvre n'est en rien représentative des tendances du genre. Mirecourt ne produit pas des biographies satiriques, ni des notices érudites, ni des portraits littéraires à la Sainte-Beuve. Il tient du moraliste, du critique, du pamphlétaire et du petit journaliste industriel. Ses textes sont peu marqués par la réticularité dont nous faisons une caractéristique du genre. Bien qu'ils y participent, ils n'accompagnent pas le développement du vedettariat ni le progrès de « l'ère médiatique » : ils les dénoncent. Ils ne sont ni comiques ni encyclopédiques.

S'il faut reconnaître à Mirecourt sa propension à déjouer les cadres d'analyse, il n'en reste pas moins que son œuvre est traversée par un questionnement lié à la place des vedettes au sein de la société, à leur responsabilité ainsi qu'au statut à accorder aux détails de leur existence. Mirecourt prend une part active au débat public concernant la vie privée des vedettes, et c'est par ce biais qu'il s'agit d'aborder son œuvre. Exagérations, insultes, bravades et palinodies de Mirecourt mises à part, une question ne cesse d'occuper ce biographe : celle du statut hybride des célébrités. Ce ne sont pas tout à fait de simples particuliers, mais pas non plus des personnes publiques au sens où le XIX^e siècle l'entend. Ce chapitre portera principalement sur *Les Contemporains*, qu'il s'agisse de la série de brochures ou du journal (qui change de titre dès la fin de 1857). Il n'est pas question de produire une analyse strictement littéraire des ouvrages et articles publiés par Mirecourt. La biographie contemporaine offre peu d'intérêt à être lue hors de la relation dynamique qu'elle entretient avec son contexte politique, littéraire et économique, et *Les Contemporains* n'échappent pas à ce constat. Comme le souligne Adeline Wrona, *Les Contemporains* portent « très nettement l'empreinte du contexte *actuel* ». Elle ajoute que le déictique est le « mode dominant³⁵⁴ » de l'écriture de Mirecourt. C'est pourquoi, face à des ouvrages qui tentent explicitement d'influencer l'écriture de l'histoire, il apparaît pertinent de

³⁵⁴ Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité, p. 165. Pour une discussion plus approfondie de l'analyse des *Contemporains* par Adeline Wrona, voir *infra*.

chercher à écrire l'histoire des *Contemporains*. Sur les six années que dure la publication³⁵⁵, deux périodes se distinguent. La première, qui s'étend de 1853 à 1856, comprend l'essentiel de la publication des brochures. Celles-ci rencontrent le succès tout en suscitant de nombreuses réactions. L'image de diffamateur de Mirecourt se forge autour de quelques polémiques retentissantes. À une exception près³⁵⁶, les adversaires de Mirecourt s'opposent à lui sur son terrain : la publicité, c'est-à-dire le discours public (3.1). Le lancement du journal *Les Contemporains* à la fin de l'année 1856 marque un tournant : le tribunal de l'opinion publique se voit préférer le tribunal correctionnel. En 1857 les procès pleuvent, et le financier Jules Mirès, à l'origine de nombreuses plaintes en diffamation, entre en scène pour devenir un personnage central dans l'évolution du « cas Mirecourt ». Ce n'est qu'à ce moment que Mirecourt devient, du point de vue de la loi, un diffamateur. Ces condamnations occasionnent un débat d'ordre juridique sur la vie privée et la diffamation, et aboutissent à l'incarcération, puis la faillite de Mirecourt. Que le principal adversaire de Mirecourt sur le plan juridique soit un financier n'a rien d'anodin : les attaques de Mirecourt s'inscrivent dans un contexte de critique de la Bourse (3.2.). L'auteur des *Contemporains* laisse une trace dans l'imaginaire lié à la biographie contemporaine, en accentuant la péjoration qui lui est associée (3.3).

1. Préambule. Eugène de Mirecourt : un état de l'art

Sans doute à cause de sa réputation de calomniateur aigri et réactionnaire, Eugène de Mirecourt n'a pas suscité de travaux d'envergure. Son œuvre est le plus souvent survolée par les chercheurs et chercheuses. Hélène Dufour mentionne *Les Contemporains* en passant, sans s'y arrêter³⁵⁷, de même que José-Luis Diaz³⁵⁸ ou Ann Jefferson³⁵⁹. Il arrive pourtant fréquemment que Mirecourt soit cité dans tel ou tel travail universitaire : sa qualité de biographe en fait une référence d'époque plus ou moins utile pour qui s'intéresse à l'un des biographiés. Il est alors cité directement, comme une référence valable³⁶⁰. Il faut citer, pour mémoire, un

³⁵⁵ Nous mettons de côté la réédition augmentée à la fin des années 1860.

³⁵⁶ Émile de Girardin – voir *infra*.

³⁵⁷ Hélène Dufour, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, PUF, 1997, p. 76.

³⁵⁸ José-Luis Diaz, *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, ouvr. cité, p. 196.

³⁵⁹ Ann Jefferson, *Le défi biographique*, ouvr. cité, p. 111-112.

³⁶⁰ Voir par exemple Valérie Stiénon, « Banalité, délégitimation, oubli : des conditions du ratage en littérature », *COntEXTES*, 27, 2020 [en ligne], URL <http://journals.openedition.org/contextes/8957>, en part. §36 ; Josiane Guitard-Morel, « Une biographie d'Émilie du Châtelet. Mettre les Lumières sur une femme de science et de littérature », *Minores XIX-XX*, « Louise Colet ou l'éclectisme littéraire. Une écrivaine parmi les hommes », n° 2,

article de Geneviève Hodin qui prend comme point de départ un mot, « Miret. » extrait des « Propos du cercle », lesquels ouvrent *L'Album zutique*³⁶¹. L'autrice voit dans ce terme une contraction de « Mirecourt ». La dernière strophe comporte d'ailleurs le nom « Jacquet », évoquant le véritable patronyme du biographe, Jacquot. L'objectif de l'article est d'éclairer cette référence cryptée davantage que de délivrer une lecture de l'œuvre ou de la personne de Mirecourt.

Des chercheurs et chercheuses ont toutefois consacré des textes de plus grande ampleur au biographe. Après le travail fondateur de Loïc Chotard, quelques travaux ont paru au début des années 2010. Tous ces textes ont adopté des prismes différents pour approcher l'œuvre de Mirecourt. Certains (Chotard, Giachetti, André) reprennent à leur compte les critiques des contemporains de Mirecourt concernant sa vénalité, sa partialité ou son mauvais caractère. D'autres (Wrona, Saint-Amand) tentent d'explorer d'autres pistes interprétatives.

1.1. Lecture psychologique : Loïc Chotard (1980)

Les travaux de Loïc Chotard sont une référence centrale concernant Mirecourt. Avant d'écrire sa thèse sur la biographie contemporaine, il a rédigé un mémoire sur Mirecourt et *Les Contemporains*. Des extraits en ont été publiés sous le titre « Eugène de Mirecourt, biographe du troisième type³⁶² ». C'est, à ce jour, le texte publié le plus long et étoffé à propos de Mirecourt. Outre les biographies des *Contemporains*, Chotard cite une brochure de Charles Bataille sur Mirecourt, *Le Cas de M. de Mirecourt*³⁶³, des lettres de George Sand et de Nerval, un portrait de Mirecourt par Monselet³⁶⁴, et *La Calomnie*, ouvrage autobiographique de Mirecourt³⁶⁵. Que dit Chotard du biographe ? Le chercheur commence par distinguer deux pôles de la vie intellectuelle du XIX^e siècle. Le premier, c'est l'histoire, représentée par Victor Cousin.

2020, p. 169-183, en part. p. 169 ; Aurélia Cervoni, *Théophile Gautier devant la critique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, en part. p. 238-239 ; Elizabeth Anne McCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985, en part. p. 76.

³⁶¹ Geneviève Hodin, « Miret ou Mirecourt », *Parade sauvage*, n° 24, 2013, p. 255-260.

³⁶² Paru dans l'ouvrage d'hommage à Loïc Chotard, publié après sa mort : *Approches du XIX^e siècle*, ouvr. cité, p. 21-33. Le titre, sans doute une référence au film de Steven Spielberg, n'a donc pas été choisi par Loïc Chotard.

³⁶³ Charles Bataille, *Le Cas de M. de Mirecourt*, Paris, chez tous les libraires, 1862.

³⁶⁴ Intitulé « Jacquot » d'après le nom véritable de Mirecourt, l'article paraît dans le *Figaro* du 3 juillet 1886. Monselet recueille ce portrait dans *Mes souvenirs littéraires*, Paris, À la librairie illustrée [1888], p. 193-207.

³⁶⁵ Eugène de Mirecourt, *La Calomnie. Simples notes pour mes lecteurs, avec une notice autobiographique*, Paris, chez tous les libraires, et Nantes, Libaros, 1873.

Celle-ci rejette la biographie, lui préférant une approche plus globale des processus historiques. L'autre pôle, c'est la critique, dont Sainte-Beuve est le modèle. Entre ces deux méthodes, Mirecourt n'a pas choisi, lui qui « se présentait à la fois comme historien et comme critique ». Il prétend juger les biographiés tout en faisant de ses brochures les « daguerréotypes de la vie française ». Au fond, ajoute Chotard, le débat mentionné ci-dessus n'intéresse pas Mirecourt, qui « n'a donc d'intérêt véritable ni pour l'histoire ni pour la critique : seul révéler ce qui est caché a de la valeur à ses yeux ». Mais cette pulsion se résorbe dans une autre, véritable mobile de Mirecourt lu par Chotard : la curiosité, le désir de satisfaire « les plus bas penchants du public ». *Les Contemporains* donnent moins des renseignements sur leur époque que sur l'imaginaire collectif de celle-ci. Cela n'empêche pas que Mirecourt ait gardé la mainmise sur son œuvre : le scandale que celle-ci a causé n'est autre que le fruit de « l'habileté de Mirecourt et de l'opportunisme de quelques littérateurs obscurs ». Le biographe a fait fond sur les réactions que son œuvre a suscitées, la transformant en un « pot-pourri où viennent s'entasser les envies et les aspirations frustrées du Second Empire ». En définitive, conclut Chotard, *Les Contemporains* constituent moins une série biographique qu'une autobiographie : « jamais [Mirecourt] n'a cessé de parler de lui-même ». C'est de ses propres défauts qu'il parle, quand il dénonce chez ses biographiés la recherche du profit, le désir d'exploiter les lettres, la désinvolture face à la vérité historique.

La perspective est sensiblement la même dans la thèse de Loïc Chotard, où ce dernier consacre six pages à Mirecourt³⁶⁶. Le penchant psychologisant de Chotard est patent quand il évoque Mirecourt, qu'il méprise ostensiblement : « Sa nature envieuse, pour ainsi dire pathologiquement, lui rend insupportable la renommée de ses glorieux confrères³⁶⁷ » ; « C'est le ressentiment qui motive l'entreprise biographique » ; le style de Mirecourt « reflète l'hypocrisie de son entreprise ». Ce mépris semble s'élargir au public : « Malgré cette accumulation de mauvais goût, d'entorses à la vérité et de jugements non fondés (ou peut-être à cause de tout cela), les biographies de Mirecourt [...] furent de très gros succès de librairie. » En dernière analyse, les biographies de Mirecourt offriraient au public du Second Empire ce qu'il désire, à savoir « se persuader qu'il traverse une époque exceptionnelle de par ses célébrités et, à la fois, qu'il lui est possible d'exercer un contrôle sur celles-ci ».

Il n'est pas impossible que ce qu'affirme Loïc Chotard soit vrai. À titre personnel, nous pensons plutôt que les différents rejets qu'a subis Mirecourt de la part de ses pairs l'ont enfermé

³⁶⁶ Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine*, ouvr. cité, p. 246-251.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 247.

dans un complotisme paranoïaque. Toutefois, qu'il ait inconsciemment transféré sur ses biographies les défauts que lui prête Chotard ou qu'il ait sincèrement cru à la mission apostolique de redresseur de torts qu'il s'était fixée, relève de l'indécidable. De telles réflexions, par ailleurs, circonscrivent un individu : elles ne nous disent rien du genre de la biographie contemporaine ni de son interaction avec la société dans lequel il se déploie. Enfin, la perspective ouverte par Loïc Chotard reproduit certaines des opinions des contemporains de Mirecourt sur le biographe. C'est le cas, par exemple, d'une *Épître à Mirecourt* de 1857 :

On n'y lit que méfaits aux ignobles allures,
Et que crimes empreints de toutes les souillures !
Tes livrets enrichis des couleurs de ton fiel
Ont les mourants reflets d'un sinistre arc-en-ciel,
Et cet amas d'écrits, suggérés par l'envie
Comprend, en résumé, l'histoire de ta vie³⁶⁸.

Cette interprétation, ainsi que celles qui font de Mirecourt un hypocrite avide de gain, doivent être replacées dans le contexte qui les a vu naître. Elles doivent être situées par rapport aux autres critiques émises sur Mirecourt, aux propos de Mirecourt lui-même, et à l'histoire éditoriale, médiatique et juridique des *Contemporains*. Dénoncer la vénalité de Mirecourt en 1854 n'est pas la même chose que la lui reprocher en 1858, lorsqu'il est sous les verrous, au bord de la faillite. S'en prendre aux *Contemporains* en y étant biographié, voire en ayant intenté une action judiciaire contre Mirecourt, n'a pas le même sens qu'en y étant absent.

1.2. Lecture polémique : Valérie André (2008) et Claudine Giachetti (2005)

Outre un article sur Eugène Sue qui cherche à démentir la biographie du romancier par Mirecourt³⁶⁹, il faut citer l'article de Valérie André, portant sur les deux biographies de Voltaire par l'auteur des *Contemporains*³⁷⁰. Celui-ci tombe dans la catégorie des travaux cherchant à documenter la partialité et l'absence d'objectivité de Mirecourt, dont les portraits des

³⁶⁸ Pierre-Julien Galtier, *Épître à Eugène Jacquot, dit de Mirecourt, auteur des Biographies contemporaines*, Neufchâteau, s.éd., 1857, p. 5.

³⁶⁹ Marie-Hélène Dumont, « Portrait d'Eugène Sue dandy – la construction d'une image et ses motivations idéologiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 122, avril-juin 2022, p. 321-338, en part. p. 336-338.

³⁷⁰ Valérie André, « Eugène de Mirecourt : "biographe" de Voltaire », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 387, 2008, p. 375-384.

Contemporains « trahissent les opinions idéologiques de leur auteur qui n'hésite pas à recourir aux calomnies les plus viles pour servir ses propos diffamatoires³⁷¹ ». Le jugement de la chercheuse est sans appel : « On l'aura compris, le cas d'Eugène de Mirecourt [...] est d'un intérêt littéraire parfaitement limité ».

Bon exemple d'une lecture à charge de l'œuvre de Mirecourt, l'article de Claudine Giacchetti, intitulé « Fabrique de médisance : *Les Contemporains* d'Eugène de Mirecourt³⁷² », le dit avec force : « Les articles de Mirecourt semblent n'avoir d'autre dessein que de harceler, de porter préjudice, et de compromettre les réputations de ses contemporains³⁷³. » Eugène Sue, Jules Janin ou le couple Girardin, victimes d'un pamphlétaire raciste, sexiste et antisémite, « se plaignaient en permanence de l'usage malveillant que faisait Mirecourt des informations personnelles qu'il obtenait sur eux³⁷⁴ ». L'autrice tempère son propos en soulignant que « Mirecourt souleva des questions importantes qui furent trop souvent passées sous silence par l'intelligentsia littéraire de son époque³⁷⁵ ». Ces questions se rapportent à l'industrialisme littéraire, d'une part, et à « l'influence unilatérale de la presse sur l'opinion publique³⁷⁶ », de l'autre. À la lecture de l'article, une distinction s'impose entre la médisance, terme teinté de subjectivité, et la diffamation, comprise comme délit pénal. Par ailleurs, la piste ouverte par C. Giacchetti, qui fait de Mirecourt le révélateur des questionnements contemporains autour de la presse et de la célébrité, est celle que nous suivrons.

1.3. Lecture médiatique : Adeline Wrona (2012)

Adeline Wrona aborde également l'entreprise de Mirecourt dans son livre sur le portrait journalistique, en mettant l'accent sur les supports éditoriaux et les évolutions médiatiques. Elle s'intéresse au changement de fonction de Mirecourt, qui d'auteur édité devient en 1857 rédacteur en chef d'un journal, *Les Contemporains*. D'après Adeline Wrona, il s'agit d'« une métamorphose médiatique qui conforte encore le rôle du portraitiste : l'auteur devient rédacteur

³⁷¹ *Ibid.*, p. 377.

³⁷² Claudine Giacchetti, « Fabrique de médisance : *Les Contemporains* d'Eugène de Mirecourt », dans Sylvie Mougin (dir.), *La Médisance*, Publications du Centre d'Étude du Patrimoine Linguistique et Ethnologique de la Champagne-Ardenne, Presses universitaires de Reims, 2005, p. 379-394.

³⁷³ *Ibid.*, p. 388.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 382.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 391.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 392.

en chef³⁷⁷ ». La chercheuse affirme que c'est après l'achèvement des *Contemporains*, soit au centième numéro, que Mirecourt lance son journal. En réalité, le journal paraît pour la première fois en décembre 1856, peu après la parution de la biographie de l'acteur Mélingue, le soixante-et-onzième volume de la série. Consacrée à l'actrice Jeanne Arnould-Plessy, la centième et dernière biographie de la deuxième série des *Contemporains* paraît au début de l'année 1858 ; le journal *Les Contemporains* a alors cessé de paraître.

Adeline Wrona se concentre sur les composantes éditoriales et matérielles des *Contemporains* : fidèle aux problématiques qui parcourent son ouvrage, elle aborde cette série biographique en termes de formats, de mise en page, de circulation médiatique. Cette approche est tout à fait justifiée pour les biographies contemporaines dans leur ensemble, mais semble moins pertinente pour *Les Contemporains* spécifiquement. En premier lieu, se concentrer sur des questions éditoriales à propos de Mirecourt ouvre la voie à une compréhension strictement commerciale de son œuvre, ce qui tend à reconduire les critiques de ses contemporains sur sa vénalité. Même s'il a recours à de nombreuses techniques « industrielles » pour assurer la livraison régulière de ses brochures, Mirecourt n'a que peu en commun avec un Nadar, qui mêle créativité et esprit d'entreprise, exigences esthétiques et recettes éditoriales innovantes. De même, se concentrer sur une approche médiatique et éditoriale des *Contemporains*, c'est ne pas voir que ces aspects sont toujours inféodés, chez leur auteur, à la polémique. Le devenir-journal des *Contemporains*, qu'Altève Morand note déjà en 1855³⁷⁸, est motivé surtout par le besoin de Mirecourt de répondre aux polémiques que suscitent ses biographies. En lançant le journal *Les Contemporains* en 1857, Mirecourt ne se lance pas dans la petite presse biographique et satirique, celle du *Diogène*, du *Triboulet*, plus tard de *La Lune* : il prend rang dans la « presse militante », comme l'indique le prospectus³⁷⁹ ; c'est-à-dire qu'il fixe à son journal un objectif idéologique, celui de faire gagner sa cause réactionnaire. C'est donc aux « démêlés du journaliste avec les modèles des *Contemporains* », aux « procès, duels, attaques en tout genre³⁸⁰ » qu'il s'agit de s'intéresser pour comprendre une série aussi singulière.

³⁷⁷ Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité, p. 151.

³⁷⁸ « De mes petits livres je ferai un journal qui me servira pour l'attaque et pour la défense », Altève Morand, *Eugène de Mirecourt et les contemporains, étude et réfutation*, ouvr. cité, p. 21.

³⁷⁹ « Tôt ou tard, le spirituel auteur de tant de volumes – loués sans restriction par les uns, impitoyablement dénigrés par les autres, - devait prendre rang dans la presse militante », *Les Contemporains. Journal critique et biographique*, prospectus, s.éd. [1856].

³⁸⁰ Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité, p. 152.

1.4. Lecture ironique : Denis Saint-Amand (2013)

Denis Saint-Amand consacre deux pages de son ouvrage sur les pastiches de dictionnaires à l'entreprise de Mirecourt³⁸¹ : après avoir présenté rapidement la série biographique des *Contemporains*, il prend le contrepied de la tradition critique faisant de Mirecourt un diffamateur envieux et méprisable. Denis Saint-Amand le présente plutôt comme un satirique, se moquant ironiquement des ratés de la littérature. L'éloge du talent littéraire d'Arsène Houssaye par Mirecourt serait la preuve de cette ironie, de même que la citation suivante, extraite de la notice de Mirecourt sur le poète et fabuliste Pierre Lachambeaudie : « Mais hélas ! Que deviennent la plupart de ces petits paysans, arrachés à la glèbe paternelle ? Ils deviennent des Pierre Dupont, des Raspail, des Lachambeaudie³⁸². » Cette position est peu défendable : en premier lieu, il n'est pas du tout certain que Mirecourt n'appréciât pas l'œuvre d'Houssaye, d'autant que Mirecourt a l'habitude de louer des auteurs fantaisistes et légers³⁸³. Secondement, la citation extraite de la biographie de Lachambeaudie ne vise pas vraiment à « railler [les] seconds couteaux [de la littérature] de façon explicite³⁸⁴ ». Elle porte en fait sur l'engagement socialiste des trois auteurs cités, que le biographe apprécie par ailleurs. Selon Mirecourt, Lachambeaudie, Raspail et Pierre Dupont sont d'honnêtes hommes que le venin du socialisme a corrompus. Ayant quitté leur terre natale pour devenir prêtres, ils ont été à la fois émancipés par le savoir et étouffés par la religion³⁸⁵ ; de là, selon Mirecourt, leur conversion au socialisme, « religion nouvelle, qui préconis[e] la satisfaction des sens, le matérialisme et le partage des richesses³⁸⁶ ». Incidemment, la lecture ironique de D. Saint-Amand nous met en garde contre une interprétation insuffisamment politique de Mirecourt. Il est autant un commentateur de la

³⁸¹ Denis Saint-Amand, *Le Dictionnaire détourné. Socio-logiques d'un genre au second degré*, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 164-166.

³⁸² Mirecourt, *Lachambeaudie*, Paris, Havard, 1857, p. 15.

³⁸³ C'est le cas de Méry, de Pierre Dupont, de Paul de Kock.

³⁸⁴ Denis Saint-Amand, *Le Dictionnaire détourné*, ouvr. cité, p. 165.

³⁸⁵ « Une fois sorti du séminaire, François-Vincent Raspail devient l'ennemi le plus acharné du catholicisme », Mirecourt, *Raspail*, Paris, Havard, 1856 p. 18-19 ; voir aussi *Pierre Dupont*, Paris, Roret, 1854, p. 11-12. Cette critique du séminaire s'enracine peut-être dans l'expérience personnelle de Mirecourt, qui quitte le séminaire après quelques mois.

³⁸⁶ Mirecourt, *Lachambeaudie*, ouvr. cité, p. 16.

vie, des sociabilités et des hiérarchies littéraires de son temps que le soutien acharné d'une idéologie réactionnaire.

Denis Saint-Amand aborde ensuite les réactions négatives suscitées par la publication des *Contemporains* : quelques lignes sont consacrées à la brochure d'Altève Morand, *Eugène de Mirecourt et Les Contemporains. Étude et réfutation*. Selon le chercheur, Altève Morand, en visant « à démontrer comment Mirecourt est une personnalité détestable, une sorte d'imposteur », passe « complètement à côté de la non-scientificité assumée par le satiriste ». Il semble qu'une telle affirmation puisse être également remise en cause. Tout d'abord, le texte d'Altève Morand est loin d'être isolé ; il appartient à tout un ensemble de textes cherchant plus ou moins explicitement à contrer l'influence de Mirecourt³⁸⁷. Par ailleurs, Mirecourt ne cesse, dès l'origine de son entreprise biographique, d'affirmer sur tous les tons qu'il énonce la stricte vérité. Bien qu'il ne se réclame pas d'une démarche scientifique, puisant davantage dans un héritage moraliste (il convoque par exemple Juvénal³⁸⁸), il soutiendra jusqu'au bout l'exactitude de ses allégations : en témoignent la devise des *Contemporains* (« Vérité quand même – vérité toujours ») et les titres de la deuxième mouture de son journal³⁸⁹, *La Vérité pour tous* puis *La Vérité contemporaine*.

De ce panorama des quelques travaux sur Mirecourt, il ressort que l'œuvre de ce dernier n'a jamais été étudiée en profondeur, indépendamment de l'image négative que ses contemporains ont construite. Il ne semble pas que les discours tenus par Mirecourt sur son travail aient été jamais pris en considération. Que les biographies de Mirecourt soient dénuées de valeur littéraire ; qu'il ait été un odieux personnage ; qu'il ait mérité l'oubli dans lequel l'histoire littéraire l'a relégué : nous laissons à d'autres la charge de répondre à ces questions – lesquelles, d'ailleurs, se sont vu apporter tant de fois des réponses positives qu'il semble inutile d'en rajouter. Nous suivons en cela l'exemple d'Alex Gagnon dans son ouvrage sur la célébrité au Québec, *mutatis mutandis* : « Je ne suis pas un détracteur ni un admirateur : je m'efforce de laisser parler le discours social, de ne rien *penser* de mes figures pour mieux parvenir à penser tout ce que la société québécoise en pense³⁹⁰. »

³⁸⁷ Nous reviendrons sur ces ouvrages dans la suite de ce chapitre.

³⁸⁸ « Juvénal n'est pas mort : il nous prêtera, s'il le faut, ses verges inflexibles » (*Alfred de Musset*, 1854, p. 7).

³⁸⁹ À partir de décembre 1857.

³⁹⁰ Alex Gagnon, *Les métamorphoses de la grandeur. Imaginaire social et célébrité au Québec* (de Louis Cyr à Dédé Fortin), Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2020, p. 25-26.

2. *Les Contemporains face aux contemporains (1853-1856)*

Les années 1853-1856 voient la parution de l'essentiel des *Contemporains* : soixante-et-onze biographies sur les cent que comporte la série. C'est durant ces années que se fixe l'image du biographe pamphlétaire et calomniateur, à partir de quelques querelles dont l'auteur alimente méthodiquement la médiatisation dans ses brochures périodiques. Assez vite, la presse parisienne prend le parti de ne rien dire de la série qui rencontre néanmoins, dans les premiers temps, un franc succès. Dès le départ, l'entreprise est perçue comme un crime de lèse-célébrité : le biographe s'arroge un pouvoir illégitime, et viole les frontières de la vie privée. Plusieurs textes paraissent, émanant d'auteurs obscurs ou anonymes, qui cherchent à discréditer Mirecourt.

2.1. Naissance d'un pamphlétaire

Mirecourt avant Mirecourt

Eugène Jacquot naît le 19 novembre 1812 à Mirecourt, dans les Vosges. Il entre à 20 ans au séminaire, et en sort la même année : la vocation religieuse « paraît insuffisante³⁹¹ » ; la vocation littéraire s'annonce. Son parcours est, durant la décennie qui suit, celui d'un débutant des lettres qui ne rencontre pas le succès : il part à Paris, en revient faute d'argent, s'établit en 1834 dans un pensionnat à Chartres, que ses parents lui achètent « pour [le] détourner de la littérature³⁹² ». Abandonnant l'enseignement, il revient à Paris en 1839 et se lance définitivement dans les lettres. Il fait paraître un roman, *Sortir d'un rêve*, où il accuse une forme de désillusion face à la vie parisienne :

Il y a dégradation partout où il y a des hommes, sans doute ; mais à Paris l'immoralité déborde comme un torrent après une pluie d'orage, parce que Paris est l'immense égout dans lequel viennent se jeter toutes les immondices des provinces, toutes les ambitions, toutes les fourberies, tous les déshonneurs, tous les crimes !

Oh ! Ne venez pas à Paris³⁹³ !

³⁹¹ Eugène de Mirecourt, *La Calomnie. Simples notes pour mes lecteurs, avec une notice autobiographique*, ouvr. cité, p. 35.

³⁹² *Ibid.*, p. 37.

³⁹³ Eugène de Mirecourt, *Sortir d'un rêve*, Paris, Baudry, 1839, vol. 1, p. 48. Voir aussi p. 43-51 ; p. 105-119.

Mêlant récit plus ou moins autobiographique, échanges épistolaires et discours à valeur générale dans le goût des Physiologies, l'ouvrage ne permet pas à Eugène de Mirecourt de gagner en notoriété. La période est peu favorable : à la fin des années 1830, de nombreux impétrants tentent leur chance dans les lettres. L'offre est bien supérieure à la demande, le marché est bouché :

Annibal a pu perforer les Alpes pour y faire un passage à son armée, mais le grand général carthaginois, s'il eût vécu en 1838, et qu'il eût voulu faire son chemin en littérature, n'aurait trouvé que trois ou quatre petits journaux et deux *Revues*, dont il aurait recommencé vingt fois l'escalade et infructueusement, peut-être³⁹⁴.

De 1839 à 1840, Mirecourt retourne en Lorraine, s'installe à Nancy, fonde un journal éphémère, *La Lorraine*³⁹⁵. Puis il revient à Paris, participe à une entreprise panoramique, *La Grande ville*³⁹⁶ et publie encore un roman, *Le Lieutenant de la Minerve*, qui s'ouvre sur cette déclaration, prodrome du Mirecourt à venir : « La plupart des romans modernes pèchent sous le rapport de la moralité. Cependant la tâche de l'écrivain n'est-elle pas de corriger les mœurs sociales³⁹⁷ ? » Son roman d'amour, clame-t-il, ne contient aucun personnage de femme vaporeuse et idéale « qui hant[e] les nuages » comme *Indiana* et *Valentine*³⁹⁸. Un article qu'il publie dans *La Silhouette* sera abondamment relevé par ses biographes futurs : « Les Inconvénients d'un vilain nom³⁹⁹ », où il revient sur son choix du pseudonyme.

L'année 1845 constitue toutefois la date de la véritable entrée de Mirecourt dans le monde des lettres. Désespérant de trouver de l'emploi dans la littérature, constatant la mainmise d'Alexandre Dumas sur les lettres, il fait paraître, après un premier coup de semonce sous forme de discours à la Société des gens de lettres, un factum intitulé *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Cie*. Il y dénonce avec virulence le recours de ce dernier à la collaboration littéraire. Outre qu'il pillerait les ouvrages des auteurs du passé, Dumas n'écrirait pas ses livres, et signerait ceux qu'il achèterait à des écrivains moins en vue que lui. Publier un roman sous son nom lui permettrait ainsi de réaliser un bénéfice. Les reproches de Mirecourt ne portent pas

³⁹⁴ Philibert Audebrand, « Histoire d'un fruit sec. Scènes de la vie littéraire », *Revue française*, Paris, Bureaux de la Revue française, t. XI, mai-août 1865, p. 483-508, cité p. 494.

³⁹⁵ *La Lorraine, antiques chroniques*, Nancy, Hinzelin et Grimblot, Raybois et Cie, 1839-1840.- 3 vol., ill., in-8°.

³⁹⁶ *La Grande ville, nouveau tableau de Paris*, Paris, Marescq, 1843. Il signe les articles « Mont-de-piété » (p. 113-129), qui précède la « Monographie de la presse parisienne » de Balzac, et « Boulevard du crime » (p. 259-274).

³⁹⁷ Eugène de Mirecourt, *Le Lieutenant de la Minerve* Paris, H. Souverain, 1842, p. 5-6.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 12.

³⁹⁹ *La Silhouette*, 1841.

tant sur les nombreux plagiats auxquels Dumas aurait recours, que sur les conséquences – néfastes pour la concurrence – de la situation de monopole dont Dumas abuse⁴⁰⁰. Son propos ressortit moins à des considérations morales concernant la création littéraire qu'à la mise au jour du racket que Dumas ferait subir à ses confrères : bloquant le marché, il s'interposerait entre les auteurs d'une part, les journaux et les éditeurs de l'autre. L'ouvrage ne met pas en cause la littérature industrielle, mais dénonce une situation de *trust*. Néanmoins, le ton acrimonieux et les insultes de sa brochure valent à Mirecourt un procès en diffamation, sur une plainte de Dumas, et quinze jours à Sainte-Pélagie⁴⁰¹.

À partir de la fin des années 1840, Mirecourt se tourne vers une forme de spécialisation littéraire : les femmes célèbres de l'Ancien Régime. Après une pièce écrite en collaboration avec Marc-Fournier, *Madame de Tencin*, créée le 8 août 1846 au Français, il se lance dans la rédaction de la *Confession de Marion Delorme*. Cet ouvrage, dont la publication aurait été retardée par la révolution de Février⁴⁰², paraît dès le 21 juin 1849 dans *L'Ordre*. Le nom de Mirecourt n'y apparaît pas ; celui de Méry, qui rédige la préface, est disposé de manière à laisser entendre qu'il est le seul auteur – bien qu'il ne soit pas censé y avoir d'auteur, Mirecourt ayant seulement, dans la fiction qu'il échafaude, publié cette *Confession*. C'est seulement en janvier 1850 que, sur les instances de Mirecourt, son nom apparaîtra⁴⁰³. De nouveau, Mirecourt est confronté à l'éviction des débutants par les logiques de prime à la notoriété qui ont cours dans le milieu littéraire.

⁴⁰⁰ Eugène de Mirecourt, *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Cie*, Paris, s. éd., 1845, en part. p. 46-47.

⁴⁰¹ Voir le jugement inséré dans le *Moniteur universel* du 17 avril 1845, p. 2. D'après ce jugement, les pages de la brochure de Mirecourt qui portent atteinte à l'honneur et à la considération de Dumas sont les suivantes : 6-8 ; 16-22 ; 24 ; 29-30 ; 41 ; 44 ; 46-47 ; 60. Notons que Dumas refuse tout dommage-intérêt et retire sa plainte contre les imprimeurs.

⁴⁰² C'est ce qu'indique la biographie de Mirecourt la mieux renseignée : Théophile Deschamps, *Biographie de E. de Mirecourt*, Paris, bureau du Moniteur dramatique, 2^e éd., 1855, p. 52.

⁴⁰³ Précisons que d'après les biographes cités ci-dessus, l'anonymat aurait été conseillé à Mirecourt en raison du grand nombre de ses ennemis – Alexandre Dumas et ses amis (voir *Biographie de E. de Mirecourt*, ouvr. cité, p. 53-54).

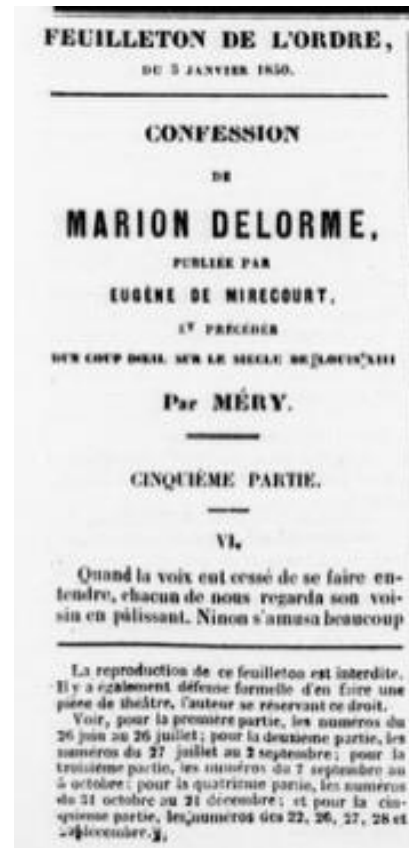
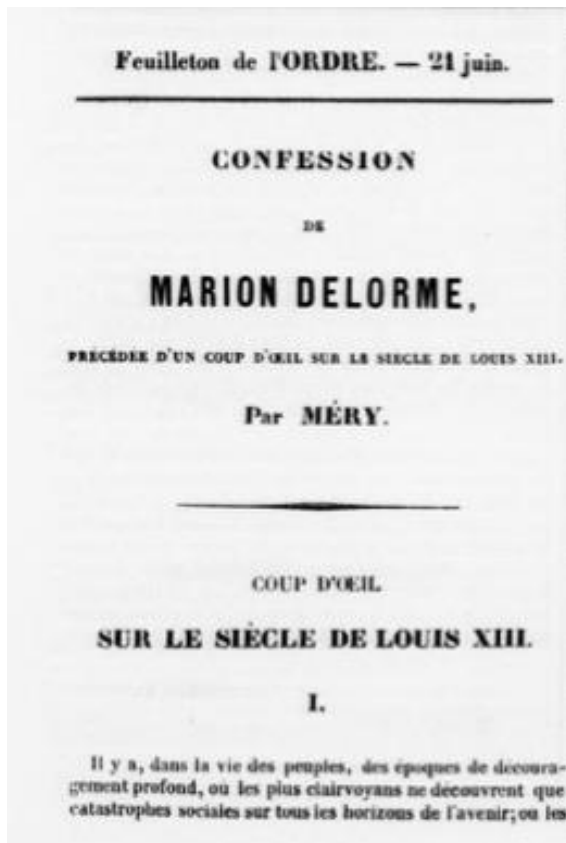


Figure 14. Feuilletons de L'Ordre des 21 juin 1849 et 3 janvier 1850.

Joseph Méry est au cœur de la genèse des *Contemporains*, puisque sa biographie, parue dans la dernière semaine de novembre 1853, la première de la série, est vraisemblablement issue d'un projet de préface à un ouvrage du poète marseillais⁴⁰⁴. Mirecourt évoque quant à lui, pour justifier l'abandon du roman au profit de la biographie, l'amendement Riancey de juillet 1850, taxant les feuilletons dans les journaux. Cet amendement eut pour conséquence, déclare Mirecourt, une rétractation du champ littéraire analogue à celle des années 1840 : « L'amendement Riancey et la loi du timbre [...] n'aboutissent qu'à donner plus de vogue à ceux d'Eugène Sue, de George Sand, etc. – c'est-à-dire aux plus dangereux⁴⁰⁵. » Quand en 1853 il commence les *Contemporains*, Mirecourt n'a rien du pamphlétaire martyr des puissants qu'il se croira devenu plus tard. Sa verve vengeresse semble l'avoir déserté. En 1852, dans sa « Lanterne magique », Nadar le présentait comme « un charmant garçon, qui n'a eu dans sa vie qu'un accès d'humeur noire sous le titre de *Maison Alexandre Dumas et Cie*⁴⁰⁶ ». La formule

⁴⁰⁴ Il est possible que cet ouvrage soit *La Ferme de l'orange*, précédée dans son édition de 1853 par une étude littéraire, de George Bell (pseud. Joachim Hounau). L'éditeur est Louis-Honoré-Joseph Baudry, qui a édité le premier roman de Mirecourt. Baudry et Gabriel Roux, dont la biographie de Mirecourt citée ci-dessus nous indique qu'il opérait autant comme intermédiaire entre auteurs et éditeurs que comme éditeur, ont pu être associés.

⁴⁰⁵ *La Calomnie*, ouvr. cité, p.46-47.

⁴⁰⁶ Nadar, « La Lanterne magique », *Le Journal pour rire*, 19 juin 1852, p. 1.

est de Mirecourt lui-même, qui ajoute dans la lettre autobiographique qu'il envoie à Nadar : « Il en a fait plus d'une fois son *mea culpa*... et n'y recommencera plus⁴⁰⁷. » Dans sa notice sur Méry, l'année suivante, Mirecourt renchérit :

...jadis [Alexandre Dumas] nous a contraint de publier contre lui une brochure violente. En jetant le blâme au littérateur, en désapprouvant son mercantilisme insensé, nous avons eu un tort, dont la colère ne nous lave pas, celui d'attaquer l'homme⁴⁰⁸.

Le tournant : Sand et Lamennais

La publication des *Contemporains* commence à la fin de 1853, et génère un arsenal conséquent de stratégies éditoriales destinées à lui assurer le succès. Méry et Victor Hugo paraissent coup sur coup, à grand renfort d'annonces dans les journaux et de mentions de deuxièmes éditions. Dorénavant, tous les quinze jours à peu près, une notice paraîtra, jusqu'en 1858. Associé à Ferdinand Sartorius, l'éditeur des premières biographies est Jean-Pierre Roret, sans liens avec Nicolas-Edme Roret, qui publie les fameux manuels du même nom. La confusion des deux éditeurs, volontaire sans nul doute, participe au succès des *Contemporains*. Autre outil commercial, les « produits dérivés » – dès le mois de décembre 1853, Auguste Commerson annonce les *Binettes contemporaines* dans le *Tintamarre*, explicitement liées à l'entreprise de Mirecourt :

Les Contemporains de M. Eugène de Mirecourt sont aussi les nôtres, après tout, s'est dit JOSEPH CITROUILLARD [...] il s'est mis à l'œuvre pour suivre son Eugène jusqu'à Mirecourt (Lorraine), avec l'intention de lui emboîter le pas et le détrousser au besoin⁴⁰⁹.

Mirecourt participe à cette entreprise qui répond, satiriquement, à la sienne : le 4 janvier 1854, il écrit à Nadar pour lui demander les dessins des vingt premiers biographiés des *Binettes*, illustrées par les caricatures du *Panthéon Nadar*⁴¹⁰. Ainsi placés sous le signe du recyclage, de la réclame, de l'annonce et de la camaraderie, les *Contemporains* avaient toutes les chances de devenir un produit de consommation bénin, à l'instar des *Petits-Paris* qui commencent aussi à paraître en 1854. Ajoutons que les biographies de Joseph Méry et de Victor Hugo sont

⁴⁰⁷ BnF, N.a.f. 24278, f°422.

⁴⁰⁸ Méry, Paris, Roret, 2^e éd., 1854, p. 92-93.

⁴⁰⁹ 18 décembre 1853, art. cité, p. 4.

⁴¹⁰ BnF, Mss, N.A.F 24278, f°410. Voir aussi Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, p. 115 sq. La lettre en question est reproduite p. 117.

particulièrement élogieuses. La seconde, si elle omet soigneusement de commenter les événements liés à la vie politique du poète⁴¹¹, formule des jugements dont les détracteurs de Mirecourt ne manqueront pas de moquer l'insipidité : « Il a le front dans les nuages ; il est le roi des poètes, comme l'aigle est le roi des oiseaux⁴¹². »

Les choses commencent à changer à partir de la publication des biographies d'Eugène de Girardin, le 1^{er} février 1854, et de George Sand, le 15 février. La veille de la parution de sa notice, George Sand insère dans *La Presse* une longue lettre adressée à Mirecourt, écrite l'avant-veille à Nohant – à la suite de sa lecture d'extraits de sa notice parus dans *La Presse littéraire*. Elle commence par jeter la biographie contemporaine hors du champ de l'histoire et de la véracité :

Je sais, comme tout le monde, le genre d'importance qu'il faut attacher à ces biographies contemporaines, faites par inductions, par déductions et par suppositions plus ou moins ingénieuses, plus ou moins gratuites [...] Ces biographies contemporaines peuvent avoir une valeur sérieuse comme critique littéraire, mais, comme document historique, on peut dire qu'elles n'existent pas⁴¹³.

Sand dément ensuite une série de faits contenus dans la notice de Mirecourt. Elle s'attarde notamment sur ses rapports avec Lamennais. Mirecourt déclare que Sand a « romp[u] une intimité qui n'avait pu devenir sérieuse que par distraction ou par surprise » avec Lamennais. Lorsqu'on lui parle du philosophe, ajoute-t-il, elle s'exclame : « Taisez-vous ! Il me semble que j'ai connu le diable⁴¹⁴ ! » Niant fermement avoir cessé ses rapports avec Lamennais, Sand finit, à propos de Pierre Leroux, par reprocher à Mirecourt « d'avoir trop cédé au penchant ironique qui est la qualité, le défaut et le malheur de la jeunesse de France ». Elle ajoute enfin que la véracité importe peu à Mirecourt, qui l'a prise « pour l'héroïne du roman plein d'esprit » dont il est l'auteur. Cette lettre, reproduite le lendemain dans *Le Mousquetaire*, journal d'Alexandre Dumas, est la première controverse publique suscitée par *Les Contemporains*, et contribue à jeter le discrédit sur Mirecourt.

⁴¹¹ Mirecourt déclare regretter « le jour où Victor Hugo ne portait au front que la radieuse couronne du poète, sans ambitionner celle du réformateur ». (*Victor Hugo*, p. 93).

⁴¹² *Ibid.*, p. 94.

⁴¹³ George Sand, « À Monsieur Eugène de Mirecourt », *La Presse*, 14 février 1854, p. 3.

⁴¹⁴ *George Sand*, p. 75.

Ce dernier inaugure sa stratégie de réponse systématique à toutes les attaques : le 17 février, il obtient par huissier⁴¹⁵ l'insertion d'une réponse à Sand dans *Le Mousquetaire*. Faisant mine d'accepter les démentis, Mirecourt relègue les faits concernés à des détails. L'« irrévérance » du biographe envers Lamennais et Pierre Leroux se justifie par sa méfiance vis-à-vis des républicains, méfiance accrue depuis 1848. C'est placer le débat sur le terrain politique, ce que Mirecourt s'efforcera de faire jusqu'au bout. S'il se permet d'attaquer ainsi Lamennais et Leroux, c'est qu'il s'agit d'ennemis politiques. L'autre versant de la réponse de Mirecourt est le premier jalon de ce qui constituera, les années suivantes, l'épine dorsale de sa défense : la légitimité de tout un chacun, et notamment des hommes de plume, à se pencher sur la vie privée des célébrités. L'histoire contemporaine n'est pas « une arche sainte à laquelle il ne faut jamais porter la main⁴¹⁶ ». La controverse ne s'arrête pas là : entre mars et avril 1854, une série de lettres ouvertes s'échangent dans *Le Mousquetaire* ; Émile Aucante prend le relais de Sand⁴¹⁷.

Il faut préciser que deux semaines plus tard, le 8 mars, Mirecourt fait paraître la quatrième livraison des *Contemporains*, consacrée à Lamennais. Le théologien est mort le 27 février : Mirecourt « march[e] sur un terrain brûlant⁴¹⁸ ». Il décrit un Lamennais dangereux, antisocial et hérétique. Image contraire du saint Lacordaire, demeuré dans le giron de l'Église, l'auteur des *Paroles d'un croyant* est sans cesse associé à Satan⁴¹⁹. Il ressort de la lecture de cette biographie que cette figuration est essentiellement motivée par les divergences politiques qui résident entre Mirecourt et Lamennais : le théologien est blâmable parce qu'il est républicain et antimonarchiste. Ce factum, publié à quelques jours de la mort de son biographié, est à classer au premier rang des motifs qui ont poussé à la mise au ban de Mirecourt. « Vous ne me pardonnez pas la biographie de Lamennais », écrit-il encore en 1858⁴²⁰. Le 12 mars, Taxile Delord publie une lettre adressée « à l'auteur de la publication intitulée : *Les Contemporains* ».

⁴¹⁵ La requête de l'huissier est intégralement insérée – façon de signifier clairement l'obligation légale dans laquelle se trouve le directeur du journal. La lettre est d'ailleurs suivie d'une protestation de dévouement et d'admiration à Sand, de la part des principaux rédacteurs du *Mousquetaire* : seize signatures au total, à commencer par celles de Dumas et de son fils.

⁴¹⁶ On retrouve l'expression « arche sainte » sous la plume de Mirecourt, à la fin de 1856, à propos de ses démêlés avec Gustave Planche. Voir *Mélingue*, 1856, « chronique des *Contemporains* », p. 6.

⁴¹⁷ Voir *Le Mousquetaire*, 3 avril 1854, p. 2-3 (lettre d'Émile Aucante à Eugène de Mirecourt) ; 7 avril 1854, p. 3 (réponse de Mirecourt) ; 12 avril 1854, p. 1-2 (lettre d'Émile Aucante à Alexandre Dumas) ; 14 avril 1854, p. 1 (réponse de Mirecourt).

⁴¹⁸ *Lamennais*, « Avant-propos », p. 20.

⁴¹⁹ Voir p. 73 (note 1) ; p. 81 ; p. 86 ; p. 94.

⁴²⁰ Eugène de Mirecourt, « Causerie à travers les barreaux », *La Vérité pour tous*, 15 avril 1858, n° 19, p. 1.

Le journaliste enjoint Mirecourt à « laiss[er] les morts dormir en paix » et l'appelle à distinguer entre « un écrivain comme Lamennais » et des littérateurs de second rang comme Paul de Kock ou Arsène Houssaye. Enfin, Delord présente, comme contre-modèle, le « Panthéon Nadar », dont l'auteur pratique une caricature « bienveillante et spirituelle⁴²¹ ». La feuille lithographique dessinée par Nadar est en effet en vente depuis le 23 février 1854⁴²².

Premier procès : Émile de Girardin

La réponse de Mirecourt à George Sand est insérée – également par huissier – dans *La Presse* du 10 mars. Mirecourt a intenté une action judiciaire pour forcer Girardin à insérer ce droit de réponse⁴²³. À la suite de cette lettre, Émile de Girardin, directeur du journal, prend la plume pour critiquer les procédés de Mirecourt, qui a requis légalement l'insertion de sa réponse : « En fermant aux plus courtoises réclamations contre ses inexactitudes ou ses diffamations la porte des journaux, M. de Mirecourt l'ouvre nécessairement aux tribunaux. » Suivent trois lignes avertissant que Mirecourt est cité à comparaître à la fin du mois. Dans cet entrefilet, nulle mention du fait que c'est Girardin qui porte plainte : Mirecourt reprochera ce détail au patron de *La Presse*, l'accusant d'avoir voulu laisser entendre que c'était George Sand qui portait plainte⁴²⁴. Émile de Girardin attend donc près d'un mois et demi avant de porter plainte en diffamation pour sa propre biographie – c'est sans doute le procès que lui intente Mirecourt, ainsi que l'affaire Sand, qui le décident à contre-attaquer par une plainte en diffamation. Le procès a lieu le 22 avril. Mirecourt est condamné non pour le délit de diffamation, mais pour celui d'injure publique. Ces deux délits sont définis par l'article XIII de la loi du 17 mai 1819 :

Toute allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne ou du corps auquel le fait est imputé, est une diffamation.

Toute expression outrageante, terme de mépris ou invective, qui ne renferme l'imputation d'aucun fait, est une injure.

Nous reviendrons, dans la deuxième partie de ce chapitre, sur cette loi et la conception de la diffamation qui la sous-tend. Dans la biographie de Girardin, les magistrats considèrent

⁴²¹ Taxile Delord, « À l'auteur de la publication intitulée : *Les Contemporains* », *Le Charivari*, 12 mars 1854, p. 2.

⁴²² Voir Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, p. 98 sq.

⁴²³ Voir *Le Siècle*, 11 mars 1854, p. 3.

⁴²⁴ *Baron Taylor*, « Avant-propos », p. 7.

notamment comme injurieux ces passages : « il ne croit ni à l'amitié, ni au désintéressement, ni à la conscience ; il a perdu la sienne à la bataille » ; « il fait le mal sans le savoir, par instinct »⁴²⁵. Si Girardin est débouté de sa demande de 1000 francs de dommages-intérêts, l'amende est lourde : 500 francs, soit le maximum pour une injure publique à un particulier⁴²⁶, à laquelle il faut ajouter les frais relatifs à l'insertion du jugement dans trois journaux, 3 francs la ligne, soit 400 francs l'insertion – 1200 francs au total.

Eugène de Mirecourt règle l'amende ; les insertions, en revanche, demeurent impayées. Au début du mois d'août, un article de *La Presse* ironise sur la situation, reproduisant des lettres de Mirecourt à Girardin et évoquant les demandes d'étalement du paiement émises par le biographe⁴²⁷. Ce dernier s'empresse de répondre dans l'avant-propos de la notice du Baron Taylor, parue mi-août 1854, en déclarant à demi-mot qu'il ne paiera pas, pour voir jusqu'où Girardin ira. Manière de bravade, Mirecourt présente la prison comme une faveur divine : « *Deus nobis haec otia fecit*⁴²⁸ ». Le délai de paiement étant échu en septembre, Mirecourt est arrêté et incarcéré à la prison pour dettes de Clichy, le 1^{er} novembre 1854. Le lendemain, Mirecourt rédige une lettre à Girardin, qui sera reproduite, quelques jours plus tard, en tête de la biographie de *Samson*. Il y remercie Girardin pour le logement que ce dernier lui offre, et affirme franchement qu'il ne paiera pas. Ce même jour, Girardin le libère et renonce à son argent. Mi-novembre, en tête de la biographie de Jules Janin, paraît une nouvelle lettre à Girardin qui raille ce revirement, puis annonce un prochain procès, intenté par Janin (qui n'aura pas lieu).

Ce renoncement est motivé par le battage médiatique que fait Mirecourt autour de son incarcération, certes, mais il y a sans doute une raison plus profonde. Émile de Girardin est un fervent défenseur de la liberté de la presse. Son biographe ne se prive pas de lui rappeler qu'il a écrit, dans *La Presse*, une série d'articles intitulée *Le Droit de tout dire*, où il prend parti en faveur d'une « liberté illimitée » accordée à la presse⁴²⁹. Mirecourt cite également un article de *La Presse* du 25 janvier 1850⁴³⁰, intitulé « Des crimes et des délits imaginaires », qu'il attribue à Girardin. Ce texte, qui assimile les poursuites judiciaires des journalistes aux bûchers des sorcières, s'oppose vigoureusement à toute forme de mainmise de la justice sur la presse.

⁴²⁵ *Girardin*, p. 85 ; p. 102.

⁴²⁶ Voir l'article 19 de la loi du 17 mai 1819.

⁴²⁷ *La Presse*, 1 août 1854, p. 3.

⁴²⁸ *Baron Taylor*, avant-propos, p. 15.

⁴²⁹ Ces articles ont été réunis en volume : Émile de Girardin, *Le Droit de tout dire*, Paris, Librairie nouvelle, 1851.

⁴³⁰ Voir *Baron Taylor*, « Avant-propos », p. 8-9.

Un journal peut m'appeler assassin, mais il ne peut pas faire que j'en sois un si je n'ai jamais commis de meurtre [...] Il est préférable de n'avoir pour avocat que sa conscience intérieure et pour juge que la conscience publique. C'est à la conscience publique à s'armer de sévérité contre les injures, les diffamations, les calomnies, les erreurs, les provocations, tout ce qui, enfin, aujourd'hui, constitue le domaine des délits et des crimes de la parole et de la presse⁴³¹.

Le procès en diffamation intenté à Mirecourt et son incarcération mettent Girardin en porte-à-faux. C'est pourquoi, sans doute, il a décidé de faire libérer son biographe – d'autant que ce rappel de positions libérales adoptées en 1850 comporte, en 1854, des risques.

Les mois de février et mars 1854 constituent un tournant, survenu très tôt, dans l'histoire des *Contemporains* : désormais, Mirecourt s'enfoncera toujours plus avant dans sa posture de martyr et son agressivité. Il faut toutefois insister sur le fait que dès le départ, Eugène de Mirecourt inscrit ses biographies dans deux volets : l'un, politique, l'autre, que nous appellerons médiatique, à défaut d'un meilleur terme. Premièrement, Mirecourt passe ses biographiés au tamis d'une lecture éminemment politique du monde : il s'en prend au socialisme (Leroux, Lamennais) et au libéralisme (Girardin), se posant en défenseur d'une vision chrétienne et réactionnaire. Cette approche idéologique de la biographie place Mirecourt dans la lignée des « Vies privées » satiriques du XVIII^e et du début du XIX^e siècle⁴³². Secondement, il justifie ses prises de position et ses incursions dans la vie privée par le statut particulier des célébrités au sein de la société. Il ne cesse d'y revenir, dès 1854 : outre la lettre à Sand, citée plus haut, il affirme sa légitimité à biographier les vedettes dans la notice consacrée à Musset, parue début mai 1854 :

C'est notre droit, notre droit absolu, de vous regarder et de vous peindre, vous tous tant que vous êtes, qui vous dressez sur les hauteurs de la publicité comme sur un immense piédestal.

Vous posez devant le public, vous posez devant nous.

Si vous êtes en relief, vous l'avez voulu⁴³³.

L'idée se trouve précisée dans la biographie du comédien Samson :

Qu'on défende à la plume du biographe de s'exercer sur l'histoire des citoyens paisibles, obscurs, inoffensifs, rien de mieux ; que les tribunaux les vengent, si l'on pénètre dans le

⁴³¹ *La Presse*, 25 janvier 1850, p. 1, colonne 2.

⁴³² Voir le *Dictionnaire des vies privées (1722-1842)*, Olivier Ferret, Anne-Marie Mercier-Faivre et Chantal Thomas (éd.), ouvr. cité ; Olivier Ferret et Anne-Marie Mercier-Faivre (dir.), *Biographie & politique. Vie publique, vie privée, de l'Ancien Régime à la Restauration*, Presses universitaires de Lyon, 2014.

⁴³³ Mirecourt, *Alfred de Musset*, p. 10.

sanctuaire de leur vie intime, c'est à merveille. Mais pour ce qui est des citoyens hardis, entreprenants, querelleurs, brouillons ; de ces hommes qui attaquent la société en face, y portent le marteau sans gêne, et veulent la reconstruire au gré de leurs petits besoins, de leurs petites rancunes, de leurs petits caprices... halte-là, monsieur⁴³⁴ !

Parce qu'elles recherchent la publicité, et qu'elles prétendent au premier plan de la société, les célébrités perdent leur droit à l'anonymat. Il est intolérable qu'elles aient le monopole sur la publicisation de leur existence, ce que Mirecourt reproche à Sand en février 1854 :

...quand on est femme et grand écrivain tout ensemble, on a dû nécessairement rédiger quelques *Mémoires*, préparer quelques *Révélations*. Le manuscrit est vendu à un libraire, il s'imprime, et le biographe étourdi [...] mérite une bonne leçon.

Histoire de ma vie commence à paraître dans *La Presse* le 5 octobre 1854. Dans la première livraison, Sand laisse précisément entendre qu'elle cherche à reprendre le contrôle sur son image médiatique : « J'ai laissé publier sur mon compte un assez grand nombre de biographies pleines d'erreurs, dans la louange comme dans le blâme. Il n'est pas jusqu'à mon nom qui ne soit une fable dans certaines de ces biographies⁴³⁵. » Notons cependant que ces lignes ont été écrites en 1847, et ne font pas référence à Mirecourt⁴³⁶. Quoi qu'il en soit, le rapport de force que Mirecourt tente d'établir avec les célébrités de son temps est inégal : dans les années qui suivent, le biographe se voit marginalisé et son entreprise commence à connaître des difficultés.

2.2. Ranimer la polémique

Après ces coups d'éclat liminaires et jusqu'à la parution du journal *Les Contemporains* fin 1856⁴³⁷, la publication des *Contemporains* s'enfonce dans le silence médiatique, entrecoupé çà et là de controverses éparses, avec Jules Janin, Alphonse Karr, Louis Veuillot ou encore

⁴³⁴ *Samson*, p. 9.

⁴³⁵ George Sand, « Histoire de ma vie », *La Presse*, 5 octobre 1854, feuilleton.

⁴³⁶ Voir George Sand, *Œuvres autobiographiques*, éd. George Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. I, p. 5-6.

⁴³⁷ Nommé désormais *Les Contemporains-journal*, pour plus de clarté.

Eugène Sue. Opportuniste, Eugène de Mirecourt répond systématiquement aux moindres attaques, mettant en œuvre une véritable stratégie destinée à ranimer une polémique qui s'étiolé.

Une « conspiration du silence » ?

On trouve quelques allusions à une « conspiration du silence » qui aurait frappé *Les Contemporains*. Face aux attaques venimeuses du biographe, la presse parisienne se serait entendue pour ne faire aucune publicité à des ouvrages portant atteinte à ses collaborateurs les plus éminents. Armand Fraisse, auteur d'une étude sur *Les Contemporains*, évoque « le silence de la presse parisienne – silence qui n'est interrompu que par les périodiques réclames payées de l'éditeur du biographe – et le mutisme presque général des biographiés⁴³⁸ ». Un rédacteur du *Courrier de Bourges*, en septembre 1857, l'affirme : « On avait ourdi contre lui dans la presse parisienne une conspiration terrible, celle du silence⁴³⁹. » Loïc Chotard renchérit : « c'est l'indifférence qui a accueilli la plupart des biographies⁴⁴⁰ ». Qu'en est-il en réalité ? Peu d'articles signés paraissent sur *Les Contemporains* dans la grande presse parisienne : deux articles en 1854, l'un d'Hippolyte Lucas dans *Le Siècle*, dès janvier, l'autre de Jules de Prémaray dans *La Patrie*, en mars⁴⁴¹. Deux articles également en 1856, l'un, étonnamment peu sévère, de Gustave Bourdin, dans *Figaro* ; l'autre, critique, de Taxile Delord dans *Le Siècle*⁴⁴² – outre la lettre ouverte de ce dernier dans *Le Charivari*⁴⁴³. Les journaux directement touchés par les scandales des *Contemporains* ferment, en revanche, leurs colonnes à Mirecourt. *La Presse*, le journal de Girardin, cesse d'imprimer quoi que ce soit concernant Mirecourt dès le mois de juin 1854. De même, le *Journal des Débats* n'imprime plus le nom « Mirecourt » à partir de la mi-novembre 1854 – soit au moment de la parution de la notice consacrée à Jules Janin, l'éminent critique dramatique des *Débats*⁴⁴⁴. « On s'entendit, parmi les honnêtes gens,

⁴³⁸ Armand Fraisse, « Monsieur Eugène de Mirecourt et ses contemporains, suite et fin », *Revue du Lyonnais*, Lyon, Aimé Vingtrinier, t. XIII, 1856, p. 411-433, cité p. 433.

⁴³⁹ J. Massicault, « Lettre d'un provincial à Paris », *Le Courrier de Bourges*, 23 septembre 1857, p. 3.

⁴⁴⁰ « Eugène de Mirecourt, biographe du troisième type », art. cité, p. 28.

⁴⁴¹ Hippolyte Lucas, « Revue bibliographique », *Le Siècle*, 17 janvier 1854, p. 2, feuilleton ; Jules de Prémaray, « Les Livres », *La Patrie*, 2 mars 1854, p. 3.

⁴⁴² G. Bourdin, « Les Contemporains, par Eugène de Mirecourt », *Figaro*, 24 août 1856, p. 3-6 ; Taxile Delord, « Variétés. Les biographes », *Le Siècle*, 27 octobre 1856, p. 3.

⁴⁴³ 12 mars 1854, art. cité.

⁴⁴⁴ Ces affirmations reposent exclusivement sur les capacités des recherches plein texte des outils liés à la presse numérisée – elles doivent donc être prises avec la distance nécessaire.

pour condamner au silence le nom de ce coquin », écrit Janin⁴⁴⁵. Dans *Le Siècle* et *Le Constitutionnel*, grands journaux parisiens moins directement touchés par Mirecourt, on trouve uniquement de très courtes réclames, écrites par l'éditeur ou l'auteur : « M. Eugène de Mirecourt vient de faire paraître la biographie de M. Thiers. C'est une des plus curieuses de la collection. Le 19^e volume des *Contemporains* sera consacré au père Lacordaire⁴⁴⁶ ». Quant au *Moniteur universel*, il n'imprime qu'une seule fois en trois ans le nom de Mirecourt, à la demande d'un de ses lecteurs⁴⁴⁷. Mirecourt fait référence au silence du *Moniteur* en avril 1854, évoquant « la rancune d'un feuilletoniste du *Moniteur* [Édouard Thierry ?] qui a juré de [l']oublier dans ses articles, pour [le] punir d'avoir irrévérencieusement parlé du roi Louis-Philippe⁴⁴⁸ ». Par comparaison, d'autres titres publient des extraits des *Contemporains* (c'est le cas de *La Presse littéraire*, qui arrête toutefois de pré-publier des extraits des notices en 1855), et, plus souvent encore, les réclames et prospectus de l'entreprise biographique. Parmi ces journaux ouverts à Mirecourt, la province est prépondérante : le *Journal d'Orange*, la *Feuille de Provins*, le *Petit Courrier de Bar-sur-Seine*, le *Journal de Seine-et-Marne*, l'*Écho rochelais* ou le *Courrier de Bourges* font partie des titres qui impriment régulièrement les encarts d'annonce pour les *Contemporains*⁴⁴⁹.

Quelques éclats : Jules Janin et Alphonse Karr

En dépit du boycott dont il fait l'objet, Eugène de Mirecourt n'en continue pas moins d'alimenter la polémique, agrémentant régulièrement ses brochures d'avant-propos où il répond aux moindres attaques – à condition qu'elles émanent de personnalités reconnues. Si, durant les années 1854-1856, ces attaques ne sont pas aussi fréquentes que les discours tenus à propos de Mirecourt le laissent penser, ce n'est pas uniquement en raison du choix du silence opéré par

⁴⁴⁵ *Journal des débats*, 25 avril 1856, p. 2.

⁴⁴⁶ *Le Siècle*, 29 septembre 1854, p. 3.

⁴⁴⁷ *Gazette nationale* ou *Le Moniteur universel*, 1^{er} février 1856, p. 2.

⁴⁴⁸ *Guizot*, p. 9.

⁴⁴⁹ Nous tâcherons de montrer plus loin que l'opposition entre Paris et la province est une grille de lecture pertinente des *Contemporains* de Mirecourt.

nombre de biographiés. Mirecourt alterne entre blâmes et éloges dans ses biographies. Le biographe affirme début 1855 :

Prétendre que nous cherchons le succès dans la diffamation et le scandale, quand, sur vingt-cinq biographies parues, quinze au moins sont des apologues complètes, c'est, en vérité, prendre un peu trop ouvertement contre nous le parti des Girardin, des Dupin, des Janin⁴⁵⁰.

La candeur de Mirecourt peut surprendre – et prêter à rire, d'autant qu'il ajoute étourdiment : « tout ce qui rime en -in nous porte malheur ». Son propos renseigne cependant sur la conception pamphlétaire et épидictique qu'il a de son travail : l'essentiel, c'est de fournir un jugement partial clair. Mirecourt, néanmoins, contestera toujours cet esprit de parti : « Nous laissons de côté les systèmes, nous ne voyons que les hommes⁴⁵¹. » Les polémiques entretenues avec Jules Janin et Alphonse Karr donnent une bonne idée des réactions des biographiés de Mirecourt. Celles-ci sont opposées : Janin répond par la virulence et l'insulte ; Karr par l'humour et la condescendance.

À partir de la parution de sa biographie, mi-novembre 1854, Jules Janin s'en prend régulièrement au biographe dans son feuilleton du *Journal des Débats*. La raison majeure de sa haine envers le biographe est à chercher dans une note de bas de page de sa notice (outre les nombreux reproches de bêtise faits au critique comparant le homard au « cardinal des mers ») : Mirecourt y laisse entendre que Janin a laissé mourir dans la misère sa tante qui l'a élevé⁴⁵². Sans jamais nommer Mirecourt, pour s'éviter une plainte en diffamation que le biographe n'aurait pas manqué de déposer, Janin se range parmi les victimes, « la proie et le butin de quelque misérable pamphlétaire [...] qui sous prétexte de BIOGRAPHIE les attend au coin de la forêt de Bondy, un poignard à la main, les frappe dans l'ombre ». Les méfaits du bandit se poursuivront, annonce Janin, « jusqu'au jour où quelque victime [...] aura tué la bête d'un coup de pied à l'endroit où le dos change de nom⁴⁵³ ». Le motif est repris quelques mois plus tard : les « biographies de la borne et du carrefour », écrites par des biographes-bandits qui demandent « la bourse et la vie ! », sont comparées à une rigole connectant une taverne à un égout⁴⁵⁴. Le

⁴⁵⁰ Horace Vernet, p. 10. Voir aussi, deux ans, plus tard, la « chronique des *Contemporains* » en tête de la biographie de Paul Delaroché : « Sur soixante et onze volumes, aujourd'hui publiés, il y en a cinquante entièrement élogieux. » (p. 14).

⁴⁵¹ Mirecourt, *Alfred de Musset*, p. 10.

⁴⁵² Mirecourt, *Jules Janin*, p. 58-59, note.

⁴⁵³ *Journal des débats*, 25 décembre 1854, p. 2, feuilleton.

⁴⁵⁴ *Journal des débats*, 19 février 1855, p. 1, feuilleton. L'article porte sur la pièce *Les Binettes contemporaines*, de Commerson, qui répondra à Janin dans *Le Tintamarre* du 4 mars 1855.

coup de grâce est donné en 1856, quand Janin, commentant l'*Histoire des artistes vivants* de Théophile Silvestre, se lance dans un morceau de bravoure particulièrement violent :

...il y avait naguère, aux plus viles extrémités de la littérature et de la politique, un diffamateur de profession, un calomniateur à tout entreprendre, une *lingua dolosa* digne de la corde, un malheureux sans feu ni lieu, sans foi ni loi, qui vivait de ces pages de honte et de raccroc [...] À ce métier de guet-apens, il avait passé sa vie, insultant et calomniant à outrance [...] Rien de plus abominable et de plus hideux ; son haleine était une peste et sa rencontre un mauvais présage ; il portait la tête même de l'abjection, et rien qu'à le voir on se sentait pris d'un dégoût énorme ou d'une envie immense de l'achever à coups de pied⁴⁵⁵.

La suite est à l'avenant : Janin imagine le suicide de Mirecourt et la décomposition de son cadavre, qu'on enrobe d'un linceul « par prudence, plus que par pitié ». Mirecourt répond à chaque attaque de Janin. Inutile de s'attarder sur ces textes polémiques, qui consistent principalement à jeter de l'huile sur le feu⁴⁵⁶ et à retourner les insultes de Janin contre ce dernier⁴⁵⁷.

Face à la virulence de Jules Janin, le cas d'Alphonse Karr est plus représentatif des réactions suscitées par les victimes de Mirecourt. Karr ne répond ni ne réclame à propos de sa biographie ; toutefois il tourne en dérision une anecdote racontée par Mirecourt dans la notice qui lui est dédiée. Celle-ci concerne le pamphlet de 1845, *Maison Alexandre Dumas et Cie*. D'après la brochure de Mirecourt, le matin même du procès entre Alexandre Dumas et Eugène de Mirecourt, Karr révèle dans *La Patrie* que Mirecourt aurait proposé un roman à Dumas, qu'il se serait vu refuser. Revenant, dix ans plus tard, sur cette « petite infamie » dans laquelle le journaliste Léon Gatayes aurait joué un rôle, Mirecourt écrit :

Léon Gatayes a beaucoup d'esprit. Pendant vingt jours, il sut dérober M. Karr à nos recherches, nous recevant, au lieu et place de son ami, avec une politesse gracieuse et le sourire aux lèvres. Il blâmait l'article inconsidéré d'Alphonse, nous promettant une rectification qui n'arriva point, et à laquelle nous dûmes renoncer, de guerre lasse⁴⁵⁸.

Voici le début de la réécriture de cet épisode par Alphonse Karr, quelques mois plus tard dans ses « Bourdonnements » du *Siècle* :

⁴⁵⁵ *Journal des débats*, 25 avril 1856.

⁴⁵⁶ Mirecourt publie, dans l'une de ses lettres à Janin qui servent d'avant-propos à ses biographies, de nouvelles anecdotes peu flatteuses à l'égard du critique des *Débats*.

⁴⁵⁷ Voir l'avant-propos d'*Eugène Delacroix*, en part. p. 15-20.

⁴⁵⁸ *Alphonse Karr*, 1855, p. 74.

Un passage cependant de ma biographie est assez réussi [...] Dans ce passage, l'auteur raconte qu'ayant déjà délivré la terre de plusieurs monstres, il résolut un jour de se défaire de moi.

À cet effet, couvert de la peau du lion de Némée, il se mit à ma recherche. Mais il faut croire que je fus averti car jamais il ne put me rejoindre.

De ce jour, on ne me vit plus ni chez moi, ni dans la rue, ni nulle part ; on sait ma timidité : la terreur me retint pendant quatre ans caché chez Gatayes. Aussitôt que l'on sonnait, il m'enfermait dans une armoire et gardait la clef dans sa poche.

Un jour, l'ennemi s'introduisit. Il avait un faux nez et l'air d'un gentleman. Il voulait absolument que Gatayes lui jouât un petit air de harpe. Sur son refus, il voulait voir et toucher la harpe de Gatayes.

Mais, une fois dans le cabinet où dort l'instrument, il ne put dissimuler tout à fait sa férocité, et il lança des regards si affreux du côté de l'armoire où j'étais blotti que Gatayes en frissonna.

Quand il fut parti, on me trouva tremblant de la tête aux pieds. La nuit, j'eus une fièvre horrible, et, dans mon délire, prêtant au redoutable personnage des idées d'ogre sans doute exagérées, je répétais sans cesse : « As-tu déjeuné, Jaquot [*sic*] ?⁴⁵⁹ »

En procédant ainsi par exagérations, détournements parodiques des références mythologiques (le lion de Némée) et caricature ogresque du biographe, Karr fait coup double : il crée un récit satirique propre à divertir ses lecteurs, aux dépens d'un Mirecourt ridiculisé dans sa prétention à juger ses contemporains. L'auteur des *Guêpes* tire parti des précédents coups d'éclat de Mirecourt : les « monstres » dont il a « déjà délivré la terre » sont les biographiés précédemment blâmés, et la formule « As-tu déjeuné, Jaquot ? » renvoie au poème « Le Mirecourt » de Théodore de Banville⁴⁶⁰. Écrite en 1846, cette parodie de la première « Orientale » de Victor Hugo renvoie à l'épisode de la *Fabrique de romans*. Le poème s'achève sur ce refrain d'une chansonnette célèbre, adressée à un perroquet. La formule se retrouve dans une biographie de Mirecourt, publiée en juillet 1856⁴⁶¹. Les *Odes funambulesques*, où reparaît le poème de Banville, sont publiées en 1857.

Mirecourt réagit à ces railleries, d'abord en usant de son droit de réponse dans *Le Siècle*, où il annonce une réplique plus longue. Une semaine plus tard, Karr commente cette courte réponse, accusant Mirecourt de lâcheté, et terminant sur cette volta significative : « du reste, il est

⁴⁵⁹ Alphonse Karr, « Bourdonnements », *Le Siècle*, 18 mai 1856, rez-de-chaussée, p. 1.

⁴⁶⁰ Théodore de Banville, « Le Mirecourt. Occidentale 1^{ère} », *Odes funambulesques*, Alençon, Poulet-Malassis, 1857.

⁴⁶¹ *Eugène de Mirecourt, sa biographie et ses erreurs*, Paris, Alphonse Taride, 1856, p. 12.

impossible à M. de Mirecourt de faire quelque chose qui ne soit pas absolument égal à M. Karr⁴⁶² ». La véritable réponse de Mirecourt prend la forme d'une « Lettre à M. Alphonse Karr », qui précède sa biographie d'Anaïs Ségalas. Comme de coutume, la réponse est longue, reprend point par point chaque affirmation de Karr, et retourne contre lui les reproches que lui fait l'auteur satirique, en rapprochant notamment *Les Guêpes* et *Les Contemporains*. Mirecourt déclare n'avoir jamais eu l'intention de provoquer Karr en duel : « Je ne suis ni querelleur ni spadassin ; je ne menace personne de ma *canne* ou de mon *épée*, comme vous faisiez à chaque instant dans *Les Guêpes*⁴⁶³. » Il achève en s'en prenant à Jules Janin, qui publie quelques lignes insultantes pour Mirecourt au moment où ce dernier rédige sa réponse⁴⁶⁴.

La chronique des Contemporains

Jules Janin et Alphonse Karr donnent une idée de la diversité des réactions suscitées, chez les biographiés, par les *Contemporains*. Qu'il s'agisse de l'insulte ou de la raillerie indifférente, le résultat est toutefois le même : marginaliser et démonétiser Mirecourt. Fidèle à sa grille de lecture très médiatique des conflits qui l'opposent à certaines célébrités, ce dernier se plaint régulièrement de la faiblesse de sa force de frappe en matière de presse : « Nos adversaires ont tous les journaux pour l'attaque, et nous n'avons que nos petits livres pour la défense⁴⁶⁵. » Il cherche une solution pour répondre avec plus d'agilité aux « attaques » qu'il subit. Début 1855, il annonce qu'il sera bientôt « armé d'une plume quotidienne⁴⁶⁶ ». Cela n'aboutit pas, mais un an plus tard, en janvier 1856, un avis indique que les pages d'avant-propos seront désormais intitulées « Chronique des *Contemporains* ». Elles « mentionneront » les nombreux « incidents [qui] surgissent parfois à la suite de la publication [des] volumes⁴⁶⁷ ». Cet avis prend place, en l'occurrence, au sein d'une polémique avec Louis Veuillot. Il faut s'attarder sur le choix d'institutionnaliser ainsi l'avant-propos et de rubriquer les brochures, dont la place dévolue à la biographie est en conséquence restreinte⁴⁶⁸. Cette nouvelle terminologie sous-

⁴⁶² Alphonse Karr, « Bourdonnements », *Le Siècle*, 25 mai 1856

⁴⁶³ Anaïs Ségalas, p. 18.

⁴⁶⁴ Voir *Le Journal des débats*, 16 juin 1856, rez-de-chaussée, p. 2. À propos de cet article, qui traite du *Chemin de fer de la postérité* de Nadar, voir Chotard, *La Biographie contemporaine*, ouvr. cité, p. 138-145.

⁴⁶⁵ Mirecourt, *Eugène Scribe*, p. 8.

⁴⁶⁶ Mirecourt, *Mme de Girardin*, « avant-propos », p. 8.

⁴⁶⁷ Mirecourt, *Mademoiselle Georges*, p. 94.

⁴⁶⁸ Rappelons que le nombre de pages de chaque brochure – 96 – reste identique. À ce sujet, voir le chapitre 1.

entend que Mirecourt pense (espère, diraient ses détracteurs) que son entreprise va continuer à susciter de vives réactions, et que la pure polémique fait désormais, officiellement pour ainsi dire, partie de son travail. Une telle décision est aussi un jalon dans le devenir-journal des *Contemporains*, qui accompagne le raidissement de la posture de leur auteur. À la fin de l'année 1856, la plainte en diffamation de Gustave Planche fait une fois de plus prendre la plume à Mirecourt, qui se vit désormais comme un martyr, victime d'une cabale orléaniste⁴⁶⁹ : « Derrière M. Gustave Planche manœuvrent sourdement la *Revue des Deux Mondes*, les *Débats* et l'*Académie*, flanqués de la horde des anciens partisans du Système⁴⁷⁰ ». Avec hauteur, Mirecourt s'adresse à ses ennemis :

Unissez-vous à tous les pleutres littéraires, à tous les envieux, à tous les ingrats et à tous les lâches, qui, des plus infimes régions de la presse, nous décochent leurs traits empoisonnés.

Nous ne sommes même pas vulnérable au talon ; comment voulez-vous nous atteindre ?

En 1856 et 1857, la « Chronique des Contemporains » est abandonnée pour laisser place aux *Contemporains-journal*, de même que les orléanistes sont oubliés au profit d'un homme, d'une cible : Jules Mirès.

Une réaction intéressée : Berlioz

La raillerie ou l'insulte ne sont toutefois pas les seules réactions suscitées par *Les Contemporains*. Si Eugène de Mirecourt voit effectivement se dresser contre lui plusieurs grands noms de la presse et de la littérature, le succès reçu par *Les Contemporains*⁴⁷¹ a pu attirer des individus friands de visibilité médiatique. Sollicité par Mirecourt pour des renseignements biographiques, Hector Berlioz lui répond en mai 1856 par une longue lettre (reproduite en *Post-Scriptum* de ses *Mémoires*), accompagnée du manuscrit de ces mêmes *Mémoires*. Cette

⁴⁶⁹ En raison de la biographie d'Alfred de Falloux, dans laquelle Mirecourt dénonce l'emprise des orléanistes sur l'Académie, devenue depuis le Deux-Décembre une « espèce de club où s'agitent les questions les moins littéraires » (Mirecourt, *Falloux*, p. 75).

⁴⁷⁰ Mirecourt, *Mélingue*, p. 7.

⁴⁷¹ Début 1855, Mirecourt annonce avoir écoulé 300 000 exemplaires des *Contemporains* (*Mme de Girardin*, « avant-propos », p. 7). Si le chiffre est sans doute exagéré, il donne du moins un ordre de grandeur.

générosité s'explique par la candidature de Berlioz, au même moment, à l'Institut. Début juin 1856, le compositeur écrit au biographe :

Je serais bien heureux que le volume qui me concerne dans votre collection pût paraître prochainement ; je me suis mis sur les rangs pour la place vacante à l'Institut et cette circonstance donnerait à votre publication une importance pour moi tout à fait exceptionnelle⁴⁷².

On retrouve le caractère transactionnel et réticulaire de la biographie de contemporain évoqué *supra*. Toutefois, Mirecourt ne semble pas si facile à manipuler : si la biographie est effectivement élogieuse, elle paraît trop tard, et est « entachée d'erreurs assez graves, d'inventions de l'auteur et de choses vraies devenues fausses par les détails de la narration⁴⁷³ ». Un indice laisse à penser que c'est peut-être Mirecourt qui s'est servi de Berlioz plutôt que l'inverse. La lettre écrite par Berlioz à Mirecourt s'ouvre ainsi : « Vous désirez connaître les causes de l'opposition que j'ai rencontrée à Paris comme compositeur pendant vingt-cinq ans⁴⁷⁴. » Mirecourt cherche explicitement à enrôler Berlioz dans la légion des victimes de la cabale parisienne, ce que sa biographie confirme dès la première ligne : « Notre devoir est d'affermir sur la tête du véritable artiste la couronne que des coteries malveillantes et jalouses essayent de briser⁴⁷⁵. »

Si les biographiés de Mirecourt voient leurs réclamations gratifiées de réponses du biographe, tel n'est pas le cas pour les plus obscurs de ses détracteurs, qui déploient cependant un discours interprétatif poussé pour tenter de comprendre les motifs de Mirecourt.

2.3. Expliquer Eugène de Mirecourt

À partir de 1855, de nombreux textes paraissent qui concernent Mirecourt et son entreprise des *Contemporains*. Outre leur caractère majoritairement critique, ces textes ont en commun d'avoir pour auteurs des individus dépourvus de reconnaissance, ce qui fait dire à Loïc Chotard que « l'opportunisme de quelques littérateurs obscurs⁴⁷⁶ » a participé du succès de

⁴⁷² Hector Berlioz, *Correspondance générale*, ouvr. cité, t. V, n° 2134, p. 314.

⁴⁷³ Lettre à Adolphe Samuel du 25 novembre 1856, *ibid.*, n° 2186, p. 388.

⁴⁷⁴ Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Alban Ramaut, Lyon, Symétrie, 2010, « Post-Scriptum. Lettre adressée avec le manuscrit de mes mémoires à M. *** qui me demandait des notes pour écrire ma biographie. », p. 593.

⁴⁷⁵ *Berlioz*, 1856, p. 9.

⁴⁷⁶ Loïc Chotard, « Eugène de Mirecourt, biographe du troisième type », art. cité, p. 28.

Mirecourt. Qu'ils soient motivés par le désir de prendre leur part dans le succès de Mirecourt ne les empêche pas de nous renseigner sur la vision que les contemporains avaient de cette série biographique, avec des degrés d'efficacité divers : certains de ces textes sont particulièrement peu informatifs, et consistent surtout à répéter les indiscretions de Mirecourt, sous couleur de les dénoncer⁴⁷⁷.

Il n'est pas anodin que sur la dizaine de textes publiés à propos de Mirecourt entre 1855 et 1857, la moitié se présentent comme des biographies, allant parfois jusqu'à reprendre le schéma éditorial de Mirecourt : une biographie, un portrait, un autographe⁴⁷⁸. Outre le désir de combattre sur le même terrain (l'un d'eux parle de « contre-biographie⁴⁷⁹ »), ce choix signale l'omniprésence de la forme biographique dans les écrits *ad hominem* des années 1850.

Ces textes se font souvent les pourfendeurs de vérités admises concernant Eugène de Mirecourt. Ce faisant, ils signalent l'existence d'un discours ambiant sur le biographe. Mirecourt n'est pas un bouffon, comme le croit le public, ni un bourreau comme le pensent les célébrités. La biographie est entreprise « pour détruire cette fausse opinion⁴⁸⁰ ». Ailleurs, on affirme qu'est fausse l'idée répandue selon laquelle pour faire ce que fait Mirecourt, « il faut être un misérable ou un imbécile⁴⁸¹ ». Malgré ces déclarations destinées à capter l'attention, c'est le psittacisme qui caractérise le mieux ces ouvrages. Pour décrédibiliser Mirecourt, on l'accusera alternativement d'être vénal ou d'être aigri.

Vénalité

Le reproche est constant : Mirecourt ne rédigerait pas ses biographies par désir de dire la vérité, de renseigner ses lecteurs ni de mener une croisade politique. L'enjeu serait principalement économique. Dès 1854, Taxile Delord écrivait à Mirecourt : « vous n'écrivez pas pour l'instruction de la postérité, [...] vous exploitez une idée de librairie⁴⁸² ».

⁴⁷⁷ Voir Altève Morand, *Eugène de Mirecourt et les Contemporains. Étude et réfutation*, ouvr. cité, p. 54-55.

⁴⁷⁸ Voir l'anonyme *Eugène de Mirecourt, sa biographie et ses erreurs. Avec un portrait et un autographe*, ouvr. cité.

⁴⁷⁹ Théophile Deschamps et M. Serpantié, *Biographie de E. de Mirecourt*, ouvr. cité, « Avant-propos », p. IX.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Eugène de Mirecourt, sa biographie et ses erreurs*, ouvr. cité, p. 17.

⁴⁸² Taxile Delord, « À l'auteur de la publication... », art. cité.

Les Contemporains sont une « spéculation⁴⁸³ ». Il faut séparer avec soin Mirecourt de l'artiste véritable : « le saint amour du beau, du vrai, le culte sacré de l'art n'a jamais réchauffé [son] âme de marchand⁴⁸⁴ ». C'est pourquoi tout ce qu'il fait, et en particulier les scandales suscités par les *Contemporains*, relève de la réclame :

Dites-moi, je vous prie, ce que sont vos critiques passionnés [*sic*], sinon de la réclame ?

Et vos lettres à M. de Girardin... *réclame*.

Et votre procès avec le même... *réclame*.

Et votre emprisonnement... *réclame*.

Et votre lettre à G. Sand... *réclame*.

Et l'avis où vous nous annoncez que vous avez été forcé de changer d'imprimeur... *réclame*.

Et les anecdotes graveleuses ou sentimentales dont vous brodez la vie de vos héros... *réclame*.

Et votre provocation à un procès de J. Janin... *réclame*.

Et cette page curieuse où vous apprenez à la France que l'on vous menace de vous assassiner... *réclame ! réclame !*

Et vos continuelles protestations d'honnête homme, d'écrivain impartial, sans passion, sans colère, sans haine – *réclame*, cent fois *réclame*⁴⁸⁵ !

La rupture de ton entre les deux premières notices (Méry et Hugo) et la troisième (Girardin) est lue sous cet angle : « Les deux premières biographies débordent d'éloges, aussi se vendent-elles peu. Il faut changer de tactique et lancer un brûlot qui enflamme l'opinion publique⁴⁸⁶. » La même idée se trouve chez Gustave Mayer : « Nous ne serions pas éloigné de croire que les deux premiers volumes, Méry et Hugo, ne se vendant pas bien, l'auteur, sur des conseils intéressés, ait dû changer de tactique et employer plus d'énergie, plus d'audace⁴⁸⁷. » En lien avec la vénalité, l'intrigue. Mirecourt calcule tout : ses haines, comme ses affinités. Il veille ainsi à ses intérêts en distribuant adroitement les coups d'encensoir. « Chez toi tout est calcul,

⁴⁸³ Voir Altève Morand, ouvr. cité, p. 62 ; Gustave Mayer, *Un contemporain. Eugène de Mirecourt*, Paris, tous les libraires, 1855, p. 62 ; Alexis Giraud, *Monsieur Eugène de Mirecourt ou Un Pamphlétaire contemporain*, Paris et Lyon, chez tous les libraires, 1856, p. 10, p. 65 ; Armand Fraisse, « M. Eugène de Mirecourt et ses Contemporains (1) », art. cité, p. 294 ; Théophile Deschamps, *Biographie de Jacquot dit de Mirecourt*, 3^e éd., Paris, Dentu, 1857, p. II.

⁴⁸⁴ Altève Morand, ouvr. cité, p. 62.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁸⁶ Armand Fraisse, art. cité, p. 315-316.

⁴⁸⁷ Gustave Mayer, ouvr. cité, p. 47.

tu n'as rien négligé/ Tu ménages le trône et vantes le clergé⁴⁸⁸. » Si les biographies du Baron Taylor et de Francis Wey sont élogieuses, c'est pour leur qualité de mécènes potentiels⁴⁸⁹. Outre le calcul, la spéculation s'accompagne de la manufacture. Les notices de Mirecourt sont uniformes ; l'immutabilité de leurs quatre-vingt-seize pages arase les célébrités qu'elles abordent. « Jusqu'alors nous avons toujours cru que Béranger, Rachel, Balzac, G. Sand, V. Hugo, méritaient quelques lignes de plus que P. Dupont, Rose Chéri, P. de Kock, Dr Véron, Scribe⁴⁹⁰. » Mais l'entreprise « éminemment commerciale » de Mirecourt répond avant tout à des impératifs de cet ordre :

L'auteur a pensé que des volumes, tous de la même grosseur et du même prix, renfermant chacun l'histoire d'un homme frapperaient davantage la vue du promeneur par leur uniformité et attireraient l'acheteur bien plus qu'une publication par livraisons laissant quelquefois le récit interrompu au milieu d'une phrase⁴⁹¹.

Gustave Mayer renchérit : « la célébrité ne peut et ne doit pas traiter tous ses héros de la même façon ; elle distingue⁴⁹² ». Il eût fallu faire « comme Nadard [*sic*] », qui regroupe les littérateurs et les poètes dans un seul cadre, le *Panthéon Nadar*.

Le procès en vénalité est parfois déplacé dans son intention, de l'auteur vers l'éditeur. L'histoire des *Contemporains* se moule alors dans un synopsis habituel, qui campe un homme de lettres malmené par un éditeur peu scrupuleux. C'est Gabriel Roux qui joue ce rôle dans la biographie de Mirecourt par Deschamps et Serpantié. Il y a peu d'informations sur cet éditeur obscur, qui a fait paraître certaines des premières œuvres de Mirecourt⁴⁹³, ainsi qu'un roman de Pierre Zaccone en 1854, *Les Mystères du Vieux Paris*⁴⁹⁴. L'éditeur est le cerveau ; l'auteur, l'exécutant : « Gabriel Roux n'est pas seulement le conducteur de l'ardente locomotive des écrivains de deuxième classe, il en est encore le chauffeur ; au besoin, il fournit jusqu'au combustible de la machine⁴⁹⁵. » C'est l'éditeur qui a l'idée des biographies, et c'est lui qui

⁴⁸⁸ P.-J. Galtier, « Épître à Eugène Jacquot, dit de Mirecourt, auteur des *Biographies contemporaines* », s. éd., 1857.

⁴⁸⁹ Théophile Deschamps et M. Serpantié, ouvr. cité, p. 96.

⁴⁹⁰ Altève Morand, ouvr. cité, p.45.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁹² Gustave Mayer, ouvr. cité, p. 74.

⁴⁹³ *La Famille d'Arthenay*, Paris, G. Roux, 1841, 2 vol. ; in-8° ; *Madame de Tencin*, Paris, G. Roux et Cassanet, 1847, 2 vol. ; in-8°. Gabriel Roux semble aussi avoir été l'associé de Baudry, éditeur de *Sortir d'un rêve* en 1839.

⁴⁹⁴ Pierre Zaccone, *Les Mystères du Vieux Paris*, Paris, G. Roux et Cassanet, 1854.

⁴⁹⁵ Th. Deschamps et M. Serpantié, ouvr. cité, p. 50.

gagne de l'argent aux dépens d'Eugène de Mirecourt. En homme d'affaires prudent qui veut préserver sa réputation, Roux n'édite pas en son nom ; il est seulement le bailleur de fonds de l'affaire. Si toutefois Gabriel Roux a pu lancer son entreprise de diffamation avec quelque espoir de succès, c'est qu'il « compte [...] sur le caractère acrimonieux de son homme de lettres⁴⁹⁶ ». Gustave Mayer tient un discours analogue concernant Gustave Havard, éditeur de Mirecourt à partir de début 1855, présenté ici dans une version méphistophélique – c'est Mirecourt qui parle :

...le vide se faisait autour de moi, et rien... qu'Havard, jusque dans mes songes, m'apparaissait, tenant d'une main un sac au son métallique, et de l'autre mon pamphlet *A. Dumas et C^{ie}*.

- Que crains-tu ? me disait-il [...] Tu peux, par un coup de maître, te relever et gagner la célébrité [...]

Que voulez-vous ?... Il le fallait. Je cédaï et signai le pacte⁴⁹⁷ !

Tempérament

L'argent n'est pas le seul motif qui pousse Mirecourt à déchirer ainsi les réputations établies. Si la cupidité explique une partie de sa conduite, l'aigreur de son caractère en est l'autre responsable. Du champ moral du procès en cupidité, on passe au champ médical en faisant appel à la théorie des humeurs ; l'accusation se mue en diagnostic. Mirecourt n'est qu'un écrivain « *ambitieux et vindicatif* », dont la critique renferme « tant de fiel, si adroitement distillé, qu'on ne peut s'y méprendre⁴⁹⁸ ». Quelque chose s'est détraqué dans l'équilibre humoral de Mirecourt, qui l'a dévié de sa voie. Dans ses premiers écrits, le biographe « annonçait alors les plus heureuses dispositions pour continuer le tendre Florian, le doux Berquin et le filandreau Bouilly ». Et le critique de s'interroger : « comment tant de fiel est-il entré, depuis, dans l'âme de ce bon jeune homme⁴⁹⁹ ? » Quelques années plus tard, Charles Bataille tient le même raisonnement :

J'ignore par quelles séries de circonstances irrationnelles ce plumitif appelé de naissance à se produire comme le Saint Jean Baptiste du doux homme qui a pour nom Ponson du Terrail [...]

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁹⁷ Gustave Mayer, *ouvr. cité*, p. 21-23.

⁴⁹⁸ Alexis Giraud, *Monsieur Eugène de Mirecourt*, *ouvr. cité*, p. 77.

⁴⁹⁹ Armand Fraisse, « Monsieur Eugène de Mirecourt... », *art. cité*, p. 418.

s'est réveillé un beau matin avec un trop plein de bile, qui, débordant la vésicule, s'est pris à envahir tout l'organisme⁵⁰⁰.

Le tempérament de Mirecourt est composé d'

un grand amour de l'ostentation, des trépidations de nerfs causées par des révoltes de déclassé, – pourquoi ? à quel titre ? – des engorgements et des humeurs peccantes s'extravasant sur tout ce qui avait conquis un peu de notoriété, un peu d'argent, un peu de considération...

Le destin des œuvres et celui de l'auteur sont indissolubles : la couverture des brochures de Mirecourt est « jaune comme [sa] bile⁵⁰¹ ». Chaque condamnation altère un peu plus un organisme vicié et morbifique⁵⁰². D'un seul mot, Janin a « flétri [les] livrets » du biographe⁵⁰³. La biographie de Girardin a été « flétrie » par la condamnation qui l'a frappée. Parce que Mirecourt a été « flétri judiciairement comme calomniateur », seule « une réparation correctionnelle qui, une fois de plus, le flétrisse » peut être exigée pour lui répondre⁵⁰⁴. Face à une telle maladie, un traitement rigoureux s'impose. Une épître à Mirecourt associe les jugements des tribunaux à une thérapie :

Ils [les tribunaux] ont, sans trouble aucun, sans rien qui les émeuve,
Délibéré soudain sur les préparatifs
Des moyens reconnus les plus expéditifs ;
Sur l'art de t'opérer, de te couper la veine,
De te rompre le fiel et d'extirper ta haine⁵⁰⁵.

Quand il n'est pas fielleux, envieux ou jaloux, Mirecourt est plus simplement bête. La brochure anonyme intitulée *Eugène de Mirecourt, sa biographie et ses erreurs* l'exprime sans ambages : Mirecourt « croit à sa mission [...] il se sent appelé à l'apostolat de l'égout ». L'auteur des *Contemporains*, qui déclare que « la probité est niaise », est un « honnête homme » – donc tout aussi niais.

⁵⁰⁰ Charles Bataille, *Le cas de M. de Mirecourt*, ouvr. cité, p. 118-120.

⁵⁰¹ L. Masson, *Jacquot sur la planche. À propos de Planche. Épître à M. E. de Mirecourt*, Paris, chez l'auteur, 1856, p. 4.

⁵⁰² Sur la pensée de la maladie au XIX^e siècle, voir Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille* [1982], Flammarion, « Champs histoire », 2016, en part p. 55-86.

⁵⁰³ L. Masson, *Jacquot sur la planche*, ouvr. cité, p. 4.

⁵⁰⁴ Lettre d'Eugène Sue à Mirecourt, reproduite en avant-propos de la biographie d'Alphonse Karr.

⁵⁰⁵ P.-J. Galtier, « Épître à Eugène Jacquot, dit de Mirecourt, auteur des Biographies Contemporaines », ouvr. cité, p. 7.

Cupide, stupide ou acariâtre : ces épithètes sont moins des explications que des injures. Elles affublent d'ailleurs souvent les « fruits secs » de la littérature qui pratiquent la personnalité. De ce rapide parcours des textes de réaction aux *Contemporains* de Mirecourt, il ressort que bien rarement les positions de Mirecourt sont prises au sérieux. Sa ligne de défense, consistant à faire valoir le caractère public de la vie des célébrités et son rôle de contre-pouvoir face à celles-ci, n'est pas combattue directement. Il y a toutefois des exceptions. « Bile ou lucre », quel que soit le motif qui pousse Mirecourt à accomplir sa « vilaine besogne », cela est indifférent à Firmin Maillard, l'un des rares, en 1857, à trouver au libelliste une utilité sociale :

si, de temps à autre, il s'abattait sur la société un de Mirecourt, cela rendrait peut-être les gens de plume plus honorables ; ils oublieraient moins vite leur dignité, et ne craindraient plus de voir figurer leur vie privée à côté de leur vie publique⁵⁰⁶.

Armand Fraisse, dans ses deux articles pour la *Revue du Lyonnais*, aborde de front la question centrale de la légitimité de Mirecourt. « Jusqu'où va le droit de la biographie, je parle de la biographie vivante [...] ⁵⁰⁷ ? » La question est posée. Ce droit « s'arrête évidemment à la personnalité, c'est-à-dire à la vie privée ». Seules, la justice des hommes, celle des juges, et la justice divine sont légitimes. « Vous me traduisez à la barre de l'opinion publique pour m'accuser et me condamner devant elle. Et qui vous l'a donné ce pouvoir ? de qui le tenez-vous ? où sont vos lettres de créance ⁵⁰⁸ ? » L'emploi de la première personne témoigne du sentiment de menace personnelle éprouvé par l'auteur. Mirecourt ne peut présenter aucune « garantie », lui qui se prétend l'organe de la morale. Son œuvre est, précisément, le contraire de morale : « je trouve qu'il fait une besogne puérole et immorale », déclare un biographe anonyme⁵⁰⁹. Outre l'illégitimité de Mirecourt, Armand Fraisse proclame l'inanité de l'usage politique de la biographie défendu par l'auteur des *Contemporains*. Dans sa biographie d'Eugène Sue, le biographe déclare :

toutes les fois qu'un homme est monté en chaire, s'adressant aux masses et cherchant à leur insinuer ses doctrines, nous avons le droit de déshabiller complètement cet homme, et de crier au public : – Voilà l'apôtre qui vous prêche ! Examinez-le, jugez-le !

⁵⁰⁶ Firmin Maillard, *Histoire anecdotique et critique des 159 journaux parus en l'an de grâce 1856*, Paris, Poulet Malassis et de Broise, 1857, p. 87

⁵⁰⁷ Armand Fraisse, art. cité, 296.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁵⁰⁹ *Eugène de Mirecourt, sa biographie et ses erreurs*, ouvr. cité, p. 46.

Par ses actes, par sa vie cachée, sa conduite, appréciez la valeur de ses œuvres ; voyez si ses maximes doivent être suivies, si sa morale est respectable, si sa philosophie est honnête⁵¹⁰.

Armé de ce dogme de l'exemplarité, Mirecourt prend à charge de traquer les irrégularités entre les actes et les discours. Fraisse dénonce une lecture strictement individualiste et morale de la politique : la conduite d'Eugène Sue n'a rien à voir avec la « vérité intrinsèque » de ses positions socialistes. En outre, s'il existait une telle solidarité entre les opinions et la vie privée, alors des penseurs comme Proudhon, dont Mirecourt souligne le mode de vie irréprochable, auraient mécaniquement raison. L'argument est fallacieux : Mirecourt fait de l'exemplarité de la vie privée un critère nécessaire, mais pas suffisant. En refusant à Mirecourt toute légitimité, en extrayant ainsi les théories politiques du champ clos de la conduite individuelle, Armand Fraisse dénie à la biographie contemporaine le pouvoir de juger l'époque et refuse par là le moralisme. Sa position est dualiste : l'homme n'a rien à démêler avec l'œuvre ; la vie privée ne peut en aucun cas constituer la pierre de touche de la vie publique. Mirecourt, lui, défend la position inverse : « la peinture du caractère de *l'homme* est indispensable pour infirmer les jugements de *l'écrivain*⁵¹¹ ».

Jusqu'en 1856, les attaques faites à Mirecourt demeurent principalement discursives. On combat le mal par le mal. Le débat généré par les *Contemporains* se situe sur un terrain d'abord moral et polémique : des insultes s'échangent, mais au fond, personne ou presque ne prend Mirecourt au sérieux. En 1857, le biographe se trouve une nouvelle cible : Jules Mirès. Ce faisant, il enrôle son travail biographique dans un grand sujet du temps : la Bourse et l'agiotage. Loin de répondre par « le silence du dédain⁵¹² », Mirès multiplie les procès. Le débat entourant la publication des *Contemporains* – et surtout des *Contemporains-journal* – se situe désormais sur le terrain juridique : comment faire taire les Mirecourt de ce monde ? Tout est changé : il ne s'agit plus de combattre Mirecourt sur son propre terrain, en faisant jouer la concurrence des idées dans le débat public, mais d'influencer les magistrats pour faire évoluer la jurisprudence en matière de diffamation. Par les procès, Mirès ne cherche pas à laver son honneur, mais à ruiner Mirecourt. L'enjeu est de taille : il entraîne, on le verra, une évolution dans la compréhension même de la notion de réputation.

⁵¹⁰ Eugène Sue, p. 43.

⁵¹¹ Paul Delaroche, « Chronique des contemporains », p. 12.

⁵¹² Alphonse Karr, avant-propos, p. 7.

*Deux prolongements théâtraux : Le Pamphlet (1857) et
Le Pamphlétaire (1858)*

En 1857 et 1858 sont créées deux pièces qui mettent en scène des figures de biographe en lien avec la diffamation. Bien qu'elles soient postérieures à 1856, elles font la synthèse des différentes lectures de Mirecourt. Elles font étrangement peu de cas du feuilleton judiciaire qui a touché Mirecourt en 1857. Si elles ne se rapportent pas au biographe nommément, les contemporains ne sont pas dupes : « on le traduit en plein théâtre », écrit Charles Monselet à propos de Mirecourt, avant de citer les deux pièces⁵¹³.

Le Pamphlet, comédie en un acte d'Ernest Legouvé, est créé le 7 octobre 1857 au Théâtre-Français. C'est une réécriture de la pièce de Goethe, *Clavigo*. En voici l'intrigue : le célèbre biographe Clavijo publie un pamphlet diffamatoire à l'endroit du colonel Tordova. L'imputation de trahison que contient le libelle entrave le mariage de la fille du colonel, Isabelle, et d'Henri de Urreaz, un gentilhomme madrilène. Insensible aux supplications d'Isabelle comme aux admonestations d'Henri et de sa famille, Clavijo finit par céder, sous la menace de pistolets, à Don Guillen, un gentilhomme qui cherche à racheter une vie d'aventurier. Clavijo fournit alors la lettre permettant de laver l'honneur du colonel, et tout finit bien pour Henri et Isabelle. Clavijo quant à lui, poussé par Don Guillen, se promet d'être vertueux – mais décide de conserver deux pistolets chargés dans son bureau, pour prévenir de nouvelles menaces. La fin est donc ouverte : charge au spectateur de décider si Clavijo poursuivra sa tâche de calomniateur. La pièce illustre à fond l'explication par le tempérament. Dès la première apparition de Clavijo, Henri remarque l'« accent de sourde colère, presque de haine⁵¹⁴ » qui se dégage de ses paroles. Objet du mépris universel, Clavijo est « ulcéré de rage⁵¹⁵ ». Sa colère le pousse à attaquer sans cesse les plus grands noms, plume à la main. Quand elle s'apaise, c'est pour laisser place à l'abattement :

le soir, surtout, le soir, quand je rentre, et que, là, tout seul, je me rappelle tous les mépris dont je suis l'objet... oh ! alors, ma maladie de haine me prend, et, en vérité, je ferais pitié à mes plus cruels ennemis ! [...] comme je serai triste quand je serai vieux⁵¹⁶ !

⁵¹³ Charles Monselet, « Jacquot », *Figaro*, 3 juillet 1886, p. 1.

⁵¹⁴ Ernest Legouvé, *Le Pamphlet*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, I, 4, p. 12.

⁵¹⁵ *Ibid.*, I, 9, p. 23.

⁵¹⁶ *Ibid.*, II, 11, p. 50.

Si sa haine est pathologique, on comprend que ni la menace d'une arme, ni même le spectacle de l'innocence d'Henri et Isabelle ne parviennent à ramener Clavijo dans le chemin de la vertu. Jules Janin, comme Théophile Gautier, profitent de la pièce pour se répandre en imprécations à l'encontre des « serpents à sonnettes littéraires » que sont les Clavijo de ce monde. Tous deux saluent l'efficacité et la brutalité de Legouvé :

M. Legouvé est un homme énergique et juste ; il a vu la peine et la misère des honnêtes gens en proie au vautour, il a vu la couardise et la lâcheté des victimes, il a compris la joie et l'intime contentement des amateurs de ce spectacle odieux qui consiste à voir insulter, calomnier, dévorer, pour quelques sous que ça leur coûte, les plus honnêtes gens du monde, comme on voit dans les foires la femme sauvage arracher de sa dent sale, infecte et meurtrière les plumes et les membres palpitants d'un malheureux poulet⁵¹⁷.

Après ce constat, Legouvé s'est empressé de « clouer la bête puante contre le mur⁵¹⁸ », durant la scène où Don Guillen menace Clavijo de ses pistolets. Pour Janin, se servir du bâton traditionnel de la comédie aurait été beaucoup trop noble encore. Mais, se demande Gautier, la pièce « justifie-t-elle suffisamment son nom de comédie ? » Clavijo inspire le dégoût, pas le rire. Quant à Janin, il ne manque pas de rappeler que « nous avons tous connu dans les déserts, dans les abîmes, dans les fanges biographiques, une espèce de brigand tout pareil au héros de M. Ernest Legouvé ». Pour le critique, la pièce manque d'un souffle épique : au moment où la biographie calomnieuse de Clavijo est révélée, il voudrait une scène plus solennelle. Si Janin, on l'a vu, est de loin le plus excessif des détracteurs de Mirecourt, son propos témoigne de la hantise qu'il éprouve vis-à-vis de la calomnie :

Comment donc M. Legouvé n'a-t-il pas entendu tous ces gémissements de la maison calomniée ! Hélas ! la porte a gémi ! les fondations se sont indignées ! le toit s'est affaissé ! la muraille a versé des larmes ! la pierre est mécontente, et le pavé des chambres est à l'agonie ! On dit qu'on a vu du sang tomber des poutres indignées et que les pierres criaient : *au meurtre ! au voleur*⁵¹⁹ !

Mirecourt se fend d'une réponse à Legouvé dans *Les Contemporains-journal*, en insistant sur la différence essentielle entre Clavijo et lui : la signature⁵²⁰. Clavijo, comme le biographe du *Pamphlétaire*, publie anonymement ses libelles, quand Mirecourt mène sa lutte à visage

⁵¹⁷ Jules Janin, « La semaine dramatique », *Journal des débats*, 12 octobre 1857, feuilleton, p. 1.

⁵¹⁸ Théophile Gautier, « Revue dramatique », *Le Moniteur universel*, 12 octobre 1857, feuilleton, p. 1.

⁵¹⁹ Jules Janin, art. cité.

⁵²⁰ Voir Eugène de Mirecourt, « Le Pamphlet de M. Legouvé et la lettre d'un magistrat », *Les Contemporains-journal*, 20 octobre 1857, p. 1.

découvert. Et le biographe de retourner l'attaque contre Gautier et Janin : « il ne manque pas de coupe-jarrets dans la presse parisienne⁵²¹ ».

La comédie en trois actes d'André Thomas intitulée *Le Pamphlétaire*, est créée le 27 février 1858 au Théâtre du Vaudeville. L'intrigue en est bien différente du *Pamphlet*, plus complexe aussi. Henri Lordais est un écrivain vertueux, mais misérable. Son éditeur, Chanteuil, le pousse à rédiger les biographies des célébrités du jour, ce qu'il accepte, à condition de les écrire loyalement. L'éditeur lui fournit toutefois des renseignements diffamatoires et arrange les biographies pour les rendre plus scandaleuses. Henri Lordais y consent, acculé par le besoin d'argent – il écrit de toute façon sous pseudonyme. Une protectrice de Lordais, la comtesse d'Auvray, le décide à cesser cet infamant travail. Mais Chanteuil, l'éditeur, le persuade de rédiger une dernière biographie, celle d'un financier, Michel Vernois. Ce dernier est le père de Clémence, qui doit épouser Maxime, le frère d'Henri Lordais. Chanteuil modifie la biographie en question pour la rendre diffamatoire. Dans une scène de bal finale, Henri confesse à son frère et à la famille Vernois qu'il est le biographe anonyme. Tout le monde lui pardonne, et il épouse Pauline d'Auvray. Si *Le Pamphlet* adopte résolument la thèse du tempérament, *Le Pamphlétaire* se range du côté de la vénalité. Henri Lordais est la victime d'un système qui pénalise le talent, incarné par Chanteuil, libraire-éditeur sans scrupule. Si Lordais accepte de se livrer au trafic de la gloire, c'est seulement par besoin d'argent, ses œuvres « vertueuses » ne trouvant pas d'acheteurs. Première œuvre dramatique d'André Thomas, la pièce reçoit un accueil tiède de la part de la critique, qui lui reproche notamment d'avoir choisi pour protagoniste « un aussi plat personnage⁵²² » qu'Henri Lordais. « Il lui manque une chose sans laquelle rien ne vaut : le caractère⁵²³ ! » Son absence de vice le rend fade, à la différence de Clavijo. Le fait qu'il ne refuse pas l'offre de Chanteuil le réduit à l'état de « valet⁵²⁴ ». Un critique remarque qu'André Thomas s'est inspiré de la pièce de Palissot, *Le Satirique* (1782). Valère était l'écrivain calomniateur, et M. Pamphlet, l'éditeur servile. L'interversion des rôles par rapport à la pièce de Palissot nuit à celle d'André Thomas. Quant à la comparaison qui s'impose avec *Le Pamphlet* de Legouvé, le critique du *Siècle* la dresse en faveur de la pièce de ce dernier. Jules Janin, en revanche, leur reproche à toutes deux de chercher à excuser, à adoucir le biographe : Legouvé le rend talentueux, Thomas en fait un innocent poète. Si la critique est

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² E.-D. de Biéville, « Revue des théâtres », *Le Siècle*, 2 mars 1858, p. 1.

⁵²³ J.-M. Tiengou, « Revue dramatique », *La Gazette de France*, 3 mars 1858, p. 1.

⁵²⁴ *Ibid.*

dans l'ensemble sévère à l'endroit du *Pamphlétaire*, ce n'est pas seulement en raison des évidentes faiblesses de la pièce. Mirecourt est derrière les barreaux, et « la phrase qui devait souffleter le biographe heureux va rebondir aujourd'hui sur les portes d'une prison⁵²⁵ ».

Le lien des deux pièces avec Mirecourt, flagrant pour les contemporains, est renforcé par l'emploi des tics langagiers de l'auteur des *Contemporains* et par la référence à sa posture de Juvénal châtiant les vices de son époque. Clavijo respecte ceux qui sont dignes du titre d'honnête homme, mais « ceux qui l'usurpent », il les « flagelle sans pitié ». Là réside sa « mission », aidée par sa « conscience⁵²⁶ ». Chanteuil déclare : « c'est un monument de vérité que j'entends édifier, c'est un apostolat que je veux remplir⁵²⁷ ! » Mirecourt en effet n'hésite pas à jouer les vengeurs ni les martyrs : « Nous sommes devant une véritable fosse aux lions. Mais devant Dieu, et devant notre conscience, nous avons fait serment d'arracher les masques et de déchirer ce vieux voile d'hypocrisie sous lequel notre siècle cache sa face gangrenée⁵²⁸. » Ces deux comédies témoignent de la part prise par Mirecourt et ses *Contemporains* dans l'imaginaire du temps, autant que de la prééminence des deux régimes d'explication des *outsiders* des lettres comme le biographe : la cupidité, ou la folie.

3. Contre le « million » : la tourmente juridique (1857-1858)

3.1. Le cadre légal

De la calomnie à la diffamation

Avant d'en venir à l'exposé du feuilleton judiciaire qui oppose Mirecourt à plusieurs de ses contemporains en 1857, il convient de rappeler brièvement l'état de la législation en matière de diffamation dans les années 1850. Une partie des différends liés à la diffamation, touchant

⁵²⁵ L. Masson, « Théâtre du Vaudeville. *Le Pamphlétaire*, comédie en 3 actes, de M. André Thomas », *Le Messager des théâtres et des arts*, 4 mars 1858, p. 2.

⁵²⁶ Ernest Legouvé, *Le Pamphlet*, ouvr. cité, II, 10, p. 49.

⁵²⁷ André Thomas, *Le Pamphlétaire*, Paris, chez tous les libraires, 1858, I, 9, p. 28-29.

⁵²⁸ Mirecourt, *Alfred de Musset*, 1854, p. 6.

au point d'honneur⁵²⁹, échappe aux tribunaux : le duel est pratiqué jusqu'à la fin du siècle, et suscite de nombreux projets de réglementation⁵³⁰. Avant les lois de 1819, la législation en matière de diffamation est peu rigoureuse, et laisse en-dehors de la loi la plupart des propos diffamatoires. Le Code pénal de 1810, instauré par Napoléon, ne sanctionne en effet que le « délit de calomnie ». L'article 367 condamne les imputations faites à « individu quelconque des faits qui, s'ils existaient, exposeraient celui contre lequel ils sont articulés à des poursuites criminelles ou correctionnelles, ou même l'exposeraient seulement au mépris ou à la haine des citoyens ». Pour le dire autrement, la législation se restreint principalement aux cas d'accusations extrajudiciaires ou de faits particulièrement graves. Jean-Louis Halpérin donne l'exemple d'une accusation de désertion de l'armée⁵³¹. Face à cette législation lâche et à l'essor de la librairie qui favorise la diffusion de propos calomnieux, les lois de Serre des 17, 26 mai et 9 juin 1819 instaurent un cadre plus strict en matière de diffamation dans la presse – qui sera conservé sous le Second Empire. La notion de « calomnie » est abandonnée au profit du terme « diffamation » (distingué de l'injure publique), plus extensif et plus neutre. L'article 13 de la loi du 17 mai 1819 définit la diffamation comme une « allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne ou du corps auquel le fait est imputé ». L'honneur et la considération – termes vagues, extensibles – entrent donc dans le domaine du droit. Auparavant exclusivement attachée à ce qui pouvait faire naître une condamnation (légale ou « citoyenne »), la justice se fait désormais réparatrice de la réputation individuelle. Le code pénal entre en concurrence avec le code d'honneur. Par ailleurs, les lois de Serre reposent sur une distinction entre les particuliers, dont les plaintes en diffamation sont examinées par les chambres correctionnelles, et les « dépositaires ou agents de l'autorité publique » – à condition que le fait imputé soit relatif à leurs fonctions. Ce n'est que pour cette deuxième catégorie qu'est admise l'*exceptio veritatis*⁵³². Cette règle juridique permet à l'accusé d'échapper à la condamnation s'il peut fournir la preuve que son imputation est vraie. En d'autres termes, même si vous avez la preuve que votre voisin est un assassin, celle-ci ne peut

⁵²⁹ Concernant les liens entre honneur et droit de la vie privée, voir Bernard Beigner, *L'honneur et le droit*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1975, en part. p. 57-70.

⁵³⁰ Voir Jean-Noël Jeanneney, *Le Duel. Une passion française (1789-1914)*, Paris, Seuil, 2004 ; François Guillet, *La mort en face. Histoire du duel en France de la Révolution à nos jours*, Aubier, 2010. On peut se demander pourquoi Mirecourt ne se bat pas en duel : deux hypothèses peuvent être faites à ce sujet. L'une part du mépris éprouvé à l'égard de Mirecourt, jugé indigne de l'ordalie du duel. L'autre fait fond sur la supériorité du biographe dans le combat à l'épée, qui aurait effrayé ses adversaires.

⁵³¹ Jean-Louis Halpérin, « Diffamation, vie publique et vie privée en France de 1789 à 1944 », *Droit et cultures*, 2013, n° 65, p. 145-163.

⁵³² Loi du 26 mai 1819, art. 20.

être admise au tribunal : ce dernier s'inquiète seulement de savoir si vos propos portent ou non atteinte à l'honneur et à la considération dudit voisin. L'exception de vérité était la règle de la législation précédente : l'article 370 du Code pénal stipule que si l'imputation du fait calomnieux est prouvée légalement vraie, l'auteur de l'imputation est à l'abri de toute peine.

L'expression « vie privée » n'apparaît pas dans les lois de Serre. C'est Pierre-Paul Royer-Collard qui l'emploie, discutant la loi à la Chambre le 27 avril 1819. Pour Royer-Collard, vie privée et vie publique ne sont pas deux hémisphères se partageant un individu – bien qu'une telle conception existe à l'époque⁵³³. La vie publique n'est pas la partie publique de la vie de tel ou tel citoyen : cela désigne ce qui relève de la chose publique, l'État. L'exception de vérité doit donc être à tout prix conservée en ce qui concerne les fonctionnaires. Si tel n'était pas le cas, le fonctionnaire pourrait penser que « la puissance publique lui appartient comme la vie privée appartient à chaque particulier, que la puissance publique est son domaine, son champ qu'il peut labourer comme il lui plaira⁵³⁴ ». Les fonctionnaires appartiennent à la société, pas l'inverse. Du privé relève donc tout ce qui n'est pas propre à l'État : les affaires familiales et conjugales, bien entendu, mais aussi les affaires commerciales. La vie privée est « murée [...] déclarée invisible, elle est renfermée dans l'intérieur des maisons ». Les lois de 1819 consacrent donc la protection absolue des particuliers en refusant l'exception de vérité, selon le principe *veritas convicii non excusat*⁵³⁵. C'est la naissance juridique de l'expression « vie privée⁵³⁶ », qui fait ensuite une brève apparition dans la loi sur la presse de 1868 (art. 11).

La loi du 26 mai 1819 ne referme pas complètement la porte de l'exception de vérité : l'article 20 stipule que la preuve sera admise pour des imputations « contre des dépositaires ou agents de l'autorité, *ou contre toutes personnes ayant agi dans un caractère public* » (nous soulignons). Circonscrire cette dernière catégorie paraît délicat. Les législateurs procèdent par exemples : de Serre évoque le professeur de l'enseignement public⁵³⁷, Royer-Collard le député. Malgré son caractère vague, la loi de Serre reconnaît l'existence d'une classe intermédiaire entre fonctionnaires et simples particuliers :

⁵³³ Voir Joseph-François-Claude Carnot, *Examen des lois des 17, 26 mai ; 9 juin 1819, et 31 mars 1820, relatives à la répression des abus de la liberté de la presse*, Paris, Nève, 1821, p. 49-50.

⁵³⁴ « Chambre des députés. Séance du mardi 27 avril », *Le Moniteur universel*, 29 avril 1819, p. 3.

⁵³⁵ La véracité n'excuse pas la calomnie.

⁵³⁶ Voir Jean-Louis Halpérin, « Protection de la vie privée et *privacy* : deux traditions juridiques différentes ? », *Les Nouveaux Cahiers du Conseil constitutionnel*, 2013, n° 48, p. 59-68. Voir aussi Philippe Ariès, Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1999, t. IV.

⁵³⁷ *Archives parlementaires*, 2^e série, t. XXIII, p. 699. Cité par Jean-Louis Halpérin, art. cité, §12.

il y a entre les agents de l'autorité et les particuliers, une classe immense de personnes publiques qui ne sont pas positivement dépositaires de l'autorité, mais qui sortent néanmoins de la vie privée, et qui n'en peuvent réclamer le privilège⁵³⁸.

Jusqu'où s'étend cette « classe immense » ? C'est la question que soulève Eugène de Mirecourt, qui désirerait y voir inclus les écrivains, les penseurs, les acteurs – pour le dire plus simplement, les célébrités⁵³⁹.

Le mur et la maison de verre

La métaphore du mur de la vie privée évoquée par Royer-Collard connaît une grande postérité : la formule sera à nouveau employée par Adhémar de Guilloutet à l'occasion des lois sur la presse de 1868. Dans un texte tardif intitulé *La Calomnie*, Mirecourt récapitule sa doctrine :

En vain la loi de 1819 et le mur Guilloutet viennent se dresser ici comme obstacle. Tout personnage public, tout ministre qui prétend nous diriger, tout utopiste qui développe ses théories, tout apôtre qui nous prêche son symbole, tout écrivain qui moralise et cherche à nous entraîner dans ses convictions peuvent être mis en demeure à l'instant même, et par quiconque le jugera convenable, de donner pour garantie à leur présent l'honorabilité franche et nette de leur passé⁵⁴⁰.

L'expression clé, c'est celle de « personnage public », qui renvoie aux « personnes publiques » dont parle Royer-Collard. Mirecourt constate que les seuls fonctionnaires et élus ne peuvent résumer la « vie publique », dès lors que des penseurs et des écrivains influent sur les opinions des citoyens. Il s'en prend naturellement à l'exception de vérité, qu'il souhaite voir élargie à ces figures hybrides que sont les célébrités. Le mur de la vie privée revient régulièrement à propos des *Contemporains*. « Nous pensons comme Royer-Collard que la vie privée est une porte murée que nul ne doit franchir », déclare un biographe de Mirecourt⁵⁴¹, et Armand Fraisse

⁵³⁸ *Le Moniteur universel*, 28 avril 1819, art. cité.

⁵³⁹ Sur la question de la définition juridique de la personne publique, un juriste rappelle qu'« après qu'il a été soumis à la modalité de son caractère absolu ou relatif, permanent ou occasionnel, le concept de “notoriété” se révèle insuffisant à déterminer la partie des faits existentiels soustraite à la maîtrise de l'individu, et ce d'autant plus qu'il faut retrancher de la vie des personnages publics une zone indistincte, variable selon les circonstances, couvrant les éléments de leur intimité qui méritent une protection plus étendue ». (François Rigaux, *La protection de la vie privée et des autres biens de la personnalité*, Bruxelles, Bruylant, Paris, LGDJ, 1990, p. 361).

⁵⁴⁰ Eugène de Mirecourt, *La Calomnie. Simples notes pour mes lecteurs, avec une notice autobiographique*, ouvr. cité, p. 8.

⁵⁴¹ Gustave Mayer, ouvr. cité, p. 76.

cite également « l'axiome célèbre » de Royer-Collard⁵⁴². À cette métaphore du mur, le biographe répond par celle de la maison de verre : « la célébrité est une maison transparente, où l'on peut regarder à toute heure en dépit des portes closes », écrit-il à George Sand⁵⁴³. L'expression « maison de verre » ou « maison transparente » mérite qu'on s'y attarde. Elle tire sa source d'un apophtegme selon lequel un philosophe de l'antiquité romaine aurait déclaré vouloir vivre dans une telle maison, ouverte à tous les regards, afin de ne rien cacher à la communauté. L'expression se trouve, de loin en loin, chez Étienne de Jouy⁵⁴⁴, chez George Sand⁵⁴⁵, chez Barbey d'Aurevilly⁵⁴⁶. Dès 1826, une pièce de théâtre intitulée *Les Biographes* associe l'image à la biographie. Les biographes y déclarent : « aujourd'hui nous escaladons gaiement les murs de la vie privée ; chaque maison est de verre... tous les rideaux sont tirés... plus de secrets dans le monde... plus de vertus ni de probités factices⁵⁴⁷... » Un entrefilet du *Tintamarre* transforme la maison en fenêtre et l'associe à la biographie, au gré d'une référence voilée à Mirecourt :

la biographie, comme chacun sait, est un des besoins moraux de l'époque. À présent que la vie est pour ainsi dire publique, – qu'il semble que nous ayons sur la poitrine cette fenêtre dont parle le Sage, par laquelle chacun s'efforce de regarder, et que le désir de dénigrer transforme parfois en Judas, – il est essentiel de mettre la biographie à la hauteur de l'action qu'elle est appelée à produire⁵⁴⁸.

En janvier 1859, Alphonse Karr fait aussi référence à la maison de verre dans *Les Guêpes*, pour désigner l'essor de la médiatisation des célébrités :

Grâce à certains journaux – les français [*sic*] aussitôt qu'il se sont fait un nom ou une simple notoriété par un talent quelconque, par un crime, par un ridicule – habitent la maison de verre dont parlait ce Romain. Seulement on n'y emploie pas le vulgaire verre à vitres – mais bien le

⁵⁴² Armand Fraisse, art. cité, p. 297.

⁵⁴³ *Le Mousquetaire*, 17 février 1854, art. cité.

⁵⁴⁴ « ...je ne connaîtrais rien de plus incommode qu'une maison de verre comme celle que voulait habiter je ne sais plus quel romain » (Étienne de Jouy, *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin ou observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX^e siècle*, Paris, Pillet, 1814, t. V, p. 235).

⁵⁴⁵ « ...il fallait vivre là comme dans une maison de verre, au cœur du commérage de La Châtre » (George Sand, *Histoire de ma vie*, ouvr. cité, t. IV, cinquième partie, p. 384).

⁵⁴⁶ « En province et dans une petite ville, tout se sait. La halle y est mieux que la maison de verre du Romain : elle y est une maison sans murs. » (Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* [1874], Paris, Gallimard, 1996, p. 242).

⁵⁴⁷ Cavé, Dittmer et Langlé, *Les Biographes*, ouvr. cité, scène III, p. 6.

⁵⁴⁸ *Le Tintamarre*, 15 octobre 1854, p. 6.

verre grossissant et ces verres convexes et concaves qui allongent, élargissent, déforment et défigurent d'une façon horrible et grotesque⁵⁴⁹.

L'expression se trouve encore chez les juristes, spécialistes du droit de la vie privée⁵⁵⁰. Le philosophe romain en question est en réalité grec. Il s'agirait de Cratès de Thèbes, philosophe cynique élève de Diogène puis maître de Zénon de Kition. La source de l'adage est sans doute à trouver dans les *Vies et doctrines des philosophes illustres*, de Diogène Laërce. Un extrait des écrits de Cratès est cité à la fin du récit de la vie d'Hipparchia, son épouse :

Ma patrie n'est pas faite d'une muraille ni d'un toit,

Mais la terre entière est la cité et la maison

Mise à notre portée pour y habiter à demeure⁵⁵¹.

Ce serait de cette absence de maison que la maison de verre, par déformations successives, serait issue⁵⁵².

Notons que l'expression ne résonne pas tout à fait de la même manière au début du siècle et dans les années 1850. L'Exposition universelle de 1851 a consacré à Londres la modernité du Crystal Palace, chef-d'œuvre de l'architecte Robert Paxton et « icône dix-neuviémiste⁵⁵³ ». La transparence est le nouveau symbole du progrès. La maison de verre est toutefois un motif ambigu : elle se rapproche de la serre chaude. Françoise Hamon rappelle à ce sujet que le Crystal Palace n'est pas entièrement une nouveauté : les jardins d'hiver fleurissent dans le premier XIX^e siècle, comme sur les Champs-Élysées en 1846. Zola fait de la serre l'emblème du Second Empire : dans *La Curée*, le jardin d'hiver attenant à l'hôtel des Saccard, au parc Monceau, est la métaphore d'une époque artificielle, hors sol. Aristide Saccard propose de « mettre Paris sous une immense cloche, pour le changer en serre chaude, et y cultiver les ananas et la canne à sucre⁵⁵⁴ ». En 1858, à l'occasion de la parution du *Dictionnaire universel des Contemporains* de Vapereau, un journaliste déplore une époque trop pressée qui remplace « les

⁵⁴⁹ Alphonse Karr, *Les Guêpes. Revue philosophique et littéraire des événements contemporains*, Nice, imprimerie nationale, 1859, n° 14, p. 13. Karr fait peut-être référence à son portrait charge des « Contemporains de Nadar », paru dans *Le Journal amusant* du 4 décembre 1858 (p. 1).

⁵⁵⁰ Voir Pierre Kayser, *La protection de la vie privée par le droit*, 3^e éd., Éd. Economica, 1995, préface, p. 1.

⁵⁵¹ Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, VI, 98.

⁵⁵² Voir Yves Séméria, *Le tonneau de Diogène et autres récits philosophiques*, Paris, Quintette, 2000, en part. p. 15.

⁵⁵³ Françoise Hamon, « Le Crystal Palace. Une icône dix-neuviémiste », *Romantisme*, 1994, n° 83, p. 59-72.

⁵⁵⁴ Émile Zola, *La Curée* [1871], Paris, GF-Flammarion, éd. François-Marie Mourad, 2015, p. 180.

célebrités consacrées par des grands hommes de serre chaude⁵⁵⁵ ». L'expression « maison de verre », référant à l'authenticité et à la transparence, charrie ainsi avec elle des représentations associées à l'illusion et l'artifice.

3.2. Le feuilleton judiciaire

À l'exception du patron de presse Émile de Girardin, les réactions à Mirecourt restent, jusqu'en 1857, du domaine du discours et de la morale. On insulte Mirecourt, on le dédaigne, on l'exclut du cercle des hommes de lettres. La lutte demeure dans le cadre de la polémique littéraire, les cibles de Mirecourt ayant décidé de ne pas répondre au pamphlétaire. En s'attaquant à l'homme d'affaires Jules Mirès, Mirecourt n'a sans doute pas pris conscience qu'il s'affrontait à quelqu'un dont les armes étaient bien différentes. À l'été 1857, après plusieurs procès qui ne parviennent pas à réduire Mirecourt au silence, un débat juridique – le rôle qu'y joue Mirès relève de la conjecture – entraîne la ruine définitive de Mirecourt.

Lancement des Contemporains-journal

Un tournant s'amorce à la fin de l'année 1856, lorsque Gustave Planche dépose une plainte en diffamation à propos de sa biographie. La parution a lieu la troisième semaine de novembre. Le jour même, la notice est saisie chez Gustave Havard, l'éditeur de Mirecourt après Jean-Pierre Roret⁵⁵⁶, rue Guénégaud. Outre les moqueries habituelles sur le manque d'hygiène du critique⁵⁵⁷, la notice insinue qu'il aurait entretenu une liaison avec Sand ; cherché à humilier son père qui lui avait coupé les vivres ; remis un sou dans sa poche après avoir voulu en faire l'aumône à une mendicante. En somme, la biographie lui reproche « sa sécheresse d'âme, sa sensualité, son intempérance, son absence de tenue, sa malpropreté et son cynisme⁵⁵⁸ ». Se sentant victime d'une conspiration orchestrée par les orléanistes et Buloz⁵⁵⁹, Mirecourt décide alors de mettre son projet de journal à exécution : « Le procès de M. Planche, joint au

⁵⁵⁵ « Le dictionnaire universel des Contemporains, par M. G. Vapereau », *Le Constitutionnel*, 19 janvier 1866, p. 3.

⁵⁵⁶ Le changement d'éditeur a eu lieu en février 1855 – voir *Le Droit* du 25 février 1855.

⁵⁵⁷ Sur Gustave Planche, voir Anthony Glinoe, *La Bohème*, ouvr. cité, p. 117-122.

⁵⁵⁸ C'est le résumé contenu dans le jugement – voir *Le Constitutionnel* du 26 mars 1857, p. 3.

⁵⁵⁹ Voir Eugène de Mirecourt, « Lettres d'un biographe à Gustave Planche », *Les Contemporains-journal*, 13 janvier 1857, n° 2, p. 1-2.

débordement d'injures dont nous accablent MM. les journalistes, nous décide à donner enfin naissance à une feuille protectrice de notre honneur⁵⁶⁰. » Après un numéro spécimen daté de décembre 1856, le premier numéro paraît le 6 janvier 1857, agrémenté de la devise « Vérité quand même – Vérité toujours ». Le prospectus insiste sur les deux dimensions du périodique : le journal, ouvrage de « presse militante », sera employé par Mirecourt pour « se défendre, en allant chercher sur leur terrain même les ennemis discourtois qui le poursuivent de leurs attaques ». Organe polémique, *Les Contemporains-journal* est aussi branché sur le présent : c'est « une feuille toute d'actualité, palpitant, respirant en quelque sorte avec le siècle, et à laquelle il suffira de tâter le pouls, si l'on veut apprendre comment se porte le monde littéraire⁵⁶¹ ». À partir du 17 mars 1857 s'étale ce sous-titre révélateur : « journal critique et biographique ». Notons que si Mirecourt y occupe une place centrale, il n'est toutefois pas l'unique rédacteur des *Contemporains-journal*. Il y fait vraisemblablement travailler ses collaborateurs habituels, au premier rang desquels William Duckett, le fils du directeur du *Dictionnaire de la conversation*, qui écrit sous le pseudonyme d'Henri Page. Henri Rochefort indique que Duckett et Mirecourt travaillent ensemble depuis 1851 au moins⁵⁶². À partir du 24 mars 1857, le format des *Contemporains-journal* est doublé : les biographies des *Contemporains* y sont publiées avant leur parution en brochure. Le doublement du format est souvent motivé, dans les petits journaux, par l'intégration d'une page d'annonces⁵⁶³. Rien de tel chez Mirecourt, qui refuse les annonces comme la réclame : preuve supplémentaire de la distance prise avec les modèles contemporains de financement de la presse.

La question d'argent

C'est un article de ce journal, paru le 10 mars 1857, qui entraîne la première plainte de Jules Mirès. Mirecourt laisse entendre que Mirès, lors de ses débuts à Bordeaux, aurait pratiqué le chantage : des médecins bordelais, éreintés par lui dans des articles de presse, auraient acheté son silence. Si cet entrefilet met le feu aux poudres, il faut préciser que Mirecourt s'en prend aux hommes de Bourse depuis le début de l'année 1857. Dans le premier numéro des

⁵⁶⁰ Paul Delaroche, « chronique des *Contemporains* », p. 17.

⁵⁶¹ *Les Contemporains-journal*, prospectus, deuxième page.

⁵⁶² Henri Rochefort, *Les aventures de ma vie*, Paris, Paul Dupont, 1896-1898, t. I, p. 125-126.

⁵⁶³ C'est par exemple le cas du *Boulevard* d'Étienne Carjat, qui double son format à partir du quarantième numéro (en octobre 1862) pour « laisser une place à l'industrie » (cité par Elizabeth Fallaize, *Etienne Carjat and « Le Boulevard » (1861-1863)*, Genève, Slatkine, 1987, p. 15).

Contemporains-journal, début janvier, il déclare : « Les hommes de Baal viennent à nous. Dorénavant nos intérêts, nos travaux, – littérature, arts et sciences, – tout cela va rentrer dans le tripotage universel⁵⁶⁴. » Quelques semaines plus tard, Mirecourt se fend d'une « lettre aux boursicotiers », datée du 26 janvier 1857. Il y dénonce violemment les financiers, « derniers disciples de [la] coupable philosophie de la matière », qui « prennent toujours ce qui ne [leur] appartient pas ». Fin février, début mars, il publie des lettres ouvertes à Jules Mirès⁵⁶⁵, à Polydore Millaud⁵⁶⁶. Cette dernière lettre revient sur de violentes attaques contre les juifs, contenues dans la biographie d'Adolphe Crémieux. Répondant à un article d'un journal juif sur ce sujet, Mirecourt fait mine de demander de l'aide au financier, tout en imprimant derechef ses propos antijudaïques⁵⁶⁷.

Pourquoi Mirecourt s'attaque-t-il, à partir de 1857, aux financiers et hommes de Bourse, lui qui avait jusqu'alors surtout pris pour cibles les socialistes et les républicains ? Le contexte permet d'expliquer un tel revirement, au point qu'on peut parler d'opportunisme dans la polémique : l'heure est à une critique forte de « l'agiotage ». Selon Christophe Reffait, les années 1854-1858 sont un « moment polémique » qui voit le développement d'une littérature spécifique dénonçant la finance boursière⁵⁶⁸. En 1854, le *Manuel du spéculateur à la bourse* de Proudhon inaugure une série de publications anti-boursières, suivi de *La Bourse et la vie* de Pierre Bernard. En 1856, le théâtre prend la relève, avec *La Bourse* de François Ponsard, et en 1857, avec *La Question d'argent*, pièce de Dumas fils créée le 31 janvier 1857 au Théâtre du Gymnase-Dramatique. Durant la même année 1857 paraissent l'ouvrage d'Oscar de Vallée, *Les Manieurs d'argent, études historiques et morales (1720-1857)*⁵⁶⁹, *L'Argent, par un homme de lettres devenu homme de Bourse*⁵⁷⁰, factum du jeune Jules Vallès, mais encore un opuscule anonyme intitulé *Le Million*⁵⁷¹, ainsi que les *Boutades poétiques* d'Alphonse Brussaut⁵⁷². En 1858, sous les verrous de Sainte-Pélagie, Mirecourt publie *La Bourse, ses abus et ses*

⁵⁶⁴ *Les Contemporains-journal*, 6 janvier 1857, n° 1, p. 2.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, 24 février 1857, n° 8.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 3 mars 1857, n° 9.

⁵⁶⁷ Voir *Adolphe Crémieux*, p. 8 ; p. 59. L'article en question est sans doute le suivant : « Chronique du mois », *Archives israélites de France*, t. XVIII, 1857, p. 114-115.

⁵⁶⁸ Christophe Reffait, *La Bourse dans le roman du second XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 15.

⁵⁶⁹ Oscar de Vallée, *Les Manieurs d'argent. Études historiques et morales (1720-1857)*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.

⁵⁷⁰ Jules Vallès, *L'Argent, par un homme de lettres devenu homme de Bourse*, non signé, Paris, Ledoyen, 1857.

⁵⁷¹ *Paris-Vivant. Le Million*, Paris, de Gonet, 1857.

⁵⁷² Alphonse Brussaut, *Boutades poétiques. II. La Bourse*, Mont-de-Marsan, Delaroy, 1857.

*mystères*⁵⁷³. Il faut également relever des ouvrages non polémiques, tel le livre de Mériclet, paru en 1854 sous le titre *La Bourse de Paris, Mœurs et anecdotes, spéculations et conseils*. Cette littérature de circonstance, que Mirès qualifie quelques années plus tard de « réaction financière⁵⁷⁴ », n'éclot pas par hasard dans la deuxième moitié des années 1850. Le Coup d'État a rassuré les milieux d'affaires et provoqué une hausse brutale des cours. Napoléon III favorise le développement financier en abaissant le taux d'escompte de la Banque de France et en encourageant le recours au crédit, dont les rénovations de Paris par le préfet Haussmann sont une des conséquences les plus spectaculaires. Concernant ces transformations, le ministre de l'Intérieur, Persigny, et Haussmann mettent au point la théorie dite des dépenses productives : le budget alloué par la municipalité à la rénovation urbaine est employé à régler les intérêts des emprunts massifs réalisés pour financer les travaux. Le Crédit Mobilier des frères Pereire est un exemple célèbre d'une banque privée pratiquant une politique de crédit agressive. Jules Mirès, fondateur des Crédits fonciers et de la Caisse des chemins de fer, incarne également le type du capitaliste du Second Empire : grâce au crédit, il crée notamment la Société des Ports de Marseille, et fait construire avec l'architecte Paulin Talabot les docks de la Joliette. Lançant régulièrement de nouveaux grands projets liés à l'éclairage au gaz ou à l'aménagement urbain, Mirès conçoit par exemple de raser le quartier du Panier, à Marseille, afin de mieux relier le Vieux-Port au nouveau port de la Joliette⁵⁷⁵. La période dorée du crédit, débutée en 1852, s'achève en 1857, lors de la crise financière qui se propage depuis New York, dont la Bourse connaît l'un des premiers krachs en août. En Europe, de bonnes récoltes ruinent la spéculation agricole. Depuis 1856, Napoléon III freine l'essor du crédit et de la spéculation. Les bienfaits du capitalisme sont encore chantés par le jeune Vallès (prébendé par Mirès), ou par Jules Mirès lui-même, dans la réponse à Dumas fils qu'il fait paraître dans *Le Constitutionnel* le 17 février 1857 ; mais l'année 1857 est bien celle d'une hostilité à l'égard de la chose boursière. La chute aura lieu durant la décennie suivante : Mirès, failli, est condamné pour escroquerie en 1861, quand le Crédit mobilier des Pereire fait banqueroute en 1867.

Pour mieux saisir la position de Mirecourt, ajoutons que les investissements des grands financiers de l'Empire ne se limitent pas aux réseaux de chemin de fer, de télégraphe ni d'éclairage. La presse est également un secteur privilégié : posséder un journal représente la

⁵⁷³ Eugène de Mirecourt, *La Bourse, ses abus et ses mystères*, Paris, chez l'auteur, 1858. L'ouvrage reparait en 1863, chez Dentu, sous le titre *La Bourse et les signes du siècle*. Sur cet ouvrage, voir Christophe Reffait, *La Bourse dans le roman du second XIX^e siècle*, ouvr. cité, en part. p. 77-82.

⁵⁷⁴ Jules Mirès, *À mes juges. Ma vie et mes affaires*, Paris, chez les principaux libraires, 1861, en part. p. 101-113.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, en part. p. 119-131.

double opportunité de générer des profits tout en bénéficiant d'un canal publicitaire gratuit. Les journaux financiers sont naturellement les premiers concernés : Émile et Isaac Pereire possèdent *L'Industrie*, *L'Opinion nationale*, *Le Dock*. Dans ces journaux saint-simoniens, « il est de plus en plus difficile de déterminer si la promotion de l'entreprise sert la propagation du saint-simonisme ou si l'utilisation d'un discours saint-simonien facilite les intérêts de l'entreprise⁵⁷⁶ ». Quant à Jules Mirès, après avoir racheté en 1848 le *Journal des chemins de fer*, il étend son rayon d'action à la grande presse quotidienne, en acquérant au début des années 1850 *Le Pays* et *Le Constitutionnel*. En 1857, Proudhon rapporte même la rumeur d'un rachat du *Siècle*⁵⁷⁷. S'il ne faut pas surévaluer la collusion de la presse et des milieux financiers ni la concentration des journaux entre les mains de quelques spéculateurs, les pressions qui s'exercent sur la presse s'intensifient sous le Second Empire : « Il ne faut pas oublier, en effet, que la presse était alors, comme elle est encore aujourd'hui, un composé de monopoles destinés à être accaparés ou absorbés par la haute finance⁵⁷⁸. »

On comprend mieux, dans ces conditions, ce qui pousse Mirecourt à choisir Jules Mirès pour cible de ses attaques – sans toutefois oublier la part d'opportunisme de circonstance : Mirès ayant répondu judiciairement, la polémique se devait d'être entretenue à grand renfort d'articles insultants. La haute finance est l'adversaire idéal : puissante, elle permet à Mirecourt de se poser en David contre Goliath ; assimilée au judaïsme, elle l'autorise à faire jouer l'argument antijudaïque du corps étranger qui « saute par-dessus le Code⁵⁷⁹ » ; parisienne et moderne, elle attise la méfiance provinciale des « fortunes patientes conquises par le labeur⁵⁸⁰ » à l'égard d'un rapport hors sol à l'argent, de gains fabuleux et immédiats.

⁵⁷⁶ Pierre-Carl Langlais, *La formation de la chronique boursière dans la presse quotidienne française (1801-1870). Métamorphoses textuelles d'un journalisme de données*, thèse de doctorat, CELSA – Université Paris Sorbonne, 2015, p. 578.

⁵⁷⁷ Proudhon, *Manuel du spéculateur à la Bourse* [1854], Paris, Garnier frères, 4^e éd., 1857, p. 148. Cité par Pierre-Carl Langlais, *La formation de la chronique boursière...*, ouvr. cité, p. 580.

⁵⁷⁸ M. Aycard, *Histoire du Crédit mobilier, 1852-1867*, Paris, Librairie internationale, Bruxelles, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1867, p. 88. Cité par Pierre-Carl Langlais, *La formation de la chronique boursière...*, ouvr. cité, p. 579.

⁵⁷⁹ Mirecourt, *Adolphe Crémieux*, p. 59.

⁵⁸⁰ Mirecourt, *La Bourse, ses abus et ses mystères*, ouvr. cité, p. 25. Voir Alain Plessis, « La Bourse et la société française du Second Empire », *Romantisme*, 1983, n° 40, p. 41-52 ; Roger Bellet, « La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *ibid.*, p. 53-62.

Avalanche de procès

Dans l'article du 10 mars 1857 évoqué ci-dessus, lequel est à l'origine du premier dépôt de plainte de Jules Mirès, Eugène de Mirecourt ne nommait pas le financier :

quant au nom du personnage [...] j'attendrai pour vous le dire que la loi qui défend de démasquer les coquins soit légèrement modifiée par nos législateurs. Vous savez qu'on n'est pas encore admis à fournir la preuve de ce qu'on affirme⁵⁸¹.

Deux semaines plus tard, il publie une nouvelle lettre à Mirès. Adoptant une posture de duelliste offusqué par le procès, il y retrace la visite qu'il a faite à l'homme d'affaires, chez lui, rue Richelieu. Plein de défi, il déclare :

Je ne me tairai que le jour où nos traitants modernes, au lieu d'assigner l'écrivain qui les dévoile en police correctionnelle, seront cités eux-mêmes à comparaître devant une chambre de justice, qui leur fera dégorger quelques millions, chose infiniment plus juste et plus rationnelle⁵⁸².

Les articles des 10 et 24 mars marquent le début de la spirale judiciaire dans laquelle Mirecourt va se retrouver désormais pris. Entre fin mars et mi-juillet 1857, quatre audiences ont lieu. Les procès et les condamnations prennent du temps, sont sans cesse reportés. Outre les lenteurs propres de l'appareil judiciaire, Eugène de Mirecourt use de deux stratégies destinées à gagner du temps : il pratique la politique de la chaise vide aux audiences, et fait systématiquement appel des jugements. Le 25 mars, Mirecourt est condamné à 500 francs d'amende à la suite de la plainte déposée par Gustave Planche ; le jugement dans l'affaire qui oppose Mirès au biographe est remis à huitaine. C'est donc seulement à la fin du mois de mars 1857 que, pour la première fois depuis le lancement des *Contemporains*, Mirecourt est condamné comme diffamateur. Le 1^{er} avril, Mirecourt est condamné par contumace à 500 francs d'amende et 1000 francs de dommages-intérêts, sur 20 000 demandés par Mirès. En cause, l'article du 24 mars, que les magistrats perçoivent comme « une longue diatribe dirigée contre M. Jules Mirès⁵⁸³ ». Une phrase particulièrement porte atteinte à l'honneur et la considération de Mirès : « On comprendra que l'écrivain a le droit de parler, quand la société souffre. Or, je

⁵⁸¹ Eugène de Mirecourt, « Lettres d'un biographe à un vieil académicien », *Les Contemporains-journal*, 10 mars 1857, p. 2.

⁵⁸² *Les Contemporains-journal*, 24 mars 1857, p. 2.

⁵⁸³ Voir le compte rendu du jugement dans *La Patrie*, 4 avril 1857, p. 4.

déclare, monsieur, qu'elle souffre par vous et par ceux qui vous ressemblent⁵⁸⁴. » L'imprimeur de Mirecourt, Dubuisson, est également condamné, à 200 francs d'amende et autant de dommages-intérêts. Presque au même moment, l'acteur Bocage dépose une plainte en diffamation contre Mirecourt – près d'un an après la parution de sa biographie. Le biographe, dans une lettre ouverte à Bocage parue le 21 avril, s'en étonne :

d'où te vient cette hardiesse tardive ? Que signifie cette colère après coup ? Vraiment il est noble, il est beau de te voir prendre part au complot démocratique, judaïque et financier qui se trame contre le biographe⁵⁸⁵.

Outre son esprit de camaraderie, Bocage serait motivé par l'« occasion de réclame » qu'un procès en diffamation représente. L'acteur dépose une nouvelle plainte pour cet article.

Durant cette même première semaine d'avril 1857, un autre événement survient, qui sort du domaine juridique : la publication de la brochure de Pierre Mazerolle, intitulée *Confession d'un biographe. Fabrique de biographies, Maison E. de Mirecourt et compagnie*. L'auteur se présente comme un collaborateur de Mirecourt. Il dénonce le recours systématique à la collaboration par Mirecourt, lui qui reproche si violemment l'emploi de ce procédé chez les autres – Alexandre Dumas en tête. Mazerolle affirme que Mirecourt n'a rédigé lui-même (ou plagié seulement en partie) que trente-neuf biographies sur soixante-dix-huit au moment de la parution de la brochure. Mazerolle déclare avoir écrit vingt-quatre biographies, dont celles de Proudhon, d'Eugène Sue, d'Alexandre Dumas père et fils, ou encore de Gustave Planche. En tout, quatre personnes se seraient partagé le travail : Mirecourt, Mazerolle, un certain L*** (peut-être Julien Lemer), et un « littérateur instruit, phraseur facile, esprit délicat », sans doute William Duckett. À cela, il faut rajouter douze notices rédigées ou « inspirées » par les biographiés eux-mêmes. Mazerolle récapitule les griefs qu'il entretient à l'égard de l'œuvre de Mirecourt :

Pillage incessant des feuilles comiques, des revues sérieuses et des livres ; biographies empruntées tout entières à des journaux ; brochures écrites consciencieusement sous la dictée des personnages qu'elles exaltent ; manuscrits sollicités à des gens qu'on voulait caresser, obtenus d'eux, copiés ensuite ; cinquante biographies achetées à des collaborateurs, et de même copiées ; pratique ou plutôt *invention* des déjeuners où l'on recueille l'esprit de ses amis ; erreurs innombrables, imprimées, tantôt par ignorance, tantôt par légèreté, tantôt

⁵⁸⁴ *Les Contemporains-journal*, 24 mars 1857, p. 2.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, 21 avril 1857, n° 16, p. 1.

sciemment ; sornettes reçues pour faits véridiques, et gravement débitées ; calomnies, reconnues telles, et publiées effrontément ; tout cela est l'œuvre de M. Mirecourt⁵⁸⁶.

Les affirmations de Mazerolle sont difficiles à vérifier. Le recours de Mirecourt à des collaborateurs n'est pas douteux : pratique courante pour ce type de publication « industrielle », la régularité de la publication et son rythme soutenu en sont des indices supplémentaires, si besoin était. En revanche, la lecture du livre de Mazerolle rend suspecte son affirmation selon laquelle il aurait rédigé intégralement plusieurs biographies des *Contemporains*. Comme l'affirme un critique,

cette confession est très prolixie et très entortillée. Son auteur manque des qualités de justesse et de concision qui constituent le libelliste. Il revient toujours sur les mêmes faits, fait un crime à son ex-patron des choses les plus insignifiantes, ébauche à chaque instant pour lui-même une justification intempestive⁵⁸⁷.

Quelques mois plus tard, après l'achèvement des cent volumes des *Contemporains*, Mirecourt déclarera avoir été aidé seulement par William Duckett à partir du cinquantième volume⁵⁸⁸.

Quoi qu'il en soit, l'ouvrage contribue à durablement discréditer Mirecourt : la brochure de Mazerolle, si confuse et rapidement exécutée qu'elle soit, n'en est pas moins l'ouvrage le plus cité par les chercheurs et chercheuses ayant évoqué *Les Contemporains*. C'est un différend autour de la préparation de la biographie de Louise Colet qui aurait poussé Mazerolle à cesser sa collaboration, et à écrire sa brochure. Mirecourt, répondant à peine, se contente de classer, au détour d'un article des *Contemporains-journal*, la brochure de Mazerolle dans les rangs de la cabale qui s'exerce contre lui : « Les démocrates l'ont dictée, les démocrates la soutiennent, les démocrates la propagent⁵⁸⁹. »

La campagne de Mirecourt contre Mirès continue à battre son plein au cours du mois d'avril. Le 7, Mirecourt fait paraître une nouvelle lettre à Mirès. Il voit deux aspects dans le financier : « l'homme qui s'affiche », avide de réclame, et « l'homme qui s'enrichit », parvenu dont la fortune date d'hier. Le 14, nouvelle lettre. Mirecourt cite le *Manuel du spéculateur*, où Proudhon dénonce les tentatives de Mirès de s'attirer les faveurs des journalistes en leur faisant des cadeaux d'argent. Rappelons que Mirès, comme Polydore Millaud, organise au début de

⁵⁸⁶ Pierre Mazerolle, *Confession d'un biographe. Fabrique de biographies, Maison E. de Mirecourt et compagnie*, ouvr. cité, p. 187.

⁵⁸⁷ *Revue anecdotique des lettres et des arts*, 1857, vol. 4, n° 7, p. 154.

⁵⁸⁸ Eugène de Mirecourt, « Aux souscripteurs de la galerie biographique des *Contemporains* », *La Vérité pour tous*, 18 mars 1858, n° 15, p. 1.

⁵⁸⁹ *Les Contemporains-journal*, 21 avril 1857, n° 16, p. 1.

l'année 1857 des banquets « sardanapalesques⁵⁹⁰ » où journalistes et hommes de lettres sont conviés. Dans le même article du 14 avril, l'auteur des *Contemporains* met en garde le banquier à propos de son utilisation du système judiciaire, lequel pourrait se retourner contre lui :

Il ne faut pas trop jouer avec le feu. La police correctionnelle a ses désagréments, et quand on côtoie sans cesse les frontières du Code pénal par les hommes et par les choses de la finance, il ne faut pas fatiguer la justice par les prétentions d'une personnalité turbulente⁵⁹¹.

Enfin, Mirecourt décrit l'homme d'affaires comme un « personnage ridicule, un arrogant parvenu, un cabotin financier, une écorce de Turcaret, une pompe aspirante pour les capitaux, un prospectus à jet continu⁵⁹² ». Jules Mirès dépose une troisième plainte pour ce dernier article.

Le 29 avril a lieu une nouvelle audience à la sixième chambre du tribunal correctionnel de la Seine. Mirecourt est débouté de son appel à la suite de la condamnation du 1^{er} avril. Polydore Millaud, qui avait déposé plainte en diffamation contre Mirecourt, s'en désiste – le procès n'a donc pas lieu. La troisième plainte de Jules Mirès est jugée, et Mirecourt est condamné à nouveau pour diffamation (en cause, la reproduction de l'extrait du *Manuel du spéculateur*) et injure. Le tribunal rappelle à cette occasion que « le but de la loi de 1819 a été d'empêcher notamment que l'histoire ne dégénérait en pamphlet et la biographie en libelle⁵⁹³ ». Mirecourt est condamné à 500 francs d'amende, quinze jours de prison et 2000 francs de dommages et intérêts. Mirecourt, comme Dubuisson son imprimeur, interjettent appel du jugement.

L'affaire revient devant les tribunaux le 3 juillet. Les jugements sont confirmés, hormis celui concernant l'imprimeur Dubuisson : Mirès se désiste de sa plainte à son sujet. Dans la foulée, Mirecourt change d'imprimeur : ce sera désormais Blondeau qui occupera cette fonction. À l'audience du 3 juillet, Mirecourt est de nouveau absent. Il fait donc opposition à ce jugement, qui est renouvelé le 29 août 1857 : les deux amendes de 500 francs sont ramenées à une seule de 500 francs, mais les autres condamnations demeurent identiques. Ce même 3 juillet, le tribunal statue sur les plaintes en diffamation de Bocage – outre sa biographie, l'acteur a porté plainte pour l'article du 21 avril le concernant dans *Les Contemporains-journal*.

⁵⁹⁰ Le mot se trouve dans le *Figaro*, 11 janvier 1863, p. 5, cité par Pierre-Carl Langlais, *La formation de la chronique boursière...*, ouvr. cité, p. 579.

⁵⁹¹ *Les Contemporains-journal*, 14 avril 1857, n° 15, p. 2.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ « Diffamation. M. Mirès contre M. Eugène Jacquot, dit de Mirecourt », *Le Droit*, 30 avril 1857, p. 3.

Mirecourt est reconnu coupable des délits de diffamation et d'injure, et condamné à 500 francs d'amende et 600 francs de dommages-intérêts. Gustave Havard, l'éditeur de la biographie, est condamné à 200 francs d'amende et 200 francs de dommages-intérêts. La condamnation de Havard amène ce dernier à cesser ses relations commerciales avec Eugène de Mirecourt. Désormais, le biographe édite lui-même ses biographies et son journal. Mirecourt, fidèle à son habitude, interjette appel de cette décision de justice.

Ces condamnations et son abandon par Havard ne le font pas changer de comportement. Dans son journal, il continue ses invectives et ses propos virulents à l'encontre de ses adversaires. Le 30 juin, il décrit par le menu les différentes tentatives faites par Mirès pour régler la situation à l'amiable. Les refus que Mirecourt oppose systématiquement à ces démarches ont « donné le signal de la guerre implacable ». Le biographe est désormais « dans la position du soldat qu'on peut tuer sur sa batterie, mais qui, sous aucun prétexte, ne recourt à la fuite⁵⁹⁴ ». Le 7 juillet, dans un article concernant Bocage, il récapitule les propos litigieux qu'il a tenus dans la biographie du comédien. Il profite de l'occasion pour réitérer sa profession de foi concernant la vie privée. S'il ne se permet pas d'entrer « dans la vie du citoyen paisible qui respecte les lois, du magistrat qui les applique, de tous ceux qui servent d'appui au corps social au lieu d'en saper la base », il a en revanche « le droit de dire au citoyen Bocage, qui faisait chanter la *Marseillaise* sur la scène, et qui, au premier signal, y eût installé peut-être la *déesse Raison* : “Vous êtes un démagogue et un impie !”⁵⁹⁵ » Enfin, signe que ses soucis éditoriaux l'atteignent, il réclame l'abrogation de la loi qui rend solidaires l'auteur, l'imprimeur et l'éditeur en matière de délit de presse. En poussant la logique, « il faudrait condamner alors le marchand de papier, le brocheur et tout ce qui a concouru à la fabrication du volume⁵⁹⁶ ». Cet article du 7 juillet donne lieu à une nouvelle plainte en diffamation de l'acteur Bocage. Une semaine plus tard, *Les Contemporains-journal* entame la publication de la biographie de Mirès (qui ne sera jamais publiée en volume). Polémique, le texte prétend dénoncer les financiers qui « insultent par leur luxe d'agioteurs au travail probe et à toutes les vertus modestes » et dont « les mœurs audacieuses scandalisent la multitude »⁵⁹⁷. Mirecourt présente la jeunesse de Mirès

⁵⁹⁴ Eugène de Mirecourt, « Lettres d'un biographe à MM. les Conseillers de la Cour impériale », *Les Contemporains-journal*, 30 juin 1857, n° 26, p. 2.

⁵⁹⁵ Eugène de Mirecourt, « Lettres d'un biographe à MM. les Conseillers de la Cour impériale », *Les Contemporains-journal*, 7 juillet 1857, n° 27, p. 2.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ Eugène de Mirecourt, « Biographies contemporaines – Mirès », *Les Contemporains-journal*, 14 juillet 1857, n° 28, p. 3.

comme celle d'un enfant des rues, un peu voleur, qui, le soir, « stationnait régulièrement aux abords des théâtres, abaissant le marchepied des voitures et vendant les contremarques que lui donnaient les bourgeois »⁵⁹⁸. Jules Mirès se souvient de cette biographie lorsqu'il récapitule son parcours, en 1861 : « moi, que les pamphlétaires avaient représenté comme un vagabond, qui, disaient-ils, ouvrait à Bordeaux les portières de voitures⁵⁹⁹ ! » Le reste du texte insiste sur la violence, l'arrivisme et l'avarice du banquier, et détaille plusieurs combinaisons financières où Jules Mirès tient évidemment le rôle d'un escroc.

3.3. La fin de Mirecourt

Juillet 1857 : un débat juridique

L'homme d'affaires porte de nouveau plainte pour cette biographie particulièrement virulente. Mais il ne s'en tient pas là. Le 17 juillet, un entrefilet paraît dans les colonnes du *Constitutionnel*, journal dont Mirès est propriétaire. Signé Boniface, l'article annonce que Mirès, « propriétaire-gérant des journaux *le Constitutionnel* et *le Pays*, consacrés à la défense de la politique de S. M. l'empereur, est en butte aux calomnies et aux diffamations les plus odieuses de la part d'un homme frappé souvent par la justice⁶⁰⁰ ». Si Mirecourt a été condamné, rappelle l'article, la magistrature « n'a pu qu'appliquer une législation apparemment insuffisante pour protéger l'honneur des citoyens ». Face à une telle situation mettant vis-à-vis un honnête homme diffamé et un odieux pamphlétaire, « on se demande si la société et le gouvernement sont suffisamment armés contre de pareils excès ». Ces remarques concernant l'inanité de la législation en matière de diffamation sont loin d'être anodines. Le jour précédent, dans le Premier-Paris du *Journal des débats*, Lucien-Anatole Prévost-Paradol prend prétexte d'un projet de loi visant à élargir la liberté de la presse au Royaume-Uni⁶⁰¹ pour revenir précisément sur la question de la législation en matière de diffamation. Il s'agit de comparer les systèmes français et anglais sur le sujet. En France, la diffamation est certes une atteinte à l'honneur et à la réputation d'un individu ; il s'agit néanmoins d'un délit, passible d'une peine

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁹⁹ Jules Mirès, *À mes juges*, ouvr. cité, p. 6.

⁶⁰⁰ L. Boniface, *Le Constitutionnel*, 17 juillet 1857, p. 1.

⁶⁰¹ Il s'agit d'obtenir l'immunité pour la reproduction des discours prononcés dans les deux Chambres du Parlement.

correctionnelle, c'est-à-dire pénale, pas d'un différend entre individus qui se juge au civil. La législation considère que c'est d'abord à la société entière qu'on nuit par ces agissements en son sein. « Les intérêts de la partie lésée dans son honneur ne viennent qu'en seconde ligne⁶⁰² ». Au Royaume-Uni, en revanche, la diffamation est une affaire purement civile. La pensée judiciaire qui préside à une telle législation en Angleterre est donc tout autre qu'en France : ici, la justice cherche à corriger le diffamateur ; là, elle vise à réparer les dommages subis par le diffamé : raison pour laquelle les montants des dommages et intérêts sont beaucoup plus élevés outre-Manche. Poursuivant son raisonnement, Prévost-Paradol fait une allusion transparente à Eugène de Mirecourt :

Si le système des dommages et intérêts considérables en matière de diffamation peut avoir quelques inconvénients, le système contraire en a de plus graves qui méritent d'être signalés à l'attention de nos législateurs. On a vu, en effet, de hardis spéculateurs en diffamation faire entrer sans scrupule dans les comptes de leur commerce les modiques dommages et intérêts auxquels ils s'exposent périodiquement et de bon cœur. Tant pour le papier, disent-ils, tant pour l'impression, tant pour ma condamnation en police correctionnelle [...] De tels calculs seraient déjoués en un instant par le jury en Angleterre, et 25 ou 30 000 fr. de dommages et intérêts arrêteraient dès le début ces honnêtes entreprises⁶⁰³.

L'enjeu de l'article est moins de faire évoluer la conception générale de la diffamation que d'armer les magistrats afin qu'ils soient en mesure de nuire, définitivement, aux diffamateurs de profession. Le surlendemain, 18 juillet, Prévost-Paradol fait écho à l'entrefilet du *Constitutionnel* : « Nous trouvons aujourd'hui dans *Le Constitutionnel* une preuve remarquable de nos assertions. Le propriétaire de ce journal se plaint publiquement et personnellement de l'insuffisance de la loi qui l'expose à une diffamation incessante⁶⁰⁴. » Sans doute pour ne pas laisser songer à quel point la coïncidence est grosse, Prévost-Paradol place le débat sur un terrain politique : si l'on imite l'Angleterre en reprenant la théorie des dommages-intérêts, il faut l'imiter aussi sur le plan de la liberté de la presse, défendue par les *Débats*, combattue par le *Constitutionnel*. Le journaliste libéral affirme alors « qu'un peu plus de latitude accordée à la discussion générale diminuerait singulièrement sur le marché la valeur de la denrée diffamatoire⁶⁰⁵ ». Face à de telles attaques, Mirecourt s'empresse, dès le 21 juillet, d'accuser

⁶⁰² Prévost-Paradol, Premier-Paris, *Le Journal des débats*, 16 juillet 1857, p. 1.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, 18 juillet 1857, p. 1.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

Prévost-Paradol de concussion. « Ô million ! je reconnais ton pouvoir », déclare-t-il⁶⁰⁶. Prévost-Paradol porte plainte en diffamation contre Mirecourt.

Ces trois articles marquent le lancement d'un débat de nature juridique sur la diffamation, porté par la plupart des grands journaux parisiens durant la deuxième moitié du mois de juillet 1857. Cette controverse, qui implique une dizaine de journaux différents, entraîne avec elle une réflexion plus générale sur la liberté de la presse. De fait, elle met au jour les lignes de faille entre les différents journaux, et permet de cartographier les positions de chacun. Deux camps se dessinent : les libéraux et les tenants de la répression. Au bout le plus libéral, Émile de La Bédollière, éditorialiste du *Siècle*, partage l'avis de Prévost-Paradol selon lequel il y a un lien de causalité entre le musèlement de la presse par le régime impérial et le report de la discussion sur la vie privée, « jetée en pâture à la curiosité publique⁶⁰⁷ ». L'argument sera repris par les Goncourt au début de *Charles Demailly* : après le Deux-Décembre,

la pensée publique, sans travail, était en grève [...] L'attention, les oreilles, les âmes, l'abonné, la société tombèrent aux cancans, aux médisances, aux calomnies, à la curée des basses anecdotes, à la savate des personnalités [...], aux biographies déposées au bas de la gloire, à tout ce qui diminue, en un mot, l'honneur de chacun dans la conscience de tous⁶⁰⁸.

C'est alors à la « latitude » de la presse qu'il s'agit de réfléchir. Une répression trop stricte pourrait conduire à une perte de liberté : « En cherchant à frapper de peines sévères la calomnie et le mensonge, le législateur aurait à éviter d'entraver la révélation de faits répréhensibles dont la connaissance importe au public⁶⁰⁹. » La fonction de *lanceur d'alerte* – pour employer un terme anachronique – que défend Mirecourt à toute force est ici abordée à mots couverts. La Bédollière conclut en appelant à un changement dans la législation, « une loi plus générale sur la presse ». Aucune précision n'est fournie par le journaliste – qui ne peut trop en dire –, mais la perspective d'une libération de la presse est tout de même tracée. Parmi les réformistes, il faut aussi ranger Prévost-Paradol des *Débats*. Le journaliste réitère l'exposé de sa théorie des dommages-intérêts le 27 juillet, et prêche en faveur d'une justice à l'anglo-saxonne : « Nous verrions volontiers s'accroître dans notre législation et dans nos usages judiciaires la libre intervention des particuliers⁶¹⁰. » Moins radicale, *L'Union*, ex-*Quotidienne*, se rapproche toutefois du *Siècle*. Laurentie y développe l'idée du rejet sur les personnalités d'une discussion

⁶⁰⁶ Eugène de Mirecourt, « Lettres d'un biographe à M. Boniface, du *Constitutionnel* », *Les Contemporains-journal*, 21 juillet 1859, n° 29, p. 2.

⁶⁰⁷ Émile de La Bédollière, *Le Siècle*, 26 juillet 1857, p. 1. Voir aussi les numéros des 21 juillet et 29 juillet 1857.

⁶⁰⁸ Jules et Edmond de Goncourt, *Les Hommes de lettres*, ouvr. cité, p. 20-21.

⁶⁰⁹ Émile de La Bédollière, *Le Siècle*, 26 juillet 1857, p. 1

⁶¹⁰ Prévost-Paradol, *Journal des débats*, 27 juillet 1859, p. 1.

publique privée d'aliment politique : « Lorsque la pensée publique est tout agitée par la controverse du *forum*, la personnalité a bien peu de prise sur la curiosité ou même sur la malignité des hommes⁶¹¹. » Définir la diffamation pose toutefois un problème. Comment distinguer clairement le libelle de l'histoire, qui contient pourtant des jugements sur la vie publique et privée des hommes ?

Condamner l'histoire pour diffamation, parce qu'après trente ou quarante ans elle aurait dit son opinion sur les acteurs de quelque drame [...] ce serait atténuer singulièrement le droit naturel qu'ont tous les juges de se tromper, par la prétention de leur imposer à tous un jugement fait d'avance⁶¹².

Si le rédacteur prend bien soin de choisir un autre exemple que Mirecourt, demeurent à l'esprit les prétentions de ce dernier, maintes fois répétées, à faire de l'histoire. La conséquence pratique d'une telle confusion sur la nature de la diffamation, c'est qu'il faut « laisser faire » les diffamateurs. Les honnêtes hommes, de toute manière, ne peuvent en être affectés.

Le maintien du *statu quo* est une position plusieurs fois adoptée. Outre *L'Union*, *La Patrie* du 29 juillet prend parti pour l'absence de changement. Des lois élargissant la discussion pourraient être utiles, mais « les mœurs peuvent plus encore que les lois en faveur de cette noble liberté ». Il revient aux écrivains d'élever la discussion « au-dessus des pamphlets et des débats de personne⁶¹³ ». Auguste Nefftzer pense aussi, dans *La Presse*, que le remède le plus sûr contre la diffamation est le mépris. Mais contrairement à ce journal, qui fait longuement état des périls de la diffamation pour les fonctionnaires, Nefftzer affirme que les dangers de la diffamation pour les individus et la société sont « à peu près imaginaires⁶¹⁴ ».

Face à ces positions, il en est une plus répressive, incarnée par Adolphe Granier de Cassagnac, député du Gers et éditorialiste du *Constitutionnel*. Ce dernier répond le 26 juillet à son confrère Prévost-Paradol. L'adoption de la législation anglaise serait une erreur, car les mœurs anglaises et françaises sont trop dissemblables : « les mœurs anglaises ont donné aux questions de dommages-intérêts des proportions considérables et des applications qui répugneraient aux habitudes françaises⁶¹⁵. » Granier de Cassagnac partage avec Émile de La

⁶¹¹ Pierre-Sébastien Laurentie, *L'Union*, 28 juillet 1857, p. 1.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ E.B. Gullaude, « La Diffamation et la discussion », *La Patrie*, 29 juillet 1857, p.1.

⁶¹⁴ Auguste Nefftzer, *La Presse*, 29 juillet 1857, p. 1.

⁶¹⁵ Adolphe Granier de Cassagnac, « De la diffamation par voie de la presse », 26 juillet 1857, p. 1.

Bédollière le sentiment d'une nécessité à réformer l'arsenal législatif mis à la disposition des magistrats. Il est intolérable que des individus – lisez E. de Mirecourt –

sans autorité, et abritant leurs passions ou leurs convoitises sous le manteau de la morale publique, s'arrogent, sous forme de diffamations, des fonctions d'accusateur public [...] et accourent en toute hâte au secours de la société, qui ne les invoque pas⁶¹⁶.

Comment réagir ? En réprimant davantage la presse, répond Granier de Cassagnac. La « presse littéraire », c'est-à-dire la presse non politique, exemptée du cautionnement, doit être soumise au même régime que la grande presse politique. L'auteur développe par une métaphore filée de l'éducation, sinon du dressage : les grands journaux politiques « se trouvent préservés de la violence [...] par une législation ferme et paternellement appliquée, qui les oblige à se préserver eux-mêmes des entraînements et des excès ». Les petits journaux sont « livrés à leurs propres inspirations », ce qui a entraîné de leur part un « abus de la liberté ». Or « tout droit a sa limite, et tout liberté doit avoir son frein ». Granier de Cassagnac élargit ainsi le débat à l'ensemble de la petite presse : Benoît Jouvin répond à cette attaque, dans le *Figaro* du 13 août, en distinguant les diffamateurs du reste des petits journalistes. La répression doit s'appliquer seulement envers les individus « malades, aigris, inquiets, impuissants » qui font d'un journal un « éventaire⁶¹⁷ ». On voit à quelles ramifications s'étend ce débat ouvert par les procès opposant Mirès à Mirecourt.

De son côté, le biographe participe à sa manière au débat juridique qu'il a généré. Seul, il adopte une position qu'aucun journal parisien ne reprend frontalement : la critique du principe *veritas convicii non excusat*. Le 1^{er} septembre 1857, il adresse une « Lettre aux journalistes de grand format », où il commence par relever que ses précédentes cibles n'ont pas donné lieu à un tel traitement, sans paraître s'apercevoir de la candeur d'un tel aveu :

Ainsi j'ai pu, durant quatre années entières, prendre les noms les plus illustres pour les imprimer en tête de mes volumes ; j'ai pu critiquer les premiers personnages de ce pays, discuter leur gloire, leur talent, leurs actes, sans que vous ayez dit un mot pour les défendre, et voici que vous vous levez tous comme un seul homme, quand j'attaque le Million, ce monarque insolent du jour⁶¹⁸ ?

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ Benoît Jouvin, « La petite presse », *Figaro*, 13 août 1857, p. 1.

⁶¹⁸ Eugène de Mirecourt, « Lettres d'un biographe aux journalistes du grand format », *Les Contemporains-journal*, 1^{er} septembre 1857, n° 35, p. 1.

Mirecourt prend alors part au débat juridique, en discutant notamment la position de Prévost-Paradol qui souhaite une réforme fondée sur le modèle anglo-saxon :

Les lois anglaises admettent la PREUVE, et, si la PREUVE est faite, elles absolvent.

De votre part, cette petite omission est involontaire sans doute ; mais il suffit de l'indiquer pour détruire l'échafaudage de vos arguments.

Puisque vous proposez l'exemple de nos voisins, suivons en tout cet exemple. Que la preuve soit admise, et, si nous avons menti, condamnez-nous sur l'heure aux peines les plus rigoureuses ; condamnez-nous même à mort ! car la diffamation, sans la preuve irréfragable de ce qu'on affirme, est un assassinat⁶¹⁹.

Quelques semaines plus tôt, Mirecourt proposait déjà une définition toute personnelle de la diffamation : « *vérité dite malgré la loi*⁶²⁰ ». Outre son caractère circonstanciel qui le relie solidement à l'affaire qui nous occupe, ce débat doit être replacé dans l'histoire du droit de la protection de la vie privée. C'est en effet quelques mois après les affaires Mirecourt, en juin 1858, qu'une décision de justice, qui va faire jurisprudence, interdit la publication d'une photographie de Rachel sur son lit de mort. Ce jugement est considéré comme étant à l'origine du droit à l'image⁶²¹.

La prison et l'exil

Les magistrats en charge du procès qui oppose Mirecourt à Mirès ont-ils lu les *Premiers Paris* de Prévost-Paradol et les articles auxquels ils ont donné lieu dans la presse parisienne ? C'est fort probable, mais difficile à affirmer, de même qu'est malaisée à déterminer la part d'influence subie par Prévost-Paradol. Mirès a-t-il orchestré ce débat juridique dans la presse de grand format ? Peut-être. Quoi qu'il en soit, l'audience du 19 août 1857 donne pleinement satisfaction à Jules Mirès. L'article d'Eugène de Mirecourt intitulé « Biographies contemporaines – Mirès », paru le 14 juillet, est jugé diffamatoire. Le biographe est condamné à 2000 francs d'amende et huit mois de prison, mais la peine est assortie de dommages-intérêts d'un montant de 20 000 francs. Il est aussi condamné à un mois de prison, 200 francs d'amende et 500 francs de dommages et intérêts à la suite de la plainte déposée par Boniface portant sur

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 1-2.

⁶²⁰ Eugène de Mirecourt, « Lettres d'un biographe à un vieil académicien », *Les Contemporains-journal*, 4 août 1857, n° 31, p. 1.

⁶²¹ Voir Antoine Lilti, *Figures publiques*, ouvr. cité, chap. 7 ; David Lefranc, *La Renommée en droit privé*, Paris, LGDJ, 2003, p. 68.

un article des *Contemporains-journal*⁶²². Dans l'affaire qui l'oppose à Prévost-Paradol, Mirecourt est aussi condamné à un mois de prison, 200 francs d'amende et 500 francs de dommages-intérêts. Notons que la stratégie de Mirecourt consiste à faire systématiquement défaut aux audiences et appel aux jugements, mais également à ne rien payer. Les amendes, les dépens liés aux insertions des jugements dans les journaux et les dommages-intérêts sont convertis en mois de prison. Le jour suivant, 20 août 1857, a lieu une nouvelle audience, à la septième chambre de police correctionnelle⁶²³. Bocage obtient gain de cause, et Mirecourt est de nouveau condamné à quatre mois de prison, 1000 francs d'amende et 2000 francs de dommages et intérêts.

Étant donné le débat médiatique qui la précède, la décision de justice qui condamne Mirecourt à payer à Jules Mirès 20 000 francs de dommages-intérêts est loin d'être circonstancielle. Conséquence partielle des récidives de Mirecourt, ce jugement n'en incarne pas moins une conception de la justice bien différente de celle qui avait, jusqu'alors, prévalu. La condamnation n'est plus désormais conçue comme une fin, qui « flétrit » ou corrige le coupable. C'est un moyen : celui de mettre l'adversaire hors d'état de nuire en le ruinant. Ce changement a une conséquence : la « considération et l'honneur » d'un individu sont désormais chiffrables. Auguste Nefftzer le perçoit : « Tout le monde sent que le dommage fait à l'honneur n'est pas réparable par de l'argent ». Il existe une solution alternative : « Mieux vaudrait, ce nous semble, grossir le chiffre de l'amende que celui des dommages-intérêts. Le fisc est, en effet, dispensé de tout scrupule⁶²⁴. » Ce n'est pas tant son *honneur* que Jules Mirès cherche à défendre ; c'est son *crédit*. Ces conceptions divergentes de la vie privée ont été analysées : on peut associer le tournant juridique incarné par Mirecourt à un glissement de la conception de la réputation comme « honneur » à celle de la réputation comme « propriété », étudiées toutes deux par Robert Post dans un article sur les fondations sociales des lois sur la diffamation⁶²⁵.

Les condamnations des 19 et 29 août 1857 marquent le début de la chute de Mirecourt. Moins d'un mois plus tard, il est emprisonné : son avoué n'a pas fait appel dans les temps à la suite de sa condamnation dans l'affaire qui l'oppose à Prévost-Paradol. Cet oubli le conduit à Sainte-Pélagie, d'où il ne sortira que plusieurs mois plus tard. Le 18 novembre, une nouvelle

⁶²² Eugène de Mirecourt, « Lettres d'un biographe à M. Boniface, du *Constitutionnel* », *Les Contemporains-journal*, n° 29, 21 juillet 1857, p. 1-2.

⁶²³ Par coïncidence, ce jour-là, à la sixième chambre, se tient le procès des *Fleurs du mal*.

⁶²⁴ Auguste Nefftzer, *La Presse*, 26 juillet 1857, p. 1.

⁶²⁵ Robert C. Post, « *The Social Foundations of Defamation Law : Reputation and the Constitution* », *California Law Review*, 1986, vol. 74, n° 3, p. 691-742.

audience a lieu : outre une condamnation pour diffamation, le biographe doit payer 5000 francs d'amende pour avoir continué à faire paraître son journal *Les Contemporains* malgré deux condamnations⁶²⁶. La levée d'écrou a lieu le 22 août 1858, un mois après le dépôt de bilan du biographe : failli, Mirecourt est insolvable ; il n'y a plus lieu d'exercer sur lui la contrainte par corps, consistant à régler une dette en temps passé derrière les barreaux. Dans les premiers mois de 1858, il fait paraître le centième et dernier volume des *Contemporains*. Le 19 février, Jules Mirès se désiste de ses plaintes, sans doute convaincu que le biographe est incapable de lui nuire à nouveau. C'est en raison de ces désistements que Mirecourt peut sortir de prison aussi vite : sans cela, comme il l'écrit lui-même le 18 février, il aurait dû y rester jusqu'au début de l'année 1861⁶²⁷. Dans la foulée de sa libération, Mirecourt s'exile en Angleterre. *Persona non grata* dans les milieux littéraires français, il végète désormais, reparaisant de-ci de-là, comme en 1859 avec l'affaire d'*Herculanum*, concernant les droits d'auteur de l'opéra du même nom⁶²⁸. En 1860, il publie à Londres une biographie pamphlétaire de Napoléon III, où il éclate en imprécations contre ce « despote aveugle et fatal⁶²⁹ » qui « a tué, bombardé, piétiné dans le sang pour avoir le sceptre⁶³⁰ ». En 1861, les journaux annoncent sa mort en Russie : Mirecourt dément, et profite de l'occasion pour revenir sur la scène littéraire, avec ses « Lettres d'un ressuscité » parues dans *Figaro*. En septembre 1862, il publie une critique des *Misérables* ; il y déplore l'envahissement de la démocratie : Hugo et les socialistes sont les « vrais misérables », qui n'ont « aucune espèce de compassion pour l'humanité souffrante⁶³¹ ». Dans la foulée, Charles Bataille publie une brochure intitulée *Le Cas de M. de Mirecourt* : il attaque son ancien ami après l'avoir défendu, un an plus tôt, dans *Figaro*⁶³². À partir de 1867, il fait paraître une

⁶²⁶ Le décret organique du 17 février 1852 stipule qu'un journal condamné (pour un délit de presse) deux fois en moins de deux ans est automatiquement supprimé. La suppression est de fait, aucune annonce n'est faite – Mirecourt plaide donc l'ignorance.

⁶²⁷ Voir Eugène de Mirecourt, « Causerie à travers les barreaux », *La Vérité pour tous*, 18 février 1858, n° 11, p. 1.

⁶²⁸ Mirecourt et Jacques Gabriel ont passé en juillet 1852 un contrat de cession d'usage avec Méry et Félicien David, concernant la pièce *La fin du monde ou le Jugement dernier*. Sept ans plus tard, Gabriel et Mirecourt attaquent Méry et David en justice, s'estimant spoliés de leur part des droits d'auteur. Le tribunal juge la plainte irrecevable et non fondée. Voir le *Journal des Débats* des 18 et 19 juin 1859.

⁶²⁹ Eugène de Mirecourt, *Napoléon III*, Londres, chez W. Allen, 1860, p. 14. Il existe une version allemande de ce texte : *Napoleon III nach dem Leben gezeichnet*, Berlin, Abelsdorff, 1860. Mirecourt en désavoue énergiquement la paternité dans l'avant-propos de sa biographie de Jules Favre (*Jules Favre* [1867], Paris, Librairie des contemporains, 1869, 3^e éd., « avant-propos », p. 6-7).

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁶³¹ Eugène de Mirecourt, « Confessions d'un démolisseur », *Figaro*, 7 septembre 1862, p. 2. Voir aussi le numéro du 28 septembre 1862, p. 3-6.

⁶³² Charles Bataille, « M. de Mirecourt », *Figaro*, 13 janvier 1861, p. 2-3. Concernant la brochure de Bataille, voir Loïc Chotard, « Eugène de Mirecourt... », art. cité.

nouvelle édition des *Contemporains* chez l'éditeur Achille Faure, agrémentée d'une cinquantaine de nouvelles notices, consacrées à des hommes politiques : Jules Favre, Canrobert, Garibaldi, Rochefort⁶³³. Bientôt le nom de l'éditeur disparaît et les brochures portent la seule mention « Librairie des contemporains » : il y a fort à parier que Mirecourt a auto-édité le reste. Cette nouvelle édition lui vaut de retrouver brièvement un peu de visibilité médiatique : un numéro du *Diable boiteux* comprend une biographie de Mirecourt par Alphonse Galuchet, du reste très critique⁶³⁴. Les *Photo-biographies* de Carlo Gripp consacrent une planche à Mirecourt⁶³⁵ : on voit le biographe fouailler Dumas, Girardin, Janin et Karr à l'aide de ses brochures. Une autre vignette traite de la controverse autour des *Misérables*. Consensuel, Carlo Gripp se contente d'une légende neutre : « Pas d'accord ». De retour à Mirecourt, sa ville natale, en 1870, l'ancien biographe y devient sous-lieutenant de la garde nationale durant la guerre franco-prussienne. En 1872, il est ordonné prêtre, renouant avec la vocation ecclésiastique, puis s'installe en Haïti. Il rentre à Paris en 1877, publie sous pseudonyme deux ouvrages, l'un sur la Révolution, l'autre sur Voltaire⁶³⁶. Il meurt à soixante-huit ans, le 13 février 1880, à Paris ou Ploërmel (Morbihan) selon les versions.

⁶³³ Une bibliographie précise des œuvres de Mirecourt, assortie d'une biographie, se trouve à cette adresse : <http://www.ecrivosges.com/>

⁶³⁴ Alphonse Galuchet, « Collodions contemporains. Eugène de Mirecourt », *Le Diable boiteux*, 9 février 1868, p. 2-3.

⁶³⁵ Pour plus de détails sur cette publication entre biographie, caricature et photographie, voir le chapitre 4.

⁶³⁶ Armel de Kervan, *1789 et son histoire, documents authentiques*, Paris, Bray et Retaux, 1877 ; *Voltaire, ses hontes, ses crimes, ses œuvres et leurs conséquences sociales*, Paris, Bray et Retaux, 1877.

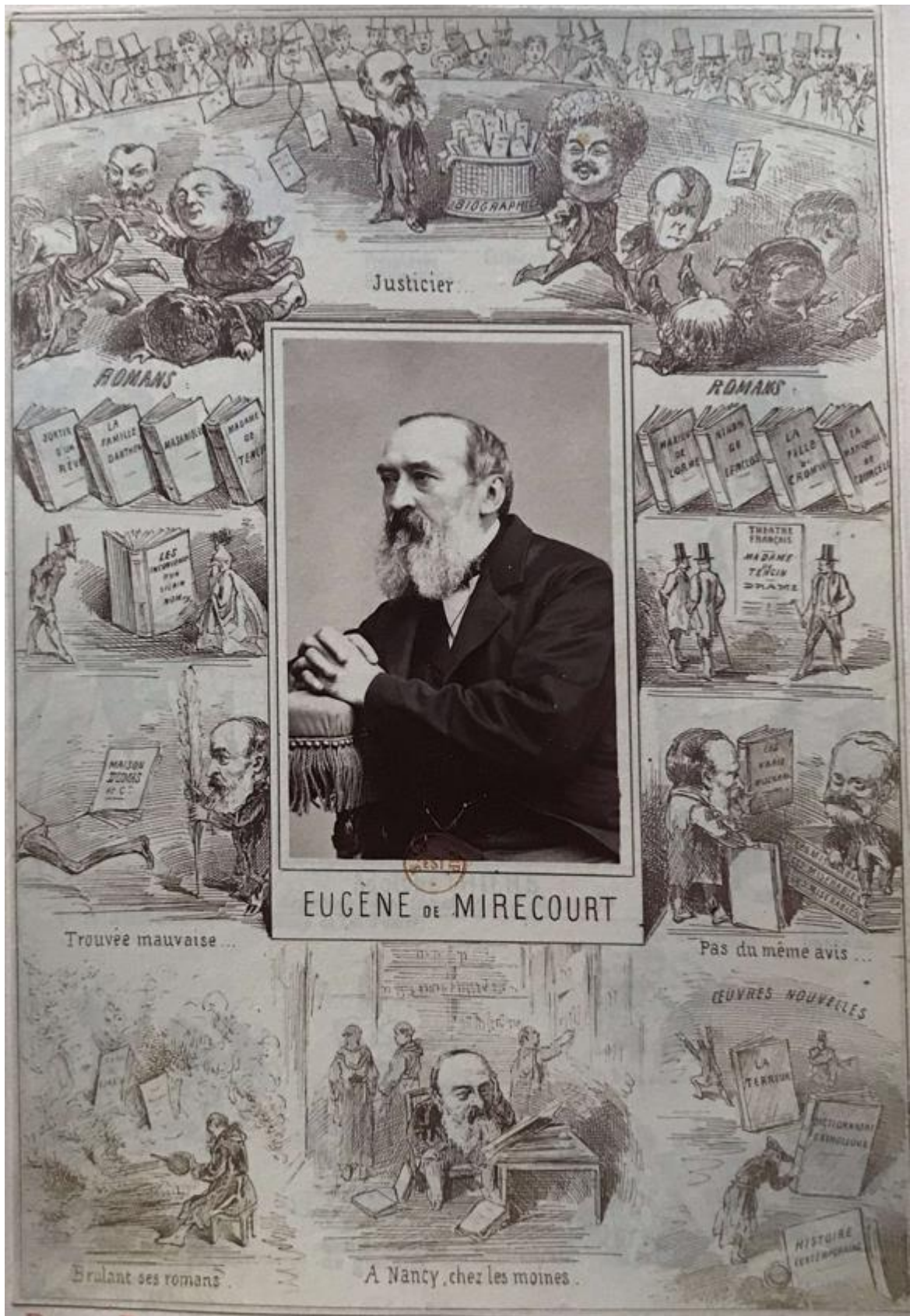


Figure 15. Carlo Gripp, Photo-biographie des contemporains, vers 1866-1867, gravure par gillotage et cliché sur papier albuminé collés sur carton.

3.4. Du côté de Mirecourt

Au cours des quatre années qu'a duré la publication, l'auteur des *Contemporains* a adopté une position diamétralement opposée à celle, par exemple, de Nadar. L'auteur de « La Lanterne magique » joue sur le sentiment d'exclusion des lecteurs et lectrices face au gotha des vedettes de la plume, dont la vie apparaît facile et plaisante. En daignant révéler quelques anecdotes, quelques fragments biographiques, Nadar laisse tomber du haut de l'Olympe de précieuses miettes dont les lecteurs et lectrices pourront se repaître, se sentant plus proches de ces grands dont tout le monde parle. Nadar se sert de la biographie comme d'un aliment de la notoriété : la sienne, comme celle des biographiés. Eugène de Mirecourt, en revanche, se place en somme du côté des lecteurs, des simples citoyens qui, comme lui, sont mis en danger par les menaces putatives qu'incarnent ces nouveaux venus du débat public que sont les célébrités. Parvenus de la gloire, ils et elles ont acquis un pouvoir qui s'exerce sur Mirecourt et ses semblables – raison pour laquelle il est crucial que la société, tyrannisée par quelques individus qui se dressent « sur les hauteurs de la publicité comme sur un immense piédestal⁶³⁷ », se choisisse un champion, un martyr, pour la défendre. « Tous les hommes publics appartiennent de pied en cap à la discussion, pour le blâme comme pour l'éloge⁶³⁸. » On sent que l'idéologie de Mirecourt, totalement réactionnaire, est innervée par un imaginaire de l'invasion, de la menace extérieure qui préfigure le nationalisme fin-de-siècle : les agioteurs, les juifs, les démocrates, tous sont des parasites, des corps étrangers cherchant à s'insinuer dans la société pour la ronger de l'intérieur et en retirer le suc. Si pour Nadar la biographie est un outil de communication, pour Mirecourt elle est une arme dans la lutte qu'il mène contre ses ennemis. Dans ce combat, il n'est pas totalement seul. Il existe plusieurs témoignages de soutien à Mirecourt, qui permettent de mieux saisir la corde émotionnelle et conceptuelle qu'agite l'auteur des *Contemporains*. À partir de la publication des *Contemporains-journal*, une section « Correspondance » accueille ces manifestations d'amitié – précisons d'emblée que ces lettres sont sujettes à caution, Mirecourt ayant pu en écrire lui-même certaines. S'il ne les a pas écrites, il en a du moins assuré avec soin

⁶³⁷ Alfred de Musset, p. 10.

⁶³⁸ Eugène de Mirecourt, « Lettres d'un biographe à ses lecteurs, *Les Contemporains-journal*, 6 octobre 1857, n° 40, p. 1.

la publicité. À noter que la publication de lettres louangeuses se fait quasi systématique à partir de septembre 1857, quand Mirecourt est lourdement condamné, puis emprisonné.

Les attaques que Mirecourt subit donnent lieu à de nombreuses exhortations à la persévérance : « Courage, accomplissez votre tâche virile » s'exclame un certain Jules C... de Noyon (Oise).

Si ceux dont vous avez démasqué la figure
Vont jusqu'à vous lancer le sarcasme et l'injure,
Ne leur répondez pas, ils seraient trop contents⁶³⁹...

Un abonné havrais renchérit en octobre 1857 : « Relevez-vous donc, plus fort que jamais, et écrasez, s'il se peut, la tête hideuse du Veau d'or⁶⁴⁰. » Les lecteurs reprennent le vocabulaire de Mirecourt : « Encore une fois ! hélas, et plus rudement que jamais, vous venez d'éprouver que la raison du Million est toujours la meilleure », déclare un certain Alexandre de Manieu, de Coutillon-sur-Dordogne, s'inquiétant ensuite de « la force du lingot d'or », arme terrible que les ennemis de Mirecourt ont entre les mains⁶⁴¹. Certains cherchent à le consoler : « Permettez-moi de hasarder quelques mots de consolation, s'il est toutefois possible de cautériser une blessure aussi cuisante que la vôtre⁶⁴². » Un magistrat de la Vienne prend fait et cause pour Mirecourt en critiquant à son tour le principe *veritas non excusat*⁶⁴³. Le soutien n'est pas seulement moral, il est aussi financier : Mirecourt est lourdement endetté. Avec la lettre d'encouragements, les abonnés prennent une souscription pour le livre que Mirecourt est en train d'écrire depuis le Pavillon des Princes de Sainte-Pélagie : *La Bourse, ses abus et ses mystères*. Plusieurs proposent même d'augmenter le montant de l'abonnement aux *Contemporains-journal*, à l'instar de J. Binet⁶⁴⁴. Dans une épître à Mirecourt, Adolphe Brachelet fait la louange de Mirecourt en adoptant une position anti-légaliste : Mirecourt est décrit comme un « biographe illustré par des procès divers⁶⁴⁵ ». Brachelet dénonce une législation inadaptée qui protège les coupables : « l'attaque à la personne est-elle donc un

⁶³⁹ « Petite correspondance », *Les Contemporains-journal*, 14 juillet 1857, n° 28, p. 8.

⁶⁴⁰ Piedfort, « Correspondance », *ibid.*, 13 octobre 1857, n° 41, p. 8.

⁶⁴¹ Alexandre de Manieu, « Correspondance », *ibid.*, 29 septembre 1857, p. 5.

⁶⁴² Léon Maurice, « Correspondance », *ibid.*, 8 septembre 1857, n° 36, p. 6.

⁶⁴³ *Ibid.*, 20 octobre 1857, n° 40, p. 1-2.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, 22 septembre 1857, n° 38, p. 5.

⁶⁴⁵ Ad. Brachelet, « Épître à M. Eugène de Mirecourt, rédacteur en chef du journal les *Contemporains* », sans éditeur, 1857, p. 1.

crime/Quand pour mieux dominer un vain monde qui prime,/On nomme les fripons que la loi n'atteint pas⁶⁴⁶ ? »

Un constat s'impose à la lecture de ces quelques lettres envoyées en signe de soutien à Eugène de Mirecourt : toutes, sans exception, sont écrites par des provinciaux. Adolphe Brachelet est de Douai. J. Binet, de Callac-de-Bretagne. Les soutiens du biographe viennent de Rouen, de Castelnaudary⁶⁴⁷, du Var⁶⁴⁸, de Marseille, de Mont-de-Marsan⁶⁴⁹, du Havre, du Tarn-et-Garonne⁶⁵⁰, d'Hazebrouck ou encore de Cenne-Monesties dans l'Aude⁶⁵¹. La réception des *Contemporains* semble donc bien différente, selon qu'ils sont lus à Paris ou en province. Brachelet l'écrit : les exploits de Mirecourt sont « à Paris mal jugés », et la gloire dont le biographe est auréolé ne doit pas devenir « un nouveau monopole/Au profit de Paris⁶⁵² ». C'est aussi dans la presse provinciale que se trouvent les soutiens du journaliste, comme en témoigne un article à la défense de Mirecourt, paru dans *Le Messager de l'Allier*. Le rédacteur s'adresse à « Monsieur le Public », l'enjoignant à s'abonner aux *Contemporains-journal*, en expliquant que Mirecourt défend la cause de ce même public, soit celle des bourgeois de province⁶⁵³. Derrière l'opposition tracée entre les « hommes publics » et leur biographe se distingue le conflit – dans l'ordre de l'imaginaire – entre Paris la rouge et la province, qui a élu Bonaparte⁶⁵⁴. Jocelyne George rappelle par ailleurs que la centralisation des capitaux à Paris depuis le début du Second Empire entretient le ressentiment de la petite bourgeoisie provinciale à l'égard de Paris où se concentrent les représentants de la haute finance⁶⁵⁵. La lutte entre Mirecourt (dont le nom, rappelons-le, est celui de sa ville natale dans les Vosges) et Mirès cristallise les tensions entre la bourgeoisie de province, conservatrice, et la finance parisienne. Il faut cependant se

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁴⁷ Voir la correspondance des *Contemporains-journal* du 11 août 1857 (n° 32), p. 4.

⁶⁴⁸ Voir *ibid.*, 1^{er} septembre 1857, n° 36, p. 8.

⁶⁴⁹ 29 septembre 1857, n° 39, p. 5.

⁶⁵⁰ 13 octobre 1857, n° 41, p. 8.

⁶⁵¹ 27 octobre 1857, n° 43, p. 7.

⁶⁵² Ad. Brachelet, « Épître à M. Eugène de Mirecourt, rédacteur en chef du journal les *Contemporains* », ouvr. cité, p. 2.

⁶⁵³ Bourotte, « À insérer dans les faits divers », sans éd., 1857.

⁶⁵⁴ Voir Alain Corbin, « Paris-Province », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. III, vol. 1, *Conflits et partages*, Gallimard, 1992 ; Jocelyne George, *Paris province. De la révolution à la mondialisation*, Paris, Fayard, 1998.

⁶⁵⁵ Jocelyne Georges, « Paris province : un mouvement du capital », Yvan Leclerc et Amélie Djourachkovitch (dir.), *Province-Paris. Topographie littéraire au XIX^e siècle*, Mont Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000, p. 14-25. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.purh.11265>, §26.

garder de l'équation faisant équivaloir Paris, la finance et la célébrité. Si Mirecourt cherche à l'établir plus ou moins consciemment, mettant dans un même sac tous ses adversaires et lissant par là sa posture de victime, nul doute que les lecteurs et lectrices opèrent, elles et eux, des distinctions. Enfin, remarquons que le choix de Mirecourt d'incarner la lutte de la province contre la capitale, du peuple contre les puissants du moment n'a rien d'une nouveauté. Laëtitia Saintes, qui a étudié le pamphlet dans la première moitié du XIX^e siècle, évoque le pamphlétaire Paul-Louis Courier, figure emblématique de ce genre littéraire dans la première moitié du siècle. Sa posture est

celle d'un paysan tourangeau doué d'un bon sens aux accents faussement naïfs, exprimant avec franchises et concision [...] ce que le peuple pense des puissants du jour, en province comme à Paris. Le « bonhomme » touche du doigt, ce faisant, l'abîme qui sépare la minorité au pouvoir de la majorité dont la souveraineté semble avoir été usurpée⁶⁵⁶.

Mirecourt n'incarne toutefois pas la bonhomie ni le franc-parler du personnage énonciatif de Paul-Louis Courier, d'autant qu'il parle en son nom. La posture du martyr, dont Mirecourt est en revanche amateur, appartient aussi au répertoire des pamphlétaire du temps⁶⁵⁷. Si Mirecourt s'inscrit dans la tradition pamphlétaire de son temps, il ne la marque pas moins de son empreinte personnelle. Il contribue à modifier significativement l'image du biographe dans l'imaginaire de l'époque – en la rapprochant, notamment, de celle du pamphlétaire.

4. Le biographe imaginaire : l'influence d'Eugène de Mirecourt

4.1. Mendiant, voleur, chiffonnier

Le déferlement médiatique généré par les *Contemporains* a eu des conséquences durables sur les représentations associées à la biographie contemporaine. La figure du biographe devient le symbole honni de l'escroc, voleur parasite cherchant à s'enrichir aux dépens des vedettes du

⁶⁵⁶ Laëtitia Saintes, *Paroles pamphlétaires dans le premier XIX^e siècle, 1814-1848*, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 14.

⁶⁵⁷ Voir *ibid.*, en part. p. 422-423.

jour. Il n'est pas rare qu'une biographie s'ouvre sur un paragraphe comme celui-ci, qui date de 1860 :

Depuis quelques années, on a publié beaucoup d'écrits misérables sous prétexte de biographie. L'insulteur et l'adulateur ont également contribué à décrier ce genre naturellement scabreux. L'un et l'autre sont entrés sans retenue dans la vie privée : celui-ci pour louer à outrance, et d'une façon gauche ; celui-là pour diffamer avec l'impudence qui trouve dans le mépris une garantie d'impunité⁶⁵⁸.

On perçoit les linéaments d'une telle association entre biographie et calomnie dès le début du siècle : en 1826, deux pièces font de la médisance des biographies contemporaines leur moteur dramatique. Toutes deux mettent en scène des biographiés découvrant, horrifiés, le contenu calomnieux de leurs biographies⁶⁵⁹. Les premières années du Second Empire sont néanmoins le moment d'un affermissement de la démonétisation que subit le biographe. José-Luis Diaz mentionne la dévaluation du « métier » de biographe, en citant le *Dictionnaire de poche des artistes contemporains* de Pelloquet, daté de 1858⁶⁶⁰. Si la date de cette publication ne retient pas J.-L. Diaz, elle doit nous arrêter : elle suit immédiatement la publication des *Contemporains*. La péjoration associée au biographe, et par conséquent à son œuvre, s'opère dès 1854. Le *Dictionnaire universel des Contemporains* de Gustave Vapereau, dont le projet remonte à cette date (quatre ans avant sa publication, en 1858), est à plusieurs égards une publication de réaction à Mirecourt. Un biographe de Vapereau le souligne au début du XX^e siècle : « Le célèbre éditeur Hachette [...] cherchait alors à composer un recueil des notabilités contemporaines qui fût [...] un correctif aux biographies plutôt diffamatoires d'Eugène de Mirecourt⁶⁶¹. » La préface du *Dictionnaire* est également explicite : le Vapereau n'est pas « une publication inspirée par de bas calculs, qui provoque la curiosité par le scandale, et qui, flattant l'amour-propre ou l'intimidant tour à tour, trafique également de la louange et de l'insulte⁶⁶² ». La mention du scandale calculé, comme celle de l'alternance entre louange et blâme, pointent sans doute possible vers les *Contemporains*. Enfin, la notice consacrée à Mirecourt au sein du *Dictionnaire* affirme que les procès et condamnations essuyés par le biographe ont jeté « pour

⁶⁵⁸ « Monseigneur Pie », *Les Grands et les petits personnages du jour*, Paris, Poujau-Laroche [1860], s.p.

⁶⁵⁹ Cavé, Dittmer, Langlé, *Les Biographes*, ouvr. cité, scène IX, p. 15-20 ; Brazier, Gabriel et Dumersan, *Les petites biographies*, ouvr. cité, scène XIX, p. 29-31.

⁶⁶⁰ José-Luis Diaz, *L'homme et l'œuvre*, ouvr. cité, chap. 9, « Situation du biographique à la fin du XIX^e siècle », p. 196.

⁶⁶¹ Samuel Rocheblave, « Gustave Vapereau », *Revue pédagogique*, t. XLIX, juillet-décembre 1906, p. 199-134, citation p. 126.

⁶⁶² Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, ouvr. cité, 1858, p. 1.

quelque temps du discrédit sur la biographie contemporaine⁶⁶³ ». En dehors des autres biographes, qui, à l'instar de Vapereau ou de Pelloquet, pâtissent de l'image péjorative du biographe transmise par Mirecourt, plusieurs articles ou textes généraux sur la biographie rendent compte de cette hostilité ambiante à l'égard du biographe des contemporains. Un article d'Henry de La Madelène, intitulé « Profils littéraires. Le biographe » et paru le 22 juin 1854 dans *Le Mousquetaire*, s'inscrit dans cette veine. Le journal comme la date indiquent que l'auteur rédige moins un article général sur la figure du biographe qu'un texte à charge contre Mirecourt. De ce point de vue, un tel article trouverait aussi bien sa place dans les textes qui s'attaquent nommément à Mirecourt. Henry de La Madelène rédige néanmoins un article physiologique sur le type du biographe. Il le décrit comme un fruit sec, qui « malgré la camaraderie » n'est pas parvenu à se faire une « *position* ». « Il lui faut à tout prix du retentissement à défaut de renommée ; il ne peut le demander au succès, il le demandera au scandale. Il se fait biographe. » L'auteur en vient à distinguer entre deux sous-catégories de biographie : il y a d'abord celui qui « fait, pour ainsi dire, de la biographie par renoncement », qui vend la gloire, « tarifée comme une marchandise : tant pour cent lignes, tant pour six pages, tant pour une feuille ». On reconnaît ici les biographies à vendre comme la *Galerie nationale des notabilités contemporaines* de Saint-Maurice Cabany⁶⁶⁴. Face à ces biographes marchands, il en est un autre, « particulièrement odieux » :

C'est l'homme qui a vécu de longues années avec les artistes de son temps, qui les connaît presque tous, qui a mis sa main dans la leur, et n'a pénétré dans leur intimité que pour en révéler plus tard les misères secrètes. C'est un traître véritable⁶⁶⁵.

Les condamnations judiciaires ne font pas peur à un tel individu : « le biographe fait payer l'amende par l'éditeur, se graisse le dos pour la prochaine occasion, et recommence de plus belle. » La figuration du biographe comme un traître au gotha manifeste la conscience, chez les contemporains, du choix radical opéré par Mirecourt : s'extraire du régime biographique de la camaraderie pour entrer dans celui du jugement.

Quand il n'est pas un traître, le biographe est un voleur. En mai 1856, le *Journal amusant* fait paraître un article intitulé « Les biographes », signé Jules du Vernay. L'auteur y décrit un personnage dérangé chez lui de bon matin par « deux aigrefins assez mal mis ». À peine la porte ouverte, l'un d'eux s'écrie « monsieur, j'en ai à votre tête ! » quand l'autre annonce : « J'en

⁶⁶³ Gustave Vapereau, *Dictionnaire des contemporains*, ouvr. cité, p. 1223.

⁶⁶⁴ Voir le chapitre 2.

⁶⁶⁵ Henry de la Madelène, « Profils littéraires. IV. Le biographe », *Le Mousquetaire*, 22 juin 1854, n° 210, p. 1.

veux à votre vie. » Devant ces discours inquiétants, le personnage se trouble ; vient alors la pointe, préparée par le titre :

Mais, reprend le premier des deux étrangers, il faut vous mettre tout de suite au courant, monsieur. Si j'ai à prendre votre tête, c'est héliographiquement, pour en faire une photographie. Si monsieur que voilà demande votre vie, c'est pour la tracer sur le livre de l'avenir à l'aide du burin de l'histoire⁶⁶⁶.

L'association des figures du biographe et du portraitiste à des voleurs malhonnêtes, vampires venant accaparer de gré ou de force la figure et l'histoire d'un individu, n'est pas neuve. Antoine Lilti mentionne une lettre fictive du *Rambler* de Samuel Johnson, dans laquelle un écrivain fraîchement célèbre et « condamné à toutes les souffrances de la célébrité⁶⁶⁷ » se voit obligé de dissimuler son visage lorsqu'il sort dans la rue – il est en effet poursuivi par des dessinateurs cherchant à le croquer :

J'ai de bonnes raisons de croire qu'il y a maintenant onze peintres sur mes traces : ils savent que le premier qui pourra saisir ma figure fera fortune. Je change souvent de perruque et je porte mon chapeau sur les yeux, espérant ainsi les tromper : car il n'est pas juste, savez-vous, de vendre mon visage sans en partager avec moi les bénéfices⁶⁶⁸.

Le motif du biographe mi-mendiant, mi-maître-chanteur est repris par Barbey d'Aurevilly, qui le compare à un homme qui mendie en menaçant les passants d'une broche : de même, le biographe menace de diffamer pour extorquer des renseignements biographiques⁶⁶⁹. Comme Henry de La Madelène, la première catégorie de biographes qu'évoque Jules du Vernay est celle des vendeurs de gloire, qui se voient souvent fermer la porte au nez. Il est cependant « des biographes plus heureux », qui « transforment tous leurs personnages en héros de roman », ne respectant ni la vérité ni la grammaire, et échafaudant « un portrait de fantaisie et des aventures de feuilleton ». La référence aux « livres à couverture jaune », qui renvoie habituellement à Mirecourt, concerne ici les deux types de biographe. Est-ce à dire que Mirecourt tient des deux genres, qu'il est à la fois un escroc et un menteur ? En tout état de cause, un tel article participe

⁶⁶⁶ Jules du Vernay, « Les biographes », *Journal amusant*, 24 mai 1856.

⁶⁶⁷ « *condemned to all the miseries of high reputation* », Samuel Johnson, *The Rambler*, n° 16, 12 mai 1750. Nous traduisons.

⁶⁶⁸ « *I have good reason to believe that eleven painters are now dogging me, for they know that he who can get my face first will make his fortune. I often change my wig, and wear my hat over my eyes, by which I hope somewhat to confound them; for you know it is not fair to sell my face, without admitting me to share the profit.* », *ibid.*. Nous traduisons. Voir Antoine Lilti, *Figures publiques*, ouvr. cité, en part. chap. 4, « De la gloire à la célébrité ».

⁶⁶⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les photographie et les biographies », *Les Ridicules du temps*, ouvr. cité, p. 15-26, en part. p. 25-26. La publication initiale de l'article est plus proche de la période qui nous occupe : *Le Nain jaune*, 3 janvier 1867, p. 3-4.

à la diffusion d'une image négative du biographe. La vision dépréciative de Mirecourt se retrouve encore à la fin du siècle : l'introduction de l'*Album-Mariani* mentionne l'œuvre « si étroite, si vulgairement anecdotique » de Mirecourt⁶⁷⁰.

Récupérer « de ces petits faits, chers aux imbéciles⁶⁷¹ » pour en faire trafic, écouter aux portes, soudoyer des laquais pour obtenir des bribes d'information, des rumeurs colportées ici et ailleurs : c'est là le travail du biographe. Hippolyte Babou, dans un article intitulé « Biographie et calomnie », l'associe à une figure caractéristique du XIX^e siècle :

Nous n'en manquons pas [...] de ces biographes ambulants qui, après avoir rôdé la nuit dans les rues suspectes, s'en viennent effrontément présenter au public leur immonde récolte. Jetez un regard, si vous l'osez, dans la hotte aux documents : tout y est confusion, désordre et souillure. Il suffit d'un mot pour caractériser les Michaud de l'égout : ce sont des chiffonniers sans lanterne⁶⁷².

4.2. La calomnie, invariant ou nouveauté ?

Une contradiction se fait jour dans les discours hostiles aux biographes des contemporains. D'une part, l'on affirme que cette figure est neuve : « il s'agit du moins de biographes modernes », affirme du Vernay. C'est une mode passagère, soutient La Madelène : « Un beau matin le public se dégoûte, la vente cesse et il faut fermer boutique⁶⁷³. » Du Vernay fait la même prophétie : « Mais à la longue on n'admet plus que le public doive payer la villa et les calottes grecques de ce monsieur, un chœur fait entendre ce cri : “Plus de biographies⁶⁷⁴ !” » Barbey d'Aurevilly fait de la biographie, jumelle de la photographie, un « ridicule du temps⁶⁷⁵ ». Raison du succès de tels spéculateurs, le public est mis en cause. Parce qu'elle a élargi le nombre de lecteurs, l'alphabetisation est à la racine du mal. Si une publication comme *Les Contemporains* rencontre le succès, ce n'est pas en raison du talent de l'auteur, ni de ses informations, ni de ses opinions politiques :

⁶⁷⁰ « Les figures contemporaines des albums Mariani », *Album Mariani*, Paris, Henry Floury, 1897, vol. 3, s. p.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁷² Hippolyte Babou, « Biographie et calomnie », *Lettres satiriques et critiques*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p. 255-267, citation p. 257-258.

⁶⁷³ Henry de La Madelène, « Le biographe », art. cité.

⁶⁷⁴ J. du Vernay, « Les biographes », art. cité.

⁶⁷⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les photographies et les biographies », *Les Ridicules du temps*, ouvr. cité.

Le scandale même [...] ne donnerait pas une raison suffisante de ce succès, s'il ne s'était formé depuis quelques années ce qu'on peut appeler une nouvelle couche de lecteurs, gens que leurs affaires ou leur âge ont tenu complètement en dehors du mouvement politique et littéraire des vingt dernières années et qui se jettent maintenant dans la lecture dont la librairie illustrée à bon marché leur a donné le goût⁶⁷⁶.

Au constat de la nouveauté des biographes spéculateurs avides de scandale, s'oppose d'autre part le rappel de la permanence de la curiosité publique. La Madelène ne manque pas de préciser que « de tout temps, le public a été singulièrement friand de tout ce qui touche à la vie intime des hommes célèbres ». Babou s'interroge : « d'où viennent les Mirecourt ? » Il voit aussi dans ces figures des constantes de l'humanité : « Il y a eu de tout temps [...] des gens sans préjugés qui ont fait des coups de bourse en conviant les bas instincts à la curée de tout ce qui ennoblit, illumine et féconde l'intelligence⁶⁷⁷. » Comme La Madelène, Babou frise la palinodie : « voilà les nouveaux Plutarques de notre époque. Biographie et diffamation ; biographie et calomnie⁶⁷⁸ ! »

L'hésitation est significative : elle témoigne de la difficulté à penser le genre de la biographie contemporaine – donc la figure du biographe – dans un moment de transition de la notoriété. Ancré dans la tradition du pamphlétaire, du libelliste, le biographe contemporain est en même temps l'acteur nouveau de la construction d'une « société de transparence⁶⁷⁹ » où, à chaque instant, « la vie publique, la vie percée à jour ronge un peu plus la vie privée⁶⁸⁰ ». Eugène de Mirecourt est certes un pamphlétaire conservateur et réactionnaire, propagateur d'une idéologie nauséabonde et rétrograde, et ses biographies sont peut-être bien « insurpassables de grossièreté et d'inexactitude⁶⁸¹ ». Le paradoxe est que son œuvre est aussi un jalon dans l'extension progressive de la notion de vie publique, signe de la modernité et fourrière de notre époque qui a fait de la « privation de l'intime⁶⁸² » l'un de ses traits définitoires.

⁶⁷⁶ Taxile Delord, « Variétés. Les biographes », *Le Siècle*, 27 octobre 1856, art. cité.

⁶⁷⁷ Hippolyte Babou, « Biographie et calomnie », *Lettres satiriques et critiques*, ouvr. cité, p. 257.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 267.

⁶⁷⁹ Byung Chul-Han, *La Société de transparence*, PUF, 2017.

⁶⁸⁰ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les photographies et les biographies », *Les Ridicules du temps*, ouvr. cité, p. 18.

⁶⁸¹ Théodore Zeldin, « Biographie et psychologie sous le Second Empire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 1, janvier-mars 1974, p. 58-74, cité p. 63.

⁶⁸² Michaël Fœssel, *La privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, Paris, Seuil, 2008.

Si la grande affaire des années 1850 en matière de biographie contemporaine tient, à travers la figure d'Eugène de Mirecourt, à la question de la diffamation, il faut reconnaître que la décennie suivante n'est pas traversée tout à fait des mêmes enjeux. Le chapitre suivant se penche sur deux phénomènes contemporains des années 1860, qui contribuent à modifier en profondeur le paysage des biographies de contemporains : l'industrialisation de la photographie, qui place l'image au centre du dispositif portrait-biographie ; la libéralisation de la législation sur les spectacles vivants, qui donne une forte impulsion au café-concert et amène à un mariage sans précédent de la presse et du monde du spectacle.

Chapitre 4 : illustration

Ce chapitre part d'un constat : une grande partie des biographies contemporaines, qu'elles paraissent en livraisons, en volume ou dans la presse, sont accompagnées de portraits. Il repose sur une hypothèse, celle de l'inversion progressive des rôles entre texte et image au cours des décennies 1850 et 1860 : l'image devient prépondérante. Le titre du chapitre joue sur les deux acceptions du terme « illustration » au XIX^e siècle. Il signifie d'abord seulement « action d'illustrer » et « état de ce qui est illustre⁶⁸³ ». Une illustration est une personne célèbre, qui s'est distinguée au point de devenir illustre. À partir des années 1820, le terme acquiert un nouveau trait sémantique, en se calquant sur l'anglais *illustration*. « Illustration » désigne alors les dessins intercalés dans le texte d'un livre – l'Académie française n'intègre cette signification que dans la septième édition de son Dictionnaire, en 1878. L'hésitation entre les deux acceptions se lit dans les titres des recueils de biographies contemporaines : en 1865, Victor Frond publie un *Panthéon des illustrations françaises au XIX^e siècle* en sept volumes⁶⁸⁴. Quatre ans plus tard paraît un volume collectif intitulé *Les Contemporains célèbres illustrés*⁶⁸⁵. À la fin des années 1850, A.-C. Bouyer publie *Les Contemporains illustres*⁶⁸⁶. La publication conjointe d'une biographie et d'un portrait n'est pas propre au XIX^e siècle ; Vasari, dans ses *Vite*, orne ses biographies d'un portrait gravé sur bois. Il y a là le désir de présenter le biographié sous toutes ses faces : le récit de sa vie comme ses traits physiques. Au cours des années 1850 et 1860, la tradition de l'ensemble portrait-biographie se confronte à l'essor des images industrielles induit par la mise au point de nouvelles techniques (lithographie, gravure sur acier ou sur bois de bout), facilitant reproduction et diffusion à grande échelle⁶⁸⁷. La découverte de la lithographie par Aloys Senefelder et l'amélioration des techniques d'impression ont permis

⁶⁸³ Voir le *Dictionnaire de l'Académie française*, éd. 1835.

⁶⁸⁴ Victor Frond (dir.), *Panthéon des illustrations françaises au XIX^e siècle, comprenant un portrait, une biographie et un autographe, de chacun des hommes les plus marquants dans l'administration, les arts, l'armée, le barreau, le clergé, l'industrie, les lettres, la magistrature, la politique, les sciences*, Paris, Abel Pilon, 17 vol. in-folio, 1865-1869.

⁶⁸⁵ Michel Chevalier, François Ducuing, Louis-Laurent Simonin et coll., *Les Contemporains célèbres illustrés*, Paris, Librairie internationale, Bruxelles, Lacroix, Verboeckoven et C^{ie}, 1869.

⁶⁸⁶ A.-C. Bouyer, *Les Contemporains illustres*, Paris, Eugène Pick, 1859. Seule la page de garde et la table des matières sont conservées à la Bibliothèque nationale.

⁶⁸⁷ Voir Bernard Vouilloux, « Le siècle de l'imagerie », *Romantisme*, 2020/1, n° 187, p. 16-27, en part. p. 17.

dès le début du siècle une diffusion accrue des images, qui se répandent dans les livres, les rues et sur les murs des appartements et des maisons. Une « marée d'images submerge les sociétés [...] urbaines, occidentales et industrielles⁶⁸⁸ ». En régime médiatique, l'image devient reine : de consommation facile et rapide, elle est logiquement le médium principal de diffusion de la notoriété au siècle suivant – les stars d'Edgar Morin sont des vedettes de cinéma⁶⁸⁹. Images d'Épinal, affiches, photographies industrielles, bibelots illustrés : la multiplicité de ces « imageries » a été étudiée par Philippe Hamon, qui a contribué à inclure ces pans, jusque-là ignorés, de la production iconique du siècle dans le champ universitaire français⁶⁹⁰. Il est dès lors autorisé de parler de « cultures visuelles » en France au XIX^e siècle, ce dont témoigne un récent numéro de *Romantisme*⁶⁹¹. La légitimité nouvellement acquise en France des *visual culture studies* dans les études dix-neuviémistes se perçoit également dans le titre d'un congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes : *L'Œil du XIX^e siècle*⁶⁹², référence à l'essai de Michael Baxandall intitulé *L'œil du Quattrocento*, paru en 1972. Sous-titré *L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, l'ouvrage place au cœur de l'analyse les contrats passés entre peintres et commanditaires, opérant la jonction entre histoire sociale et histoire de l'art⁶⁹³. La perspective exclusivement esthétique de l'histoire de l'art, chevillée dès longtemps à une approche centrée sur les formes artistiques les plus légitimées et élitistes, est remise en question au profit d'une tentative d'archéologie du regard visant à reconstituer un univers visuel.

La vogue des biographies contemporaines, dans les années 1850 et 1860, est contemporaine d'un changement décisif dans l'histoire de l'image, qui démultiplie les effets du déferlement iconique. L'invention de la photographie remonte à 1827 pour la première prise héliographique de Nicéphore Niepce, et 1839 pour le brevet du daguerréotype. La mise au point du procédé au collodion humide par Gustave Le Gray et Frédéric Scott Archer au début des années 1850 permet toutefois à la photographie de s'établir, dans les décennies suivantes,

⁶⁸⁸ Quentin Deluermoz, Emmanuel Fureix, Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam et Vanessa Schwartz, « Le XIX^e siècle au prisme des *visual studies* », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 49, 2014, p. 139-175, cité p. 144.

⁶⁸⁹ Edgar Morin, *Les Stars* [1957], Paris, Seuil, 2015.

⁶⁹⁰ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.

⁶⁹¹ *Romantisme*, 2020/1, n° 187, « Cultures visuelles du XIX^e siècle ».

⁶⁹² Frédérique Desbuissons, Marie-Ange Fougère et Érika Wicky (dir.), *L'Œil du XIX^e siècle*, 26-29 mars 2018, [en ligne] URL : <https://serd.hypotheses.org/oeil-du-xixe-siecle>.

⁶⁹³ Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* [1972], Paris, Gallimard, 1985. Comme jalon de la *new art history*, il faut aussi citer Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent* [1988], Paris, Gallimard, 1991.

comme la technique par excellence de reproduction du réel. La profession se développe : il y a 365 établissements photographiques à Paris en 1868, contre 13 en 1848⁶⁹⁴. L'irruption du procédé photographique met en crise les beaux-arts. La façon dont la photographie a profondément ébranlé les modes de représentation préexistants a été étudiée⁶⁹⁵. La décennie 1860, qui nous occupe prioritairement dans ce chapitre, s'ouvre avec l'entrée de la photographie au Salon des beaux-arts, en 1859. Elle se poursuit avec la création du Salon des refusés en 1863, dont l'historiographie a fait la date d'inauguration de l'art moderne⁶⁹⁶. Philippe Kaenel fait de 1862 un autre moment critique. C'est l'année de création de la Société des aquafortistes, qui défend le caractère artistique de la taille-douce, en réaction à l'envahissement de l'image photographique perçue comme mécanique et industrielle⁶⁹⁷ : « la Société des aquafortistes est une sorte de protestation contre ce moyen nouveau employé pour la vulgarisation des œuvres d'art, la photographie. C'est à proprement parler la rivale de l'art contre le métier⁶⁹⁸. »

En moins d'une dizaine d'années, se produit ce qu'il n'est sans doute pas excessif d'appeler un changement de paradigme dans l'univers visuel du siècle, et plus largement dans l'histoire de l'art européen. Revient l'idée que la photographie a permis à la peinture de se libérer du carcan néoréaliste et académique qui l'étouffait, en la débarrassant de l'injonction à la reproduction mimétique de la réalité. Au début du XX^e siècle, le peintre Gérôme récapitule :

la Photographie a forcé les artistes à se dépouiller de la vieille routine et à oublier les vieilles formules. Elle nous a ouvert les yeux et forcé à regarder ce qu'auparavant nous n'avions jamais vu, service considérable et inappréciable qu'elle a rendu à l'Art⁶⁹⁹.

La photographie n'a pas eu d'incidence seulement dans les beaux-arts : la littérature s'est retrouvée durablement éprouvée par cette invention⁷⁰⁰. L'essor de la photographie a généré une

⁶⁹⁴ Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris (1848-1871)*, ouvr. cité, 1994, p. 1.

⁶⁹⁵ Voir Paul-Louis Roubert, *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie (1839-1859)*, Paris, Monum, 2006 ; Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre (1839-1914)*, Paris, Flammarion, 2020.

⁶⁹⁶ Ainsi que le rappelle Philippe Kaenel, dans *Le Métier d'illustrateur (1830-1880). Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré* [1996], Genève, Droz, 2005.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, en part. p. 93-134.

⁶⁹⁸ Jules Claretie, *Diogène*, 2 août 1862, cité par Janine Bailly-Herzberg, *L'eau-forte de peintre au XIX^e siècle : la société des aquafortistes (1862-1867)*, Paris, Léonce Laget, 1972, vol. I, p. 52.

⁶⁹⁹ Jean-Léon Gérôme, préface au livre d'Émile Bayard, *Le Nu esthétique. L'homme, la femme, l'enfant*, Paris, E. Bernard, 1902, s. p.

⁷⁰⁰ Voir Philippe Hamon, *Imageries*, ouvr. cité ; Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003 ; Basile Pallas, *Le Miroir aberrant. Littérature et photographies au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

immense masse de discours, qui enthousiastes, qui méfiants⁷⁰¹. Commence dès le début des années 1850 le long combat, mené par des photographes comme Nadar et Gustave Le Gray, pour l'accès de la photographie à la reconnaissance en tant qu'art.

La première victime du bouleversement induit par la photographie est sans conteste le portrait. Deux caractéristiques le distinguent des autres genres picturaux. La première en est que les conditions de la réalisation du portrait sont plus directement commerciales – il est souvent commandité. De ce fait, le portrait est plus perméable que la peinture d'histoire ou la nature morte aux évolutions du marché. D'autre part, au cours du XIX^e siècle, l'histoire du portrait (considéré dans sa production majoritaire, son tout-venant) est marquée par l'importance considérable accordée à la ressemblance – au point que, pour le Père Venelle du *Pierre Grassou* de Balzac, « ressemblance » est synonyme de portrait⁷⁰². Or, la capacité de la photographie à reproduire avec précision et netteté les traits du visage est l'ingrédient principal de son succès. Ses détracteurs verront dans la reproduction mécanique de la réalité la preuve que la photographie est dépourvue de caractère artistique. Plus qu'aucun autre genre, le portrait a été sommé de se réinventer face au déploiement du procédé photographique. Durant le Second Empire, et malgré les discours critiques qui font le constat inverse⁷⁰³, la production de portraits peints est en baisse. Elle passe de 30% des œuvres exposées au Salon en 1833 à 16% en 1866⁷⁰⁴. L'intérêt du fini des portraits de l'école ingrienne, par exemple, se voit révoqué en doute : « la question du talent des portraits de M. Ingres a été tranchée le matin où Daguerre fit sa merveilleuse découverte, et la photographie nous donne aujourd'hui un dessin que M. Ingres ne nous aurait pas livré en cent séances⁷⁰⁵ », écrit Nadar. Vue de Sirius, l'histoire du portrait peint (et de l'art occidental en général) entre à cette époque dans une « crise ontologique⁷⁰⁶ », dont les conséquences sont connues : elle amènera le développement d'expérimentations sur la

⁷⁰¹ Voir l'anthologie d'André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie (1816-1871)*, Paris, Macula, 1989.

⁷⁰² « Et c'est vous, monsieur, qui allez faire nos ressemblances ? » (Honoré de Balzac, « Pierre Grassou », *Œuvres illustrées de Balzac*, Paris, Marescq et C^{ie}, 1851-1853, p. 50), cité par Érika Wicky, « Le portrait photographique : des "trivialités du visage" à la "ressemblance intime" », *Romantisme*, 2017/2, n° 176, p. 36-46, cité p. 38, en note.

⁷⁰³ « Le flot des portraits monte chaque année et menace d'envahir le Salon tout entier » (Émile Zola, « Mon salon (1868) », *L'Événement illustré*, 2 mai 1868, cité dans Paul Perrin, « Intentions et ambitions du portrait peint sous le Second Empire », dans Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin et Marie-Paule Vial, *Spectaculaire Second Empire*, Paris, Skira, 2016, p. 84-103, cité p. 85.

⁷⁰⁴ Elizabeth Anne McCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, ouvr. cité, p. 200.

⁷⁰⁵ Nadar, *Nadar jury au salon de 1857*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 68, cité par Heather McPherson, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press, 2001, p. 204, note 19.

⁷⁰⁶ Heather McPherson, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, ouvr. cité, p. 37.

matérialité de la touche, porté par les impressionnistes, et une interrogation générale sur le statut de la représentation, qui trouvera son aboutissement dans l'art abstrait ou le cubisme au XX^e siècle.

L'influence du procédé photographique sur les séries de biographies contemporaines est incontestable : il est le facteur principal de la prise de pouvoir de l'image sur le texte que ce chapitre tâche d'étudier et de documenter. Moyen assez peu coûteux d'accéder à l'image d'une personne célèbre, la photographie est le cœur de la mise en image de la notoriété dans la décennie 1860. Les photographes sont au premier rang des nouveaux agents de la célébrité (rédacteurs, éditeurs, dessinateurs) sous le Second Empire. Eux-mêmes imaginent de lancer quelques séries biographiques accompagnées d'épreuves photographiques. Bien que diverses, ces entreprises éditoriales ont en commun de placer l'image au centre du dispositif (4.1.). Les photographies sont toutefois difficiles à produire en grande quantité et à intégrer à des ouvrages imprimés. Le gros des portraits contenus dans les biographies contemporaines sont des estampes. Une grande partie est constituée de portraits « sérieux », largement copiés de photographies. La place des biographies y est en raison inverse de l'importance accordée à l'image (4.2). L'autre pan des portraits gravés ou lithographiés comprend les caricatures, qui ne sont pas moins liées à la diffusion de la photographie. Doté toutefois d'une histoire et d'une grammaire visuelle propres, jouant à plein de la satire, du second degré, du décalage, associé à un type de journaux particulier, le portrait-charge des années 1860 se comprend comme une réaction non-élitiste à la photographie. En s'appuyant sur un atout paradoxal, la périodicité, et en s'appropriant les codes traditionnels du portrait pictural, le portrait-charge invente une catégorie hybride d'image médiatique : le portrait comme dessin d'actualité. Ce faisant, il joue sur la connivence avec un public complice, se distinguant en cela de la photographie, plus démocratique. La biographie y est frappée de caducité (4.3.).

Le choix d'un parcours par technique ou catégorie d'images ne doit cependant pas nous abuser : le maître mot des biographies illustrées sous le Second Empire est la circulation. Le photographe de la veille devient le caricaturiste ou le biographe du lendemain, avant de se faire lui-même tirer le portrait. Au point de vue des produits eux-mêmes (textes et images), tout n'est que recyclage, réappropriations, imitations, variations, déplacements. Au sein de cet écosystème en perpétuelle mutation, il s'agit de trouver à se distinguer. Les entreprises éditoriales ou journalistiques de biographies contemporaines coexistent dans un marché concurrentiel et volatile : l'innovation est autant une expérimentation esthétique que l'invention d'un nouveau modèle économique. Le fossé qui sépare les pratiques « artistiques », singulières

et novatrices, des procédés « commerciaux », tournés vers la répétition de recettes éculées, perd toute consistance face au pullulement des journaux et livraisons de biographies et de portraits durant la décennie 1860.

1. Les photographies

En matière de publication biographique adjointe de portraits photographiques, le début des années 1860 est un moment-clef. Trois publications issues de différents photographes voient le jour. Bien que l'image en constitue l'argument de vente, chacune synthétise une approche distincte de la biographie et du portrait. Si elles sont finalement peu nombreuses, en regard de la masse des biographies contemporaines de la période, ces entreprises éditoriales n'en sont pas moins séminales, en cela qu'elles influent sur la représentation iconique des célébrités pour les années à venir. Avant l'apparition concurrente de ces entreprises, une publication biographique ornée de portraits photographiques avait déjà paru en France au début des années 1850, tirant parti du procédé du négatif papier. À la différence du daguerréotype, épreuve unique sur plaque d'argent polie, le négatif permet la reproductibilité des épreuves, désormais tirées sur papier. Théophile Silvestre, critique d'art âgé d'une trentaine d'années, imagine une publication de biographies d'artistes qui emploie le procédé.

1.1. *L'Histoire des artistes vivants* de Théophile Silvestre : photographie et objectivité

Le 15 mai 1853, Théophile Silvestre, homme de lettres, et Jean-Baptiste-Alexandre Bornibus, rentier, fondent une société pour la publication par livraisons d'un livre intitulé *Histoire des artistes vivants*, édité par Edmond Blanchard, qui a repris en 1852 le brevet de Hetzel après l'exil de ce dernier⁷⁰⁷. Silvestre, chargé de la partie artistique, a trois tâches : réunir les documents nécessaires à la rédaction des biographies, écrire ces biographies, et commander aux photographes et aux graveurs les portraits d'après nature et les reproductions d'œuvres d'art destinés à illustrer les textes biographiques contenus dans chaque livraison. Le projet est original à plus d'un titre : outre le recours à la photographie, Silvestre assure dans le prospectus de sa publication que ses renseignements sont de première main. Il a pu « fréquenter

⁷⁰⁷ Voir *Le Droit*, 26 mai 1853, p. 3.

longuement » les artistes dont il retrace la vie. Le biographe se présente comme « un observateur patient, épris de vérité, doué d'une curiosité toujours en éveil, d'une humeur très-libre, et prenant, jour par jour, des notes précises sur ses contemporains⁷⁰⁸ ». Le rapport direct au peintre célèbre s'inscrit dans une logique de proximité : la découverte des artistes se fait « dans leur intimité ». La scénographie d'un biographe devenant le familier de son biographié n'est pas nouvelle – qu'on pense à James Boswell et Samuel Johnson. On peut voir ici les linéaments de l'interview photographique que Nadar mettra au point en 1886⁷⁰⁹.

La diffusion effective des tirages photographiques est limitée dès le départ. Le projet originel comprend deux versions. La première, luxueuse, est au format in-folio avec photographies. Son prix est très élevé : 20 francs la livraison. L'éditeur imagine donc une version plus petite (in-4° au lieu d'in-folio) avec gravures sur bois, coûtant entre 1 et 1,25 francs seulement. Il est également possible d'acquérir les photographies isolément, pour 5 francs pièce. Silvestre et son éditeur ont sans doute moins voulu conquérir un nouveau marché que tirer parti du caractère novateur d'un tel projet éditorial. La photographie est conçue comme un produit d'appel, attirant les acheteurs vers un objet beaucoup plus commun : une biographie assortie de gravures sur bois. Trop coûteuse, impossible à associer à du texte (les procédés dits tramés, qui permettent l'insertion aisée et bon marché d'une photographie dans du texte, ne sont mis au point qu'à la fin du siècle), la photographie est abandonnée lors de l'édition en volume, en 1856. Entre le début de la publication en 1853 et la publication en volume en 1856, il est impossible de dire combien de livraisons ont paru. Dans un album conservé à la Bibliothèque nationale de France, on trouve plusieurs portraits photographiques sans biographies (Jean Gigoux, Honoré Daumier, Philippe-Auguste Jeanron, Pierre-Jean David d'Angers), ce qui laisse entendre que plusieurs biographies sont perdues⁷¹⁰. Les dix portraits de la publication sont des décalques des photographies gravés sur acier. Ne souhaitant pas renoncer tout à fait à une publication luxueuse, Silvestre choisit donc, pour le volume, une gravure en taille-douce, réputée plus noble que la gravure sur bois. Rappelons que la gravure sur bois, ou xylogravure, consiste à enlever de la matière là où l'on ne veut pas d'encre : c'est une gravure en taille d'épargne, c'est-à-dire en relief. La gravure sur cuivre ou sur acier (gravure au burin), en

⁷⁰⁸ Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Corot*, Paris, E. Blanchard, 1853, quatrième de couverture.

⁷⁰⁹ Voir Félix et Paul Nadar, « L'art de vivre cent ans. Trois entretiens avec Eugène Chevreul », *Le Journal illustré*, n° 36, 5 septembre 1886. Voir aussi Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité, en part. p. 184-189.

⁷¹⁰ Michèle Hanoosh a publié une enquête complète sur l'histoire éditoriale de l'*Histoire des artistes vivants*. Voir Michèle Hanoosh, « Theophile Silvestre's *Histoire des artistes vivants*, art criticism and photography », *The Art Bulletin*, vol. LXXXVIII, n° 4, décembre 2006, p. 729-755.

revanche, creuse les parties à imprimer, où l'encre se dépose. La technique ni les outils d'impression ne sont semblables. Dans le cas de l'*Histoire des artistes vivants*, les gravures sont tirées à part du texte, puis intercalées avant le début des biographies, comme c'était le cas pour les photographies.

L'abandon de la photographie a des conséquences sur le discours qui entoure la publication. Dans le prospectus de 1853, les références à la photographie vont de pair avec une revendication d'objectivité (le mot acquiert son sens actuel précisément autour de 1850⁷¹¹) : « Nous ne craignons pas d'affirmer que ce livre, animé du souffle des artistes eux-mêmes, n'a pas de précédent. Chaque personnalité s'y est imprimée, pour ainsi dire, comme son image réelle s'est fixée sur la plaque daguerrienne⁷¹² ». À l'instar de la plaque photosensible, le texte se fait réceptacle passif de la vérité du sujet. L'énonciateur s'absente. De même que les « estampes photographiques » sont « le décalque [...] des ouvrages originaux » des artistes, le livre est « un décalque vivant des contemporains ». Dans l'introduction de l'édition en volume de 1856, le ton change. Cette phrase est supprimée. L'accent est mis sur l'auteur et la sûreté de son jugement. Silvestre retranche par exemple un passage insistant sur l'approche technique et concrète de la pratique artistique :

PROSPECTUS DE 1853

...pour pénétrer les secrets de l'atelier et analyser, comme il l'a fait, le côté positif de l'exécution pure, sans lequel, après tout, il n'y a pas d'œuvre d'art, l'écrivain a dû fréquenter longuement les artistes eux-mêmes, afin d'apprendre, dans leur intimité, suivant le sage conseil de Montaigne, à bien parler des vents avec les navigateurs.

INTRODUCTION DE 1856

L'auteur de ce livre a fréquenté les maîtres célèbres pour apprendre, suivant le sage conseil de Montaigne, à parler des vents avec les navigateurs. Il a essayé de pénétrer du même coup d'œil l'âme de l'homme et l'œuvre de l'artiste, inséparables à ses yeux, afin d'arriver à dire à ses contemporains, sans tenir compte de leurs illusions vaniteuses, la vérité, ce qu'il croit être la vérité.

D'un passage à l'autre, le statut du biographe a gagné en valeur : d'humble apprenti cherchant à dévoiler la facture des artistes, il devient un diseur de vérité au « coup d'œil » pénétrant,

⁷¹¹ Voir Lorraine Daston et Peter Gallison, *Objectivity*, ouvr. cité.

⁷¹² Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants*, ouvr. cité.

familier des « maîtres célèbres ». La disparition des photographies et de l'objectivité transparente qu'elles semblaient impliquer autorise un réinvestissement de l'auctorialité. Pressons-nous de tempérer l'affirmation : il s'agit là d'un discours commercial. Les faits prouvent plutôt l'inverse. D'une part, les biographies sont tout à fait partiales dès le départ : Ingres est un « petit éléphant bourgeois, bâti de moignons informes⁷¹³ », Delacroix « le plus grand artiste du XIX^e siècle⁷¹⁴ ». Silvestre est autant qu'un autre pris dans les rapports interpersonnels propres à la production des biographies contemporaines : Horace Vernet lui intente en 1856 un procès pour avoir publié dans *La Presse* une partie de sa correspondance sans son accord⁷¹⁵. Dans le mémoire qu'il envoie à ses juges pour se défendre, Silvestre confirme le renoncement aux métaphores photographiques employées entre 1853 et 1855, pour

⁷¹³ Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants*, « Ingres », p. 3.

⁷¹⁴ *Ibid.*, « Delacroix », p. 75.

⁷¹⁵ Voir les plaidoiries de Henry Cauvain, l'avoué d'Horace Vernet, et d'Adolphe Crémieux défendant Silvestre, ainsi que le jugement, dans *Le Droit* du 8 août 1856, p. 2-6.

comparer ses biographies avec les portraits peints de ses biographiés : « j'ai fait des portraits à la plume, comme ils font des portraits au pinceau⁷¹⁶ ».

Les portraits photographiques de l'*Histoire des artistes vivants*, par ailleurs, sont eux-mêmes soumis à des variations, en raison de l'évolution des procédés. Les premières livraisons, en 1853, sont assorties de calotypes, épreuves sur papier salé réalisées à partir de négatifs papier. Ces clichés, comme le portrait du jeune Courbet par Victor Laisné et É. Defonds (fig. 16) manquent de profondeur dans le rendu des noirs et des volumes. En 1856, lors de la parution des dernières livraisons, avant la publication du volume, les portraits photographiques

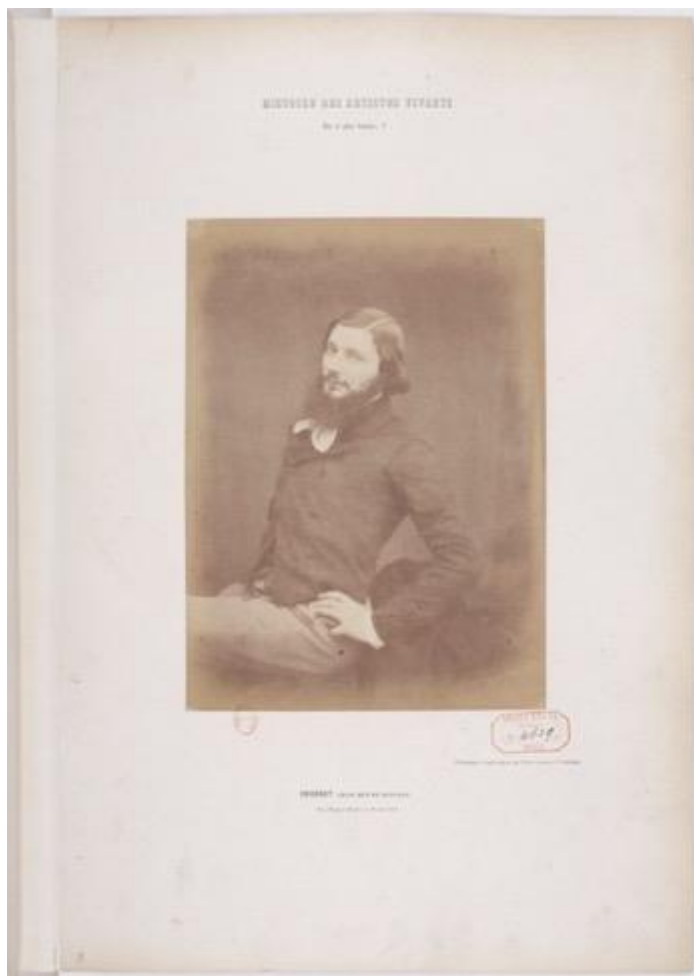


Figure 16. Victor Laisné et E. Defonds, « Gustave Courbet », *Histoire des artistes vivants*, papier salé, 1853.

sont tirés à partir de négatifs au collodion humide. Cette dernière technique permet une prise en compte plus fine de la lumière, facilitant les jeux de clair-obscur, comme dans le portrait de Chenavard par Edouard Baldus (fig. 17). Se ressentant de l'influence de Nadar, le rendu pictural

⁷¹⁶ Théophile Silvestre, *À Messieurs de la Cour impériale de Paris, première chambre. Mémoire de Théophile Silvestre contre Horace Vernet*, Paris, imprimerie Pillet, 1857, p. 5.

des derniers portraits de l'*Histoire des peintres vivants* met également à distance la rhétorique de la transparence et de la positivité employée par Silvestre dans son prospectus de 1853.



Figure 17. Édouard Baldus, « Paul Chenavard », Histoire des artistes vivants, papier albuminé, 1856.

Première tentative d'associer biographie et portrait photographique, l'*Histoire des artistes vivants* a laissé une empreinte durable dans la recherche en histoire de l'art⁷¹⁷. L'ouvrage apparaît néanmoins trop tôt pour être pérenne : les photographies sont encore très coûteuses. Par ailleurs, la photographie est mise au service de la biographie. Silvestre est au sommet de la hiérarchie créatrice ; il commissionne graveurs et photographes (Le Secq, Baldus, Laisné). Il faut attendre la révolution du portrait-carte, sous l'impulsion d'André-Eugène

717 Voir Lyne Penet, « L'Histoire des artistes vivants de Théophile Silvestre : l'artiste en représentation » dans *Image de l'artiste*, Éric Darragon et Bertrand Tillier (dir.), *Territoires contemporains*, n° 3 [en ligne]. URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Lyne_Penet.html ; Julien Zanetta, « Ressemblance et identité : Théophile Silvestre et l'art du portrait d'après nature », *Romantisme*, 2017, n° 176, p. 80-99 et *D'après nature. Biographies d'artistes au XIX^e siècle*, ouvr. cité, en part. chap. 3, « Théophile Silvestre, ressemblance et identité ».

Disdéri, pour que le rapport s'inverse et que la photographie fasse son entrée à un prix abordable, quoiqu'encore élevé, dans le champ des biographies contemporaines.

1.2. Un format nouveau : le portrait-carte

Entre l'*Histoire des artistes vivants* et les publications du début des années 1860 se produit un renversement des rôles : dans un contexte d'essor considérable du médium, le photographe, désormais, tient le haut du pavé. Les entreprises biographiques sont fondées d'abord pour assurer la vente des portraits. La *Galerie des contemporains* d'André-Eugène Disdéri et Zacharias Dollingen, la *Galerie des hommes du jour* de Pierre Petit et Théodore Pelloquet et le *Panthéon parisien* d'Étienne Carjat entament leur publication exactement au même moment : entre 1860 et 1861. Ces trois entreprises éditoriales, qui associent des portraits photographiques à des biographies, contribuent à fixer les caractéristiques de l'ensemble biographie-photographie. Elles ont en commun notamment d'accorder à l'image une place centrale, bien qu'elles présentent des divergences notables qu'il conviendra d'analyser. Avant cela, un détour est nécessaire, pour présenter le contexte qui entoure la publication de ces entreprises biographiques : la vogue du portrait-carte.

Les années 1860-1861 marquent le triomphe du procédé photographique : « la photographie est la reine du jour, la toquade à la mode [...] on ne fait plus rien sans elle⁷¹⁸ ». Dans sa revue comique de l'année 1861, le dessinateur Marcelin allégorise la photographie en une jeune femme resplendissante, la robe semée d'épreuves (fig. 18). La légende décrit « une belle fille qui a fait son chemin, et qui a maintenant voiture et exposition à elle »⁷¹⁹. Le cœur battant de la vogue du portrait photographique est situé au 8, boulevard des Italiens. Un immense atelier photographique, « le plus grand de Paris », s'y déploie sur les deux niveaux supérieurs de l'immeuble. L'endroit est fastueux : « l'or, la soie, le bronze y resplendent, éclairés par quelques cent bougies fichées dans des candélabres à pendeloques de cristal⁷²⁰ ». Sur le plafond du grand salon, une fresque donne à voir des *putti* armés d'appareils

⁷¹⁸ Alexandre Flan et Ernest Blum, *Les Photographies comiques. Délassement comique en 20 tableaux*, Paris, L. Vieillot, 1861, p. 4. La pièce est créée le 22 avril 1861 sur la scène du Théâtre des Délassements-comiques.

⁷¹⁹ Marcelin, « Revue comique de l'année 1861 », *Le Journal amusant*, 18 janvier 1862, p. 5.

⁷²⁰ A. Halbeer, « Les nouveaux salons de M. Disdéri », *Le Monde illustré*, 14 avril 1860, p. 14.



Figure 18. Marcelin, « Revue comique de l'année 1861 », *Le Journal amusant*, 18 janvier 1862, p. 5.

photographiques et de bouteilles de collodion – « mythologie à la mode de 1860⁷²¹ ». Depuis qu'il a photographié Napoléon III et sa famille en 1859, André-Eugène Disdéri a fait fortune. L'engouement des classes les plus hautes – suivies bientôt par la bourgeoisie – pour les photographies de Disdéri s'explique par le succès de l'invention qu'il a brevetée en 1854 : le portrait-carte⁷²². Appelé aussi « portrait carte de visite », « carte de visite photographique » ou encore « carte de visite portrait », le portrait-carte est une photographie de 9x6cm. La plaque de verre au collodion humide de 18x24 cm, qui servait jusque-là à tirer une seule épreuve, est divisée en huit rectangles égaux. Elle est disposée sur un châssis mobile dans une chambre noire à quatre objectifs. La plaque est insolée soit simultanément (deux par deux, ou quatre par quatre), soit successivement, image par image⁷²³. L'épreuve sur papier albuminé est obtenue par tirage contact, puis chaque portrait

est découpé et collé sur un carton épais qui porte la griffe du photographe. Outre un temps de pose faible, avantage du collodion humide, le portrait-carte se distingue donc concrètement par sa taille réduite, qui en facilite la portabilité, et son coût modique : autour d'1fr. 50 pour un portrait-carte (avec des tarifs dégressifs) contre 16 à 25 francs le portrait de taille habituelle. Le portrait-carte est multipliable et échangeable, donc adapté à une consommation de masse. Disdéri a « compris le rôle que le portrait pouvait jouer dans les échanges usuels, non-seulement

⁷²¹ *Ibid.*

⁷²² Il n'en est pas l'inventeur : Édouard Delessert et Olympe Aguado avaient mis au point le procédé avant lui, sans toutefois le breveter. À ce sujet, voir Elizabeth Anne McCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, ouvr. cité, en part. p. 27-28.

⁷²³ Pour plus de détails, voir Caroline Chik, « La photographie sérielle et séquentielle. Origines et ambiguïtés », *Cinéma*, vol. XXIV, n° 2-3, 2014, p. 187-215, en part. p. 195-198 ; Paul Benarroche, *Marseille au temps de Nadar*, Marseille, éditions Parenthèse/Musées de Marseille, 2001, p. 38.

de l'amitié, mais de la simple politesse, – et il a créé le portrait-carte⁷²⁴ ». Comme la carte de visite qu'il complète ou remplace, le portrait-carte devient un objet qu'on s'offre, qu'on s'envoie, qu'on laisse lorsque celui ou celle à qui on rend visite n'y est pas : « les portraits ne sont plus une de ces reliques de famille qui se transmettaient pieusement de génération en génération, mais une monnaie courante qui circule de mains en mains⁷²⁵ ». La thésaurisation n'est pas en reste ; au début des années 1860 s'invente l'album photographique :

Depuis que l'invention des portraits-cartes s'est popularisée, il n'est pas de maison humble ou riche où vous ne trouviez un album photographique. C'est comme un petit musée domestique, où l'on renferme, dans un étui de chagrin, sous un fermoir ciselé, les portraits de ses parents, de ses amis et de ses connaissances⁷²⁶.

Toutefois, le marché des photographies privées, circulant dans des réseaux sociaux restreints, n'est pas le seul à être exploité par la vogue des portraits-cartes. La nouvelle invention s'adapte également à l'intérêt des hommes et femmes du Second Empire pour les célébrités. Devant l'objectif de Disdéri défilent la famille impériale, les dirigeants du monde entier, les généraux, les acteurs et actrices, les écrivains, etc. La gloire de l'empereur est mise sur le même plan que la notoriété d'une actrice ; les photographies de célébrités se mêlent, dans les albums photographiques, à celles des proches et des parents. Une telle absence de séparation entre le haut et le bas, le privé et le public, ne va pas sans susciter un cortège de commentaires. Les uns se réjouissent du surgissement de cette nouvelle élite démocratique que sont les célébrités, destinée à supplanter les vieilles aristocraties :

Et pendant que Disdéri déroulait ses merveilles sous mes yeux, je songeais à ce qu'il y a de grand et de noble dans cette franc-maçonnerie de la renommée, où tous les membres se connaissent, se cherchent, se réunissent et se coudoient sans distinction de caste et de rang⁷²⁷.

D'autres déplorent la popularisation du portrait, qui amène à confondre pêle-mêle piété filiale et culte des têtes couronnées :

En se plaçant du point de vue du souvenir, du culte de la famille, on admet volontiers l'album de photographie sanctuaire réservé aux parents, aux intimes ; où l'on entasse oncles sur oncles, tantes sur tantes, cousins sur cousins, cousines sur cousines.

⁷²⁴ J.R., « Ce que peut faire un photographe », *Figaro*, 3 novembre 1861, p. 7.

⁷²⁵ Gustave Merlet, *Hommes et livres, causeries morales et littéraires*, Didier et C^{ie}, 1869, p. 371.

⁷²⁶ « Revue des magasins, » *Le Tintamarre*, 16 novembre 1862, p. 9.

⁷²⁷ Jules Noriac, « Excursions artistiques », *Figaro*, 30 octobre 1859, p. 6-7, cité p. 7.

Mais l'album n'a plus sa raison d'être du moment où, pour le compléter, son propriétaire l'enrichit d'illustrations et s'imagine de placer l'empereur de Russie ou le roi de Portugal entre la tante Chamaillard et la cousine Gorenflot. L'un ou l'autre de ces souverains doit se trouver dépaysé en pareille compagnie⁷²⁸.

Émile Zola, dans *La Curée*, a résumé l'anxiété du désordre générée par le surgissement du portrait-carte dans l'espace social. Maxime, type du « petit-crevé » du Second Empire, est un grand consommateur de ces images miniatures. Il rapporte dans l'appartement de la rue de Rivoli « les photographies de ces dames », ayant « des portraits d'actrices dans toutes ses poches », dont il déverse le trop-plein dans l'album du salon. Les portraits de comédiennes rejoignent ceux des amies de Renée, issues de la haute bourgeoisie d'affaires, ainsi que ceux d'hommes, « des acteurs, des écrivains, des députés ». Le mélange social rencontrant le mélange sexuel, l'album devient la métonymie du Second Empire tout entier, « monde singulièrement mêlé, image du tohu-bohu d'idées et de personnages qui traversaient la vie de Renée et de Maxime⁷²⁹ ». L'importance de l'album, « image » remplie d'images, dans la panoplie métaphorique de Zola pour caractériser le Second Empire est renforcée par l'emploi du terme « tohu-bohu », véritable mot-clef de *La Curée*, comptant sept occurrences. Issu du deuxième verset de la *Genèse* en hébreu, « tohu-bohu » renvoie au monde chaotique d'avant la Création, durant laquelle Dieu sépare et ordonne l'univers.

Si ce passage des *Rougon-Macquart* est souvent cité pour illustrer la vogue des portraits-cartes⁷³⁰, le lien que fait Zola avec les biographies et la presse est moins fréquemment relevé. En effet, le passage qui précède immédiatement la description de l'album souligne la connaissance approfondie des ragots du monde et du demi-monde acquise par Maxime, qui « aurait soutenu une thèse brillante sur le tout Paris mondain⁷³¹ ». Les récits que Maxime conte à Renée forment une « gazette scandaleuse », et son expertise en fait, écrit Zola, un « catalogue vivant, où toutes les filles de Paris étaient numérotées, avec une notice très complète sur chacune d'elles⁷³² ». Dans l'esprit de Zola, la circulation des portraits photographiques au format carte de visite est étroitement liée à la presse et à la notice biographique. Inauguré en

⁷²⁸ Commerson, « Les portraits cartes », *Le Tintamarre*, 4 janvier 1863, p. 6.

⁷²⁹ Émile Zola, *La Curée* [1871], ouvr. cité, p. 154.

⁷³⁰ Voir Elizabeth Anne McCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, ouvr. cité, p. 2 ; Philippe Hamon, *Imageries*, ouvr. cité, p. 44 ; Adeline Wrona *Face au portrait*, ouvr. cité, p. 98-99 ; Érika Wicky, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 118-119.

⁷³¹ Émile Zola, *La Curée*, ouvr. cité, p. 137.

⁷³² *Ibid.*, p. 153.

1860, le projet de Disdéri de lancer une galerie de biographies contemporaines, qui adjoigne à ses portraits-cartes une notice biographique, réalise cette alliance. Au moment où il lance sa galerie biographique, Disdéri est dans une situation de quasi-monopole : il occupe le devant de la scène photographique. Peu à peu, ses confrères en photographie vont l'imiter en commercialisant eux aussi des portraits miniature – jusqu'à Nadar qui, emménageant en 1860 dans son grand atelier du boulevard des Capucines, se lance timidement dans la course⁷³³. Les entreprises biographiques sont un observatoire utile pour comprendre les stratégies déployées par les rivaux de Disdéri afin d'acquérir des parts de marché. Dans le cas de Pierre Petit et d'Étienne Carjat, qui lancent chacun une publication de « photobiographie », comme dit la réclame, l'objectif est de sortir du lot. La concurrence commerciale et les divergences esthétiques sont renforcées par l'opposition politique entre Disdéri et ses confrères.

1.3. Disdéri et la *Galerie des contemporains*

C'est en 1860 que Disdéri s'associe à Zacharias Dollingen pour lancer sa *Galerie des contemporains*. Le titre fait écho à la *Galerie des contemporains illustres, par un homme de rien*, publiée par Louis de Loménie dans les années 1840⁷³⁴. Y voir une référence serait exagéré : les titres façonnés sur le modèle *galerie de X* sont légion durant le Second Empire, et le substantif « contemporain » employé comme synonyme de « célébrité » est très en vogue – à commencer par *Les Contemporains* de Mirecourt. Opter pour un tel titre en 1860 n'a rien d'original, au contraire : c'est le choix de la banalité. Chaque livraison comporte une biographie de quatre pages et un portrait-carte : un feuillet plié en deux, au sein duquel est glissée l'épreuve photographique collée sur carton.

Les portraits de Disdéri sont pour l'écrasante majorité des portraits en pied. Anne Elizabeth McCauley explique que ce cadrage est d'abord motivé par des raisons

⁷³³ Le *Journal amusant* du 2 novembre 1861 comporte une annonce pour les portraits-cartes de Nadar. La liste comporte près de 80 noms. En 1861, Disdéri propose à la vente au moins 300 portraits de célébrités. Durant l'année 1861, le *Journal amusant* s'est également fait revendeur de portraits-cartes – preuve de plus, s'il en fallait, de la proximité des réseaux de la presse et de la photographie. Or le *Journal amusant* vante un catalogue de plus de 1600 portraits-cartes (« toutes les personnes connues qui ont été photographiées par les différents photographes de Paris ») vendus au prix avantageux de 1,25 francs contre les 1,5 francs habituels.

⁷³⁴ Louis de Loménie, *Galerie des contemporains illustres, par un homme de rien*, Paris, au bureau central, 10 vol. 1840-1847.

techniques⁷³⁵. Pour augmenter le rendement autant que pour favoriser le naturel de la pose⁷³⁶, Disdéri souhaite réduire au minimum le temps d'exposition. Pour cela, il a besoin d'avoir la plus grande ouverture focale. Or, l'ouverture du diaphragme réduit la profondeur de champ. Le choix de se placer à distance du sujet s'impose donc pour compenser la perte de profondeur qui résulte de l'ouverture de la lentille. De la sorte, l'image obtenue n'écrase pas les reliefs et conserve une netteté relative à l'arrière-plan et aux décors. Le choix de la pose en pied est en effet à relier à la présence systématique d'accessoires dans les portraits-cartes de Disdéri. Un inventaire de 1856 nous renseigne sur ces éléments de décor : cinq repose-têtes, plusieurs chaises en chêne sculpté, trois tables d'acajou, deux colonnes, un fauteuil, un piano, une chaise cannée, un divan tendu de percaline, des rideaux en tissu damassé et des tapis, à quoi on peut ajouter des livres – lus par les sujets, ou négligemment laissés au sol, comme dans un portrait de Fromental Halévy⁷³⁷. Les portraits d'Ingres et d'Arsène Houssaye (fig. 20 et 19) utilisés dans la *Galerie des contemporains* donnent à voir les mêmes fauteuil, tapis, rideau, table et nappe.

⁷³⁵ McCauley, *A.A.E. Disdéri...*, ouvr. cité, p. 34.

⁷³⁶ Le naturel est un terme clef de la théorie photographique de Disdéri. Comme l'écrit McCauley à propos de ses *Renseignements photographiques* (Paris, chez l'auteur, 1855), « sa référence pour les poses, les proportions et l'arrière-plan, qu'il répète à plusieurs occasions, est la "nature" » (« *his repeated standard for poses, proportions, and background is "nature"* »), McCauley, *A.A.E. Disdéri...*, ouvr. cité, p. 42).

⁷³⁷ Voir McCauley, *A.A.E. Disdéri...*, ouvr. cité, p. 43.



Figure 20. Disdéri, « Ingres », portrait-carte, v. 1860.



Figure 19. Disdéri, « Arsène Houssaye », v. 1860.

Depuis le XVI^e siècle, le portrait en pied est traditionnellement réservé aux représentations de dirigeants et d'aristocrates, d'autant qu'il s'agit, en peinture, du type de portrait le plus coûteux. La tradition moderne du portrait de souverain s'invente autour de cette représentation en pied. L'emblématique portrait de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud fixe le code visuel du portrait de monarque, comprenant manteau d'hermine, drapé majestueux et colonne, symbole de stabilité. Au XIX^e siècle, la tradition se poursuit⁷³⁸. Les peintres les plus renommés sont chargés d'exécuter ces portraits officiels : François Gérard pour Napoléon I^{er} et Charles X, Antoine-Jean Gros pour Louis XVIII. Franz Winterhalter peint les portraits de Louis-Philippe et de Napoléon III (fig. 21).

⁷³⁸ Sur les portraits de monarques et la représentation du pouvoir, voir Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.



Figure 21. Franz Xavier Winterhalter, Napoléon III, 1855, huile sur toile, 240x155cm, Versailles, musée national du Château de Versailles.



Figure 22. Disdéri, « Fromental Halévy », portrait-carte, v. 1860

Il est notable que Disdéri, composant ses portraits en pied, se soit spontanément approprié les codes visuels du portrait d'apparat. Outre les drapés et les fauteuils ornés, Disdéri se sert régulièrement d'accessoires évoquant l'architecture classique autant que les portraits de souverains : les colonnes et les balustrades. Sans doute, de tels usages répondent à la demande de la clientèle, friande de la respectabilité conférée par les symboles néoclassiques. Le portrait de Fromental Halévy (fig. 22) présente le compositeur en redingote, haut-de-forme à la main, devant une colonne et une balustrade. L'artifice d'une telle représentation n'échappe pas aux contemporains ; le caricaturiste Marcelin, dans une série d'illustrations sur les cartes de visite photographiques, tourne en dérision tel « jeune homme se promenant sa balustrade à la main », tel « monsieur grave avec un rideau qui lui tombe du ciel⁷³⁹ » (fig. 23). Dans le même article, il compare les portraits de famille d'autrefois, immenses et somptueux (« peints par Holbein, Van Dyck, Rigault, Reynolds et Lawrence, ils coûtaient quelques centaines de mille francs, mais quelle collection de chefs-d'œuvre ! ») aux portraits d'aujourd'hui, petits et sombres, (« cinquante francs le cent, chez le photographe du coin : mais quelle collection de

⁷³⁹ Marcelin, « Les cartes de visite en photographie », *Le Journal amusant*, 18 février 1860, p. 2.

chenilles ! »). Le désir d'individualiser les portraits des célébrités qui défilent devant l'objectif ne semble pas avoir animé Disdéri. Ingres et le baron James de Rothschild arborent les mêmes vêtements, la même canne, la même pose. Il existe quelques exceptions à cette règle d'uniformité, notamment les portraits de peintres, qui conservent leurs emblèmes traditionnels, comme dans le portrait d'Alexandre-Gabriel Decamps (fig. 24). Âgé de près de soixante ans, ce dernier pose assis, jambes croisées, un cigare dans la main droite⁷⁴⁰. Derrière lui est installé un chevalet de peinture, sur lequel une palette et des pinceaux reposent en équilibre précaire, comme s'ils venaient d'être déposés par le peintre. Sous le chevalet, en bas à gauche de l'image, des carnets de croquis sont posés sur un tabouret – un autre cliché de la même plaque montre le peintre consultant l'un de ces carnets. La mise en scène est soignée : le portrait est à mi-chemin entre le portrait d'atelier, qui s'imposera à la fin du siècle comme une catégorie d'image à part entière⁷⁴¹, et la tradition du portrait comportant les emblèmes de la profession du modèle. Le détail le plus frappant de ce portrait demeure le petit tableau posé sur le chevalet. Trop petit pour être identifié (faisait-il partie des accessoires de Disdéri ? Decamps l'a-t-il apporté avec lui à l'atelier ?), il semble représenter une femme, peut-être dans le goût oriental propre à Decamps – du moins peut-on affirmer qu'il s'agit d'un portrait. La petite taille du tableau,



Figure 23. Marcelin, gravures sur bois, Journal amusant, 18 février 1860, p. 2.

⁷⁴⁰ Décédé le 22 août 1860 d'un accident de cheval, Decamps est biographié dans la *Galerie des contemporains* de façon posthume.

⁷⁴¹ Voir Pierre Wat (dir.), *Portraits d'atelier. Un album de photographies fin de siècle*, Grenoble, ELLUG, 2013.

renforcée par le grand chevalet qui le soutient, ne peut manquer d'évoquer celle du portrait-carte lui-même, qui se pose, par ce clin d'œil, en concurrent direct de la représentation picturale.

Hormis quelques exceptions de cette nature, les portraits de Disdéri disposés dans la *Galerie des contemporains* présentent peu de caractères distinctifs. Comme l'écrit McCauley, les portraits-cartes sont si peu variés que « presque tous les personnages peuvent être interprétés comme des écrivains, quand ils sont assis, ou des hommes d'État quand ils se tiennent debout⁷⁴² ».

⁷⁴² « The carte [...] limited their variety so that almost all figures could be interpreted as writers when seated or statesmen when standing » (McCauley, *A.A.E. Disdéri...*, ouvr. cité, p. 77).

GALERIE DES CONTEMPORAINS.



Disdéri, Phot.

DECAMPS.

Figure 24. Disdéri, « Alexandre Decamps », portrait-carte, v. 1858.

Qu'en est-il des textes biographiques qui accompagnent chaque portrait ? En premier lieu, les portraits sélectionnés pour accompagner les biographies varient d'une livraison à l'autre, en fonction des stocks disponibles. La piste d'analyse qui consiste à interpréter conjointement texte et portrait en est rendue moins empruntable. Au reste, les biographies ne comportent pas de références aux portraits qu'elles légendent. Il est probable qu'à l'instar des portraits-cartes, les biographies aient été rédigées en série, sans égard à l'image. Le parcours et la figure de Zacharias Dollingen, en charge de la partie rédactionnelle de la *Galerie des contemporains*, corroborent cette hypothèse.

Dollingen commence sa carrière dans les années 1840 comme fermier d'annonces. Directeur du *Figaro* pendant quelques mois en 1854, il en est le courtier publicitaire. Il se lance dans le journalisme en avril 1856 en fondant la *Gazette de Paris*. Le journal imite la maquette, le format et le type de contenu du *Figaro*. Philibert Audebrand, rédacteur en chef de la *Gazette de Paris*, décrit sobrement ce journal comme une « concurrence au *Figaro*⁷⁴³ ». Dès sa création s'engage donc un bras de fer avec le journal d'Hippolyte de Villemessant, qui combat Dollingen en associant son nom à la littérature industrielle, au plagiat et à l'incompétence. En 1857, un article du *Figaro* décrit ce « polygraphe éminent » en train d'écrire :

Vous ai-je dit que j'avais vu Dollingen au travail ? – C'est un spectacle qui vous frappe à la fois d'épouvante et d'admiration.

Quarante-sept secrétaires l'entourent, ployés sur quarante-sept pupitres. Quarante-sept mains courent à perdre haleine sur le papier ; quarante-sept plumes crient en chœur. – À cette plume-ci, Dollingen dicte un drame ; à celle-là, un roman ; à cette autre, un poème épique. – Ces dictées durent vingt-cinq heures par jour sans désemparer. De temps en temps un malheureux secrétaire cède à la fatigue et tombe roide mort. – Aussitôt Audebrand l'emporte dans ses bras musculeux, – un secrétaire de rechange prend la place du défunt, – et Dollingen continue à dicter avec une sérénité radieuse ! [...] Il arrive – très fréquemment – que ces quarante-sept secrétaires ne suffisent pas à recueillir les inspirations débordantes de Dollingen. Alors – spectacle électrisant ! – vous voyez Dollingen ôter ses gants, ôter ses bottes, ôter ses bas, – et se mettre à écrire fiévreusement de chaque main et de chaque pied⁷⁴⁴.

Les rédacteurs du *Figaro* font de Dollingen une véritable scie, ne manquant pas une occasion d'éreinter celui qu'ils appellent « le grand Dollingen ». S'agissant de deviner le collaborateur secret de la comédie *Fiammina* de Mario Uchard, un journaliste s'exclame que « c'est

⁷⁴³ Philibert Audebrand, *Derniers jours de la bohème. Souvenirs de la vie littéraire*, Paris, Calmann-Lévy, 1905, p. 116.

⁷⁴⁴ *Figaro*, 8 mars 1857, p. 8, 1^{ère} colonne.

Dollingen qui a collaboré à *Fiammina*, comme il a collaboré à tous les chefs-d'œuvre ! Il n'a pas signé [...] il est modeste autant qu'il est fécond⁷⁴⁵ ». D'un hôtelier failli, « on dit qu'il est devenu secrétaire de Dollingen, ce qui est une manière comme une autre – de se suicider⁷⁴⁶ ». Pour Charles Monselet, Dollingen « ne compte point » et « n'appartient pas à la littérature⁷⁴⁷ » – et pour cause, puisqu'un autre article indique qu'il écrit « *Orquestre* et le *Ford* du Havre⁷⁴⁸ ». Ce n'est pas sans une fine ironie que Commerson, dans un petit dictionnaire parodique du *Tintamarre*, donne de Dollingen cette définition lapidaire : « homme de lettres⁷⁴⁹ ». La lutte avec Villemessant se solde par une défaite de Dollingen, qui vend *La Gazette de Paris* à son rival en mars 1859. Lorsqu'il prend la tête de la partie biographique de la *Galerie des contemporains*, Dollingen est *persona non grata* dans les milieux littéraires.

La grande majorité des notices de la *Galerie des contemporains* est rédigée par Dollingen. Les auteurs signant de leurs seules initiales, il n'est pas toujours évident de savoir de qui il s'agit. Si « P.A. » renvoie sans doute possible à Philibert Audebrand, collaborateur de longue date de Dollingen, les autres noms sont sujets à caution. McCauley propose les associations suivantes : C.V. pour Charles Vincent, J.C. pour Jules Claretie, J.N. pour Jules Noriac, L.B. pour Louis Barre⁷⁵⁰. Le nom de Noriac est confirmé par le ton très familier de la biographie qui lui est consacrée, inhabituel dans cette galerie : « la belle avance de savoir qu'il est né à Limoges en 1827 ; les Plutarques vulgaires l'ont déjà dit⁷⁵¹. » La plupart des biographies sont rédigées à partir de notices antérieures. Le *Dictionnaire universel des Contemporains* de Gustave Vapereau, dont la première édition remonte à 1858, est l'une des sources privilégiées par les rédacteurs de la *Galerie des contemporains*. La comparaison de la notice de Louis Jourdan dans le Vapereau et dans la *Galerie* de Disdéri et Dollingen donne à voir le travail de réécriture auquel s'est livré Philibert Audebrand.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, 22 mars 1857, p. 6.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, 29 octobre 1857, p. 5-6.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, 4 février 1858, p. 2-3. L'article retrace parodiquement la fondation de la *Gazette de Paris* avec Philibert Audebrand, « mariage entre l'envie [de Dollingen] et l'impuissance [d'Audebrand] ».

⁷⁴⁹ Commerson, « Le Plutarque-pocket. Études de biographie universelle (et sur le pouce) ancienne et moderne », *Le Tintamarre*, 25 juillet 1858, p. 1.

⁷⁵⁰ McCauley, *A.A.E. Disdéri...*, ouvr. cité, p. 237, note 10.

⁷⁵¹ Disdéri et Dollingen, « Jules Noriac », *Galerie des contemporains*, n° 101, Paris, impr. Napoléon Chaix, 1860-1863, s. p.

JOURDAN (Louis), journaliste français, né en 1810, à Toulon (Var), y commença ses études qu'il acheva à Aix. Il débuta de très-bonne heure dans les lettres. À peine adolescent, il écrivait dans une feuille de Toulon, *l'Aviso de la Méditerranée*, où il publia des Fragments de romans inédits sous le pseudonyme d'un Pauvre diable. En 1831, il fonda dans la même ville avec MM. Courdouan et Henri Monnier, le journal *le Croquis*. Devenu peu après un des fervents adptes du saint-simonisme, il partit, en 1833, pour la Grèce, où il rédigea en chef *le Sauveur*, que venait de fonder le général Coletti. Rentré en France, il prit, en 1835, une part très-active avec MM. Enfantin, Carrette et Varnier, à la rédaction et à la publication de *l'Algérie*, qui n'a cessé de paraître qu'en 1847.

M. Louis Jourdan est né à Toulon en 1810. Après avoir fini ses études à Aix, ville littéraire, il revint dans son pays natal et débuta dans une feuille libérale intitulée : *l'Aviso de la Méditerranée*. On touchait aux jours du mouvement romantique, où toute forme un peu savante était bien venue. Dans le feuilleton de ce journal maritime, M. Louis Jourdan publiait des fragments inédits qu'il signait : *Un pauvre diable*. Très-peu de temps après il fonda dans cette même ville un journal de littérature et d'art sous le titre : *le Croquis* ; il avait pour collaborateurs dans cette œuvre MM. Courdouan et Henry Monnier.

Mais avec la révolution de Juillet s'avancait l'idée de Saint-Simon, qui groupait autour d'elle tant de jeunes hommes d'élite. M. Louis Jourdan vint, en 1833, grossir le nombre de ces disciples d'une foi nouvelle. Tandis que plusieurs de ses amis pénétraient dans l'Orient, il s'arrêtait à Athènes, où il créait la feuille *le Sauveur*, grand journal qui soutenait la politique libérale du général Coletti. Athènes peut être une cité glorieuse, pleine de grands souvenirs historiques ; ce n'est pas un séjour qui convienne à tous les Européens. Au bout de deux ans de séjour, le rédacteur en chef du *Sauveur* dut quitter la ville de Socrate pour revenir en France.

À dater de ce moment là [*sic*], d'ailleurs, l'école saint-simonienne, lasse de faire l'école buissonnière, revenait en masse à Paris. M. Louis Jourdan, qui avait beaucoup appris dans ses voyages, comprenait la nécessité d'apprendre encore dans la retraite. Il étudia l'économie politique, l'histoire de la révolution française, et se prépara enfin à devenir un homme du jour en état de prendre part au mouvement des idées et des faits de son époque. En 1840, MM. Enfantin et Varnier ayant fondé *l'Algérie*, organe de l'Afrique française, il travailla à ce journal, qui ne cesse de paraître qu'en 1847.

Tous les faits du texte d'Audebrand sont vraisemblablement tirés du Vapereau. Le biographe délaye ces informations biographiques par des procédés qui rappellent l'exercice scolaire de l'amplification, consistant à développer un sujet dans la tradition de l'*amplificatio* des rhétoriciens. Ces pratiques peu scrupuleuses de recyclage à partir d'une source unique, bien qu'elles soient récurrentes dans les biographies contemporaines, tendent à corroborer les critiques adressées à Dollingen, et les traits satiriques qui le visent.

L'exemple ci-dessus donne une idée du ton bénin adopté par la *Galerie des contemporains* : loin de tenter d'éclaircir les tenants et les aboutissants de l'émigration orientale des saint-simoniens, la notice choisit plutôt de nous informer qu'Athènes ne plaît pas à tout le monde. De ces textes biographiques de quatre pages se dégage une nette volonté de ne blesser personne. À l'empereur et sa famille sont servis les éloges de rigueur : « c'est en même temps un conte de fée, une épopée, un récit digne de Plutarque ou de Tacite, que la vie de Napoléon III. L'histoire s'agrandira pour lui faire de la place⁷⁵². » Pro-Empire par opportunisme, les textes ne sont pas militants : ils n'égratignent pas les opposants au régime. Adolphe Thiers est le « vivant exemple de ce que vaut l'étude mariée au talent⁷⁵³ ». Le ton de chaque notice varie d'une reconnaissance appuyée à un franc éloge. Actrice de second rang au théâtre du Gymnase, Augustine Figeac, « toujours sûre de charmer les yeux par sa mise pleine de goût comme par la distinction de sa physionomie et de sa tenue [...] appartient à l'aristocratie artistique⁷⁵⁴ ». Lord Palmerston, chef d'État britannique, est « du nombre des dix ou douze esprits d'élite qui règlent la marche de la civilisation actuelle⁷⁵⁵ ». Aucune critique, aucune ironie ne se décèle dans des notices toutes à la célébration des individualités du temps. Même la biographie d'Hippolyte de Villemessant que lui consacre un Dollingen beau joueur reconnaît au patron du *Figaro* sa « loyauté à toute épreuve » et son « cœur excellent⁷⁵⁶ ». Dollingen poursuit en réalité le programme qu'il s'est fixé dans la *Gazette de Paris* : sortir du « système des personnalités ».

Depuis que la politique n'est plus de mode, l'attention de la foule se rabat sur la vie intime des artistes, des gens de lettres, des gens du monde et des gens de théâtre. On veut égrener chaque jour un chapelet de noms propres pour en faire des noms sales. [...]

⁷⁵² *Ibid.* « S.M. l'Empereur Napoléon III », n° 13.

⁷⁵³ *Ibid.*, « Louis-Adolphe Thiers », n° 9.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, « Mlle Figeac », n° 42.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, « Lord Palmerston », n° 51.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, « H. de Villemessant », n° 57.

Non, en voilà assez ! En voilà beaucoup trop⁷⁵⁷ !

La bienveillance lénitive des biographies de Dollingen et de ses collaborateurs est adaptée aux produits industriels de grande consommation que sont les portraits-cartes – dont elles ne sont, somme toute, qu'un léger supplément, destiné à en seconder la contemplation. Vingt-cinq centimes : c'est la différence de prix entre le portrait-carte seul (1,5 fr) et le portrait-carte et la biographie (1,75 fr). La photographie est le cœur du produit : il s'agit de ne pas disperser l'attention de l'acheteur en lui procurant des biographies trop saillantes. Les textes de la *Galerie des contemporains* sont subalternes ; c'est l'image qui prime.

L'irénisme des notices a toutefois une autre dimension : il dénote le désir de présenter un miroir apaisé de l'Empire. Napoléon III, sa famille, ses généraux, hommes d'État, artistes et écrivains, tous œuvrent à la grandeur du régime, sans discorde. Disdéri est photographe officiel de l'Empereur depuis 1859, et sa *Galerie des contemporains* est en partie une œuvre de propagande impériale. Rendre hommage à quelques opposants notoires, Thiers, Bocage, dans ce Panthéon œcuménique, est une preuve de mansuétude et d'ouverture, à l'heure où l'Empire entame sa « libéralisation » par le décret du 24 novembre 1860. Le biographe de l'empereur résume : « il est peut-être encore de secrètes dissidences, mais il n'est certes pas un homme qui ne soit fier de vivre dans ce temps et de traverser le monde avec un passeport français⁷⁵⁸. »

1.4. La *Galerie des hommes du jour* de Pierre Petit, « aristocrate dans son art »

Légitimé par le pouvoir, au faite de la gloire et de la fortune : Disdéri est en 1860 le photographe du moment. Ses concurrents n'ont d'autre choix que de se situer par rapport au photographe impérial, soit en l'imitant, soit au contraire en se démarquant. Lors du lancement de la *Galerie des hommes du jour* en 1861, Pierre Petit et Théodore Pelloquet vont adopter cette deuxième solution, en commercialisant un produit opposé à celui de Disdéri. Le monde des producteurs culturels du Second Empire est petit : non seulement Petit et Pelloquet connaissent Disdéri et Dollingen, mais ils ont collaboré. Pierre Petit, né en 1831 dans le Var, a travaillé pour Disdéri dans les années 1850. Il fait partie des soixante-dix-sept employés de l'atelier du

⁷⁵⁷ Dollingen, *Gazette de Paris*, 9 mars 1857, cité par Sophie Spandonis, « ''Un monde entier à remuer'' : la vie et l'esprit parisiens dans la *Gazette de Paris* de Dollingen (1856-1859) », SERD, août 2018, p. 7 [en ligne : <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/Spandonis.pdf>]. La date d'une telle déclaration doit être prise en compte : c'est celle du « moment Mirecourt ».

⁷⁵⁸ « S.M. l'Empereur Napoléon III », *Galerie des contemporains*, n° 13.

photographe en 1855⁷⁵⁹. Engagé pour photographier les clients en suivant le cahier des charges de la maison Disdéri, Pierre Petit connaît bien la formule compositionnelle mise au point par le photographe impérial. En 1856, Disdéri, surendetté, fait faillite : ses biens sont saisis et le tribunal le condamne à une peine de quinze jours de prison, qu'il purge aux Madelonnettes. Pour reprendre son activité, Disdéri doit licencier : Pierre Petit est vraisemblablement du lot des remerciés. Le 9 mai 1859, Pierre Petit fonde avec Antoine-René Trinquart une société, sous la raison sociale « Petit et Trinquart ». Son nom : la Photographie des Deux Mondes⁷⁶⁰. Dans son atelier, situé 31, place Cadet, Pierre Petit réalise ses portraits de célébrités, ainsi qu'une galerie photographique de l'épiscopat français. L'associé que Petit choisit pour diriger la partie biographique de sa *Galerie des hommes du jour*, Théodore Pelloquet, a quant à lui travaillé pour Dollingen à la *Gazette de Paris*. Il y publie une série des « réputations surfaites », parmi lesquelles de nombreux peintres (Gérôme, Meissonnier, Flandrin, Couture), ainsi que son *Dictionnaire de poche des artistes contemporains*, qui paraît en volume en 1858⁷⁶¹. Collaborateur régulier de la *Gazette de Paris*, Pelloquet est donc inclus dans les attaques que le journal suscite. Edmond Martin le cite dans un article du *Tintamarre* contre la « Dollingette de Paris » :

Dollingen (quand il s'en mêle), Philibert Audebrand et leur complice Pelloquet, ne font, après tout, que de la littérature sur le pouce, et écrivent comme Chateaubriand aurait écrit la note de sa blanchisseuse⁷⁶².

Cette proximité avec l'entreprise de Disdéri pousse d'autant plus Petit et Pelloquet à s'en démarquer – malgré la ressemblance des titres, très probablement volontaire : *Galerie des contemporains* pour Disdéri ; *Galerie des hommes du jour* pour Petit. Contrairement à sa cousine, la *Galerie des hommes du jour* est luxueuse : son imposant format (*in-plano*, puis *in-quarto* à partir de la cinquième livraison) lui permet d'accueillir des portraits de grande taille (21x16 cm). La réclame insiste sur la qualité matérielle des produits : les portraits sont tirés sur « papier de Chine » et collés sur « carton de Bristol » ; la biographie est imprimée sur « papier des Vosges ». Le prix s'en ressent : 5 francs la livraison contre 1,75 francs pour la *Galerie des contemporains*. Bien qu'il ne se prive pas de vendre également ses portraits au format carte de visite, ni d'ouvrir des succursales à Marseille ou à Nice, Pierre Petit défend la position de

⁷⁵⁹ McCauley, *A.A.E. Disdéri*, ouvr. cité, p. 38.

⁷⁶⁰ Il paraît peu vraisemblable qu'il s'agisse des mêmes deux mondes (l'Ancien et le Nouveau) que ceux de la *Revue des Deux-Mondes*. Sans doute faut-il plutôt voir là une référence au monde et au demi-monde.

⁷⁶¹ Théodore Pelloquet, *Dictionnaire de poche des artistes contemporains*, ouvr. cité, 1858.

⁷⁶² Edmond Martin, « À un journal triste », *Le Tintamarre*, 18 juillet 1858, p. 6.

l'élitisme, de l'artisanat et de l'exigence esthétique. Ses affiches publicitaires le clament dans Paris : Petit « opère lui-même » – contrairement à Disdéri, qui emploie en 1860 soixante-deux personnes et dirige trois ou quatre ateliers pour le tirage et l'encadrement⁷⁶³. Il est vrai que Disdéri se sert également de la formule dans ses annonces publicitaires, mais il précise : « M. Disdéri opère lui-même, tous les jeudis, pour les personnes qui se sont fait inscrire⁷⁶⁴ ». Pour marquer davantage sa différence, Petit s'affilie à la bohème des petits journalistes : dès 1859, la prime d'abonnement du *Gaulois*, de *Diogène*, de *La Vie moderne*, consiste en un portrait issu de la maison Petit et Trinquart. Les abonnés de province de *Diogène* peuvent choisir un portrait de célébrité⁷⁶⁵. À l'image de Mirès et Millaud, Petit offre un banquet aux journalistes en 1861⁷⁶⁶. *Diogène* publie, le 2 juin 1860, le portrait-charge de Petit par Étienne Carjat (fig. 26). Continuation de la circulation médiatique et commerciale de l'image, ce portrait-charge devient le logo de Pierre Petit (fig. 25).

⁷⁶³ McCauley, *A.A.E. Disdéri...*, ouvr. cité, p. 51.

⁷⁶⁴ *La Presse*, 8 juin 1861, p. 3.

⁷⁶⁵ Voir « MM. Pierre Petit et Trinquart et nos primes », *Diogène*, 21 avril 1860. Mixte de réclame, d'information journalistique et de nouvelle à la main, l'article met en scène un dialogue entre *Diogène* et Pierre Petit, dont l'accent marseillais est gentiment moqué.

⁷⁶⁶ Voir Henri Page [pseud. William Duckett], « La Photographie matrimoniale », *Le Tintamarre*, 5 mai 1861, p. 4.



Figure 25. Étienne Carjat, *Pierre Petit*, *Diogène*, 2 juin 1860



Figure 26. Annonce parue dans le *Charivari* du 22 octobre 1865.

Quelques mois plus tard, *Le Gaulois* publie également le portrait-charge (par Hadol) du photographe, avec la mention « photographe du *Gaulois*⁷⁶⁷ ». L'enjeu médiatique et commercial d'un tel échange de bons procédés est explicite : « *Le Gaulois*, en publiant aujourd'hui la charge et la biographie de Pierre Petit, obéit à la reconnaissance et à l'amitié. Il est heureux de donner l'appui de sa modeste célébrité à cette gloire modeste aussi, mais destinée au plus vif éclat⁷⁶⁸. » L'auteur de la biographie qui accompagne l'illustration, Delatouche, place d'ailleurs dans la bouche de Pierre Petit une allusion voilée à l'entreprise rivale de Disdéri : « je distingue parfaitement un courtier d'annonces d'un homme de lettres, Dollingen d'Edmond About⁷⁶⁹. » Le mauvais goût de Disdéri se voit en outre critiqué dans un article de *Diogène* en 1860⁷⁷⁰. À la fin du siècle, Nadar achèvera de faire de Disdéri un simple marchand, qui « eût tout aussi bien, avec le même aplomb, la même certitude [...] et très probablement le même

⁷⁶⁷ *Le Gaulois*, 4 novembre 1860, p. 4-6.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁷⁰ Émile Faure, « Chroniques », *Diogène*, 1^{er} septembre 1860, cité par McCauley, *Industrial Madness...*, ouvr. cité, p. 84.

succès, fabriqué et surtout débité tout autre genre d'’’*article*’’ et joué de tous autres publics⁷⁷¹ ». La posture médiatique et commerciale de Pierre Petit trouve son expression la plus précise dans une plaquette qui porte son nom en guise d'auteur, bien qu'il ne l'ait visiblement pas écrite : *Simples conseils. Manuel indispensable aux gens du monde*⁷⁷². Ce livre, s'ouvrant sur une reproduction du portrait-charge de Carjat, panache curieusement un manuel à l'usage des modèles de Pierre Petit, des considérations théoriques sur la photographie (au milieu desquelles le nom de Pierre Petit finit toujours par surgir opportunément), une élogieuse revue de presse des portraits de Petit et des attaques contre les ateliers de photographie équestre de Disdéri. Les auteurs des textes, dont les noms s'étalent sur la couverture, sont autant de cautions esthétiques⁷⁷³. La brochure débute par un poème dédié à Petit : « Tu peins avec de la lumière :/Ta palette, c'est l'arc-en-ciel⁷⁷⁴ ! » Sans doute destiné à être feuilleté par les clients de Pierre Petit attendant leur tour, le livre déclare avec force, dès la première ligne : « la photographie est un art⁷⁷⁵. » Encore faut-il distinguer les artistes, titre que « personne n'a jamais songé à refuser à Pierre Petit⁷⁷⁶ », des « industriels photographes⁷⁷⁷ ». Ceux-ci n'hésiteront pas, par exemple, à utiliser le même décor dans leurs compositions, ce qui « à toutes imprimera un caractère industriel et commercial d'une banalité incontestable⁷⁷⁸ ». Pour la photographie équestre, de telles compositions peuvent « flatter la vanité d'un marchand de chevaux ou d'un loueur de voitures de second ordre, mais il [...] semble impossible qu'elles puissent séduire un homme de goût ou de quelque distinction⁷⁷⁹ ». Ainsi, l'exigence esthétique est articulée à un volet social : l'ouvrage est à l'usage des « gens du monde ». Pour poser naturellement, il faut prendre l'attitude d'un visiteur de musée :

Si vous restez debout, placez-vous sans raideur. Sans nul doute vous vous êtes souvent arrêté des heures entières plongé dans l'admiration devant une œuvre de Raphaël, de Rubens, de

⁷⁷¹ Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1899, p. 210.

⁷⁷² Pierre Petit, *Simples conseils. Manuel indispensable aux gens du monde*, Paris, chez tous les libraires, 1862.

⁷⁷³ Émile de La Bédollière, Louis Figuier, Francis Wey, Janicot, Paul Ferry, Charles Coligny, Henri Desroches, Éliacim Jourdain, Théodore Pelloquet.

⁷⁷⁴ Éliacim Jourdain, « À Pierre Petit », *ibid.*, p. 1.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

Véronèse, de Metz, et certes votre corps bien appuyé en cet instant n'avait alors aucune raideur⁷⁸⁰.

Le présupposé est clair : pour se faire photographier par l'artiste Pierre Petit, il faut être soi-même amateur de grande peinture. Contre l'envahissement démocratique de la photographie, Pierre Petit se pose en héritier des maîtres des XVI^e et XVII^e siècles : ce photographe, « malgré sa popularité, est resté aristocrate dans son art⁷⁸¹ ». Dans la *Galerie des hommes du jour*, ses portraits sont en buste, devant un fond uni, sans décor, et l'épreuve est découpée de manière ovale. Cette sobriété concentre l'attention sur la figure du modèle, à la façon d'un Rembrandt ; la découpe ovale rapproche encore la photographie d'une peinture, en l'inscrivant dans la tradition de l'*imago clipeata*. Sous les portraits apparaît le fac-similé de la signature de Pierre Petit : ce fait seul suffit à dévoiler la polarisation artistique de son travail. Par comparaison, les portraits de l'*Histoire des artistes vivants* de Théophile Silvestre comportent aussi une signature : celle des modèles. Le choix du portrait en buste suggère une volonté de s'approcher du modèle pour en pénétrer la psychologie, quand les photographies en pied de Disdéri tendent à saisir des types, suivant Gisèle Freund⁷⁸². La presse salue la qualité des portraits, comme celui d'Alphonse Karr (fig. 28), dans la première livraison de la *Galerie des hommes du jour* : « chaque ligne est fouillée, étudiée, exprimée comme eût fait Callot avec son burin : Pierre Petit peut écrire son nom avec fierté en bas de ce Van Dyck⁷⁸³ ». Tel critique y voit la traduction du caractère littéraire de Karr :

Est-il possible de ne pas reconnaître à ce sourire railleur, à cette ironie qui n'est que la revanche du bon sens contre le triomphe persistant des sottises humaines, l'auteur des *Guêpes* ? Voilà la ruche, l'aiguillon ; mais comme il y a des abeilles dans ces méchantes guêpes, voici aussi le miel⁷⁸⁴ !

L'usage audacieux de la mise au point dans le portrait de Pauline Viardot (fig. 27) donne du relief à sa robe et floute légèrement son visage. Renforçant le mystère d'un regard mi-rêveur, mi-amusé, cette focale contribue à donner au visage une évanescence appréciée, alors, dans les

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁸² Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 67.

⁷⁸³ Paul Ferry, « Livres et comédies », *Le Messager des théâtres et des arts*, 31 janvier 1861, p. 1, rez-de-chaussée. Il faut rappeler que Paul Ferry est l'un des auteurs des *Simple conseils*.

⁷⁸⁴ Louis Ulbach, « Courrier de la quinzaine », *Courrier du dimanche*, 3 février 1861, p. 4. Le propos d'Ulbach laisse perplexe : Karr ne sourit pas vraiment sur son portrait... C'est à se demander si Ulbach a bel et bien vu le portrait qu'il décrit. La piste d'un portrait différent n'est pas exclue, mais peu vraisemblable.



Figure 27. Pierre Petit, « Alphonse Karr », Galerie des hommes du jour, papier albuminé sur carton, 1861.



Figure 28. Pierre Petit, « Pauline Viardot », Galerie des hommes du jour, papier albuminé sur carton, v. 1861.

portraits féminins. Le portrait évoque les propos de Francis Wey (l'un des auteurs des *Simple conseils*), encourageant l'application de la théorie des sacrifices à l'art photographique⁷⁸⁵.

Les biographies de la *Galerie des contemporains* correspondent aux portraits photographiques. Le désir de cerner la psychologie de l'individu en question, dans ses nuances, s'y décèle au sujet d'Alphonse Karr, par exemple, dont on lit que « dans sa vie comme dans ses œuvres, le doute et l'ironie partagent son esprit et son cœur avec le besoin de croire et d'aimer⁷⁸⁶ ». Malgré la simplicité et la grandeur de son cœur, l'esprit de Jules Favre « se montre âpre parfois et amer, comme il arrive aux gens prompts à s'indigner des triomphes brutaux de la force et du scandale des fortunes mal acquises⁷⁸⁷ ». Les inspirations philosophiques de Jules Simon sont discutées précisément : Pelloquet lui reproche son dédain pour les philosophes allemands tout en reconnaissant qu'il s'inscrit dans la tradition de pensée du XVII^e siècle

⁷⁸⁵ « La théorie des *sacrifices*, si largement pratiquée par Van Dyck, par Rubens et par le Titien, doit être encore plus rigoureusement entendue par l'artiste héliographe » (Francis Wey, « Théorie du portrait. II », *La Lumière*, 4 mai 1851, p. 3).

⁷⁸⁶ Théodore Pelloquet, *Galerie des hommes du jour. Alphonse Karr*, première livraison, Paris, Photographie des Deux Mondes, 1860, p. 4.

⁷⁸⁷ Théodore Pelloquet, *Galerie des hommes du jour. Jules Favre*, deuxième livraison, p. 4.

français⁷⁸⁸. McCauley perçoit une grande différence de qualité entre les biographies de la *Galerie des contemporains* et celles de la *Galerie des hommes du jour* :

Les biographies de Pelloquet [...] louent et critiquent chaque figure ; elles analysent son style oratoire plutôt que de délayer faits et chiffres bruts avec des commentaires vides sur la beauté du sujet ou sur ses compétences diplomatiques, comme le font les volumes de Disdéri et Dollingen, moins chers et clairement moins luxueux⁷⁸⁹.

Commercialement, le choix de l'élitisme ne paraît pas avoir été le bon. Il semble que seulement 12 ou 13 livraisons de la *Galerie des hommes du jour* aient paru (contre 126 au moins pour Disdéri) – seules les huit premières, hormis celle de Murger, sont conservées à la Bibliothèque nationale de France : Alphonse Karr, Jules Favre, le docteur Trousseau, Richard Wagner, Henry Murger, Jules Simon, Pauline Viardot, Émile de Girardin, docteur Velpeau, Arthur de La Guéronnière, Jacques Babinet, Eugène Delacroix, Jules Favre et Claude Delangle⁷⁹⁰. Le choix des biographiés dépend de la possession d'un portrait photographique, mais relève tout de même d'une décision, puisque Petit a constitué une collection de portraits de célébrités bien supérieure à celles que contient sa *Galerie*. Le catalogue de la *Photographie des Deux-Mondes* en 1862 compte 1033 célébrités⁷⁹¹, y compris Napoléon III et sa famille. Les catégories les plus représentées sont les gens de théâtre, acteurs et administrateurs (34,5%), les hommes de lettres (18,5%) et les médecins (7,8%)⁷⁹². Les « célébrités politiques » n'occupent que 2,5%, contre près de 29% dans la *Galerie des hommes du jour*. Ce calcul est effectué en tenant compte du classement opéré par Pierre Petit dans son catalogue : Jules Favre, par exemple, est rangé parmi les avocats, et Jacques Babinet parmi les hommes politiques. Pour garnir leur luxueuse *Galerie*, Petit et Pelloquet choisissent surtout des opposants à l'Empire, Jules Simon, Jules Favre, Alphonse Karr, Girardin dans une moindre mesure. D'autres choix sont liés à l'actualité : Murger meurt en janvier 1861 ; la biographie de Wagner prend la défense du compositeur après l'échec retentissant de *Tannhäuser* en mars 1861, annulé après trois

⁷⁸⁸ Théodore Pelloquet, *Galerie des hommes du jour. Jules Simon*, cinquième livraison, p. 4.

⁷⁸⁹ « Pelloquet's biographies [...] both praised and criticized each figure and analyzed his oratorical style, instead of padding bare facts and statistics with empty comments on the subject's beauty and diplomatic skills, as did the cheaper and distinctly less luxurious Disdéri and Dollingen volumes. » (McCauley, *A.A.E. Disdéri...*, ouvr. cité, p. 61).

⁷⁹⁰ Hormis Murger, cette liste provient des *Simple conseils*, p. 31.

⁷⁹¹ Ajoutons qu'en 1864, le *Petit journal* déclare qu'en cinq ans, Pierre Petit a photographié plus de 74 400 personnes (*Le Petit journal*, 4 mars 1864).

⁷⁹² Viennent ensuite, pour les principaux groupes, les musiciens instrumentistes (6,1%), les compositeurs (5,9%), les peintres (5,5%), le clergé (5,7%), l'armée (4,6%) et les maisons souveraines (3,1%).

représentations. Opposants politiques, bohèmes et dissidents esthétiques sont mal adaptés, sans doute, à une clientèle de « gens du monde ». Ils témoignent à tout le moins du désir de Petit et Pelloquet de façonner une galerie biographique anti-Disdéri. Une ambition analogue a certainement motivé Étienne Carjat dans la confection de sa galerie bio- et photographique, le *Panthéon parisien*. Journaliste et caricaturiste lui-même, Carjat est encore plus impliqué que Petit dans les réseaux de la petite presse.

1.5. Le *Panthéon parisien*, d'Étienne Carjat : « Viens demain, je te fais illustre. »

La publication de galeries biographiques de célébrités par des photographes sert différents objectifs commerciaux : créer un nouveau débouché aux portraits photographiques en s'insérant dans le marché de l'imprimé ; augmenter la visibilité de son entreprise ; conférer de la respectabilité à son atelier photographique en affichant une clientèle choisie. Comme c'est le cas pour la majorité des biographies de célébrités contemporaines, la transaction symbolique qui s'effectue entre un photographe et une vedette est un accord « gagnant-gagnant » : la notoriété est un bien dont l'échange augmente la valeur. « Viens demain, je te fais illustre », déclarait à qui voulait l'entendre Carjat au Café de Madrid, selon un article du *Pays*⁷⁹³. Le *Panthéon parisien* de Carjat s'inscrit dans la même veine républicaine que la *Galerie des hommes du jour*, mais avec des moyens sensiblement différents. Carjat mêle innovations matérielles, logique de grande diffusion et insistance sur l'appartenance aux réseaux de presse. De ce point de vue, son *Panthéon parisien* est à envisager comme un terme médian entre la *Galerie des contemporains* et la *Galerie des hommes du jour*. Né en 1828, Étienne Carjat est d'abord dessinateur : il pratique le dessin industriel comme apprenti, à partir de treize ans, puis la caricature à partir des années 1850⁷⁹⁴. La révolution de 1848 le sensibilise politiquement, raconte-t-il dans ses « Souvenirs de 1848⁷⁹⁵ ». Fin 1856, il fonde avec Amédée Rolland et Charles Bataille le premier *Diogène*, dont il dessine les portraits-charges. Entre 1857 et 1860, il passe les saisons d'été à Baden-Baden, profitant de l'engouement du *high-life* pour les villes thermales et leurs casinos. Ces séjours lui donnent l'occasion de se former à la photographie avec Pierre Petit, qui lui confie la direction de sa succursale à Baden-

⁷⁹³ Zacharie Astruc, « Beaux-Arts. Spectres Solaires I. Carjat », *Le Pays*, 2-3 novembre 1862, p. 3.

⁷⁹⁴ Voir Elizabeth Fallaize, *Etienne Carjat and « Le Boulevard » (1861-1863)*, ouvr. cité, en part. p. 25-31.

⁷⁹⁵ Étienne Carjat, « Souvenirs de 1848 », *La Nouvelle revue*, 1^{er} mars 1906, p. 61-81, cité par Elizabeth Fallaize, *Étienne Carjat...*, ouvr. cité, p. 28.

Baden en 1860⁷⁹⁶. Il y pratique également le portrait-charge, et en fait paraître quelques-uns dans *Le Gaulois* en 1858 et 1860. Grâce aux 25 000 francs que lui a prêtés l'homme d'affaires Bergeron d'Anguy⁷⁹⁷, il fonde en 1861, au 56 rue Laffitte, un atelier photographique au fond d'un grand jardin. Le projet d'une galerie biographique est lancé au même moment que l'entreprise photographique : la commercialisation des premières biographies débute en



Figure 29. Étienne Carjat, Élie Berthet, « Madeleine Brohan », Panthéon parisien, 1861.

mai 1861. L'entreprise de Carjat s'est maintenue au moins jusqu'en 1863, et 70 portraits-biographies sont conservés à la Bibliothèque nationale de France. La particularité typographique du *Panthéon parisien* a déjà été évoquée⁷⁹⁸ : il s'agit de placer sur la même feuille cartonnée le portrait-carte et la biographie, de façon à « marier l'imprimerie et la

⁷⁹⁶ *Le Messager de Paris*, 21 juin 1860, p. 3, feuilleton. Voir aussi Sylviane Heftler, *Étienne Carjat (1828-1906)*, [exposition, Paris, Musée Carnavalet, 25 novembre 1982-13 janvier 1983], Paris, Musées de la ville de Paris, 1982, p. 11.

⁷⁹⁷ Voir E. A. McCauley, *Industrial Madness...*, ouvr. cité, p. 61.

⁷⁹⁸ Voir le chapitre 1.

photographie⁷⁹⁹ » et à permettre ainsi l'encadrement de la « photobiographie⁸⁰⁰ ». La biographie est placée sous le portrait. Deux colonnes de texte flanquent la photographie, comprenant le résumé des principales étapes ou publications de la vie du biographié : ses titres d'accès à la célébrité. La plaquette consacrée à Madeleine Brohan (fig. 29) signale la date et le lieu de naissance de la comédienne, son premier prix du Conservatoire en 1850, son entrée à la Comédie-Française, ses rôles principaux ainsi que ses « représentations au théâtre de Saint-Petersbourg ». Une telle réduction de la biographie, disposée ainsi de part et d'autre de l'image photographique, évoque les réflexions d'Adeline Wrona sur les « cartouches biographiques » des journaux de l'année 2009, équivalents textuels des cartouches ornementaux et résumant la vie du biographié à quelques dates⁸⁰¹.

Un tel choix typographique modifie le rapport entre le texte et l'image. La *Galerie des contemporains* et la *Galerie des hommes du jour* séparent franchement texte et image, invitant à une consommation séparée. La biographie est un supplément : elle fournit les réponses aux questions suscitées par la contemplation du portrait photographique. Carjat, quant à lui, invite l'œil du lecteur à des allers-retours entre la biographie et le portrait, comme pour mesurer la proximité entre la biographie et la physionomie. Le temps de la lecture et celui de l'observation de l'image ne sont pas disjoints, mais complémentaires. La liste de faits et de titres disposée dans le cartouche biographique autorise une lecture fragmentaire, hachée. Malgré la solennité de son titre, les choix graphiques du *Panthéon parisien* renvoient en fait à l'art de l'affiche, dont il n'est après tout qu'une déclinaison : de nombreux placards publicitaires encadrent une image de deux colonnes de texte (fig. 30).

Ainsi placés sur le même plan, texte et image participent conjointement à l'édification d'un « panthéon parisien », dont l'uniformité typographique n'a d'égale que la monotonie des portraits. Les clichés sont invariablement



Figure 30. Émile Vernier, affiche d'Hamlet, lithographie, 1862.

⁷⁹⁹ « Variétés diverses », *Le Siècle*, 24 mai 1861, p. 3 (réclame du *Panthéon parisien*).

⁸⁰⁰ « Le Panthéon parisien. Album des célébrités contemporaines », *Courrier du dimanche*, 28 juillet 1861, p. 7.

⁸⁰¹ Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité, p. 199-206.

cadrés à mi-jambe, à une exception près⁸⁰². À ce titre, ils s’approchent davantage des portraits en pied de Disdéri que des bustes de Pierre Petit – ce sont, de plus, des portraits-cartes. À l’exception de Gioachino Rossini, âgé de près de soixante-dix ans et visiblement affaibli, les



Figure 31. Étienne Carjat, portrait d’Ingres, Panthéon parisien, portrait-carte, v. 1861.

modèles sont debout. Placés devant un fond uni, ils regardent vers l’objectif ou tout à fait sur le côté, mais la pose est le plus souvent de trois-quarts. Les mains sont régulièrement dans les poches, ce qui a pour avantage d’éviter les bras ballants, malgré la nonchalance qui s’en dégage⁸⁰³. Comme dans les portraits de Disdéri, mais de façon plus prégnante encore en raison de l’absence de décor, l’œil est frappé par la similarité du vêtement masculin : l’habit noir. Les redingotes photographiées par Carjat mettent peu en valeur leurs modèles : Ingres apparaît noyé dans un manteau qui rapetisse sa tête, qui est du même ton que le fond (fig. 31). La difficulté de s’approprier artistiquement l’habit noir est un souci chez les artistes dans les années 1850 et 1860. Nadar tourne ainsi en dérision le portrait d’un architecte, Louis-

Sulpice Varé, exposé au Salon de 1859. Sous la gravure, la légende indique « Portrait de M.V..., architecte paysagiste, et de sa redingote, par M. Richomme⁸⁰⁴ » (fig. 32 et 33). Dans *De la mode*, Théophile Gautier dénonce ce qu’il perçoit comme une paresse des artistes contemporains : l’habit noir n’est pas moins esthétique que n’importe quelle mode ; un artiste de la trempe de Rembrandt s’en accommoderait – et le critique de citer le *Portrait de M. Bertin* d’Ingres comme exemple d’un traitement réussi de la redingote⁸⁰⁵. À la monotonie vestimentaire des portraits du *Panthéon parisien* répond celle des visages égalisés par l’éclairage. Crue, uniforme, la lumière interdit le clair-obscur qui donne leur relief aux clichés de Nadar. Le refus du clair-obscur est du reste moqué par Victor Fournel dans ses considérations sur la « portraitureomanie » qui frappe son époque. Les bourgeois « voudraient être peints de face, avec la lumière tombant en plein visage

⁸⁰² Le portrait de Victor-Emmanuel, en buste.

⁸⁰³ Les manuels de savoir-vivre du XIX^e siècle déconseillent aux hommes de mettre les mains dans les poches : « Un homme ne doit pas mettre la main dans la poche de son pantalon, ni s’asseoir à califourchon sur une chaise » (*Les Usages du monde, le savoir-vivre et la politesse chez soi, en soirée, au théâtre*, Paris, Théodore Lefèvre, 1880, p. 72).

⁸⁰⁴ Nadar, « Nadar jury au Salon de 1859 », *Le Journal amusant*, 16 juillet 1859, p. 6.

⁸⁰⁵ Théophile Gautier, *De la mode*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1858, en part. p. 12-16.

[...] ce côté de la figure dont on n'aperçoit que la moitié leur paraît une duperie et un non-sens »⁸⁰⁶.

Au début des années 1860, Carjat se concentre sur son activité de caricaturiste et de directeur de journal. La photographie est pour lui une activité alimentaire. Son *Panthéon parisien* est conçu prioritairement comme un moyen de gagner de l'argent. Le produit qu'il commercialise est très proche de celui de Disdéri. Son innovation typographique apporte un supplément d'attractivité qui lui permet de se distinguer, mais l'enjeu demeure le même : tirer profit de l'engouement pour le portrait-carte de célébrité, en permettant aux clients d'en apprendre davantage sur les hommes du jour. À ce titre, la province est un marché rentable : la curiosité pour les illustres parisiens y est tout aussi grande que dans la capitale, mais le savoir les concernant est moins élevé⁸⁰⁷. C'est sans doute une réflexion de ce type qui amène Carjat à

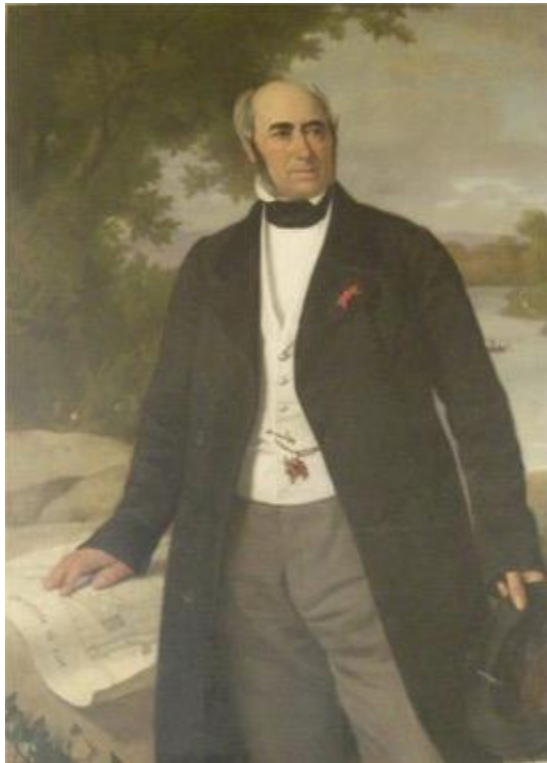


Figure 33. Jules Richomme, portrait de Louis-Sulpice Varé, 1859.



Portrait de M. V..., architecte paysagiste, et de sa redingote, par M. Richomme.

Figure 32. Nadar, « Portrait de M. V..., architecte paysagiste, et de sa redingote, par M. Richomme », Le Journal amusant, 1859

⁸⁰⁶ Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Dentu, 1867, chap. 28 « La portraituremanie. Considérations sur le daguerréotype », p. 402.

⁸⁰⁷ Cette asymétrie des connaissances sur les célébrités entre Paris et la province pousse le journal *Diogène* à interrompre la publication de portraits-charges (voir *infra*, 4.3.5., et Eugène Varner, « À nos lecteurs », *Diogène*, 1^{er} décembre 1860, p. 1).

envoyer gratuitement, en 1863, une livraison de son *Panthéon* à plusieurs journaux de province⁸⁰⁸.

Mais l'appât du gain n'a pas seul mû Carjat. La livraison en question est consacrée à Laurent-Pichat, homme politique républicain (il sera élu député en 1871) et rédacteur en chef du *Phare de la Loire*, journal nantais. Les journaux auxquels Carjat (ou Laurent-Pichat lui-même ?) envoie la livraison sont situés à Saintes, à Bordeaux : une zone géographique proche du bassin nantais. Sans se livrer à des conjectures sur cet événement, il faut néanmoins constater que le *Panthéon parisien* sert d'autres objectifs que le seul profit. S'attarder sur les biographies de cette publication et leurs sujets, c'est entrevoir tout ce qui la sépare d'une entreprise comme la *Galerie des contemporains*. D'une part, le *Panthéon parisien* est ancré dans un réseau de sociabilités dont les textes portent la trace ; d'autre part, ce réseau a une forte consonance politique.

Les auteurs des biographies du *Panthéon parisien* ont de quoi surprendre. À côté des habituels obscurs (Charles et Émile Dubourg, Charles Desolme, Emmanuel Durand, Robert Hyenne), des noms plus familiers : Jules-Antoine Castagnary, Arsène Houssaye, Théodore de Banville, Louis Jourdan, Taxile Delord, Émile de Girardin, George Sand. Le nom des biographes, autant que celui des biographiés, sert d'outil promotionnel, selon la logique réticulaire explorée dans un chapitre précédent⁸⁰⁹. Émile de Girardin rédige la biographie d'Édouard de Cabarrus, un médecin réputé. Le patron de *La Presse* fait l'éloge du praticien qui a « devancé une des lois de l'avenir⁸¹⁰ » en prenant le nom de sa mère – de même que Girardin a pris celui de son père, dont il est le fils illégitime. Le texte s'achève sur le rappel des positions libérales qui rapprochent Girardin et Cabarrus, et sur la mention de l'appartenance de l'homme de l'art à l'aristocratie et à la haute bourgeoisie – il a pour beau-frère Ferdinand de Lesseps. Un tel texte donne une idée des intérêts multiples que le *Panthéon parisien* a pu servir. Pour la plupart toutefois, il a sans doute représenté un apport d'argent bienvenu : c'est vraisemblablement le cas de Jules Guiffrey, jeune chartiste qui deviendra par la suite un historien de l'art renommé. En 1861, année de soutenance de sa thèse, il rédige pour le *Panthéon parisien* les biographies de Robert-Fleury et d'Ingres. À l'instar de Guiffrey et à défaut d'une notoriété monnayable, une partie des biographes sont choisis pour leur

⁸⁰⁸ Voir Octave Giraud, « Courrier de la quinzaine », *La Gironde*, 29 avril 1863, p. 3 ; V. Vallein, *L'indépendant de la Charente-inférieure*, 5 mai 1863, p. 1.

⁸⁰⁹ Voir le chapitre 2.

⁸¹⁰ Émile de Girardin, Étienne Carjat, « Édouard de Cabarrus », *Panthéon parisien*, v. 1861, s.p.

spécialisation : Max d'Apreval, pseudonyme d'Eugène de Lonlay, qui biographie le compositeur Thalberg, est musicien ; le Dr. Drouillon écrit la vie de son confrère Malgaigne. À la connaissance du sujet peuvent se mêler d'autres mobiles, comme la réclame : Eugène Ritt, coadministrateur du théâtre de l'Ambigu-Comique, signe la biographie d'Angéline Thèse, une actrice de sa troupe. Le tremplin promotionnel que représente le *Panthéon parisien* fait marcher à fond le phénomène circulaire des biographies croisées : Édouard Plouvier, Théodore de Banville, Louis Jourdan, Benjamin Gastineau, Taxile Delord et Anatole de La Forge sont à la fois biographes et biographiés. Plouvier et Gastineau se biographient d'ailleurs mutuellement.

Les réseaux que Carjat a activés pour l'élaboration du *Panthéon parisien* ont un ancrage politique anti-bonapartiste. Le 16 août 1859, Napoléon III promulgue un décret d'amnistie des délits politiques, qui permet à de nombreux exilés de rentrer en France⁸¹¹. L'entreprise de Carjat se fait terre d'accueil des anciens proscrits. Benjamin Gastineau, cheville ouvrière du projet avec quatorze biographies à son actif, a été exilé deux fois par le régime napoléonien⁸¹². C'est au retour de son deuxième exil en Afrique que Carjat l'intègre à son entreprise ; de même Émile Deschanel, auteur de la biographie d'Anatole de La Forge, rentre de Belgique en 1859. Les biographies donnent le ton : on trouve les noms de Pierre Leroux, de Louis Blanc, de Victor Hugo – ces deux derniers ayant refusé l'amnistie pour demeurer en exil. Hugo envoie une lettre de remerciement et de soutien à Benjamin Gastineau, « cher et vaillant compagnon d'épreuves », pour sa biographie, en janvier 1863, reproduite dans la presse : « Nous avons le même amour : la France ! la même religion : la liberté ! Vous êtes un penseur qui combat. » Un post-scriptum précise : « La photographie de notre excellent ami M. Carjat est on ne peut mieux réussie. Elle a ici le plus grand succès⁸¹³. » Louis Blanc écrit une lettre semblable à Gastineau en 1864⁸¹⁴. L'importance prise par l'engagement politique dans le projet du *Panthéon parisien* est particulièrement sensible dans la biographie de Garibaldi, qui date de 1862 (fig. 34). Occasion pour l'équipe du *Panthéon parisien* d'affirmer son engagement en faveur de l'Unité italienne, cette biographie est hors normes ; occupant deux pages (le recto et le verso) contre une seule habituellement, elle est rédigée par trois auteurs : Anatole de La Forge, Benjamin Gastineau, et George Sand, qui autorise la réimpression du passage final d'une brochure,

⁸¹¹ Sur ce décret, voir Boris Battais, « L'amnistie de 1859 et le retour des mariannistes en Anjou : entre pardon judiciaire et surveillance policière », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, n° 117/2, 2010, p. 69-83.

⁸¹² Sur Benjamin Gastineau, voir Tommaso Meldolesi, *Benjamin Gastineau ou l'engagement d'un littéraire populaire de la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2020.

⁸¹³ *Le Phare de la Loire*, 9 janvier 1863, p. 1.

⁸¹⁴ « Faits divers », *Le Phare de la Loire*, 3 février 1864, p. 1.

intitulée *Garibaldi*, parue en juillet 1859 à la Librairie nouvelle⁸¹⁵. Significativement, le portrait photographique n'est pas de Carjat, mais de Nadar. Nulle mention du photographe n'apparaît. Le fondement du projet – la commercialisation des photographies de Carjat – est mis à mal. Quant à la biographie, elle témoigne d'un effort de composition. Chaque auteur y signe un passage : premièrement, de La Forge narre la vie du combattant italien jusqu'en 1859 – notamment ses campagnes en Amérique du Sud. Sand introduit ensuite le récit du conflit italien par une appréciation générale sur le patriotisme exceptionnel du héros, lancé

comme un boulet qui ricoche, comme un brûlot qui surprend et dévore, mais surtout comme un apôtre qui persuade, soulève l'indignation, ranime les courages, et brise les fers en criant au peuple opprimé : Aide-toi, le ciel t'aidera⁸¹⁶ !

⁸¹⁵ George Sand, *Garibaldi*, Paris, Achille Bourdilliat, 1859. Le texte a connu une édition augmentée en 1860.

⁸¹⁶ Étienne Carjat, Anatole de La Forge, Benjamin Gastineau, George Sand, « Garibaldi », *Panthéon parisien*, 1862, s. p., verso.

Enfin Gastineau décrit l'engagement de Garibaldi dans la guerre d'indépendance de 1859-1861, louant cette « *idée armée* » avec emphase :

Il incarne en lui l'âme des généraux de la République française, des Hoche et des Marceau. Archange vengeur des peuples outragés, Christ chassant les vendeurs du Temple, sainte est

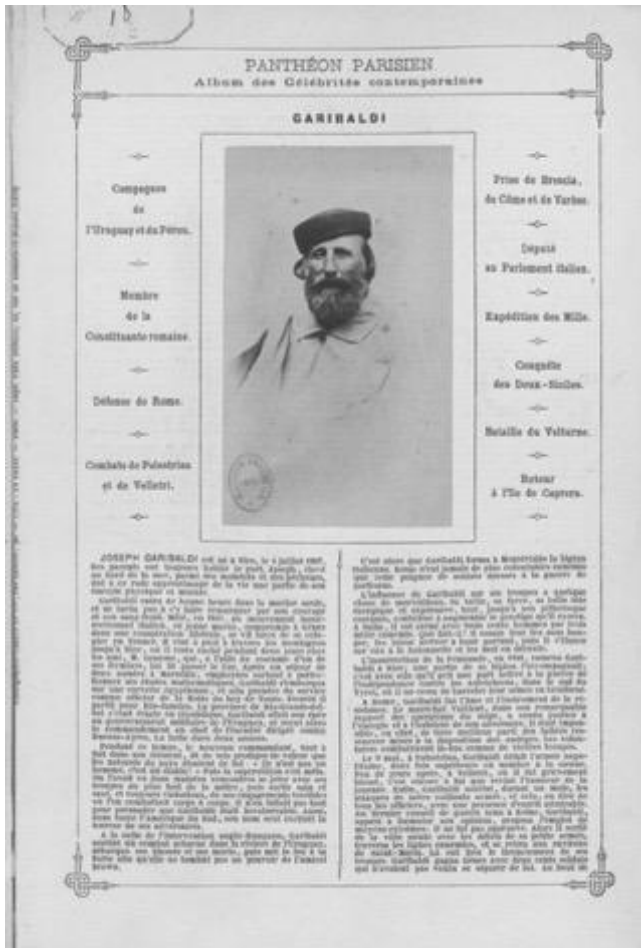


Figure 34. Étienne Carjat, Anatole de La Forge, Benjamin Gastineau, George Sand, « Garibaldi », Panthéon parisien, 1862 (Photographie de Nadar).

son épée, car elle délivre, sacrée est sa force mise au service du droit, car elle se donne aux opprimés⁸¹⁷ !

À la suite de la parution de cette livraison, George Sand envoie une lettre à Gastineau, reproduite également dans la presse. L'accord donné par Sand pour la publication de son texte s'éclaire à la lumière de l'engagement de cette dernière pour l'Unité italienne, ce que ces quelques lignes confirment :

Nohant, 8 juin 1862.

⁸¹⁷ *Ibid.*

Vous m'avez fait honneur et plaisir, monsieur, en disposant de ma pensée en pareille circonstance, et en associant mon nom à celui des amis de Garibaldi et de l'Italie nouvelle.

Recevez tous mes remerciements pour l'expression de vos bonnes sympathies.

GEORGE SAND⁸¹⁸.

Une biographie aussi partisane que celle de Garibaldi malmène l'impartialité revendiquée par le *Panthéon parisien* au début de sa publication⁸¹⁹. La tension entre la logique commerciale, qui favorise un opportunisme bon teint à la Disdéri, et la logique politique culmine dans l'interdiction du colportage et de la vente dans les gares qui frappe la biographie de Victor Hugo, en 1863⁸²⁰.

La publication du *Panthéon parisien* s'interrompt en 1864, celle de la *Galerie des hommes du jour* en 1862, celle de la *Galerie des contemporains* en 1863. L'intérêt pour les photo-biographies retombe avec la vogue des portraits-cartes. Quelques autres tentatives d'associer portrait photographique et biographie surgissent de loin en loin. Une éphémère *Revue biographique* voit le jour en 1862 ; la directrice en est la marquise d'Ormsey, les photographes, Radoult et Vaury. Seules trois livraisons sont conservées (consacrées à Charles Gounod, Fromental Halévy et Auguste Vacquerie). Il est toutefois fort possible que les portraits ne soient pas des épreuves photographiques, mais des tirages phototypiques ou photoglyptiques. La publication s'accompagne d'un courrier de mode rédigé par la marquise d'Ormsey, habituée de tels articles dans *Le Gaulois* et rédactrice en chef d'une *Gazette du grand monde* en 1867. Il faut mentionner également *L'Album photographique universel*, ou le *Journal-bijou* de Marie Condat, journal hebdomadaire, puis mensuel, paru de juillet 1865 à juin 1866. Outre une photographie, dans un cadre très orné, et une biographie, le périodique comporte de nombreuses énigmes et jeux de même nature. Aucune information n'est donnée sur l'identité des photographes, la rédaction reprenant simplement des photographies déjà existantes – c'est le cas du portrait de Jules Favre, dans le numéro du 27 août 1865, qui est celui de Pierre Petit. Malgré le titre, tous les portraits ne sont pas photographiques⁸²¹. À partir de 1866, la plupart

⁸¹⁸ *Le Siècle*, 11 juin 1862, p. 2. L'entrefilet suit un long article d'Anatole de La Forge sur Chateaubriand. La lettre paraît aussi dans *Le Temps* du 10 juin 1862 (p. 2).

⁸¹⁹ L'expression « biographie impartiale » ou « impartiale biographie » est une constante de la réclame du *Panthéon parisien* en 1861. Voir par exemple « Variétés diverses », *Le Siècle*, 24 mai 1861, p. 3 ; *Le Gaulois*, 2 juin 1861, p. 7.

⁸²⁰ Voir Émile de La Bédollière, « Courrier politique. La France », *Le Siècle*, 7 mars 1863, p. 1.

⁸²¹ Les numéros des 5, 12 et 19 novembre 1865 présentent des portraits copiés à partir de peintures ou de gravures.

des biographies sont extraites du Vapereau, du *Dictionnaire de la conversation* ou d'autres ouvrages analogues.

Les galeries photographiques n'ont ainsi duré qu'un temps, et ne se sont pas installées durablement dans le marché de la biographie contemporaine – il faut attendre les procédés tramés, comme l'offset (1879) et la similitravure (1880), pour que de telles entreprises soient envisageables. La raison en est économique : bien que le prix d'un portrait-carte soit moindre que celui d'un portrait de taille normale, le prix de la livraison avec photographie demeure sensiblement plus élevé que dans le cas d'un texte seul ou d'un portrait reproduit par un procédé moins coûteux, ainsi qu'il nous a été donné de le montrer dans un chapitre précédent. Toutefois l'incidence de la photographie, et notamment du portrait-carte sur la biographie contemporaine n'est pas limitée aux tentatives des photographes du début des années 1860 ; elle s'étend bien au-delà. Les portraits photographiques des célébrités du Second Empire vont servir de modèles aux dessinateurs et aux graveurs. De ce fait, la photographie étend son rayon d'action aux portraits non photographiques.

2. Les estampes « sérieuses »

La majorité des portraits ornant les recueils de biographie contemporaine sont des estampes : des images obtenues par des procédés de gravure (en taille-douce ou en taille d'épargne) ou des lithographies. Les épreuves photographiques en tant que telles occupent une place très réduite dans l'ensemble des portraits de célébrités parus en recueil durant les années 1850 et 1860 – au même titre, d'ailleurs, que les portraits peints. L'estampe est le procédé dominant, jusqu'à la mise au point des procédés photomécaniques (entre autres, la phototypie et la photoglyptie), puis des procédés tramés, qui permettent l'impression des photographies à grande échelle et à bas coût. Les images innombrables qui déferlent au cours du XIX^e siècle sont des lithographies ou des gravures. Au moins trois enjeux s'entrecroisent au sein des multiples évolutions que connaissent les procédés⁸²².

Le premier d'entre eux est économique. Certaines techniques sont moins coûteuses que d'autres, pour des raisons liées aux matériaux (le bois est moins cher que le cuivre), au temps d'exécution (l'eau-forte est plus rapide que la xylogravure) ou à la maîtrise technique (le burin

⁸²² Sur les innovations du XIX^e siècle en matière d'estampe, voir Michael Twyman, *L'Imprimerie. Histoire et techniques*, trad. Bernadette Moglia, ENS éditions, 2007, en part. p. 55-97.

requiert un savoir-faire particulier, à la différence de la lithographie par exemple). Un deuxième enjeu est articulé à l'imprimerie typographique. Pour intégrer des images dans du texte, comme c'est le cas dans les livres illustrés, une gravure en relief est nécessaire – puisque la typographie est un procédé d'impression en relief. La gravure sur bois, en taille d'épargne, peut ainsi être associée à du texte, là où l'eau-forte l'interdit. Un dernier enjeu, plus proche des biographies contemporaines des années 1860, est la place de la photographie. L'invention de la photographie entraîne la « révolution photomécanique⁸²³ » : les procédés se multiplient pour rendre la photographie imprimable aisément et à bon marché, tout en s'assurant la pérennité des épreuves – les tirages photographiques étant particulièrement sensibles au passage du temps. L'héliogravure, mise au point successivement par Niepce vers 1826, Talbot en 1852, puis Niepce de Saint-Victor en 1854, le dispute à la photolithographie, dont la première tentative réussie remonte à 1853. Sensibiliser la matrice à la lumière, afin de réaliser un tirage contact, avant de procéder soit à la morsure par l'acide, soit au lavage de la pierre lithographique : là réside le geste commun des procédés photomécaniques. L'impression en est rendue plus complexe : « loin de simplifier la chaîne graphique, la photographie l'encombre en multipliant les intervenants, depuis le photographe jusqu'à l'imprimeur, en passant par le technicien chargé du report et le retoucheur⁸²⁴ ».

Il faut encore mentionner les procédés permettant la convertibilité des arts graphiques, au premier rang desquels prend place la paniconographie, ou gillotage, du nom de son inventeur, Firmin Gillot. La tripartition des techniques d'impression, soit les procédés en creux, en relief et à plat, est remise en cause par ces procédés de report, qui facilitent le transfert d'une classe d'impression à l'autre. Le gillotage mêle lithographie, eau-forte et gravure en relief : après avoir dessiné à l'encre grasse (encre typographique) sur une plaque de zinc, on saupoudre ladite plaque de colophane. Cette poudre a le même effet protecteur que le vernis pour l'eau-forte, mais adhère, en outre, seulement aux parties grasses. Ensuite, l'acide nitrique mord les parties non recouvertes, et la matrice en relief est ainsi obtenue. La paniconographie « est unifiante au sens où elle supprime toute spécificité aux œuvres qui subissent son traitement⁸²⁵ ». Face au déploiement de ces procédés industriels, le monde de la gravure, pénétré de l'imminence de sa propre fin, joue la carte de l'art contre la mécanique, en investissant notamment le domaine de l'estampe « originale » (où l'œuvre est faite pour être gravée, par opposition à la gravure de

⁸²³ Michaël Felmingham, *The Illustrated Gift Book. 1880-1930*, Aldershot, Scolar Press, 1988, p. 6-17 (« *The photomechanical revolution* »).

⁸²⁴ Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur*, ouvr. cité, p. 102.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 100.

reproduction) et l'eau-forte⁸²⁶. La réaction anti-industrielle de la gravure ne concerne néanmoins pas la biographie contemporaine, qui use à fond des procédés manufacturiers pour répondre à la demande de tirages importants et de coûts faibles.

2.1. La rupture des années 1860

En associant des biographies à leurs portraits, Disdéri, Petit et Carjat n'inventent rien. Ils intègrent simplement leurs produits – les photographies – dans un cadre déjà existant, le recueil de biographies contemporaines, dont le succès est antérieur, et indépendant de la photographie. Toujours est-il que l'influence du portrait photographique sur la forme et le contenu des recueils de biographie contemporaine est considérable. Le début des années 1860 marque un point de rupture dans l'ordre des biographies illustrées : désormais, tout recueil à prétention sérieuse ne peut se passer de la photographie. Les clichés des principaux portraitistes (Nadar, Mayer et Pierson, Disdéri, Pierre Petit, Carjat) circulent dans des réseaux secondaires, à l'état de reproduction. La comparaison des décennies 1850 et 1860 est révélatrice : à partir de 1860 (et avant dans certains cas), toutes les séries de biographies contemporaines illustrées, sans exception, se servent de photographies comme modèles pour leurs portraits – quoique rarement de façon exclusive. L'irruption des photographies et de la prétendue mécanicité de leur reproduction du réel contribue à fixer un cadre au sein des recueils de biographie contemporaine jusque-là mouvants. Avant 1860, le modèle déployé par Disdéri de la galerie biographique « sérieuse », qui donne au portrait une grande importance et propose des biographies factuelles, plus ou moins anonymes, à prétention d'impartialité, n'est pas aussi fixe qu'il le devient par la suite.

Durant la décennie 1850, les recueils ou les séries illustrées n'obéissent pas nécessairement à une logique de panthéonisation qui mêle les professions et les rangs sociaux, comme le font les photographes dans leurs galeries biographiques. Une partie des recueils de portraits et biographies sont ainsi seulement dévolus aux acteurs et actrices. Les portraits s'inscrivent dans l'iconographie traditionnelle des comédiens : en pied, et en costume. De fait, l'identité de l'acteur à la ville se confond en partie avec le rôle qu'il incarne. Par conséquent, les portraits en pied d'acteurs et d'actrices visent autant à identifier telle comédienne ou

⁸²⁶ Voir *ibid*, p. 95-127 ; Sophie Bobet-Mezzasalma, « Art ou industrie : les enjeux d'une redéfinition », dans Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck, *L'estampe. Un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 333-340.

comédien qu'à illustrer un type⁸²⁷. En juillet 1854 paraît la *Galerie illustrée des célébrités contemporaine*, sous-titrée *Les Théâtres de Paris*. Le directeur de la publication est Édouard Rigo, un éditeur et polygraphe qui publie en 1855 un autre recueil biographique, intitulé *Le Règne de Napoléon III*⁸²⁸. En 1855, une autre galerie biographique voit le jour : la *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants*⁸²⁹. Le titre renvoie à la *Galerie des artistes dramatiques de Paris*, parue entre 1841 et 1848 – l'adjectif « nouvelle » exprime cette filiation. En comparaison des *Théâtres de Paris*, la *Nouvelle galerie* fait le choix de la légitimité plutôt que de la nouveauté. Non seulement les auteurs mis en avant sur la page de titre sont, pour certains, reconnus (Alexandre Dumas, Étienne Arago, Hippolyte Lucas, Henry Monnier, Jules Janin, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Édouard Plouvier...) mais les biographiés le sont également (Frédéric Lemaître ouvre la galerie). Les portraits sont par ailleurs « peints et gravés sur acier » par Charles Geoffroy : la mention explicite de cette technique de gravure en taille-douce signale la valeur symbolique qu'elle charrie. La biographie d'Adélaïde Ristori, écrite par Édouard Plouvier, prend la forme d'une lettre à Charles Geoffroy : « si bien qu'il vous faut une notice pour accompagner ce beau portrait que, par une provocation astucieuse, vous m'avez montré hier⁸³⁰ ». Les biographies font d'ailleurs souvent référence aux portraits qu'elles accompagnent, renforçant la valeur de l'image⁸³¹. Réunissant l'ensemble des critiques dramatiques de l'époque, la *Nouvelle galerie* cherche moins à établir des biographies factuelles et impartiales qu'à permettre à chaque critique d'exprimer ses opinions sur le théâtre contemporain. Philoxène Boyer, s'attelant à la biographie de Régner, veut raconter « simplement et nettement, s'il se peut, une vie très-pure, très-laborieuse, et d'un utile exemple⁸³² ». Ce programme se délite : son texte ressortit davantage à la critique théâtrale, mêlée de souvenirs de spectateur. Les faits sont secondaires ; Banville s'exclame : « Je ne suis pas un bénédictin, tant s'en faut⁸³³ ! »

⁸²⁷ Sur la naissance du vedettariat théâtral, voir Florence Filippi, Sarah Harvey et Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017.

⁸²⁸ Édouard Rigo, *Le Règne de Napoléon III. Biographies illustrées des notabilités contemporaines*, Paris, à l'administration, 17, rue de Douai, 1855. Sur Édouard Rigo, voir Jean Ziegler, « Rigo "maître Jacques" », *Études nervaliennes et romantiques*, t. III, 1987, p. 19-24.

⁸²⁹ *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants*, Paris, Librairie théâtrale, 1855.

⁸³⁰ Édouard Plouvier, « Mme A. Ristori », *ibid.*, livraison n° 53.

⁸³¹ Voir par exemple la biographie de Bouffé (livraison n° 45).

⁸³² Philoxène Boyer, « Régner », livraison n° 44, p. 1.

⁸³³ Théodore de Banville, « Paul Legrand », livraison n° 56, p. 4.

Les *Théâtres de Paris* de Rigo sont moins ambitieux. Les portraits sont lithographiés, technique plus accessible et moins coûteuse : en regard de la *Nouvelle galerie*, la différence d'attention prêtée à l'exécution des portraits est manifeste (fig. 35 et 36). L'identité des biographes n'est pas un argument de vente : la page de titre mentionne sobrement une « société de gens de lettres⁸³⁴ ». L'entreprise de Rigo est motivée par un espoir de retour sur investissement symbolique, formulé en introduction :

Jadis au militaire on eût décerné un sabre d'honneur : à l'artiste nous décernons une livraison. Nous le nommons d'emblée caporal. Un jour, si la chance le porte et qu'il arrive au maréchalat,

⁸³⁴ Précisons que deux des principaux contributeurs, Jules Adenis et Max de Revel, collaborent ensuite à la *Nouvelle galerie*.

il jettera un regard rétrospectif de satisfaction vers ses galons de laine et ceux qui les lui auront attachés⁸³⁵.



Figure 35. Eustache Lorsay, *Collette*, « Rose-Chéri », *Galerie illustrée des célébrités contemporaines. Les théâtres de Paris*, lithographie, v. 1854.



Figure 36. Charles Geoffroy, « Rose-Chéri », *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants*, gravure sur acier, v. 1855.

Il demeure que ces deux galeries se ressemblent beaucoup : chaque livraison compte quatre pages (un feuillet plié en deux) et un portrait tiré à part. Le portrait mentionne le nom du comédien ou de la comédienne, et le rôle ou le titre de la pièce en question. Au reste, la *Nouvelle galerie* comme les *Théâtres de Paris* s'inscrivent dans la tradition de la galerie théâtrale, qui se fixe durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à l'instar de la série de gouaches de comédiens

⁸³⁵ Édouard Rigo (dir.), *Galerie illustrée des célébrités contemporaines. Les Théâtres de Paris*, Paris, Martinon, 1854, p. 2.

célèbres de Fesch et Whisker, de la *Petite galerie dramatique*⁸³⁶ ou de la galerie de Levacher de Charnois⁸³⁷.

Les portraits de comédiens ne sont pas les seuls à s'inscrire dans des traditions picturales que l'irruption de la photographie bouleverse. Une publication comme les *Contemporains populaires* en offre un exemple⁸³⁸. Parue en 1859, au début de la vogue du portrait-carte,

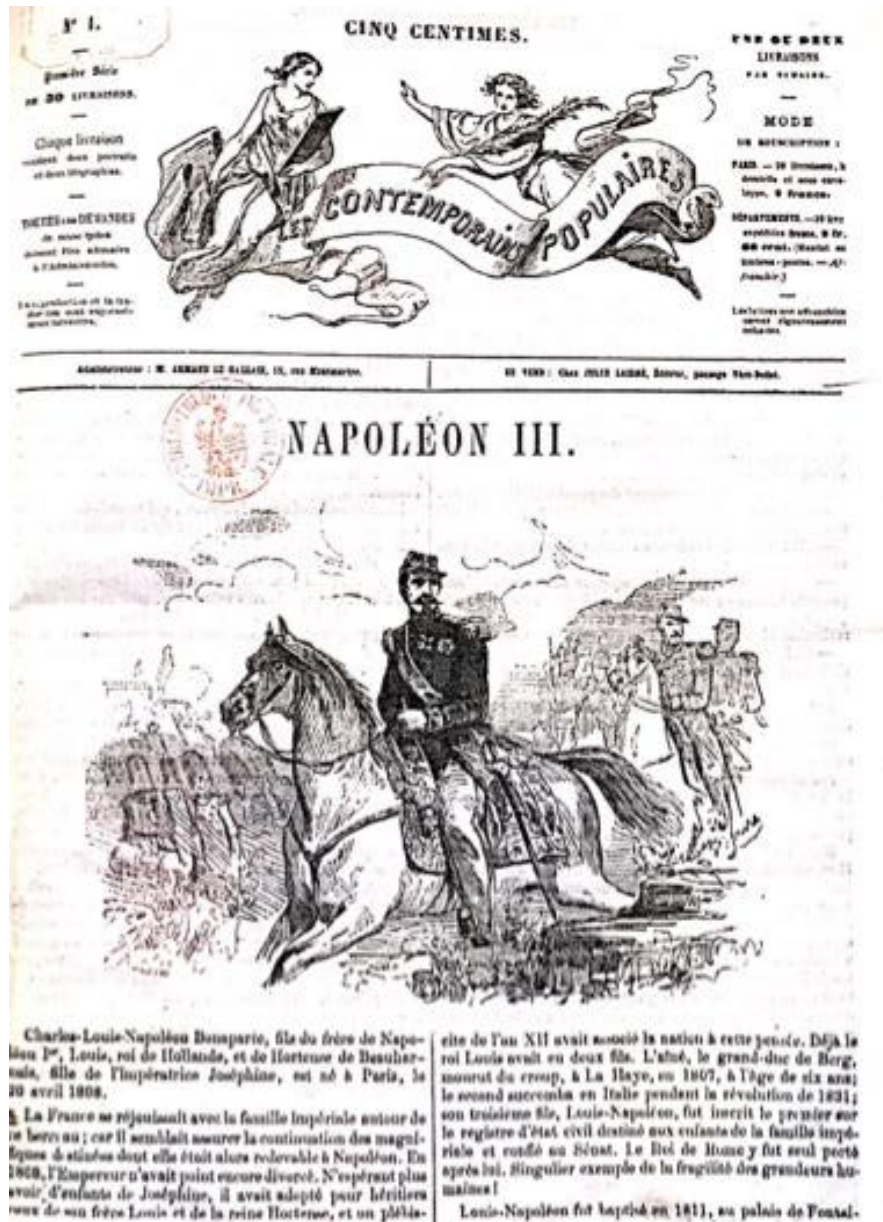


Figure 37. Napoléon III, Les Contemporains populaires, n° 1, gravure sur bois, 1859.

⁸³⁶ *Petite galerie dramatique ou Recueil de différents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale*, Paris, Martinet, 1796-1843.

⁸³⁷ Jean-Charles Levacher de Charnois, *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes*, Paris, Drouhin, 1786-1789.

⁸³⁸ Armand Le Gallais (dir.), *Les Contemporains populaires*, Paris, Laisné, 1859.



Figure 38. « Lamennais », *Les Contemporains populaires*, n° 4, gravure sur bois, 1859.

l'entreprise périodique s'arrête au bout de huit numéros de huit pages, comportant chacun deux biographies. Chacune est ornée d'un portrait : le premier, disposé sur la première page, occupe les deux tiers de la page, quand le second, plus petit, est intégré dans la cinquième. Les illustrations sont des gravures sur bois, ce qui autorise leur intégration dans la forme typographique. Le choix des deux biographiés n'est pas arbitraire : le plus souvent, une figure politique ou religieuse précède un penseur, un écrivain. Cette opposition catégorielle se redouble d'une opposition politique plus ou moins affirmée. Ainsi, Napoléon III est suivi par Béranger, Victor-Emmanuel par Émile de Girardin, François-Joseph, l'empereur d'Autriche, par Jules Favre, Pie IX par Lamennais... À ces effets de symétrie s'ajoute une divergence dans les portraits : en une, les portraits des puissants sont en pied ou de trois-quarts. Napoléon III est même à cheval (fig. 37). Selon l'iconographie traditionnelle des écrivains, ceux-ci sont représentés en buste. Certains portraits d'hommes de lettres, copiés d'après des bustes sculptés, ne cherchent pas à dissimuler cette origine sculpturale, comme celui de Lamennais (fig. 38). Le choix de reproduire les yeux blancs de la statue manifeste un état d'esprit bien différent de la recherche d'authenticité des photographes (comme Silvestre à la même époque) : il s'agit moins de produire un portrait ressemblant, unique, intime, que de faire écho à l'iconographie du grand homme.

Tout change vers la fin des années 1850. Désormais, tous les recueils biographiques ont recours d'une manière ou d'une autre à la photographie, ce qui entraîne une revalorisation de l'image au détriment du texte. Pour la plupart, les portraits sont dessinés d'après des photographies sur des surfaces imprimantes à graver. Nulle opération photosensible dans ce cas ; simplement, la gravure de reproduction change de source. De nombreux recueils mêlent d'ailleurs des gravures reproduisant des portraits peints et des portraits photographiques. C'est le cas de la « Galerie du XIX^e siècle », parue dans *L'Artiste* entre le 19 avril 1857 et le

15 juillet 1860 : si le portrait de Rossini, dessiné et gravé par Masson, est reproduit de la photographie de Nadar, celui de Jules Sandeau, en revanche, est gravé d'après un dessin d'Henri Lehmann. Le *Musée français*, supplément biographique du *Journal amusant* paraît en 1861 et 1862. Les portraits en sont dessinés, puis gravés par gillotage ou lithographiés. Sous chaque portrait, tiré à part à partir de la cinquantième livraison, sont inscrits le nom du dessinateur, celui du photographe et celui de l'imprimeur. Le nom du photographe, « toujours indiqué au bas de la gravure », est « la garantie d'une ressemblance que la photographie ne manque jamais⁸³⁹ ». Les textes, en revanche, ne sont pas signés – à deux exceptions près, les biographies de Nadar et de Philipon, par Philibert Audebrand. Trois noms sous chaque portrait, aucun sous les biographies. Indice de l'importance conférée à l'image, le sous-titre insiste sur les différentes étapes techniques : « galerie de portraits dessinés et gravés d'après les meilleures photographies ».

2.2. Le texte menacé ?

Le sous-titre du *Musée français* frappe également par l'absence de référence au texte biographique. Est-ce à dire que la survenue de la photographie dans la chaîne de production graphique contribue à la relégation du texte au second plan ? Bien qu'une tendance se dégage, qui place l'image au centre de l'attention, l'étude comparée des entreprises de Disdéri, Petit et Carjat a montré qu'à cette question, une réponse nette est difficile à fournir. Les années 1860 sont une période de redéfinition des rapports entre texte et image dans le domaine de la biographie contemporaine. Cela entraîne des négociations qui s'expriment dans les recueils. À tout le moins, l'importance accordée au portrait semble en raison inverse de celle conférée au texte. Prenons deux exemples opposés : *Les Célébrités du jour*, un recueil de 1861, et le *Panthéon des illustrations françaises*, paru en livraisons à partir de 1865. Ces publications ont des points communs : toutes deux cherchent à établir un panthéon instantané de leur époque, avec la componction et l'esprit de sérieux qui caractérise ces ouvrages, en illustrant les biographies de portraits exécutés notamment à partir de photographies. Toutefois, les titres indiquent des projets distincts : les *Célébrités du jour* soulignent le caractère éphémère de la notoriété qu'ils abordent, quand le *Panthéon des illustrations françaises au XIX^e siècle*, au titre « un peu prétentieux peut-être⁸⁴⁰ » d'après un critique, tend à édifier un monument à la gloire

⁸³⁹ Charles Philipon, *Le Journal amusant*, 22 décembre 1860, p. 2.

⁸⁴⁰ « Varia. Panthéon des illustrations françaises au XIX^e siècle », *La Liberté*, 3 décembre 1867, p. 3.

nationale. Les différences tiennent aussi à leurs caractéristiques matérielles. *Les Célébrités du jour* est un volume d'environ 300 pages, contenant vingt biographies et portraits. Il s'agit d'une prime vendue à moindre coût aux abonnés du *Siècle* au cours de l'année 1861 : 8 francs au lieu de 20. Ses auteurs sont deux journalistes importants du *Siècle*, Louis Jourdan et Taxile Delord, qui se partagent équitablement la tâche. L'ampleur du *Panthéon des illustrations françaises* est tout autre : ses 600 livraisons sont réunies en 16 volumes parus entre 1865 et 1873. Édité conjointement par Abel Pilon et Alfred Lemerrier, l'ouvrage est placé sous la direction de Victor Frond, un sapeur exilé après le Deux-Décembre au Brésil, où il exerce comme photographe. À son retour en France après son amnistie en 1859, l'anti-bonapartisme de Frond semble s'être attiédi, dans la mesure où le *Panthéon des illustrations françaises* est placé, ainsi que la réclame le rappelle, « sous le patronage de S.M. l'empereur Napoléon III⁸⁴¹ ».

Une différence essentielle réside dans les places respectives accordées aux portraits et aux biographies. *Les Célébrités du jour* adoptent un cahier des charges strict : chaque biographie compte invariablement quinze pages, précédées d'un portrait. Le choix des biographiés manifeste la volonté de produire un commentaire sur l'actualité politique internationale, un sujet moins surveillé par le pouvoir : sur les vingt personnalités, quinze sont étrangères, et cinq directement liées au *Risorgimento* (Cavour, Pie IX, Garibaldi, Victor-Emmanuel, le cardinal Antonelli). Le recours à la forme en vogue du recueil de biographies contemporaines est un outil pour délivrer un discours politique, suivant la ligne libérale du *Siècle*. Les biographies sont au cœur du projet, ce que l'évolution de la réclame rend de plus en plus manifeste. En effet, l'annonce parue dans *Le Siècle* fin décembre 1860 soutient que les biographies seront accompagnées de « 20 portraits d'après les meilleures photographies, et imprimés à part⁸⁴² ». En réalité, seuls six portraits sont gravés (sans doute par gillotage) d'après des photographies⁸⁴³ : le reste consiste en des reproductions de dessins ou de toiles. Une fois le livre paru, la réclame change : « chaque biographie est accompagnée d'un beau portrait, de vignettes, culs de lampe, etc.⁸⁴⁴ » Les portraits ne sont plus à égalité avec le texte, mais classés parmi les simples illustrations et les ornements typographiques. Moins d'une dizaine de jours plus tard, toute référence aux portraits disparaît : en revanche, l'annonce précise qui, de Jourdan ou de Delord, est l'auteur de quelle biographie. Seul un sous-titre en petits caractères donne

⁸⁴¹ Voir par exemple *Le Petit Journal*, 17 janvier 1865, p. 4.

⁸⁴² *Le Siècle*, 29 décembre 1860, p. 2.

⁸⁴³ Garibaldi (G. le Gray), Lord Palmerston, Lamartine (Nadar), Rossini (Nadar), Ingres (Nadar), Delacroix (Nadar).

⁸⁴⁴ *Le Siècle*, 28 février 1861, p. 3.

négligemment quelques détails matériels : « Un magnifique volume grand in-4° raisin, avec de très belles gravures, beau papier, etc., etc.⁸⁴⁵ » Ainsi les portraits, faute d'originalité, sont évacués du discours commercial au bénéfice d'un recentrement sur le texte. À vrai dire, le fait qu'un ouvrage comme les *Célébrités du jour*, pourtant focalisé sur le texte, soit illustré, témoigne du caractère inévitable des images dans les galeries biographiques des années 1860. Les portraits des *Célébrités du jour* n'ont vraisemblablement pas été gravés pour cet ouvrage en particulier : on retrouve certains d'entre eux dans un autre recueil de 1860, *Les Grands et les petits personnages du jour*⁸⁴⁶. Il est à croire que les matrices étaient prêtées ou louées entre éditeurs ou graveurs.

Le *Panthéon des illustrations françaises* accorde plus de valeur à l'image. Chaque portrait est accompagné d'une biographie, d'une longueur variable, et d'un fac-similé d'autographe. Le projet de départ repose sur une association entre Pierre Petit et Alfred Lemercier, qui a mis au point en 1852 un procédé de photolithographie. En 1855, grâce à Alphonse Poitevin qui remplace, pour sensibiliser la pierre lithographique, le bitume de Judée par de la gélatine bichromatée, la technique s'améliore et rend les demi-teintes⁸⁴⁷. En posant sur la pierre ainsi préparée une épreuve photographique positive, on obtient après insolation un négatif sur pierre, prêt à l'encre. « Avec un cliché, on peut préparer dix pierres ; avec une pierre, on peut produire 1500 exemplaires [...] La photographie supprime le dessinateur et la photolithographie propage l'œuvre à des prix modiques⁸⁴⁸. » Poitevin ayant vendu son brevet à Lemercier, ce dernier l'emploie dès 1855. Les premières livraisons du *Panthéon des illustrations françaises* sont conçues grâce à ce procédé. C'est vraisemblablement le cas du portrait du physicien

⁸⁴⁵ *Ibid.*, 9 mars 1861, p. 2.

⁸⁴⁶ Il s'agit des portraits de Victor-Emmanuel, Delacroix, Cavour, Rossini, Ingres et Palmerston. Voir *Les Grands et les petits personnages du jour, par un des plus petits. Scènes d'intérieur de nos contemporains*, ouvr. cité, 1860. Les dessinateurs et les graveurs sont les mêmes, mais les imprimeurs sont différents.

⁸⁴⁷ Sur Alphonse Poitevin, voir la thèse de Sylvie Aubenas, *Alphonse Poitevin (1819-1882), photographe et inventeur : la naissance des procédés de reproduction photographique et de la photographie inaltérable*, thèse pour l'obtention du diplôme d'archiviste-paléographe de l'École nationale des Chartes, 1988.

⁸⁴⁸ A. Andréi, « Pierre Petit », *La Comédie*, 29 octobre 1865, p. 3.

Alexandre-Edmond Becquerel⁸⁴⁹ contenu dans le premier volume (fig. 39). Toutefois, la

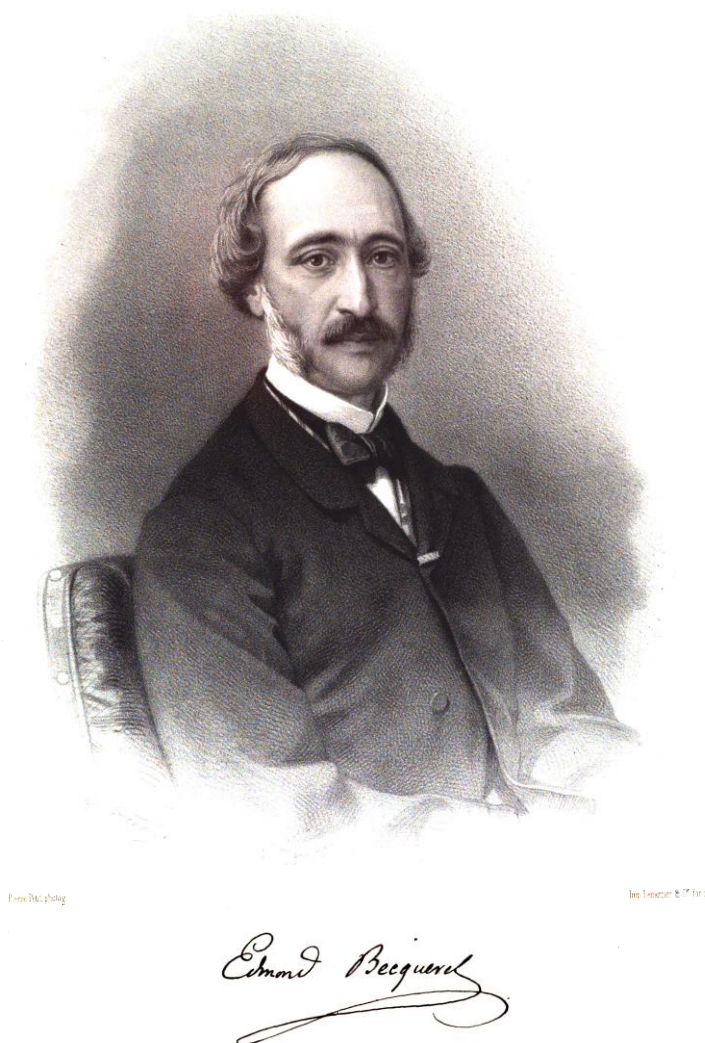


Figure 39. Pierre Petit, Lemercier, Edmond Becquerel, Panthéon des illustrations françaises, vol. 1, photolithographie, 1865.

photolithographie est rapidement abandonnée par Lemercier et Frond, sans doute pour des raisons techniques. Dans un ouvrage sur la lithographie de 1896, Lemercier laisse entendre que le procédé donne des résultats incomplets, qui nécessitent des retouches – l’emploi d’un dessinateur demeure donc obligatoire. Par ailleurs, l’étape d’insolation ajoute des difficultés liées au temps d’exposition et à l’enseillement⁸⁵⁰. La plupart des portraits sont donc copiés par des dessinateurs (Lafosse et Lemoine entre autres) puis reportés sur la pierre lithographique :

⁸⁴⁹ Le père d’Henri Becquerel, découvreur en 1896 de la radioactivité.

⁸⁵⁰ Voir Alfred Lemercier, *La lithographie française de 1796 à 1896 et les arts qui s’y rattachent. Manuel pratique s’adressant aux artistes et aux imprimeurs*, Paris, C. Lorilleux, s.d. [1896], en part. p. 237-242.

C'est sur une photographie agrandie par des procédés mathématiques, que l'artiste travaille ; il ne la quitte pas des yeux ; il a sans cesse le modèle devant lui et il le dessine avec toute la vérité d'un instrument, en même temps qu'il y met cette souplesse et cette âme que la machine ne donnera pas et qui n'appartient qu'à l'art⁸⁵¹.

L'aveu d'échec est comblé par un discours esthète, conférant à la main humaine une valeur artistique opposée à la mécanisation – laquelle était pourtant, deux ans plus tôt, au cœur du discours publicitaire⁸⁵². En outre, Pierre Petit cesse tôt d'être l'unique fournisseur du *Panthéon* : les portraits de Pierson, Nadar et d'autres sont mis à contribution. Le mélange, dans les livres illustrés, de procédés photomécaniques et de techniques traditionnelles est courant au début des années 1860 : Michel Melot rappelle que l'album du baron Taylor, *Dijon et ses monuments* (1864), mêle lithographies, photographies collées, lithographies dessinées d'après des photographies et photolithographies⁸⁵³. Dans le *Panthéon* se trouvent aussi des lithographies réalisées à partir de portraits peints ou dessinés, certains biographiés étant décédés au moment de la réalisation de l'ouvrage, comme Balzac, Chateaubriand ou Béranger.

Si les portraits ne sont pas tous reproduits pas des procédés photomécaniques, il n'en reste pas moins qu'ils demeurent soignés et particulièrement fidèles à la photographie originale. Quant aux biographies, non signées, elles sont dépourvues d'unité. Certaines font quelques lignes, simples listes de faits⁸⁵⁴, d'autres sont plus fournies : la notice consacrée à Théophile Gautier est d'ailleurs une autobiographie⁸⁵⁵. En réalité, il est très probable qu'une majorité des biographies du *Panthéon des illustrations françaises* aient été rédigées, pour tout ou partie, par leurs biographiés. L'ouvrage semble relever d'un habile tissage entre un recueil de biographies contemporaines classique, et un recueil de biographies à vendre, à la manière de la *Galerie des notabilités contemporaines* ou du *Musée biographique*, dont il a déjà été question⁸⁵⁶. Plusieurs indices mènent à cette conclusion : outre le titre ronflant, le prix est un indicateur. Les livraisons du *Panthéon* valent 2 francs pièce. C'est davantage que le *Panthéon parisien* et que la *Galerie*

⁸⁵¹ « Varia. *Le Panthéon des illustrations françaises au XIX^e siècle* », art. cité.

⁸⁵² Voir A. Andréi, « Pierre Petit », art. cité.

⁸⁵³ Michel Melot, « Le texte et l'image », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. III, « Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque », ouvr. cité, p. 329-355, en part. p. 343-345.

⁸⁵⁴ Voir par exemple la notice consacrée à Paul Dubois dans le cinquième volume, dont voici un extrait : « Il alla commencer ses études à Rennes, revint les terminer à Paris au lycée Napoléon et n'aborda l'étude de la médecine qu'en 1815. Bientôt après, à la suite d'un concours, il fut nommé interne des hôpitaux. » (vol. V, s. p.).

⁸⁵⁵ Reprise des *Sommités contemporaines* d'Auguste Marc, un recueil de biographie contemporaine de 1867 qui s'est limité à cette seule notice.

⁸⁵⁶ Voir le chapitre 2.

des contemporains de Disdéri, alors que ces derniers comportent de véritables photographies, plus chères. Chaque volume coûte 100 francs. Le *Panthéon des illustrations françaises* est financé par souscriptions de 1600 francs pour 16 volumes. Il est vraisemblable que la souscription soit la condition d'entrée dans ce panthéon payant. Un autre signe réside dans l'absence de cartel d'annonce régulier dans les journaux : quelques réclames se trouvent çà-et-là, rien de plus – autrement dit, les acheteurs visés ne sont pas les lecteurs⁸⁵⁷. Raffinant le modèle commercial des Saint-Maurice Cabany et autres Louis Clot, Lemercier et Victor Frond ont, semble-t-il, mis en place un système de prime à la notoriété, permettant aux plus célèbres d'entrer plus ou moins gratuitement – créant ainsi ce qu'un éditeur appelle un « monument monstrueux où grouille autour de quelques personnalités vaillantes une cohue de célébrités inédites »⁸⁵⁸. Aux illustres, on ne demande pas une biographie rédigée : Georges Bell serait l'auteur de la notice sur Sainte-Beuve, d'après ce dernier⁸⁵⁹. Une lettre de Victor Frond à Félix Dupanloup décrit les étapes d'intégration au recueil : l'évêque d'Orléans est invité à « relever les erreurs, combler les lacunes » de la biographie jointe à la lettre, puis à « écrire sur le recto du carton [...] afin d'en faciliter la reproduction, quelques lignes d'autographe sur le sujet qu'[il] aura choisi ». Ensuite, Dupanloup est prié de se rendre chez Pierre Petit pour se faire photographier⁸⁶⁰. Parallèlement, un système de paiement non monétaire est mis en place, les artistes pouvant souscrire en faisant don d'œuvres d'art. Après avoir été payé avec un tableau par le peintre Antigna en 1869, Frond attaque ce dernier en justice, en 1873 : la valeur du tableau serait inférieure à celle de la collection du *Panthéon*. La réaction du peintre, rapportée par *La Liberté*, donne le ton :

À l'audience, M. Antigna a prétendu qu'une convention n'avait existé entre Frond et lui ; qu'il avait reçu, en effet, le *Panthéon*, et que voulant répondre à une politesse par une autre politesse, il avait offert à Frond de venir choisir un tableau dans son atelier ; que le choix de celui-ci s'était arrêté sur le tableau précité, dont les experts avaient fait une estimation ridicule ; enfin qu'il était prêt à rendre l'ouvrage encombrant, le *Panthéon*, contre la remise de sa toile⁸⁶¹.

⁸⁵⁷ Voir par exemple *La Presse*, 6 juin 1865, p. 2.

⁸⁵⁸ *Poésies de Th. Gautier qui ne figureront pas dans ses œuvres, précédées d'une autobiographie et ornées d'un portrait singulier*, France, imprimerie particulière, 1873, p. 15.

⁸⁵⁹ Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy, 1872, t. XIII, « Ma biographie », p. 2, note 1.

⁸⁶⁰ Lettre de Victor Frond à Mgr Dupanloup, 12 avril 1866, BnF Mss., n.a.f. 24685, f° 766. Dupanloup s'est contenté de transmettre une lettre de 1849, reproduite à la suite de sa biographie, dans le cinquième volume.

⁸⁶¹ « Les tribunaux », *La Liberté*, 5 juillet 1873, p. 4.

Malgré un modèle de financement sujet à caution et des biographies disparates, se dégage un protocole biographique similaire, qui confine le récit de vie à des faits bruts et à des dates. Les premières lignes de la biographie d'un médecin, Pierre-Charles Huguier, en donnent une idée :

Huguier (Pierre-Charles), médecin français, membre de l'Académie de médecine, est né à Sezanne, le 18 novembre 1804.

Externe des hôpitaux en 1826, il fut, la même année, nommé élève de l'École pratique, et, en 1829, remporta le prix de clinique chirurgicale, de médecine opératoire et d'accouchement, et les accessits de clinique médicale et de médecine légale.

En 1830, il était nommé aide d'anatomie de la Faculté et obtenait le premier prix des hôpitaux (médaille d'or), avec deux ans de prolongation d'internat.

En 1832, au moment de l'invasion du choléra, il était désigné par le Conseil général des hôpitaux pour remplacer un des médecins de l'hospice des Incurables (hommes).

Rédigée entièrement par le biographié ou à quatre mains à partir de notes, la biographie, réduite à l'état d'une liste sèche de dates et de faits, présente moins d'attrait que les portraits lithographiés. Un ouvrage comme le *Panthéon des illustrations françaises* atteste de la valeur accordée à l'image, adossée au succès de la photographie : ce sont les portraits et les autographes qui confèrent à l'entreprise de Victor Frond sa cohérence et son originalité. Les portraits ont d'ailleurs été réunis en albums, sans biographies ni autographes, pour être vendus

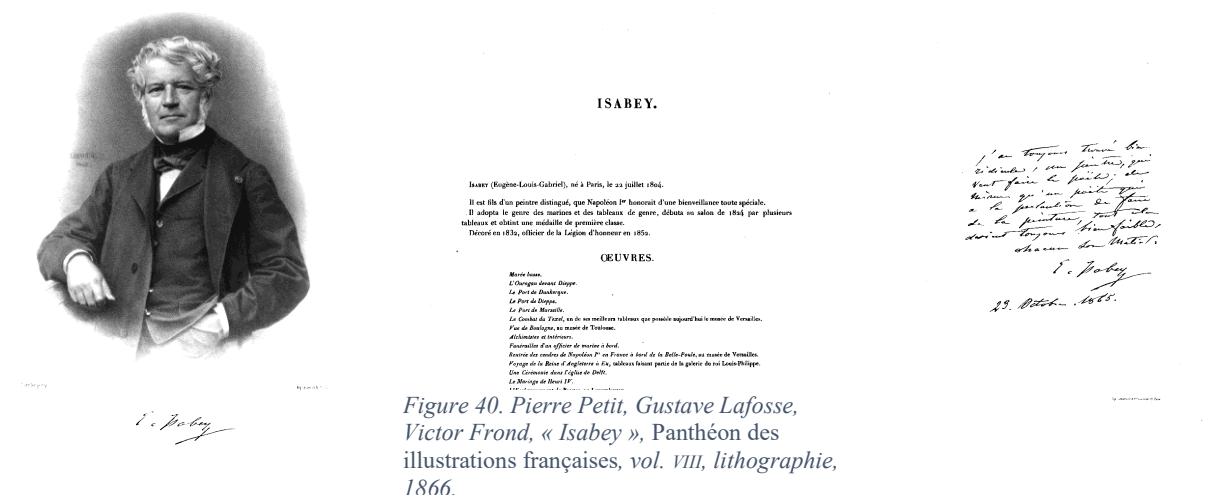


Figure 40. Pierre Petit, Gustave Lafosse, Victor Frond, « *Isabey* », *Panthéon des illustrations françaises*, vol. VIII, lithographie, 1866.

tels quels⁸⁶². Matériellement, l'espace dévolu à la biographie est souvent identique à celui qu'occupent le portrait et l'autographe (fig. 40).

Au cours de la décennie 1860, la photographie s'impose dans le champ des productions industrielles et commerciales que sont les biographies contemporaines. La demande est forte pour ce médium neuf, reproduisant les modèles avec tant d'exactitude. Du même coup, les biographies sont entraînées dans une recherche nouvelle d'impartialité – ou plutôt de factualité. Se risquer au jugement, à la critique, représente un danger, celui de tomber dans la satire. À propos du *Panthéon des illustrations françaises*, un journaliste affirme que

pour être intéressante, la biographie d'un personnage doit être la photographie exacte des actes de sa vie. Bonnes ou mauvaises, ses moindres actions doivent être mentionnées avec leur plus naturelle physionomie. En dehors de ce système, on tombera infailliblement dans le faux, et le public qui croirait tenir dans sa main le portrait vrai d'une illustration nationale n'y aurait en réalité qu'une caricature, une charge du *Bouffon* ou de *La Lune*⁸⁶³.

Les portraits et biographies sérieux ne sont pas seuls sur le marché : face à eux se dresse le contingent des portraits-charges et de la presse satirique illustrée, qui inonde Paris et la province de ses caricatures de célébrités. À côté du défilé gourmé des redingotes dans les galeries photographiques, s'ouvre la sarabande grotesque et chamarrée des grosses têtes posées sur des corps miniature. Les portraits-charges réagissent à l'afflux de photographies en déployant une grammaire visuelle propre, qui s'oppose à l'esthétique photographique.

3. Les portraits-charges

Quasi-synonyme de caricature, la charge est une « représentation exagérée⁸⁶⁴ », une « imitation ridicule⁸⁶⁵ ». Le portrait-charge est alors une sous-catégorie de la charge, soit la représentation caricaturale d'une figure humaine identifiée, et non un type. Toutefois dans les années 1850 et 1860, l'expression en vient autant à suggérer l'exagération et le ridicule qu'à référer à un procédé graphique précis : un portrait en pied où la tête est démesurément agrandie,

⁸⁶² La bibliothèque du Sénat conserve une collection de ces albums.

⁸⁶³ F. X. Trébois, « *Le Panthéon des illustrations françaises au XIX^e siècle* », *La Vie à la campagne. Haras, chasse, pêche*, n° 57, 1867, p. 21-31, cité p. 21-22.

⁸⁶⁴ William Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, ouvr. cité, t. V, p. 199.

⁸⁶⁵ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t. III, p. 985.

au détriment d'un corps rétréci – Philippe Roberts-Jones parle à ce sujet d'un « académisme du portrait-charge⁸⁶⁶ ». La disproportion entre la tête et le corps est variable et relève du choix du caricaturiste de marquer plus ou moins la difformité. Tête et corps peuvent par ailleurs subir des déformations plus ou moins accentuées : nez gigantesques, jambes filiformes... Cette charte graphique est sans doute l'une des raisons principales de la vogue du portrait-charge à partir des années 1850 : aisément transférable d'un dessinateur à l'autre, lisible, elle est une recette efficace pour composer un portrait disproportionné mais ressemblant. Il est notable que tous les auteurs de portraits-charges du Second Empire se sont prêtés au jeu des « grosses têtes », et que cette technique a perduré dans les décennies suivantes. D'où vient un tel procédé ? Il trouve sa source dans les grylles médiévaux, qui combinent plusieurs parties du corps comme la tête et les pieds, aussi bien que dans les *Gobbi*, nains bossus faisant office de bouffons à la cour de Cosme de Médicis, que le graveur Jacques Callot croque dans les premières années du XVII^e siècle⁸⁶⁷. Au début des années 1830, Daumier pratique le portrait-charge, sans grosse tête toutefois⁸⁶⁸. Ségolène Le Men fait de Benjamin Roubaud, auteur du *Panthéon charivarique* paru de 1838 à 1842, l'inventeur de la technique⁸⁶⁹. Après Roubaud, Étienne Carjat prend la relève au milieu des années 1850 avec une série portraiturant les célébrités dramatiques (*Le Théâtre à la ville*), suivie de la fondation du premier *Diogène* en 1856. Désormais, les grosses têtes sont un fait de presse, et particulièrement de petite presse satirique.

La formule prend de l'ampleur au cours des décennies 1850 et surtout 1860 : l'outil Retronews met en lumière que l'expression « portrait-charge » est de plus en plus employée à

⁸⁶⁶ Philippe Roberts-Jones, *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-Arts, 1960, p. 94.

⁸⁶⁷ Voir Laurent Baridon et Martial Guédron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, en part. p. 39-44.

⁸⁶⁸ Sur la pratique du portrait-charge par Daumier, voir Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, en part. p. 48-65.

⁸⁶⁹ Ségolène Le Men, « Aux grands hommes la charge reconnaissable », [exposition, Paris, Maison de Balzac, 31 mai-31 août 1988] *Benjamin Roubaud et le Panthéon charivarique*, Valérie Guillaume (dir.), Paris-Musées, Maison de Balzac, 1988, p. 6-14.

partir de 1855, et connaît un pic d'occurrences dans les années 1860, après une première salve correspondant à la publication de Roubaud (fig. 41). Après *Diogène*, *Le Gaulois* (1858-1861) puis *Le Boulevard* (1861-1863) poursuivent la publication régulière de portraits-charges.

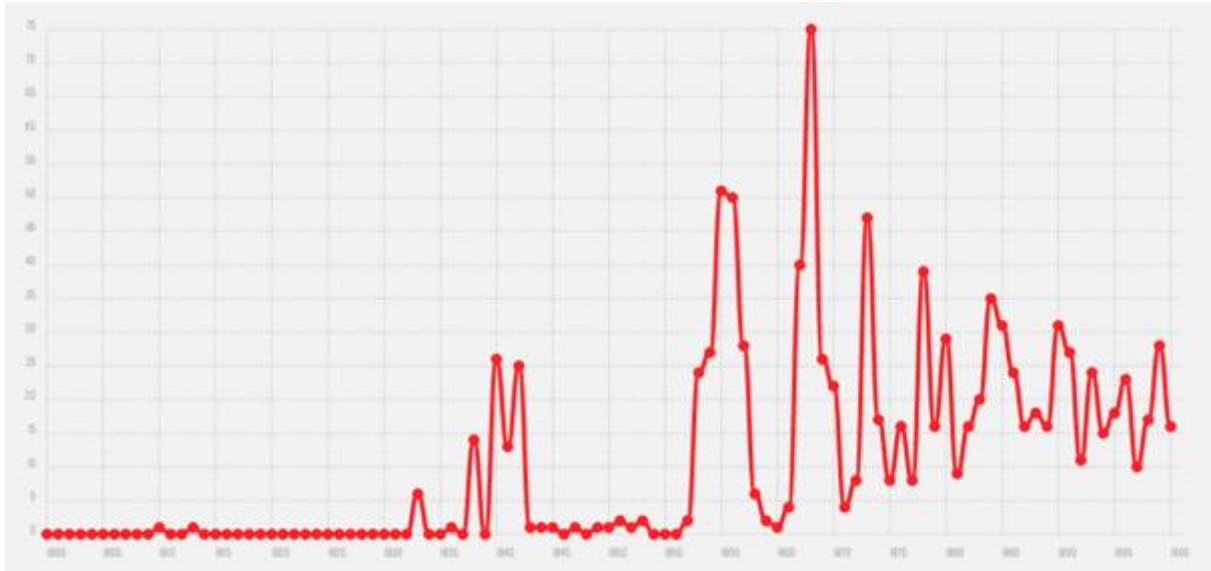


Figure 41. Fréquence de l'expression "portrait-charge" de 1800 à 1900 (base de données Retronews) - nombre de pages par année.

Toutefois l'acmé de ce type de portraits est l'année 1867. Encouragés par le succès de *La Lune*, de François Polo, une théorie de petits journalistes et de dessinateurs fondent à leur tour des périodiques illustrés reprenant la même recette, se copiant et se distinguant tour à tour. La majorité des portraits-charges sont accompagnés d'articles biographiques, de longueur variable (d'une dizaine de lignes à une dizaine de colonnes) qui retracent avec plus ou moins de précision la vie du personnage soumis à caricature. À l'instar du portrait-carte, il y a ainsi un « moment » portrait-charge à la fin des années 1860 – bien que la formule perdure et se réinvente par la suite. Cette coïncidence n'échappe pas aux commentateurs. Certains opposent la caricature à la photographie : « les portraits-charges sont devenus à la mode concurremment avec les portraits photographiques. La photographie appartient à l'art industriel, mais le portrait-charge est du pur domaine de l'art et de l'esprit français⁸⁷⁰ ». D'autres font du portrait-charge une sous-catégorie du portrait-carte : « ...la vogue du portrait-carte ne semble pas épuisée [...] ce genre de cartes se varie à l'infini et chaque artiste cherche à leur donner une allure particulière ; mais celui qui nous paraît le plus à la mode est le portrait-charge, pour les hommes, bien entendu⁸⁷¹. »

⁸⁷⁰ Charles Coligny, « Galerie de la France chorale », *La France chorale : moniteur des orphéons*, 1^{er} mai 1862, p. 4.

⁸⁷¹ R. de Gramont, « Chronique du monde », *Le Yacht : journal de la navigation de plaisance*, 16 novembre 1861, p. 2.

Les deux phénomènes sont d'autant plus liés que la diffusion des portraits-charges est la conséquence de celle des portraits-cartes ; les seconds servant de modèles aux premiers. Revenant sur la confection du portrait-charge et de la biographie d'Hortense Schneider, le rédacteur en chef du *Drolatique* raconte avoir demandé « des cartes photographiées » et des notes biographiques à la comédienne, sortant du théâtre des Variétés. Le dialogue s'engage :

- Comptez sur moi ; je pars demain, avant dix heures, pour la campagne, vous aurez vos portraits. Lesquels vous faut-ils [*sic*] ?
- Une carte album ; une photographie de la grande-duchesse, costume du premier acte ; une carte de Barbe-Bleue en paysanne, et une dernière vous représentant dans le rôle de la belle Hélène⁸⁷².

La multiplication des portraits-charges dans la presse satirique des années 1860 doit être mise en lien avec la diffusion, inouïe jusqu'alors, de l'image des célébrités. L'envoi d'un portrait-carte est un gain de temps et d'argent, et permet à des individus peu légitimes ou éloignés du réseau des célébrités de produire des caricatures. En 1854, la préparation du *Panthéon Nadar* avait requis de fastidieuses séances de pose de la part des individus portraiturés par Nadar, lequel avait su jouer de ses nombreuses relations dans les milieux culturels ; rien de tel en 1867, où la célébrité prend simplement la peine de transmettre quelques photographies, ainsi qu'un autographe stipulant son autorisation : l'article 22 du décret organique du 17 février 1852 exige l'autorisation du caricaturé, qui sera souvent reproduite en fac-similé sous le dessin. En quelques années, les développements techniques ont éloigné les uns des autres les acteurs du commerce de la célébrité.

Loin de l'impartialité et de l'exactitude visées par les portraits dits sérieux, les portraits-charges portent des jugements et émettent des opinions à l'endroit des célébrités qu'ils représentent. Pour ce faire, les dessinateurs mettent à contribution toutes les ressources du dessin : références détournées, accessoires, métamorphoses, allégories... Fondé sur la connivence, l'intertexte et le second degré, le portrait-charge assume un discours critique ; ce qui tend à rendre caduc l'article à prétention biographique qui l'accompagne presque systématiquement. L'assomption par la caricature d'un discours critique – qui taille à l'actualité la part du lion – réduit la biographie à peau de chagrin. Avant d'en venir à l'étude de ce phénomène, il faut faire une place à un cas à part : Étienne Carjat est le premier à faire du portrait-charge le fondement d'une publication périodique, il en est l'un des représentants les plus reconnus⁸⁷³ ; toutefois ses charges sont les moins représentatives des tendances du genre.

⁸⁷² Alfred de Caston, « Hortense Schneider », *Le Drolatique*, 22 juin 1867, p. 2.

⁸⁷³ Voir Sylviane Heftler, *Étienne Carjat (1828-1906). Photographe*, ouvr. cité, en part. p. 8-9.

3.1. Étienne Carjat, un caricaturiste à part

Entre 1856 et 1867, Étienne Carjat a réalisé plus de cent vingt portraits-charges⁸⁷⁴. Une partie de sa production se trouve dans *Diogène*, qui paraît du 10 août 1856 au 26 avril 1857 : trente-six numéros et autant de portraits-charges de Carjat, à quoi il faut rajouter ceux d'Amédée Rolland, Charles de Courcy et Pierre Petit dans le *Diogène* de 1860, dirigé par Eugène Varner⁸⁷⁵. Entre février et juin 1858, puis entre juin et décembre 1860, il fait paraître vingt portraits-charges dans *Le Gaulois*, fondé en février 1858 par Dell'Bricht et Eugène Varner. Fin 1861, les bénéfices réalisés par son activité photographique permettent à Carjat de fonder un journal, *Le Boulevard*, dont le numéro spécimen remonte à décembre 1861. Ce journal connaît soixante-seize numéros, et fait paraître soixante-huit portraits-charges, dont cinquante-huit par Carjat. En 1867, ce dernier publie sporadiquement quelques dessins dans *Le Masque* et *Le Drolatique*.

À la différence de ceux de ses confrères, les dessins de Carjat déforment peu leurs sujets, ne les présentent pas en action, les montrent sans costumes allégoriques ni accessoires inattendus. Carjat ne se prête que peu aux jeux visuels coutumiers des caricaturistes. En réalité, ses dessins s'approchent beaucoup de ses photographies, dont il se sert comme modèles. D'une certaine manière, on peut dire que Carjat rapproche la pratique du portrait-charge de celle de la photographie. À propos du *Panthéon parisien*, un rédacteur du *Siècle* parle de Carjat comme d'un « spirituel portraitiste⁸⁷⁶ », plutôt que photographe. Sa capacité à figurer le visage humain transcende l'outil employé. Les portraits du littérateur Jules Noriac (fig. 42 et 43) mettent en évidence la proximité entre la photographie et la caricature – le report du dessin sur la pierre lithographique explique l'inversion de la droite et de la gauche entre les deux images. Décor minimal, les affiches en arrière-plan portant les titres des œuvres du portraituré sont un procédé que Carjat affectionne⁸⁷⁷. Le caricaturiste ajoute parfois une borne sous les affiches – façon de signifier que les vedettes sont croquées au passage dans la rue ou sur le boulevard, qu'elles incarnent⁸⁷⁸. Quand il reprend son portrait-charge de Théodore Barrière pour *Le Boulevard*,

⁸⁷⁴ Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale conserve plus de cent dessins de Carjat. Voir Dc 499 Fol. et TF 292 pet. in fol.

⁸⁷⁵ Voir *Diogène*, n° 1, 10 mars 1860 ; n° 9, 5 mai 1860 ; n° 13, 2 juin 1860.

⁸⁷⁶ « Variétés diverses », *Le Siècle*, 24 mai 1861, p. 3.

⁸⁷⁷ Pensons, parmi de nombreux exemples, au portrait-charge de Bocage (*Le Boulevard*, 4 mai 1862) : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Le_Boulevard_N17_1862.jpg.

⁸⁷⁸ Le portrait d'E. de Girardin dans *Diogène* présente une telle borne (5 octobre 1856) : http://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_1829.htm.

paru dans *Diogène*, Carjat retire même la borne (fig. 44, 45). Dans l'ensemble, c'est là l'essentiel des accessoires et des décors qu'emploie Carjat dans ses portraits-charges. La disproportion entre la tête et le corps est peu accentuée, parfois pas du tout : c'est le cas du portrait d'Aurélien Scholl, paru dans *Le Boulevard* du 16 février 1862⁸⁷⁹. Ce constat est à nuancer néanmoins ; il arrive, de loin en loin, que Carjat se prête au jeu des accessoires ou de l'allégorie : le portrait de Félicien David présente à l'arrière-plan des cactus, des pyramides et des palmiers – référence à son œuvre majeure, *Le Désert*⁸⁸⁰ ; Charles Monselet, rédacteur en chef du journal gastronomique *Le Gourmet*, est représenté en angelot ceint de fleurs, fourchette et cuillère en main, au milieu de fruits, de foie gras et de bouteilles de champagne⁸⁸¹.

La pratique du portrait-charge par Carjat repose peu sur la recherche d'effets comiques et de références contextuelles. Contrepoint intéressant des dessinateurs des années 1860, Carjat ne semble pas avoir établi de solution de continuité entre son travail de photographe et sa pratique de caricaturiste. L'une n'est pas moins sérieuse que l'autre, au contraire. Sobres et intemporels, les portraits-charges de Carjat se greffent peu sur l'actualité. Les deux entreprises auxquelles il a contribué le plus étroitement, *Diogène* et *Le Boulevard*, témoignent des ambitions du portraitiste. *Diogène*, « le premier journal [...] qui se soit exclusivement consacré au portrait-charge⁸⁸² », publie des biographies longues et fournies : de sept à neuf colonnes de texte. On y cite ses sources : Bataille emprunte des anecdotes sur Auguste Prévaut à Théophile Silvestre ; à l'*Encyclopédie critique et biographique du dix-neuvième siècle*, il prend des détails sur la jeunesse du ténor Louis Gueymard⁸⁸³. Les exigences esthétiques de *Diogène* se repèrent aussi dans le choix de la gravure sur bois de bout pour les portraits-charges : seuls huit d'entre eux sont reproduits par gillotage, procédé pourtant moins cher. Plusieurs décennies plus tard, lorsqu'il revient sur les conditions de réalisation de *Diogène*, Carjat insiste sur les faibles revenus dégagés par l'entreprise. À propos de son graveur Alexandre Pothey, il déclare : « Pothey [...] pendant un an, fouilla chaque semaine des bois de 40 sur 50 centimètres, touchant

⁸⁷⁹ Les portraits-charges de Narcisse Díaz de la Peña (9 novembre 1862, p. 5 ; voir [ce lien](#)) ou de Lesueur (21 décembre 1862, p. 5 ;) en sont d'autres exemples.

⁸⁸⁰ *Diogène*, 19 avril 1857, p. 3 ; voir [ce lien](#).

⁸⁸¹ *Le Boulevard*, 16 mars 1862, p. 4 ; voir [ce lien](#).

⁸⁸² Philippe Roberts-Jones, « La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890 », *Études de presse*, Institut français de presse, 1956, p. 46.

⁸⁸³ Francis Roch, « Gueymard (Louis), artiste au théâtre du Grand Opéra de Paris », *Encyclopédie critique et biographique du dix-neuvième siècle*, Paris, 1856, 1^{ère} série, livraison n° 1.



Figure 42. Étienne Carjat, « Jules Noriac », portrait-carte, v. 1860, papier albuminé collé sur carton



Figure 43. Étienne Carjat, « Jules Noriac », Le Boulevard, 11 janvier 1863, lithographie.



Figure 44. Étienne Carjat, « Théodore Barrière », Diogène, 16 novembre 1856.



Figure 45. Étienne Carjat, « Théodore Barrière », Le Boulevard, 18 mai 1862.

comme nous tous, par-ci, par-là, des sommes dérisoires selon les hasards de la vente⁸⁸⁴. » Bohème oblige, Carjat se présente, lui et ses associés Bataille et Rolland, comme de mauvais gestionnaires, des « administrateurs de carton⁸⁸⁵ ».

⁸⁸⁴ Étienne Carjat, préface à Alexandre Pothey, *Le Capitaine Régnier, types civils et militaires*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885, p. XI-XII.

⁸⁸⁵ Étienne Carjat, « Ceux qui sont partis. Un trio d'oubliés », *L'Écho de Paris littéraire illustré*, 3, 10, 17, 24 avril 1892 (Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor, *Les Bohèmes [1840-1870]*, Paris, Champ Vallon, 2012, p. 1124-1145, cité p. 1126).

Avec *Le Boulevard*, Carjat poursuit sur sa lancée d'une production exigeante, se distinguant de la masse des petits journaux. Outre la collaboration d'Honoré Daumier, qui confère au périodique une valeur symbolique et esthétique importante, une grande part est accordée à la poésie et à la critique artistique et littéraire. Dans le dernier numéro, Carjat revient sur « l'effort tout littéraire » qu'il a fourni, et présente *Le Boulevard* comme « le dernier, le seul asile périodique de la poésie exilée des revues⁸⁸⁶ ». Baudelaire, dans « Peintres et aquafortistes », défend la pratique artistique de l'eau-forte, après un premier article de La Fizelière sur le sujet⁸⁸⁷. Le poète y fait du reste paraître des poèmes en prose en juin 1863. Théodore de Banville occupe également une place centrale dans *Le Boulevard*, comme poète, critique et biographe. De même que le *Panthéon parisien* sert parfois de tribune politique, *Le Boulevard* est employé comme outil de défense artistique : une campagne est menée par Banville, Baudelaire et Bataille pour défendre Hugo et ses *Misérables*⁸⁸⁸. Dernière marque de distinction : les premier et dernier numéros du *Boulevard* comportent des lettres de bienvenue ou d'adieu, rédigées par certains grands noms du moment, Joseph Méry, Auguste Vacquerie, Louis Jourdan, Edmond About. Dans ces conditions, les portraits-charges de Carjat sont loin d'être des pochades goguenardes exécutées par un impétrant du monde culturel : ils se posent au contraire comme les signes amicaux d'un professionnel des médias à ses confrères. Dans son ouvrage sur *Le Boulevard*, Elizabeth Fallaize note que « malgré leur aspect caricatural, les portraits cherchent toujours à rendre hommage à leurs sujets – le choix de ces derniers est donc un indicateur utile pour connaître les affiliations du *Boulevard*, ou de Carjat lui-même⁸⁸⁹ ». Dès lors, « l'effet produit n'est pas nécessairement comique au sens d'un dénigrement divertissant⁸⁹⁰ » : le portrait-charge de Leconte de Lisle est un exemple flagrant de la recherche de sérieux menée par Carjat, ajoute E. Fallaize⁸⁹¹.

À l'image de la plupart des galeries biographiques de presse, les biographies du *Boulevard* sont composites, regroupant textes écrits par les biographiés eux-mêmes

⁸⁸⁶ *Le Boulevard*, 14 juin 1863.

⁸⁸⁷ Voir *Le Boulevard*, 7 et 14 septembre 1862. Voir aussi Claire Chagniot, *Baudelaire et l'estampe*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016, en part. p. 147-159.

⁸⁸⁸ Voir notamment Charles Baudelaire, « *Les Misérables* par Victor Hugo », *Le Boulevard*, 20 avril 1862, p. 1-2.

⁸⁸⁹ « *Despite the caricatural aspects, the portraits were always intended to pay homage to the subject and their choice is thus a useful pointer to Le Boulevard's – or Carjat's – affiliations.* », Elizabeth Fallaize, *Étienne Carjat and Le Boulevard (1861-1863)*, ouvr. cité, p. 102-103.

⁸⁹⁰ « *...the effect is not necessarily comic in the sense of a diverting belittlement* », *ibid.*, p. 104.

⁸⁹¹ On trouvera cette illustration au lien suivant : <https://musee-leondiex.re/fr/search-notice/detail/d-1952-1-1-cari-b071e?slug=estampes>.

(les « Mémoires d'outre-table », de Monselet⁸⁹² ; une lettre d'Offenbach), courtes notices⁸⁹³ ou longs articles critiques⁸⁹⁴. Plusieurs d'entre elles sont reprises du *Panthéon parisien* (c'est le cas de la notice sur le Dr Cabarrus, par Girardin). Ce recyclage constitue une preuve supplémentaire de la proximité de la photographie et de la caricature, mais aussi de la prééminence de l'image ; près d'un tiers des portraits-charges paraît d'ailleurs sans notices afférentes. Du reste, les textes n'ont de cesse de chanter les vertus des dessins. Aimé Millet « est tel en un mot, que le charge Carjat⁸⁹⁵ ». La biographie de Charles Bataille se déleste du poids de la description physique : « quant à sa silhouette, regardez le dessin de Carjat⁸⁹⁶ », déclare Alphonse de Launay. Louis Depret le dit de Champfleury : « il vous suffit de retourner le feuillet pour en savoir autant que moi sur ce front creusé d'un pli opiniâtre et ce binocle investigateur⁸⁹⁷ ». La biographie de Paul Féval par Jean du Boys est un modèle du genre. Après avoir mis en scène un dialogue avec Carjat qui lui commande une biographie, du Boys déclare : « un seul regard jeté sur ton dessin, mon cher Carjat, en dira plus que cent lignes⁸⁹⁸ ». L'infériorité du texte est cependant contrebalancée par le rôle de commentaire que joue ce dernier. Le dessin présente Féval vêtu d'un costume folklorique breton. Après avoir révélé l'origine bretonne de Féval, du Boys s'adresse à Carjat : « cet alinéa est destiné à expliquer au lecteur le costume dont tu as revêtu Paul Féval ».

La biographie de Féval n'est pas la seule à sortir de son rôle pour se faire commentatrice du portrait-charge. Tel est le cas du texte écrit par Théodore de Banville qui accompagne le portrait-charge de Ferdinand de Lesseps. Outre l'intérêt qu'elle représente du point de vue de l'évolution du genre de la biographie contemporaine, placée dans une situation minorisée face à l'image, cette biographie de De Lesseps ouvre des pistes de réflexion fécondes sur le portrait-charge. Placé en première page, le texte débute par un discours réflexif regardant l'usage de l'objet journal, qui dresse le constat de la subsidiarité du texte :

Figure 46. Étienne Carjat, « Ferdinand de Lesseps »,
Le Boulevard, 29 juin 1862, p. 5.

charge. Placé en première page, le texte débute par un discours réflexif regardant

⁸⁹² *Le Boulevard*, 16 mars 1862, p. 2-3.

⁸⁹³ Voir entre autres Valentin d'Orpierre, « Alphonse Sax junior », *Le Boulevard*, 19 octobre 1862, p. 8.

⁸⁹⁴ Voir par exemple l'article sur Jules Janin par Théodore de Banville (*Le Boulevard*, 19 janvier 1862, p. 6).

⁸⁹⁵ Alexandre Pothey, « Aimé Millet », *Le Boulevard*, 2 février 1862, p. 7.

⁸⁹⁶ Alphonse de Launay, « Charles Bataille », *Le Boulevard*, 8 juin 1862, p. 3. Voir le propos équivalent tenu dans sa biographie de Bataille par Albert Glatigny, dans *Le Gaulois* : « si vous voulez voir ses traits, regardez le dessin de Carjat » (17 juin 1860, p. 6).

⁸⁹⁷ Louis Depret, « Champfleury », *Le Boulevard*, 9 février 1862, p. 6.

⁸⁹⁸ Jean du Boys, « Paul Féval », *Le Boulevard*, 22 juin 1862, p. 6.

Comme il fait pour chaque numéro nouvellement paru du journal à illustrations, le lecteur vient de courir tout de suite à la quatrième page du *Boulevard*, et il a regardé le nouveau dessin d'Étienne Carjat, se réservant de revenir plus tard à notre prose, si les hasards de la vie quotidienne le lui permettent. Aujourd'hui surtout nous ne nous plaindrons pas de cette préférence accordée au crayon, car le véritable intérêt de notre numéro est le portrait comique où, sous l'exagération ingénieuse et hardie, Carjat a si bien su conserver à Ferdinand de Lesseps le signe d'une mâle persévérance et d'un rare génie. Comment le feuilleton qui demande un quart d'heure d'attention au moins, ne serait-il pas vaincu tout d'abord par les estampes pleines de pensée, merveilles de notre âge, où les Daumier et les Gavarni jettent leur rêverie profonde et que l'œil a parcourues en moins d'une minute⁸⁹⁹ ?

Banville comprend que la rapidité de la consommation de l'image est un argument de poids dans une société qui a changé de rythme, face au texte qui demande du temps – « un quart d'heure d'attention au moins », note-t-il ironiquement. Mais pourquoi le portrait-charge plutôt que tout autre type d'images ? « C'est que, devenus lâches par scepticisme, nous n'osons plus laisser à la poésie et à la peinture la pompe du sublime, et si nous avons à exprimer une idée vraiment grandiose, nous la voilons d'une forme ironique⁹⁰⁰. » Le portrait de De Lesseps par Carjat (fig. 46) présente le diplomate en Hercule, revêtu d'une peau de lion, perçant à mains nues l'isthme de Suez. Pour Banville, le comique du portrait est un masque dont se pare Carjat pour transmettre une conception sérieusement allégorique de De Lesseps.

Ce temps est si malheureux qu'on se croit obligé de se railler soi-même quand on entreprend de parler la langue claire, universelle et splendide de l'Allégorie, et nos réalistes ne la pardonneraient pas même à Rubens [...] Quoi de plus juste pourtant de resonger au demi-dieu vêtu de la dépouille sanglante des lions [...] et de le sentir en quelque sorte ressuscité chaque fois qu'un homme nouveau continue sa grande guerre contre les monstres de l'ignorance et de la nuit, et combat pour l'immortelle justice⁹⁰¹ ?

Ainsi le portrait-charge est enrôlé dans un conflit opposant l'idéal au réalisme. Fût-il ironique, il est à même de prendre part à la lutte contre l'envahissement du positivisme qui réprouve l'allégorie ; il n'est pas anodin que Banville convoque l'habit noir pour signifier ce refus de l'imaginaire : « il en coûte beaucoup à notre moderne orgueil pour voir un grand homme dans le passant qui nous coudoie avec une redingote taillée comme la nôtre et coupée dans la même

⁸⁹⁹ Théodore de Banville, « Ferdinand de Lesseps », *Le Boulevard*, 29 juin 1862, p. 1.

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ *Ibid.*

pièce de drap noir⁹⁰² ». L'allégorie retire la couche d'uniformité : c'est un mécanisme de distinction. Autrement dit, le portrait-charge rendrait manifeste l'appartenance des « grands hommes » à une élite séparée de la masse. Il est curieux qu'une telle prise de parti, qui charrie avec elle le rejet du portrait ingrien pratiqué par Hippolyte Flandrin⁹⁰³ comme celui de la photographie, porte sur un portrait-charge de Carjat, lui si prompt à dessiner ses sujets en redingote et sans décor, comme dans ses portraits-cartes.

En donnant ainsi ses lettres de noblesse au portrait-charge, Théodore de Banville participe des exigences esthétiques élevées du *Boulevard* et de ses rédacteurs. Cette ambition et la proximité instaurée avec le travail photographique font toutefois d'Étienne Carjat un cas à part dans l'écosystème des journaux à portraits-charges, notamment ceux de 1867-1868. Ceux-ci usent pleinement de techniques visuelles qui orientent davantage le portrait-charge vers l'actualité, ce qui en retour questionne la place du biographique.

3.2. Les portraits-charges de célébrités dans les années 1860 : un objet médiatique

Étienne Carjat n'est pas le seul à produire des portraits-charges à la charnière des années 1850 et 1860. Hadol et Durandeu font de même dans *Le Gaulois* et *Le Boulevard*. Avec *Les Contemporains de Nadar*, parus entre 1858 et 1862 dans *Le Journal amusant*, Nadar et Philipon sont les premiers à remonter en une le portrait. À partir de 1865, année de lancement de *La Lune*, ce sera la norme. Le succès de *La Lune* et des dessins d'André Gill crée une demande importante pour les grosses têtes. Entre 1866 et 1868, nous avons relevé douze titres : *L'Éclipse* (suite de *La Lune*), *Le Hanne-ton*, *Paris-comique*, *Diogène*, *Le Drolatique*, *Le Masque*, *Le Bouffon*, *Le Philosophe*, *Le Géant*, *Le Monde pour rire*, *L'Auvergnat* et *L'Image*. Si les dessinateurs, contraints de produire un dessin par semaine, sont plus ou moins attachés à un journal, le vivier rédactionnel de ces périodiques est le même. Certains de ces journaux en prolongent d'autres : Henri Meyer fonde *Diogène*, puis *Le Géant* ; Anatole Le Guillois quitte *Le Bouffon* pour fonder *L'Auvergnat*. Il ne faut pas surévaluer la diffusion de ces périodiques. La situation n'est pas tout à fait la même qu'en 1854, quand avaient fleuri de nombreux petits journaux. Entre la grande presse cautionnée et ces petites feuilles éphémères, un nouveau type de produit périodique est entré en jeu, incarné par *Le Petit Journal* de Millaud, dont le premier numéro date du 1^{er} février 1863. En 1867, le tirage s'élève

⁹⁰² *Ibid.*

⁹⁰³ Voir le portrait de Jérôme Bonaparte par Flandrin (1860), écho du portrait de Bertin par Ingres.

aux alentours de 245 000 exemplaires. Par comparaison, un journal comme *Le Philosophe* tire à deux ou trois mille exemplaires, selon son rédacteur en chef, Charles Gilbert-Martin. Celui-ci ajoute que le journal n'a jamais dépassé trente abonnés : l'une des conséquences du succès du *Petit Journal* est la montée en flèche de la vente au numéro, qui aiguise l'instabilité économique de ces entreprises, lesquelles ne peuvent se reposer sur des revenus fixes, et accroît conséquemment la concurrence⁹⁰⁴. Cette douzaine de petites feuilles, à durée de vie limitée de quelques mois à deux ans, atteint un public très restreint ; ses sujets sont circonscrits géographiquement à la capitale et à ses grands boulevards : *L'Auvergnat*, « journal de la rue de Lappe », publie par exemple le portrait-charge d'un garçon de café du boulevard Montmartre⁹⁰⁵ – dont la « célébrité » toute relative, se limite vraisemblablement au cercle de ses clients. Les illustrations de ce cortège de petites feuilles, et au premier chef celles d'André Gill, ont été principalement étudiées du point de vue de la censure qu'elles cherchaient à tromper, et qui a causé la perte de la majorité des journaux qui les publiaient⁹⁰⁶. L'Empire se libéralisant, il est indéniable que les allusions politiques sont de moins en moins voilées dans ces journaux illustrés. La recherche s'est moins intéressée toutefois à la foule des hommes de lettres et des comédiens que ces galeries caricaturales comprennent.

À l'instar des portraits-cartes, quoique dans une moindre mesure, le portrait-charge se démocratise. *Le Monde pour rire* propose à ses abonnés de se faire faire leur portrait-charge : contre six francs et une photographie, ils reçoivent six caricatures. L'annonce précise : « ces portraits ne seront pas seulement le fac-similé du visage : suivant les demandes, ils seront accompagnés d'attributs professionnels⁹⁰⁷ ». Faire le portrait-charge devient un métier de rue : Carjat caricature la bonne société durant les saisons à Baden-Baden ; à Metz, « les cafés de la ville sont parcourus par un individu qui réussit avec beaucoup d'adresse à confectionner en moins que rien de temps un portrait-charge assez ressemblant⁹⁰⁸ ». Les réactions à cet

⁹⁰⁴ Charles Gilbert-Martin, « Souvenirs d'un caricaturiste », *Le Don Quichotte*, 7 mai 1887, p. 3.

⁹⁰⁵ *L'Auvergnat. Journal de la rue de Lappe, des charbonniers, des porteurs d'eau, des marchands de ferraille, des marchands de parapluies, des marchands de peaux de lapin, des Bric-à-brac et même des gens les plus haut placés*, n° 8, 29 décembre 1867.

⁹⁰⁶ Laurent Baridon et Martial Guédron intitulent « Entre censure et reconnaissance » le chapitre qui prend les années 1860 pour point de départ, et étudient dans le chapitre précédent les dessins de Nadar et Carjat. Voir aussi dans Bertrand Tillier, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000* (Paris, L'amateur, 2005), le chapitre « Culture de la censure » (p. 148-175) qui cite abondamment André Gill.

⁹⁰⁷ *Le Petit journal*, 9 mai 1868, p. 4.

⁹⁰⁸ *L'Artiste messin*, 4 novembre 1866, p. 2.

engouement ne se font pas attendre. Dès 1867, certains voient dans les dessinateurs de portraits-charges les exécutants grégaires d'une formule toute faite :

Leur procédé est des plus simples. Ils prennent la photographie de celui qu'ils veulent *charger*, grossissent quinze ou vingt fois la tête, rapetissent le buste et les jambes dans la même proportion, mettent le nom au bas, et le tour est fait⁹⁰⁹.

En 1868, les premiers signes d'épuisement se font sentir. Un article de *Paris-caprice* déplore la répétitivité des sujets choisis :

Depuis tantôt trois ans qu'il y a des journaux à grosses figures, ce sont invariablement les mêmes. Tout artiste commence sa galerie par la tête africaine d'Alexandre Dumas père. En avons-nous vu de ces portraits de l'auteur d'*Antony* ! Après ça, vient la binette de M. Thiers. Ah ! M. Thiers est un dieu qui plaît beaucoup au passant [...] Après l'auteur de l'*Histoire de la révolution française*, on nous fait voir d'ordinaire Thérèse. Que j'en ai donc vu des Thérèses [*sic*], toujours avec une rose épanouie dans la tignasse⁹¹⁰ !

Quelques mois plus tard, un rédacteur du *Hanneton* sonne (prématurément, à vrai dire) le glas du portrait-charge :

La *charge* commence à vieillir. L'heure approche où ce genre de dessin, surmené, étiré par tant de crayons rivaux, mourra d'épuisement et disparaîtra de la première page des petits journaux parisiens.

Habent sua fata... les portraits-charges⁹¹¹.

Les dessinateurs doivent répondre à différents impératifs. Le premier d'entre eux est la nécessité de se distinguer des autres types de portraits, et notamment des photographies, qui ont pour elles la ressemblance et bénéficient de l'engouement suscité par la nouveauté du médium. Indépendamment de la reconnaissable grosse tête, des moyens doivent être trouvés pour singulariser les portraits-charges, de façon à conférer de la valeur ajoutée au portrait. Les caricaturistes ont deux atouts, que n'a pas le photographe : en premier lieu, l'infinie possibilité du dessin, qui leur permet de multiplier les références, les détournements, les jeux graphiques.

⁹⁰⁹ Eugène Schmeer, « Petite presse. Photographies », *La Situation*, 2 septembre 1867, p. 3-4, cité p. 4.

⁹¹⁰ Z.Z.Z., « Les grosses têtes », *Paris-caprice*, 4 avril 1868.

⁹¹¹ A. Joly, « Les Métamorphoses, par H. Mailly », *Le Hanneton*, 26 juin 1868, p. 3, cité par Philippe Roberts-Jones, *De Daumier à Lautrec*, ouvr. cité, p. 97.

Aussi la connivence devient le registre omniprésent des portraits-charges. De ce point de vue, le portrait-charge est essentiellement un produit de second degré ; il intervient après la représentation « authentique » de la personne, pour la déformer et s'en moquer. Un fossé se creuse entre les portraits « sérieux », mus par la recherche de la ressemblance la plus précise, et les portraits comiques ou bouffons que seraient les portraits-charges – les seconds dépendant



Figure 47. *Le Masque*, 20 août 1867.

de la connaissance des premiers. L'un des journaux éclos en 1867, *Le Masque*, prenant acte de cette subsidiarité du portrait-charge, fait un choix original à partir de son vingt-et-unième numéro : « nous ne publierons pas une seule charge à la première page sans donner à la quatrième le portrait sérieux du sujet⁹¹² ». En une, l'allégorie du journal présente deux doigts levés – un pour chaque portrait, sous l'inscription : « à partir de ce jour, je suis demi-narquois, demi-sérieux » (fig. 47). Le numéro suivant, consacré à l'acteur Bressant, présente effectivement deux portraits. La biographie explique un tel choix :

La *charge* ordinairement n'intéresse que le *chargé* et que ses intimes. Pourquoi ? C'est qu'il est nécessaire d'avoir le portrait d'un homme bien présent à l'imagination pour comprendre sa *charge*, c'est-à-dire pour saisir le trait qu'elle souligne, le défaut qu'elle accuse, le vice qu'elle grossit jusqu'au ridicule. Par un portrait sérieux [...] nous espérons mettre nos lecteurs à même de ne rien perdre de cette critique au crayon qui s'appelle une charge, et au besoin de la critiquer⁹¹³.

En second lieu, la reproductibilité à grande échelle des gravures ou des lithographies rend possible l'entrée des portraits-charges dans le circuit de l'imprimé et plus encore, de la périodicité – ce que la photographie est encore loin de pouvoir réaliser. Or qui dit périodicité dit actualité : inscrits dans un tempo médiatique resserré (hebdomadaire, en l'occurrence), les portraits-charges sont en mesure de commenter l'événement de la semaine, du jour. Le portrait change ainsi de nature, cherchant moins à résumer un individu en une image qu'à commenter le rôle joué par cet individu dans l'actualité. La concurrence externe se redouble d'une compétition interne : la multiplication des journaux à portraits-charges amène les caricaturistes

⁹¹² Camille Debans, « À nos lecteurs », *Le Masque*, 20 août 1867, p. 2.

⁹¹³ Jules Andrieu, « Hernani. Comédie-Française. Bressant », *Le Masque*, 27 août 1867, p. 3.

à rivaliser d'ingéniosité pour se démarquer. Le désir de faire recette s'allie à l'innovation artistique.

3.3. Procédés graphiques

L'un des procédés les plus flagrants de singularisation est la couleur, employée par André Gill dès 1865, qui ne tardera pas à être reprise de façon presque systématique. Précisons que les portraits-charges des années 1865-1868 sont reproduits par gillotage, ou par un procédé équivalent comme le « relief Marchandeaup ». Dans la mesure où, à la matrice principale en noir et blanc, il faut ajouter autant de matrices que de couleurs, le coloriage est rudimentaire. Le nombre de teintes est limité à trois, parmi lesquelles se trouve souvent le beige pour la chair du visage. D'autre part, les journaux connaissent souvent deux éditions, l'une coloriée, l'autre en noir et blanc, sans différence de prix. Il semble que tous les acheteurs n'aient pas nécessairement de préférence pour la couleur, « objet suspect⁹¹⁴ » qui rapproche les portraits-charges des images d'Épinal et des affiches publicitaires. Le désir de prendre ses distances avec l'imagerie populaire est à l'origine du choix opéré par *Le Philosophe*. À son lancement, ce journal coûte 20 centimes, deux fois plus que ses concurrents, et renoue avec le format originel, celui du *Boulevard* et du *Gaulois* – une image noire et blanche tirée à part et placée en troisième ou quatrième page :

Nous voulons réagir contre le bon marché qui provoque le mauvais goût. – Les enluminures d'Épinal qui attirent l'œil et ne se vendent que deux sous, font le désespoir des véritables artistes...

Sus, sus ! À la rescousse, les vrais amis de l'art ! À nous, les confrères qui ne veulent pas sacrifier aux couleurs voyantes et ridicules !

Nous faisons tirer à part notre lithographie, – nous la plaçons modestement à la troisième page, – et nous ne la barbouillons pas.

⁹¹⁴ Philippe Hamon, « Affiches », dans Alain Corbin, Pierre Georgel, Stéphane Guégan, Stéphane Michaud, Max Milner et Nicole Savy, *L'Invention du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Paris, Klincksieck, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p. 353-362, cité p. 361.

Un tel propos manifeste le lien entre la couleur, le procédé employé (la lithographie empêche le tirage avec du texte, à la différence des procédés en relief employés par les autres journaux) et le prix modéré. Aussi étroitement lié que la couleur à des questions techniques est le format. Communément, le portrait-charge occupe deux tiers à une page entière. À l’instar de la majorité des autres journaux à portraits-charges, *Le Géant* n’a que quatre pages : c’est un feuillet plié en deux. Cherchant à se distinguer de ses concurrents, il réalise le programme de son titre⁹¹⁵ : son portrait-charge occupe les deux pages centrales du journal. La proximité entre le journal et

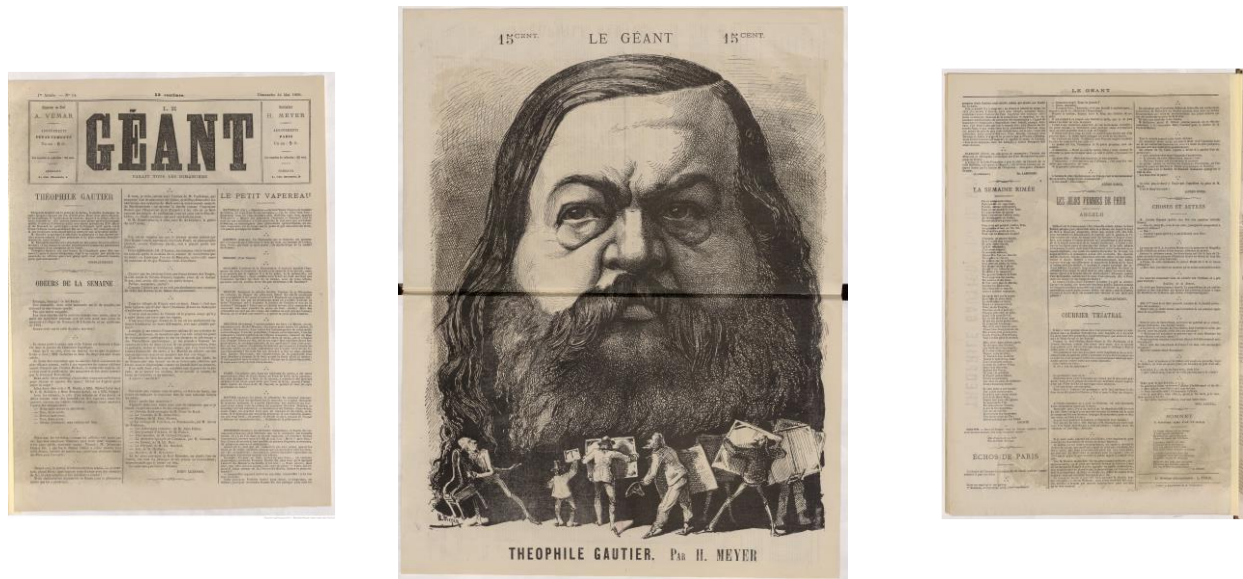


Figure 48. Les quatre pages du *Géant* (24 mai 1868).

l’affiche, déjà accentuée par le passage en une de l’illustration, est encore accrue : il suffit d’ouvrir le journal et de le tourner à quatre-vingt-dix degrés pour obtenir une véritable affiche (fig. 48)⁹¹⁶.

⁹¹⁵ Il s’agit également d’une référence au ballon de Nadar, dont la première ascension remonte au 4 octobre 1863.

⁹¹⁶ Sur le lien entre caricature et affiche, voir Réjane Bargiel (dir.), *De la caricature à l’affiche. 1850-1918*, [exposition, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 18 février – 4 septembre 2016], Paris, Les Arts Décoratifs – UCAD, 2016.

Outre la couleur, c'est à l'emblème, défini par Larousse comme « la représentation d'une idée par la figure d'un objet qui la symbolise⁹¹⁷ », que les caricaturistes ont recours, notamment pour signifier l'appartenance de leur sujet à telle ou telle profession. La plume et le crayon, démesurément agrandis, en sont les exemples canoniques. L'emblème peut être lui-même détourné : dans *Le Drolatique*, la plume d'Hippolyte de Villemessant est aussi le rasoir du barbier Figaro. Le portrait-charge d'Adolphe Guérault par Hadol dans *Le Gaulois* fait de la plume le manche d'un étendard, dont l'oriflamme est un exemplaire de *L'Opinion nationale*, tenu par Guérault costumé en tambour-major (fig. 49). D'autres objets symboliques reviennent, comme la presse à laquelle Georges Maillard est enchaîné, fouetté par un Figaro en costume espagnol. Sa transpiration sert à arroser le gigot des actualités en train de cuire (fig. 50)⁹¹⁸. Certains objets sont plus inattendus : André Gill représente Thiers dans un verre à pied avec une petite cuillère⁹¹⁹. Il s'agit d'une référence au verre d'eau sucrée dont disposaient les orateurs à la Chambre. Les caricaturistes se copiant et se citant les uns les autres, certains objets deviennent de véritables attributs liés à des individus précis, référant à des particularités biographiques. C'est le cas de l'haltère de Paul Féval, fervent pratiquant de



Figure 49. Hadol, « Adolphe Guérault », *Le Gaulois*, 12 mai 1861, p. 5.

⁹¹⁷ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t. VI, p. 415.

⁹¹⁸ L'autographe est rédigé comme suit : « Puisque vous le désirez, Monsieur, prenez ma tête et faites ma charge. Je me livre pieds et poings liés, en réclamant l'indulgence de mes juges. ». Sur la presse, voir aussi le portrait-charge de Jules Mirès dans *Diogène* (5 octobre 1867).

⁹¹⁹ *La Lune*, 17 mars 1867.



Figure 50. Charles Gilbert-Martin, « Georges Maillard », *Le Philosophe*, 14 juillet 1867, p. 3.

même les caricaturistes du Second Empire fondent un répertoire partagé de symboles visuels, chargés de transmettre efficacement leur imaginaire et d'assurer la visibilité médiatique de leurs sujets.

Parmi les nombreux objets présents dans les portraits-charges, il faut faire une place aux images elles-mêmes⁹²⁴. Celles-ci participent d'une médiatisation au second degré qui repose sur la mise en abyme. Le portrait-charge de la comédienne Carlotta Patti par Henri Meyer paru dans *Diogène* est une affiche de théâtre, annonçant de « grandes représentations extraordinaires »

musculature, qui se retrouve dans les portraits-charges de Nadar⁹²⁰, de Hado⁹²¹ et de Carjat⁹²². Si André Gill n'emploie pas cet attribut dans son portrait de Féval paru dans *La Lune*⁹²³, il le fait quelques mois plus tard dans un portrait collectif des romanciers de 1867 paru dans *Le Charivari* (fig. 51) : en haut à gauche, Féval posté sur une tour crénelée, référence à l'univers médiéval de ses romans, brandit un haltère. Il y a de nombreux autres exemples d'attributs: Champfleury et les chats ou les bibelots, Alphonse Karr et les fleurs... De même que l'iconologie permet la reconnaissance immédiate de certaines notions (la balance pour la justice) ou de certains personnages (l'habit blanc et le scapulaire

noir de Saint Benoît), de



Figure 51. André Gill, « Messieurs du roman », *Le Charivari*, 10 mai 1867.

⁹²⁰ *Le Journal amusant*, 9 avril 1859.

⁹²¹ *Le Gaulois*, 3 mars 1861.

⁹²² *Le Boulevard*, 22 juin 1862.

⁹²³ *La Lune*, 16 décembre 1866.

⁹²⁴ Sur les reprises d'œuvres d'art par la caricature, voir Laurent Baridon et Martial Guédron, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie » dans Ségolène Le Men (dir.), *L'Art de la caricature*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 87-108.

dans des villes comme... Vesoul, Béziers, Pontarlier ou Carpentras⁹²⁵. Dans *L'Auvergnat*, Armand Léon est représenté entouré d'exemplaires de différents journaux illustrés, dont le premier numéro de *L'Auvergnat*⁹²⁶. Dans son portrait par André Gill, Jules Mirès tient une image d'Épinal célèbre, « Crédit est mort. Les mauvais payeurs l'ont tué. » (fig. 52, 53). L'image renvoie à la faillite du Crédit mobilier, prononcée au début du mois d'octobre 1867, après que les frères Pereire se sont retirés de l'affaire. Jouer sur des références communes pour commenter un fait d'actualité indirectement : c'est là tout le jeu du portrait-charge. Dans le portrait de Mirès, le sens de l'image d'Épinal subit une modification. L'estampe éditée par Pellerin fait de Crédit un personnage mis à mort par un peintre, un musicien et un maître d'armes, types des « mauvais payeurs », tandis qu'au premier plan, à gauche, une oie tient une bourse dans le bec (« mon oie fait tout », calembour que Champfleury fait remonter à la Renaissance⁹²⁷) et qu'en arrière-plan un rémouleur incarne l'économie réelle du gagne-petit qui travaille beaucoup et vit content de son sort⁹²⁸. Or, si dans le portrait-charge l'oie et les quatre personnages centraux sont bien visibles avec leurs caractéristiques (bourse, palette, violon et bicornes), le rémouleur a disparu. Tenue dans une main par un financier banqueroutier qui, dans l'autre, présente une bourse portant la mention « bons conseils » en faisant irruption dans une pièce dont tous les meubles sont brisés, l'image d'Épinal perd sa dimension morale pour

⁹²⁵ *Diogène*, 21 septembre 1867.

⁹²⁶ *L'Auvergnat*, « Armand Léon », 8 décembre 1867.

⁹²⁷ Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, Dentu, 1869, p. 192.

⁹²⁸ Sur cette image, voir Frédéric Maguet, « Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué », *Histoire par l'image* [en ligne] URL : histoire-image.org/etudes/credit-est-mort-mauvais-payeurs-ont-tue.

devenir l'étendard de la financiarisation galopante de l'économie : Crédit est mort, vive le crédit. Ainsi procèdent les caricaturistes : par déplacements, altérations et sens du détail.



Figure 53. André Gill, « Jules Mirès », La Lune, 6 octobre 1867.



Figure 52. François Georquin, Crédit est mort, Pellerin éd., 1822.

À cheval entre attribut et décor est la figuration des œuvres, écrites, musicales ou dramatiques. Fréquemment, le sujet est portraituré entouré de ses œuvres, symbolisées d'une façon ou d'une autre : dans *Le Masque*, Janin est caricaturé « en Silène, sur son âne qui n'est pas encore mort et escorté de sa femme qui est déjà guillotinée », précise la biographie, livrant la clef de ce qui est presque un rébus : la référence au roman de jeunesse de Janin, *L'âne mort ou la Femme guillotinée*⁹²⁹. Un trou de serrure, dans le portrait-charge d'Adrien Marx paru dans *Le Bouffon*, renvoie aux « Indiscrétions parisiennes » dont le littérateur est chargé à *L'Événement illustré*⁹³⁰. Henri Meyer représente Ernest Legouvé dans une baignoire⁹³¹ – charge au lecteur d'associer la référence biblique de Suzanne au bain avec la pièce *Miss Suzanne* que Legouvé fait jouer au Gymnase. Ces derniers exemples renvoient à une seule œuvre, mais l'ambition est souvent plus grande : le portrait-charge prend alors la place de la biographie, en présentant à la fois les traits et la liste des œuvres du sujet. Dans *Le Monde pour rire*, les œuvres de Louis Jourdan sont en pile derrière lui, tandis qu'un exemplaire du *Siècle* fait office de draperie⁹³². Tel est aussi le cas du portrait d'Ernest Renan dans un numéro du *Bouffon* d'octobre 1867 : Renan est assis sur ses propres ouvrages (fig. 54). L'ambition de résumer la carrière du sujet va plus loin dans ce cas : Ancourt dénonce l'entreprise de diabolisation de Renan par le clergé, dont les membres minuscules cherchent vainement à l'attaquer en l'arrosant d'eau bénite.



Figure 54. Ancourt, « Ernest Renan », *Le Bouffon*, 20 octobre 1867.

⁹²⁹ *Le Masque*, 4 juillet 1867.

⁹³⁰ *Le Bouffon*, 26 avril 1868.

⁹³¹ *Diogène*, 14 décembre 1867.

⁹³² *Le Monde pour rire*, 20 juin 1868.

La figuration de Renan en diable aux larges ailes relève d'un autre procédé couramment employé : les métamorphoses du costume et du corps. Ne déformant, en définitive, que peu le visage, les portraitistes se rabattent sur le corps de leurs sujets. Celui d'Albert Glatigny dans son portrait-charge de *Paris-comique* est excessivement amaigri⁹³³, celui de Gautier dans

LE PHILOSOPHE

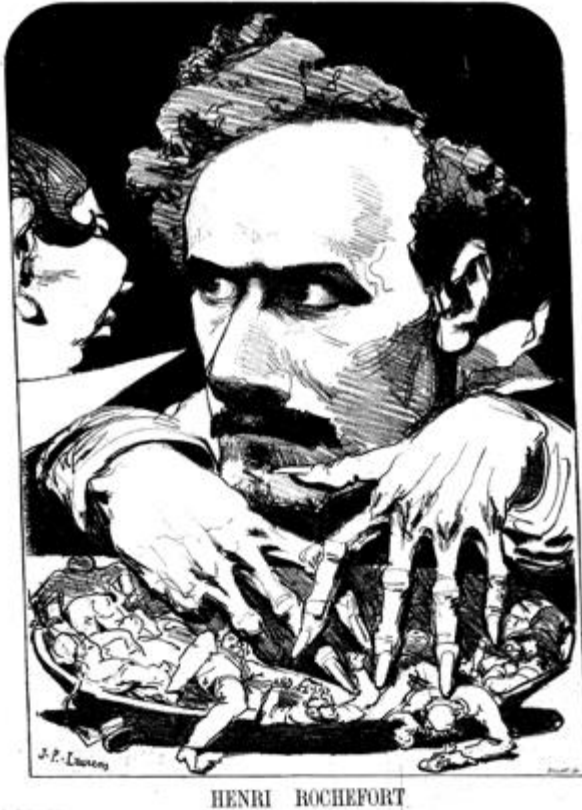


Figure 55. Jean-Pierre Laurens, « Henri Rochefort », *Le Philosophe*, 28 juillet 1867.

Nilsson en chauve-souris dans *Le Bouffon*⁹³⁷, en passant par Alphonse Karr en guêpe dans *Le Gaulois*⁹³⁸ et Garibaldi en lion dans *Le Hanneton*⁹³⁹. Ce procédé s'inspire du zoomorphisme pratiqué par Grandville dans les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*⁹⁴⁰, sans en

Le Philosophe, bouffi⁹³⁴. Dans son portrait de Rochefort, Jean-Pierre Laurens ne conserve que les mains du journaliste, plongées dans une assiette remplie d'êtres humains (fig. 55). Cette image macabre est accompagnée du commentaire suivant, dans la biographie : « il fouaille, fouaille sans trêve. La première question qu'il s'adresse en s'éveillant est celle-ci : “que vais-je bien fouailler aujourd'hui⁹³⁵ ?” » L'esthétique s'approche alors tout à fait des grylles médiévaux, qui accolent deux parties du corps pour former des êtres monstrueux. Quand il n'est pas déformé, le corps est animalisé : nombreux sont les portraits-charges plaçant la tête sur un corps d'animal, de Vallès en chien dans la parodie de la gravure de Vignerot, le *Convoi du pauvre* par André Gill⁹³⁶ à la cantatrice Christine

⁹³³ *Paris-comique*, 1^{er} juin 1867.

⁹³⁴ *Le Philosophe*, 23 juin 1867.

⁹³⁵ *Le Philosophe*, 28 juillet 1867.

⁹³⁶ *La Lune*, 14 juillet 1867. Sur ce portrait-charge, et sur André Gill en général, voir Charles Fontane, *Un maître de la caricature. André Gill*, Paris, Éditions de l'Ibis, 1927 ; voir aussi la présentation par Bertrand Tillier des *Correspondance et mémoires d'un caricaturiste. 1840-1885*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

⁹³⁷ Edward Ancourt, « Christine Nilsson », *Le Bouffon*, 24 novembre 1867.

⁹³⁸ Hadol, « Alphonse Karr », *Le Gaulois*, 15 janvier 1860.

⁹³⁹ Gédéon, « Garibaldi », *Le Hanneton*, 25 juillet 1867.

⁹⁴⁰ Jean-Jacques Grandville, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel et Paulin, 1840-1842.

avoir nécessairement la portée satirique et politique héritée des fables : si Karr est une guêpe, c'est qu'il est l'auteur des *Guêpes* ; Christine Nilsson interprète la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée* ; Vallès a écrit un article intitulé « Le convoi du pauvre », paru dans *La Rue* en 1866, qui commente la gravure.

L'enjeu réside davantage, pour ces exemples, dans un « chahut par l'image » complaisant et entendu dont Bertrand Tillier et Thomas Schlessier font le sous-titre d'un recueil des caricatures de Courbet⁹⁴¹. Notons enfin que le corps est parfois soumis à des métamorphoses plus créatives que l'animalisation. On peut penser à Léonor Havin, transformé en une gigantesque pipe sculptée par André Gill, qui se moque de la souscription lancée par le rédacteur en chef du *Siècle* pour l'érection d'un monument à Voltaire⁹⁴², ou encore à Polydore Millaud, dont le tronc est une bourse et les jambes des pièces de monnaie dans son portrait-charge du *Gaulois*⁹⁴³. De même, le portrait de Cuvillier-Fleury dans *Le Bouffon* fait de son corps une



Figure 56. Humbert, « Émile de Girardin », *Le Monde pour rire*, 11 avril 1868.

presse, recouverte d'un manteau d'académicien⁹⁴⁴. Plus frappant encore, le portrait-charge d'Émile de Girardin par Humbert dans *Le Monde pour rire* représente le fondateur de *La Presse* sous les traits de la grenouille fixée sur la partie supérieure d'une boîte de jeu de palets (fig. 56). Sous les traits d'une jeune femme, la *Presse Littéraire*, traînant à la cheville la casserole de la *Basse Presse*, joue aux palets avec un chevalier en armure incarnant la *Grande Presse*. Sur le côté de la boîte de jeu, un grand point d'exclamation renvoie au portrait-charge de Girardin par

⁹⁴¹ Thomas Schlessier, Bertrand Tillier, *Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image*, Paris, Kimé, 2007.

⁹⁴² André Gill, « L. Havin », *La Lune*, 17 février 1867.

⁹⁴³ Hadol, « Millaud. Vaudevilliste et financier », *Le Gaulois*, 13 février 1859, p. 5.

⁹⁴⁴ V. Morland, « Cuvillier-Fleury », *Le Bouffon*, 21 avril 1867.

André Gill, paru presque deux ans plus tôt dans *La Lune* – preuve de la mémoire d’un genre qui apprécie les références internes.

Pour achever ce rapide survol des principaux outils employés par les caricaturistes, citons le jeu sur l’image elle-même. Les exemples précédents l’ont montré : les portraits-charges



Figure 57. Charles Gilbert-Martin, « Fuoco, chef de brigands italiens », *Le Philosophe*, 18 janvier 1868, p. 4.

dessin, pour faire apparaître une image cachée : la moustache devient la tonsure d’un clerc au visage plein, les rides du front, une bouche lippue. L’innocent portrait de brigand se révèle une satire du pape. Le dessin obtient un franc succès (Gilbert-Martin parle de seize mille exemplaires vendus en un seul jour⁹⁴⁶) ; il vaudra à son auteur, également rédacteur en chef du *Philosophe*, l’interdiction du journal et deux mois à Sainte-Pélagie.

3.4. Le portrait-charge, un dessin d’actualité

Le cas de Fuoco manifeste l’empreinte forte du contexte actuel dans les portraits-charges. Leur parution dans la presse rend les portraits-charges particulièrement perméables à l’actualité.

⁹⁴⁵ Tribelg, « Fuoco », *Le Philosophe*, 18 janvier 1868, p. 2.

⁹⁴⁶ Charles Gilbert-Martin, « Souvenirs d’un caricaturiste », art. cité, p. 3.

L'enjeu des galeries biographiques comme *Les Célébrités du jour* ou la *Galerie des contemporains* est de présenter au public un instantané des vedettes du moment, à l'échelle d'une époque, d'une période de quelques années ; la temporalité des portraits-charges est beaucoup plus resserrée. Il faut croquer celui ou celle dont il a été question durant la semaine : « on parle beaucoup de M. Garnier [...] nous avons dû par conséquent publier son portrait », écrit Gaston Zap, qui résume : « je n'ai d'autre mission que de suivre de près l'actualité⁹⁴⁷ ». Dans une biographie du dompteur Batty, Edmond Vieillot s'adresse au directeur du *Drolatique* : « son nom, en effet, a eu, ces jours derniers, tous les retentissements de la presse, et vous avez raison d'en faire l'objet principal de votre numéro de ce jour, puisque cette personnalité a tant occupé l'attention publique⁹⁴⁸ ». Le fait d'être célèbre ne suffit plus à intégrer les galeries caricaturales des petits journaux : il faut, en outre, faire l'actualité du moment. La publication des portraits-charges s'inscrit dans un tempo médiatique qui va s'accéléralant. Il s'agit de publier au bon moment, ni en retard, ni en avance. « Nous eussions eu avantage peut-être à ne publier le portrait-charge de Georges Bizet qu'au lendemain de la première représentation de la *Jolie fille de Perth*⁹⁴⁹ », écrit Félix Jahyer dans *Diogène*, en septembre 1867 – il a d'autant plus raison que la première est retardée et n'a lieu qu'en décembre. L'emprise de l'actualité est telle qu'il arrive souvent que les journaux publient les mêmes portraits-charges à quelques jours d'écart : le 1^{er} septembre 1867, Gill fait paraître son portrait du Zouave Jacob, un guérisseur de la rue de la Roquette ; le 5, c'est au tour de Gédéon dans *Le Hanneton*. Le 12 du même mois, ce dernier journal publie un portrait-charge de Ferdinand de Lesseps, à l'occasion de l'ouverture du canal de Suez⁹⁵⁰ ; *La Lune* fait de même le 29 septembre. Alphonse Chassepot, l'inventeur des fusils du même nom, est portraituré le 16 novembre par *Diogène*, le lendemain par *Le Bouffon*. Censure oblige, l'actualité est surtout théâtrale : le 21 mars, *Le Masque* publie en une un portrait de Ponsard, du fait de sa pièce *Galilée* créée au Français le 7 ; le 28, c'est au tour du *Bouffon*. L'autre événement théâtral du mois de mars 1867 est la pièce de Dumas fils, *Les idées de Madame Aubray*, dont la création a lieu le 16 au Théâtre du Gymnase-dramatique. *Le Bouffon* publie le portrait-charge de Dumas fils le 21, *La Lune* le 24. Concrètement, cela signifie que les rédacteurs en chef des journaux récupèrent les autorisations écrites des futurs portraiturés plusieurs semaines, voire plusieurs

⁹⁴⁷ Gaston Zap, « M. Charles Garnier », *Le Monde pour rire*, 21 août 1869, p. 2.

⁹⁴⁸ Edmond Vieillot, « Batty », *Le Drolatique*, 10 août 1867, p. 2.

⁹⁴⁹ Félix Jahyer, « Bizet », *Diogène*, 28 septembre 1867, p. 2.

⁹⁵⁰ Ce canal n'est officiellement inauguré qu'en novembre 1869, mais il est ouvert à la navigation depuis février 1867.

mois en amont, afin de pouvoir rapidement lancer la confection du dessin quand l'actualité l'exige⁹⁵¹ – cela est confirmé par les quelques autographes datés dont nous disposons, souvent bien antérieurs à la date de parution du portrait-charge⁹⁵². Le choix des portraiturés, plus encore que pour les biographies contemporaines, est soumis à des contraintes indépendantes des décisions éditoriales : acceptation, réponse en temps et en heure, envoi de photographies... Par ailleurs, les portraits-charges sont eux-mêmes l'un des fils formant le tissu de l'actualité : une revue de la fin de l'année 1867, intitulée *Paris tohu-bohu*, présente au premier acte l'acteur Kopp caricaturé par différents petits journaux satiriques. Du reste, les liens sont nombreux entre presse et revues de fin d'année⁹⁵³. Cette scène de portraiture se retrouve ensuite, par une mise en abyme vertigineuse, en une de *Diogène*⁹⁵⁴.

Le branchement des portraits-charges sur l'actualité a des conséquences sur leur contenu. La plupart du temps, les célébrités sont représentées en train de faire quelque chose. L'action semble au moins aussi importante que la ressemblance ou même la notoriété effective des sujets. Une technique récurrente consiste à illustrer un proverbe ou une expression qui s'applique à la situation. Le sujet réalise l'action édictée par le proverbe. De la sorte, l'acheteur du journal exécute les deux gestes attendus de lui : décrypter l'image en identifiant la référence au proverbe, un savoir partagé par tous, et percevoir en quoi ce dicton s'applique à l'actualité présente. Dans *Le Drolatique*, Durandeu représente le dentiste Dorigny en train d'installer un dentier à une poule⁹⁵⁵ – les poules ont désormais des dents, grâce à ses inventions orthodontiques : « dents monoplastiques, dents émo-plastiques, dents végétales, dents

⁹⁵¹ L'article 22 du décret organique sur la presse du 17 février 1852 établit qu'« aucuns dessins, aucunes gravures [*sic*], lithographies, médailles, estampes ou emblèmes, de quelque nature et espèce qu'ils soient, ne pourront être publiés, exposés ou mis en vente sans l'autorisation préalable du ministre de la Police à Paris ou des préfets dans les départements ». Pour obtenir cette autorisation, les caricaturistes doivent fournir une preuve manuscrite de l'assentiment du portraituré. L'autorisation préalable des concernés pour les portraits-charges n'a en conséquence pas de caractère officiel, mais un refus empêche bel et bien la publication. Le cas de Lamartine est souvent cité comme exemple d'un tel veto : le poète répond en 1867 à François Polo, qui veut le portraiturer en charge dans *La Lune*, qu'il ne veut pas profaner sa figure car elle est « un présent de Dieu » (voir *La Presse*, 25 avril 1867, p. 2) ; on peut aussi citer George Sand, qui déclare que ses enfants seraient « blessés et affligés » de voir leur mère caricaturée (*La Presse*, 7 juillet 1867, p. 2).

⁹⁵² Par exemple, l'autographe de Frédéric-Lemaître reproduit en bas de son portrait-charge de *La Lune* est daté d'avril 1867 quand le numéro date du 16 juin.

⁹⁵³ Voir à ce sujet l'article de Romain Piana, « L'imaginaire de la presse dans la revue théâtrale », dans Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty, *Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges*, Médias19, 2012 [en ligne]. URL : <https://www.medias19.org/publications/presse-et-scene-au-xixe-siecle/limaginaire-de-la-presse-dans-la-revue-theatrale>.

⁹⁵⁴ Henri Meyer, « Kopp croqué par le *Diogène* et plusieurs autres journaux illustrés », *Diogène*, 4 janvier 1868.

⁹⁵⁵ *Le Drolatique*, 20 avril 1867.

incorruptibles, dents osanacrisés, dents masticaires⁹⁵⁶... ». Les dessinateurs du *Bouffon* prisent aussi ce procédé. Thiers est figuré par Demars en train de cirer une énorme botte⁹⁵⁷. Ancourt dessine Auguste Maquet en chat tirant les marrons du feu⁹⁵⁸ : l'expression n'a alors pas le même sens qu'aujourd'hui. Illustrée par une fable de La Fontaine, *Le Singe et le chat*, la formule renvoie au fait d'être dupé par quelqu'un qui profite du travail d'autrui, à qui il laisse prendre tous les risques – l'allusion à Alexandre Dumas est limpide. Dans le coin supérieur droit de l'image, un blason porte la devise « *sic vos non vobis* », renvoyant également aux œuvres qu'il a écrites sans les signer. Le même Ancourt fait quelques mois plus tard le portrait du poète Louis Belmontet, candidat à sa propre réélection comme député dans le Tarn-et-Garonne (fig. 58). L'image s'apparente à un rébus : elle fait allusion à l'expression « enfourcher Pégase » ; mais en lieu et place d'un destrier mythologique, Belmontet est juché à l'envers sur un bœuf aux ailes décrépites, muni de paniers contenant des manuscrits, qui se dirige pesamment vers le Parnasse, en haut à droite.

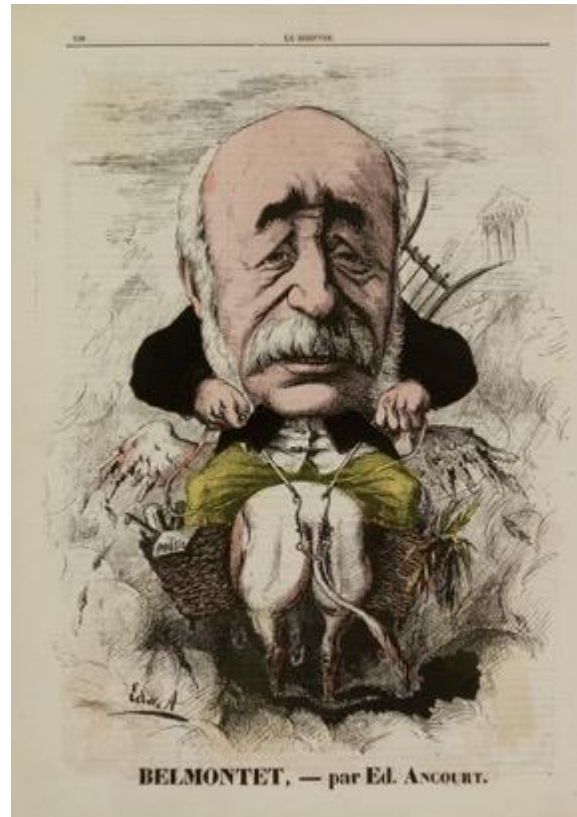


Figure 58. Edward Ancourt, « Belmontet », *Le Bouffon*, 17 mai 1868.

3.5. Quelle place, alors, pour les biographies ?

Reposant de part en part sur la connivence, les clin d'œil, les références partagées et l'ironie cryptée, les portraits-charges semblent parfaitement à même de délivrer leur message sans l'aide du texte. Les portraits-charges se suffisent à eux-mêmes, et les textes qui les accompagnent sont minorisés. C'est l'image qui prime – la remontée de celle-ci en une à partir de 1866 en est un premier indice. L'illustrateur prend toute la place, et, suivant le modèle

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁵⁷ *Le Bouffon*, 22 décembre 1867.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, 8 mars 1868.

d'Étienne Carjat, se fait rédacteur en chef : c'est le cas de Charles Gilbert-Martin du *Philosophe*. De même, Henri Meyer, dessinateur de *Diogène*, en est aussi le directeur. En 1867, un article passant en revue les journaux illustrés établit que « l'enluminure avait eu pour but primitif d'expliquer le texte, c'est celui-ci qui va devenir le traducteur de l'enluminure ; les rôles sont intervertis, mais le résultat est le même⁹⁵⁹ ». En réalité, ce rôle de traducteur n'est que rarement dévolu aux articles biographiques, qui, le plus souvent, se gardent bien d'expliquer les dessins : soit que cela ruine le plaisir du décryptage, soit que l'allusion soit transparente pour les contemporains, soit que le biographe n'ait pas vu le portrait au moment d'écrire, soit, enfin, que l'explicitation puisse se révéler dangereuse. L'ambivalence des dessins est un gage de sécurité : Louis Veillot, caricaturé par Gill en archange grêlé pourvu de grandes ailes et d'une auréole, attaque *La Lune* en avril 1867 pour ce dessin, qu'il juge blasphématoire. Les rédacteurs du petit journal ont alors beau jeu de faire valoir la duplicité des signes, et de répondre facétieusement que « les séraphins n'ont pas seuls le privilège de porter des ailes », puisque « les oies en sont aussi pourvues », et que l'auréole « était tout simplement le cerceau symbolique du clown à travers lequel cet écrivain saute parfois avec tant de désinvolture – mais non sans crever le papier⁹⁶⁰ ». Il arrive toutefois que les biographes recourent à l'*ekphrasis* (fig. 59) :

Comme il n'y a pas de pires aveugles que ceux qui ne veulent point voir, je prends pour un instant la baguette des montreurs de célébrités, afin d'expliquer aux difficiles le portrait chargé de l'auteur de Fanny [*sic*].

⁹⁵⁹ Eugène Schneer, « Petite presse. Photographies », *La Situation*, art. cité, p. 4.

⁹⁶⁰ *La Lune*, 28 avril 1867, p. 2

Ceci vous représente Ernest Feydeau, remontant sur ses grands chevaux. Au moment où l'Époque vient à manquer à son activité, il se rejette sur les deux cordes qui vibrent à son arc



Figure 59. Ancourt, « Ernest Feydeau », *Le Bouffon*, 6 octobre 1867.

non pour danser dessus avec force balanciers, comme c'est assez la mode aujourd'hui, mais pour donner carrière à son tempérament dans les deux genres de littérature qui lui sont également propres et dans lesquels il a fait ses preuves : le roman et le théâtre⁹⁶¹.

La référence à la « baguette de montreur », comme la figuration de Feydeau en écuyer de foire, est caractéristique de l'influence du monde du spectacle en général, du cirque et du café-concert en particulier, dans ces journaux à portraits-charges : tambours, cerceaux, canons y pullulent. *Paris-comique* est entièrement dévolu à la publicité, déguisée sous forme de portrait-charge, des acteurs et actrices de café-concert : on y trouve la charge de Chrétienno, actrice de l'Alcazar, de Bonnaire, trapéziste au Grand concert de Bataclan, des frères Price, clowns à l'Alcazar ou de Colombat du Pavillon des

Ambassadeurs⁹⁶². Le rédacteur en chef du *Drolatique*, Alfred de Caston, est aussi prestidigitateur. Les journaux à portraits-charges sont, du reste, éminemment liés à l'industrie naissante de la chanson et du cabaret dont le cœur est situé au niveau des boulevards Saint-Martin et Poissonnière⁹⁶³. Rappelons à ce sujet que la vogue du café-concert à partir de la deuxième moitié des années 1860 est initiée par le décret de libéralisation du 6 janvier 1864, qui met fin au régime des privilèges pour les salles de spectacle.

Étant donnée la primauté de l'image, la biographie est délaissée : « Voulez-vous absolument savoir sa vie ? » demande avec lassitude le biographe du violoncelliste Gaétano Braga⁹⁶⁴. Selon Lucien d'Hura, il fait trop chaud pour biographier Émile Augier : « je ne m'attellerai pas [...] au char de la biographie rectiligne, si lourd à traîner avec un collier trop

⁹⁶¹ Lucien d'Hura, « Ernest Feydeau », *Le Bouffon*, 6 octobre 1867, p. 2.

⁹⁶² Voir les numéros des 8 juin, 11 juin, 22 juin et 25 mai 1867.

⁹⁶³ À ce sujet, voir Marie-Ève Thérénty, « Thérèse Trimm, le mariage du café-concert et de la petite presse », dans Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérénty, *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle*, nouveau monde éditions, 2021, p. 41-63.

⁹⁶⁴ Albertus, « Gaétano Braga », *Le Boulevard*, 6 juillet 1862, p. 7.

étroit par les 30 degrés qui nous étouffent⁹⁶⁵. » Tony Révillon exhibe son plagiat du *Dictionnaire des contemporains* : « Mais c'est une biographie que vous m'avez demandée, mes chers amis ?... Le temps d'ouvrir mon Vapereau, et je suis à vous⁹⁶⁶. » Gilbert-Martin, quant à lui, pose clairement le problème :

Étant donné :

Une biographie à confectionner dans les quatre heures ;

N'étant pas donné ;

Des renseignements inédits sur le personnage à biographier ;

Le procédé est des plus simples. Demandez à mes confrères.

Vous ouvrez Vapereau, – en religion ; « la Providence des biographes » – vous le copiez, mais d'une façon intelligente, en ayant soin de changer quelques mots et d'intervertir quelques phrases ; puis vous signez de votre nom⁹⁶⁷.

Le format des biographies se réduit : celles du *Géant* font en moyenne une dizaine de lignes, présentant sommairement le personnage portraituré. Un tel délaissement de la biographie s'explique simplement : puisque le portrait-charge est fondé sur la connivence et l'actualité, le retour en arrière pour retracer le parcours du portraituré perd son intérêt. Les biographies ne cessent de clamer leur inutilité, avançant que tout le monde connaît la vie des personnalités en question. « J'allais dire *tout Paris*, le monde entier connaît M. de Girardin ; cela nous dispense de faire sa biographie⁹⁶⁸ » ; « la personnalité de M. Mirès est trop connue pour que nous ayons la prétention de refaire sa biographie⁹⁶⁹ », Dans *Paris-comique*, le biographe tient un propos analogue : « Je ne ferai pas une biographie de Montrouge [...] il est trop connu pour cela et ce serait répéter ce que tout le monde sait⁹⁷⁰, » *Le Bouffon* va plus loin à propos de Victor Hugo, décrétant qu'« il n'est plus permis de ne pas connaître au moins les épisodes principaux de cette vie si remplie et si glorieuse⁹⁷¹ ». Dès 1860, le biographe du ténor Gustave-Hippolyte Roger, Raymond de Breil, résume le mouvement de défection de la biographie, « refrain banal », au profit du discours d'actualité qui anime les journaux illustrés :

⁹⁶⁵ Lucien d'Hura, « Émile Augier », *Le Bouffon*, 8 septembre 1867, p. 2.

⁹⁶⁶ Tony Révillon, « François Ponsard », *Le Masque*, 21 mars 1867, p. 2.

⁹⁶⁷ Tribelg, « Louis Jourdan », *Le Philosophe*, 21 septembre 1867, p. 2.

⁹⁶⁸ Asmodée, « Notre dessin. M. de Girardin », *Le Monde pour rire*, 11 avril 1868, p. 2.

⁹⁶⁹ Édouard Blau, « M. Mirès », *Diogène*, 5 octobre 1867, p. 2.

⁹⁷⁰ Bab, « Montrouge », *Paris-comique*, 28 mai 1867, p. 2.

⁹⁷¹ « Victor Hugo », *Le Bouffon*, 9 juin 1867, p. 2.

Refaire la biographie de Roger, qui en est peut-être à sa 200^e édition, me paraît une tâche difficile pour ne pas dire impossible. Que raconterai-je de nouveau ? Que Roger est né le 17 décembre 1813, et que par conséquent, il a 44 ans. Cela a déjà été dit par bien d'autres que moi. Qu'il est entré à l'Opéra-Comique le 16 février 1838, et à l'Opéra en 1849 ? Mais ce sont là des états de service que toute la France connaît.

Laissons donc de côté le refrain banal de la biographie, et occupons-nous simplement de ce qui fait, aujourd'hui, le sujet de conversation et d'intérêt de tout le monde artistique parisien : la grande tournée que l'illustre chanteur va entreprendre à l'étranger et en province⁹⁷².

De toute manière, rédiger la biographie d'une célébrité est vain, car le public n'y prête aucune attention. Édouard Blau fait de sa biographie d'Emmanuel Gonzalès un dialogue avec un ami lui demandant des renseignements au sujet de l'homme de lettres. Après que Blau lui a résumé en détail la vie et l'œuvre de Gonzalès, insistant notamment sur son origine française, son ami reste persuadé que « M. Gonzalès est bien un Espagnol », prouvant qu'il n'a rien écouté : « voilà pourtant le public ; léger, distrait, quand il n'est pas idiot⁹⁷³ ! » Ces allusions répétées aux connaissances du public ne sont pas qu'un effet de discours. En décembre 1860, *Diogène*, rédigé en chef par Eugène Varner, interrompt sa publication de portraits-charges. Pour s'en justifier, il établit une distinction au sein du lectorat :

Quel intérêt réel le portrait-charge ajoute-t-il à notre feuille ?

En ce qui touche nos lecteurs de Paris, la chose ne saurait avoir grand attrait. Les artistes dont nous donnions la caricature, sont tous des sujets depuis longtemps connus, et dont on a fait et refait cent fois la charge et le portrait.

Pour nos abonnés de province, la plupart ne connaissent pas les sujets que chargeaient nos dessinateurs, ne comprenaient absolument rien à ces compositions grotesques et ne pouvaient conséquemment y trouver aucun sel [*sic*].

Pour ces motifs, nous avons résolu de ne plus donner qu'accidentellement de charges ou de portraits⁹⁷⁴.

Un tel propos confirme que la différence entre portrait-carte et portrait-charge n'est pas seulement affaire de procédé technique, mais aussi de quantité. Les journaux à portraits-charges, tirant à quelques milliers d'exemplaires, sont destinés à un public essentiellement parisien, seul en mesure de comprendre les références – et, plus concrètement, d'aller voir les

⁹⁷² Raymond de Breil, « Roger », *Le Gaulois*, 22 janvier 1860, p. 4.

⁹⁷³ Édouard Blau, « Emmanuel Gonzalès », *Diogène*, 26 octobre 1867, p. 2.

⁹⁷⁴ Eugène Varner, « À nos lecteurs », *Diogène*, 1^{er} décembre 1860, p. 1.

spectacles dont il est question. Parce que le portrait-charge s'adresse à un lectorat d'initiés, la pertinence d'un article biographique afférent se trouve amoindrie fortement.

Un autre élément tend à dégoûter les biographes de leur tâche : la censure, qui les force à tenir des propos insipides. Les allusions à la censure, quasiment absentes auparavant, se font nombreuses dans la deuxième moitié des années 1860. Les textes mettent en scène la difficulté d'éviter les sujets politiques : « parler, sans côtoyer, ni friser, ni effleurer la politique, de Jules Simon, un des hommes les plus politiques de France ! » s'exclame Mario Proth⁹⁷⁵, qui ajoute quelques lignes plus loin :

Notre génération, heurtée à tant de barrières, et soumise, quoiqu'elle en ait, à tant de réglementations, a dès longtemps appris à écrire entre ses lignes et à parler sous le masque, et chacun de nos articles, s'il traite de quoi que ce soit touchant à qui que ce soit ou de qui que ce soit, touchant à quoi que ce soit, ne pourrait-il débiter par une phrase sacramentelle comme celle-ci, par exemple ? – Donc, j'attache mon loup, je mets ma sourdine et je commence :

« Jules Simon, dit le *Dictionnaire Vapereau*, est né à Lorient, le 31 décembre 1814⁹⁷⁶. »

Lucien d'Hura ne prend pas la peine de se masquer ni de parler entre les lignes, mais refuse simplement de biographier Alphonse Chassepot au terme d'une imparable concaténation :

Je ne peux pas parler de M. Chassepot sans parler de fusils.

Je ne peux pas parler de fusils de munition sans parler guerre.

Il m'est difficile de parler de la guerre en général... ou même en caporal, sans avoir l'air de parler politique.

Or, comme je ne peux pas parler politique...

Comme je ne veux pas en avoir l'air...

Je ne parlerai point de M. Chassepot⁹⁷⁷.

À la censure politique s'ajoute celle liée à la pression sociale qui s'exerce dans le petit milieu des producteurs culturels. Même en dehors des sujets politiques, il est risqué d'émettre une opinion, louange ou blâme, sur un confrère. Ainsi Charles Joliet partage ses doutes, à l'orée d'une biographie de Philibert Audebrand :

Je vais écrire la vie littéraire d'un journaliste, et, qui pis est, d'un rédacteur en chef. Si j'en dis du bien, en ma qualité de collaborateur de la *Gazette de Paris*, d'excellents confrères ne manqueront pas de dire que je veux m'ancrer dans la maison. Si j'en dis du mal, ils se froteront

⁹⁷⁵ Mario Proth, « Jules Simon », *Le Masque*, 9 mai 1867, p. 2.

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ Lucien d'Hura, « Chassepot », *Le Bouffon*, 17 novembre 1867.

les mains d'aise : « *Bon ! Encore un éreintement de Philibert Audebrand ; il aura refusé de la copie à Joliet !*⁹⁷⁸ »

À la différence des biographies des galeries sérieuses, qui contournent ces problèmes en se cantonnant à une pure factualité maquillée en impartialité, les biographies des journaux satiriques illustrés se doivent de cultiver la légèreté et l'humour. Les biographies se réinventent alors, quittant la voie du récit de vie pour devenir des expérimentations littéraires, dans le ton de la plupart des autres articles de petits journaux. On trouve ainsi de nombreux poèmes, qui viennent remplacer les biographies, comme celui de Glatigny qui tient lieu de biographie de Monselet, dans *Le Masque*⁹⁷⁹. *Paris-comique* propose régulièrement, en plus de la biographie, un poème en acrostiche. Voici celui consacré à Colombat :

Colombat, tiens-toi bien, l'Univers te regarde,
On rit d'aussi bon cœur en Chine que chez nous,
Les médisants, ma mie, il n'y faut prendre garde,
On sait ce que tu vaux, fais mépris de leurs coups.
Montre-toi tout entière et ne sois soucieuse,
Beugle sans craindre rien ta chanson : *La Faneuse*.
À mérite réel, succès ne peut faillir ;
Tu le sais, c'est si bon de s'entendre applaudir⁹⁸⁰ !

La poésie n'est pas seule mise à contribution pour rendre les textes biographiques plus attractifs. La biographie de Havin, dans *La Lune*, est une parodie de *Dom Juan*, intitulée « Le festin de Bronze ou la statue de Voltaire ». Don Havin, « hidalgo de la rue du Croissant », y croise M. Prudhomme, un abonné du *Siècle*, et la statue de Voltaire, dans un mélange entre la scène finale de la pièce de Molière et celle de M. Dimanche⁹⁸¹. La biographie d'Ernest Legouvé dans *Diogène* est un dialogue entre Oscar Thourinet, un rédacteur fictif du *Pétard indépendant*, et Ch. Didier, l'auteur de l'article, à propos de la vie du dramaturge. Le roman est également de la partie – la biographie du dompteur Batty par Ernest d'Hervilly est un pastiche d'incipit de roman-feuilleton :

Un samedi soir, à Londres, il y a huit mois, une foule bruyante et bariolée, uniquement composée de gens aux professions violentes, parfois sanglantes, terribles toujours, emplissait

⁹⁷⁸ Ch. Joliet, « Philibert Audebrand », *Le Gaulois*, 12 septembre 1858, p. 2.

⁹⁷⁹ Albert Glatigny, « Charles Monselet », *Le Masque*, 11 avril 1867, p. 2.

⁹⁸⁰ L. G., « À Colombat », *Paris-comique*, 25 mai 1867, p. 2.

⁹⁸¹ Bilboquet fils, « Le festin de bronze ou la statue de Voltaire », *La Lune*, 17 février 1867, p. 2.

le *Bar-room* (salle du comptoir), d'un *Gin-palace* confortable qui était, à ce moment, la « great attraction » pour le peuple de la métropole⁹⁸².

La mention « la suite au prochain numéro » au bas du paragraphe ne laisse aucun doute sur l'ancrage générique parodique du texte. Pensons enfin à la biographie de Vallès par Gill, qui consiste, outre une « Occidentale » en vers, en une parodie de la une du journal *La Rue* (fig. 60) placée sous l'égide de Vallès, le « raide acteur en chef », dont le style est moqué dans un appel au peuple prodigue en points d'exclamation.

Considérer les illustrations des biographies contemporaines, c'est prendre un point d'observation fécond pour appréhender les mutations du marché de l'image au cours des années 1850 et 1860. Œil du cyclone, le développement de la photographie bouleverse la donne. Dans son sillage, l'édition d'estampes se met à copier des portraits photographiques. Le « culte des images » dont se réclame Baudelaire est un fait d'époque : dans les années 1860, des dizaines de petits journaux débordent d'images, et notamment de portraits-charges de célébrités. Car la « portraituremanie » du Second Empire touche d'abord les créatures médiatiques que sont les vedettes. Celles-ci n'ont rien de commun avec nos stars d'aujourd'hui : pour la plupart, actrices du monde culturel dans une dictature, souvent opposantes au régime, elles doivent faire face à l'instabilité de leurs conditions d'existence ; dépourvues de tout filet de sécurité sociale, leurs vies sont soumises aux fluctuations d'un marché sans régulation. Reconnaissance médiatique et légitimité sociale ne vont pas de pair. Le jeu des changements de régime affûte cette précarité : la chute de l'Empire entraîne celle d'Eugène Disdéri. Après avoir ouvert un nouvel atelier photographique à Nice en 1879, où ses pratiques commerciales semblent être devenues

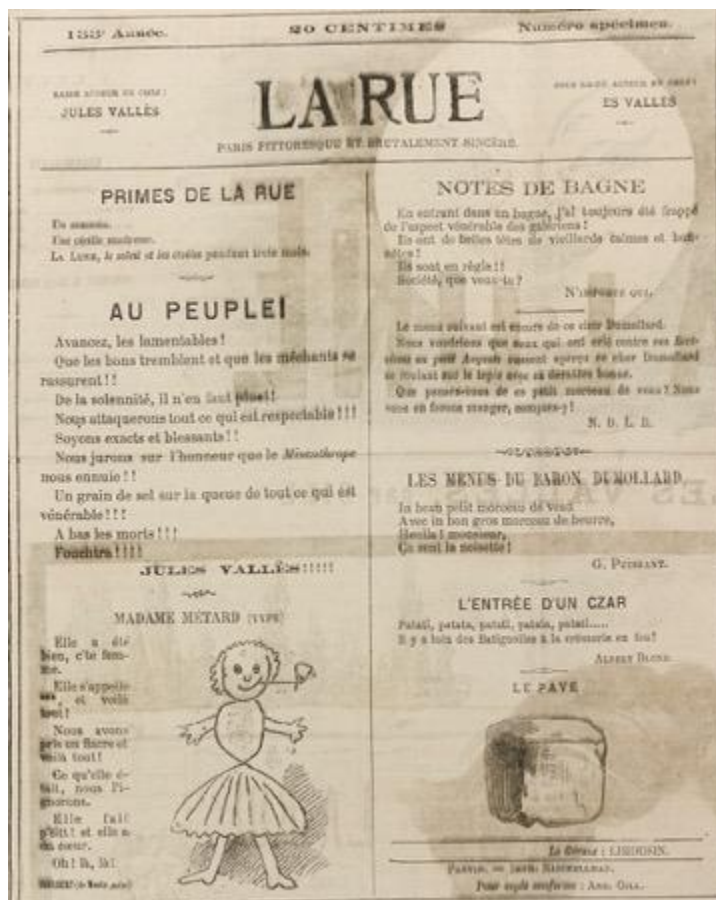


Figure 60. André Gill, *La Lune*, 14 juillet 1867.

⁹⁸² Ernest d'Hervilly, « Batty », *La Lune*, 23 juin 1867, p. 2.

de moins en moins honnêtes, il meurt dans la misère en 1889, âgé de soixante-dix ans, à l'hôpital Sainte-Anne. Quoi qu'il en soit, l'image des vedettes devient le vecteur et le multiplicateur principal de leur notoriété, qui repose de plus en plus sur leur appartenance à l'actualité, notion relativement neuve dans cette période de médiatisation croissante. Conséquence partielle de l'essor de la photographie, le portrait-charge ne se constitue pas moins comme une version antithétique du portrait-carte. Le crayon des caricaturistes déforme, colore et joue de la variété et des différences de plan, créant des images bruyantes et animées, quand l'objectif construit des portraits sobres, jouant des contrastes, concentrant l'attention sur un détail (le regard, par exemple), qui donne son sens à l'ensemble. Le portrait-charge repose sur le cryptage et les allusions, quand la photographie se rend lisible au premier regard. La distinction entre portrait sérieux et portrait comique, importante pour les biographies contemporaines⁹⁸³, recoupe ici peu ou prou une double postulation contradictoire du genre, entre pérennité et actualité – bien que de nombreuses nuances, à commencer par l'œuvre de Carjat, puisse être apportées à ce clivage. Par ailleurs, les photographies et images assimilées entraînent la biographie vers la factualité, quand le portrait-charge la pousse à se réinventer ou à s'abjurer – tout en la conservant néanmoins.

Il est en effet saisissant, dans ces conditions, que perdure à ce point le modèle biographique, lequel ne cesse pas, dans les années à venir, de se maintenir. *Le Trombinoscope* de Touchatout, *Les Hommes d'aujourd'hui* de Champsaur et Gill, puis Vanier, ou la *Galerie contemporaine des illustrations françaises*, parmi de très nombreux exemples, rappellent que la période qui s'étend de 1850 à 1870 n'est qu'une étape (quoique cruciale) dans le déploiement des biographies contemporaines illustrées au XIX^e siècle. Fondée en 1879 par Émile Goudeau, la revue *L'Hydropathe*, rebaptisée l'année suivante *Tout-Paris*, reprend la formule des portraits-charges en une, pourvus d'une biographie au verso. Bon an, mal an, le modèle biographique persiste au point qu'il semble difficile de s'en passer – l'adjonction de la biographie au portrait s'impose avec la force de l'évidence. Un dernier exemple rend compte de la rémanence du biographique au cœur du triomphe de l'image. À partir d'avril 1867, en plein cœur de la vogue des portraits-charges, le caricaturiste Carlo Gripp (Charles Tronsens de son nom véritable) commercialise une série de planches illustrées : les *Photo-biographies des contemporains*. Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France conserve trente-cinq de ces

⁹⁸³ Cette division interne sera étudiée plus avant dans le chapitre 6.

planches cartonnées⁹⁸⁴, sur lesquelles un portrait photographique, au centre, est entouré d'une frise de petits portraits-charges et de petites scènes qui racontent la vie du portraituré. Mariage réussi de la photographie et de la caricature, ces *Photo-biographies* sont comme un équivalent dessiné des planches cartonnées du *Panthéon parisien*.

Carlo Gripp a voulu associer le crayon à l'objectif, et, pour ainsi dire, le collodion à l'encre d'imprimerie, en réunissant dans un même cadre le portrait d'un homme et l'histoire de sa vie racontée par une série de vignettes et de *légendes*⁹⁸⁵.

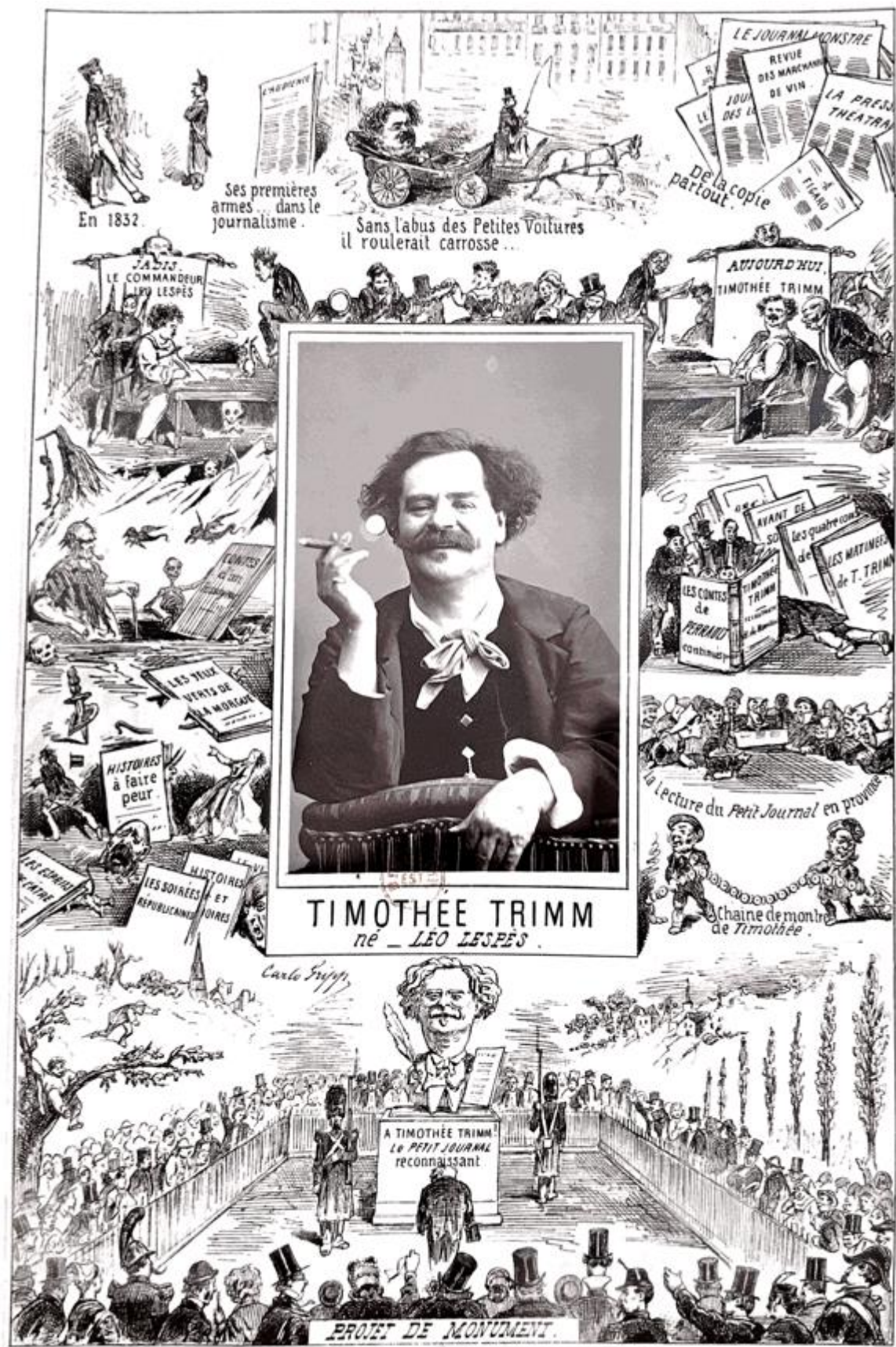
Rédacteur en chef de *L'Image*, où il fait paraître une « Revue comique de la quinzaine » fondée sur une composition analogue, Carlo Gripp s'associe avec le photographe Pierre Durat pour réaliser ses planches. Durat a ouvert un établissement de photographie au rez-de-chaussée du Théâtre de l'Alcazar, rue du Faubourg Poissonnière : la « Photographie de l'Alcazar ». Néanmoins, les photographies des *Photo-biographies* ne sont pas toutes de Durat (plusieurs sont de Nadar), qui s'est contenté de les reproduire, sans doute par phototypie ou par un procédé équivalent. Comment ces planches dessinées sont-elles composées ? Elles se lisent tantôt de gauche à droite, tantôt de haut en bas. Carlo Gripp joue souvent sur les phénomènes d'opposition dans l'espace de la page. Sur la planche consacrée à Timothée Trimm (fig. 61), une vignette à gauche, qui montre « jadis, Léo Lespès », s'oppose à une autre vignette, à droite, où l'on voit « aujourd'hui, Timothée Trimm », assis au bout de la même table. L'œil est amené par ce parallélisme à construire un lien narratif entre les deux images, selon le modèle de la bande dessinée. La photobiographie de Trimm se lit de haut en bas : la colonne de droite renvoie à la vie et aux œuvres de Léo Lespès, celle de gauche à celles de Timothée Trimm. Il y a bien un lien chronologique entre ces deux moments (l'année 1863, en l'occurrence, durant laquelle Lespès prend le pseudonyme de Trimm), mais le dessinateur a cherché à opposer visuellement les deux facettes du personnage. La planche consacrée à George Sand (fig. 62) juxtapose une image de la « Baronne Dudevant... » à une vignette représentant « George Sand ! » auréolée de son « génie littéraire », créant un effet narratif analogue. Toutefois sa planche se lit de gauche

⁹⁸⁴ Voici les noms des portraiturés : Paul Avenel, Théodore de Banville, Champfleury, Jules Claretie, Alfred Delvau, Édouard Dentu, Gutave Doré (deux fois), Dumas père, Erckmann-Chatrian, Paul Féval, les frères Lionnet, Théophile Gautier, Emmanuel Gonzalès, Constant Guérault, les frères Guidon, Arsène Houssaye, Victor Hugo, Jules Simon, Jacques Offenbach, Jules Janin, Alphonse Karr, Gustave de La Landelle, Lassouche, Eugène de Mirecourt, Nadar, Ponson du Terrail, Henri Rochefort, George Sand, Albéric Second, Thérèse, Adolphe Thiers, Frédéric Thomas, Timothée Trimm. La réclame mentionne aussi Gavarni (voir par exemple *La Lune* du 21 avril 1867, p. 4). Au Cabinet des Estampes, la cote est EO-177-pet. fol. La Bibliothèque nationale conserve également un recueil des *Photobiographies* sur le site François-Mitterrand, à la cote 4-LN2-166.

⁹⁸⁵ Jules Claretie, « La photo-biographie », prospectus de la *Photobiographie des contemporains*.

à droite et de haut en bas : la vignette représentant Sand préparant des confitures à Nohant, qui correspond vraisemblablement au moment de l'énonciation, est aussi postérieure aux œuvres dramatiques, lesquelles suivent 1848. Par ailleurs, un trait commun lie les deux planches. Une grande scène s'étend en bas de l'image : les fauteuils de l'Académie française sont occupés par les œuvres de Sand, tandis que « le *Petit journal* reconnaissant » érige un monument à Timothée Trimm. En dehors de ces deux planches, les *Photobiographies* constituent un répertoire des procédés de mise en images de la vie des célébrités : la planche consacrée à l'éditeur Édouard Dentu, par exemple, présente en haut de la planche une image de la boutique de Dentu ; le reste est composé des portraits-charges des auteurs édités par la maison, tenant leurs principales œuvres entre les mains.

Le parcours biographique est donc rendu visuellement : la photographie et la caricature joignent leurs forces pour évincer le texte, réduit ici à de brèves légendes. Pourtant le biographique demeure central, fût-il limité à quelques « biographèmes », dépourvus de toute datation et disposés selon une chronologie sommaire qui fait la part belle aux effets d'antithèse. Cas à part au sein des biographies contemporaines, les *Photo-biographies* de Carlo Gripp n'en préfigurent pas moins le rôle crucial que joue l'image dans la construction de la notoriété à la fin du siècle, et au cours du suivant. Cette publication qui fait la part belle aux caricatures et aux photographies illustre éloquemment la manière dont se construisent médiatiquement les récits de vie : par agrégation progressive de « vignettes » biographiques, d'instantanés qui circulent de texte en texte et qui, agglutinés, forment un récit de vie. C'est à l'étude de l'intertextualité constante des biographies de contemporains, favorisant une circulation des fragments biographiques, que le chapitre suivant entend s'atteler.



PARIS. PHOT. DE L'ALCAZAR.

PIERRE DURAT.

Figure 61. Carlo Gripp, « Timothée Trimm », Photo-biographie des contemporains, 1867.



Figure 62. Carlo Gripp, « George Sand », Photo-biographie des contemporains, 1867.

Chapitre 5 : recyclage

Quelle procédure suivre pour écrire une biographie ? À la différence de l'écriture de fiction, qui ne requiert pas de documentation préalable, la biographie vise le réel et prétend plus ou moins tenir un discours de vérité. Moyennant quoi, l'écriture d'une biographie nécessite en amont un travail de recherche, si mince fût-il. Dans le cas des biographies contemporaines, cette recherche peut consister en une lettre ou une visite au futur biographié, afin de l'interroger. On a vu comment la tendance à se présenter importunément chez les célébrités du jour pour leur soutirer des renseignements biographiques a donné au biographe de contemporains la figure d'un parasite. Il demeure que, même dans le cas d'une biographie contemporaine, la première étape est de consulter les biographies précédemment parues – pour les plagier ou s'en distinguer. Aussi les biographies en général, et les biographies contemporaines en particulier, sont éminemment sujettes au phénomène de l'intertextualité, traduction française, par Julia Kristeva, du « dialogisme » bakhtinien. Selon Gérard Genette, l'intertextualité est une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » qui se traduit le plus souvent par « la présence effective d'un texte dans un autre⁹⁸⁶ ». Pour illustrer ce phénomène, Genette emploie la métaphore du palimpseste, ce parchemin sur lequel on réécrit après avoir effacé le texte qui y était inscrit. Mais pour nommer le phénomène de reprise généralisée qui caractérise les biographies de contemporains dans les années 1850 et 1860, une telle image n'est pas entièrement pertinente : elle ne rend pas compte de la migration des contenus de support en support qui caractérise la culture médiatique. C'est pourquoi la notion de recyclage, avec ce qu'elle évoque de récupération d'un motif, d'un contenu pour lui donner une nouvelle vie dans un contexte différent, paraît plus adaptée. Bien qu'il s'agisse de phénomènes analogues, les reprises dans les biographies contemporaines ne peuvent être envisagées par le prisme de l'intertextualité. Tisser à même le texte un réseau de références et d'allusions propres à en approfondir le sens : tel n'est pas l'enjeu des biographies contemporaines. Dans ces recueils, les reprises relèvent d'autres logiques : elles diffèrent de l'intertextualité littéraire par le mode

⁹⁸⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

d'écriture (la compilation), l'intention (aller vite) et l'usage (compléter, confirmer ce que l'on sait).

Toutefois, approcher sous l'angle de la répétition, voire de la rumination, des textes qui entendent saisir une contemporanéité évanescence et constamment renouvelée paraît contre-intuitif. La nouveauté des renseignements inédits y est valorisée. Rédigées à partir de documents et de renseignements obtenus de première main auprès des biographiés eux-mêmes, certaines biographies (pensons à celles de Nadar) sortent du lot. Mais tout dépend alors de la bonne volonté du biographié. La réponse de Théodore Barrière à Nadar qui lui demande des notes biographiques, reproduite dans sa biographie des « Contemporains de Nadar », est sans doute exemplaire des refus essayés par de nombreux débutants biographes : « Quant à des notes, prends Vapereau⁹⁸⁷ ». Même en admettant que le biographié accepte de donner des renseignements, il est ardu d'inventer en domaine biographique. Tout au plus peut-on, dans le cas des biographies contemporaines, mettre à jour le récit de vie en ajoutant quelques lignes à la fin, ou corriger les biographes antérieurs le cas échéant. Ainsi la biographie contemporaine est un texte au second degré : il vient après les autres biographies du même individu. Le psittacisme est encore ce qui définit le mieux la plupart des biographies, comme l'écrit Xavier Aubryet, un biographe de Rossini :

La vie de Rossini a été souvent écrite⁹⁸⁸, et comme celle de la plupart des hommes illustres, elle est à récrire. Si le XIX^e siècle est l'ère de l'Histoire, il y a une Espèce à laquelle ne s'est point étendu le progrès du Genre : c'est la Biographie. – Prolixes et écourtées, confuses et inexactes, les biographies se répètent les unes les autres, comme des perroquets qui, de génération en génération, et ne variant que du gris au vert, se transmettraient la même formule de ramage⁹⁸⁹.

Aubryet fait de la rupture du cycle de la redondance biographique une preuve de progrès. Outre le désir de légitimer son propre texte en l'opposant à ceux de ses devanciers, une telle position exprime la volonté d'extraire la biographie de la tradition de la *compilatio*, héritée du Moyen-Âge, perçue comme démodée et rétrograde⁹⁹⁰. Possesseur de « renseignements personnels » et

⁹⁸⁷ Nadar, « Les Contemporains de Nadar. Barrière », *Le Journal amusant*, 26 avril 1862. Sur cette biographie, voir le chapitre 2.

⁹⁸⁸ On pense notamment à la *Vie de Rossini* de Stendhal (Paris, Auguste Boulland, 1827).

⁹⁸⁹ Xavier Aubryet, « La galerie du XIX^e siècle. Rossini », *L'Artiste*, 19 avril 1857.

⁹⁹⁰ Sur la compilation médiévale, voir Paul Bertrand, *Les Écritures ordinaires, Sociologie d'un temps de révolution documentaire (entre royaume de France et empire, 1250-1350)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015, en part. chap. 3, « Compiler, abrégé, contracter », p. 103-149.

dépositaire de « causeries intimes », Aubryet est en mesure d'écrire à nouveaux frais une biographie débarrassée des scories de la redite.

Ce propos recèle une opposition historique entre un XIX^e siècle positif, attaché à la vérité des faits, et une période antérieure qui place toute sa foi dans des arguments d'autorité. À rebours de cet imaginaire qui valorise le neuf, l'inouï et l'original, de nombreux chercheurs et de nombreuses chercheuses ont ces dernières années accordé leur attention précisément aux phénomènes de reprise et de circulation des mêmes motifs au XIX^e siècle. Le développement de la presse et des techniques de reproduction des images et des textes a donné naissance à des pratiques de réappropriation et de rediffusion des contenus à grande échelle. Dans le sillage de l'ANR Numapresse, certains chercheurs ont transposé au XIX^e siècle le terme « viralité » pour penser, à l'aide des nouveaux outils numériques, ces logiques de migration et de recyclage ininterrompu⁹⁹¹. Toujours sous la houlette de Numapresse, d'autres chercheurs et chercheuses se sont intéressés à un type de journaux particulièrement concerné par la réappropriation : les journaux voleurs, familiers de la pratique du « couper-coller⁹⁹² ». Avant l'invention du bac de déchets par le préfet Poubelle, le XIX^e siècle est une période de recyclage généralisé : « rien ne se perd dans Paris », écrit Victor Fournel⁹⁹³. La notion de déchet n'a pas cours. Dans la gestion des détritiques comme dans la production culturelle se manifeste un « art de la récup⁹⁹⁴ », qui se décline en cuisine comme celui d'accommoder les restes. La figure du chiffonnier est un des points nodaux du réseau imaginaire tissé autour de la notion de recyclage. « Le panier du chiffonnier est une image récurrente de la littérature elle-même comme collecte, récolte, compilation ou ramassage », avertit Antoine Compagnon⁹⁹⁵. Le lien n'est pas seulement métaphorique, puisque les chiffons usagés que le chiffonnier ramasse au coin de la borne servent principalement à la confection du papier sur lequel les journaux et les livres s'impriment. La lanterne du chiffonnier, travailleur nocturne, est associée quant à elle au Cynique Diogène, cherchant un homme dans les rues d'Athènes, muni aussi d'une lanterne – en

⁹⁹¹ Un colloque intitulé « La Belle Époque a-t-elle été virale ? Circulation, diffusion, reproduction des images et des textes dans les périodiques au tournant du siècle (1870-1930) », organisé par Julien Schuh, s'est tenu le 25 juin 2020. Voir aussi Roy Pinker [pseud. Pierre-Carl Langlais, Julien Schuh et Marie-Ève Thérenty], *Fake news & viralité avant internet. Les lapins du Père-Lachaise et autres légendes médiatiques*, Paris, CNRS, 2020.

⁹⁹² Un colloque intitulé « Couper/coller. Le journalisme aux ciseaux du XIX^e siècle à Internet », organisé par Stéphanie Dord-Crouslé et Sarah Mombert, s'est tenu à l'ENS de Lyon les 9 et 10 février 2023.

⁹⁹³ Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, ouvr. cité, p. 329.

⁹⁹⁴ Voir *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 11, « L'art de la récup' », 2021.

⁹⁹⁵ Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017, chap. 9, « Les écumeurs des lettres », p. 319-352, cité p. 319.

cela, le chiffonnier se fraye un chemin jusque dans notre corpus, *via* les trois moutures du journal *Diogène*⁹⁹⁶. En définitive, la généralisation des pratiques de circulation au sein d'« écosystèmes⁹⁹⁷ » apparaît comme un trait définitoire de la civilisation médiatique.

Faire du neuf avec du vieux : la formule s'applique tout particulièrement aux biographies, et doublement. D'une part, le genre est héritier d'une tradition qui fait de la compilation l'acte de base de la production biographique. Citation et plagiat sont les deux formes les plus visibles de cette répétition permanente. Elles fournissent la matière d'une intertextualité explicite ou non, qui tisse des liens de texte à texte et participe d'une forme de conscience de soi propre au genre de la biographie contemporaine. Une telle mise en réseau ne va pas sans obstacles, et peut occasionner des conflits juridiques liés au droit d'auteur (5.1). D'autre part, les biographies de contemporains sont directement concernées par l'inflation du recyclage qui caractérise l'ère médiatique. Pour chaque célébrité s'élabore une « chaîne biographique » constituée de toutes les biographies parues à son sujet : la texture et la densité de cette chaîne dépendent de la notoriété du biographié et de son intégration dans les cercles des biographes. Peu à peu, de biographie en biographie, s'élabore et se fixe un récit de vie. Des études de cas sont utiles pour confronter les différentes biographies entre elles, afin de se livrer à une archéologie du récit de vie médiatique. Celle-ci met en lumière les luttes entre récits concurrents, pour imposer une version plutôt qu'une autre (5.2).

1. Intertextualité : la biographie contemporaine, un genre autophage

Citation et plagiat sont les deux formes les plus emblématiques de l'intertextualité, telle que la définit Genette. Dans les biographies contemporaines, on cite et on plagie beaucoup. Encore faut-il s'entendre sur la définition de ces termes : citation, référence, allusion, plagiat. Pour notre corpus, celles-ci ne peuvent être rigides. La fluidité est de mise. Les relations à des textes précédents dans les biographies de contemporains s'organisent selon un *continuum* qui va de la citation guillemetée à la contrefaçon, en passant par plusieurs étapes intermédiaires. Par exemple, les références à des biographes antérieurs, qu'elles soient ou non accompagnées

⁹⁹⁶ Sur la figure de Diogène, voir Julien Marsot, « Diogène le Cynique : un modèle d'inconvenance pour la bohème ? Moreau, Baudelaire et la vie de chien », *Cahiers Figura*, n° 40, 2015, p. 55-70.

⁹⁹⁷ Voir Julien Schuh, « Les “petites revues” dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2020/1, p. 91-106.

de citations textuelles et guillemetées, sont la plupart du temps dépourvues de mention nominale. Seule une formule comme « Les biographes rapportent » permet au lecteur de repérer un emprunt ou un commentaire. Ici, nous opposons donc, avec quelque artifice, deux grandes écoles de la reprise : les citations et les références, d'une part, où la relation à un texte antérieur fait l'objet d'une mention, si minimale soit-elle ; les emprunts sans référence, d'autre part – auquel cas leur mise au jour impose un travail de recherche. Pour cette deuxième école, nous optons pour le mot « plagiat », à défaut d'un meilleur terme. Bien qu'il soit péjoratif, le mot plagiat permet de nommer ces emprunts maquillés, ces reprises additionnées de quelques mots où plusieurs tournures sont changées afin de diminuer une similitude trop grande.

L'or noir de la biographie, c'est l'information et l'anecdote : celles-ci sont soumises à un pillage généralisé. Nous étudierons en deuxième partie de chapitre la circulation de ces unités biographiques minimales. Pour lors, nous voulons nous intéresser aux fonctions diverses remplies par ces pratiques de reprise, qu'elles soient explicites quand les sources sont citées, ou tenues secrètes. Il ne faudrait pas penser toutefois que ces réappropriations se produisent toujours dans une ambiance pacifique. À partir de 1852, différents procès en plagiat et contrefaçon opposent Catherine Desplaces, détentrice des droits de la *Biographie Michaud*, aux frères Didot, éditeurs de la *Nouvelle Biographie* dirigée par le Dr Hœfer. L'étude de cette affaire de propriété intellectuelle, si elle sort du strict champ de la biographie contemporaine, ouvre des pistes de réflexion fécondes quant au regard posé par les contemporains sur l'intertextualité constante qui régit la production biographique.

1.1. Citations et références

C'est au XVII^e siècle que l'imprimeur Guillaume aurait introduit les guillemets pour isoler et encadrer un propos rapporté, discours direct ou bien citation⁹⁹⁸. Au XIX^e siècle, l'usage des guillemets s'est systématisé, et les biographies contemporaines ne font pas exception. Les nombreuses citations qu'elles contiennent les interconnectent, de même que les références à d'autres biographies sans citation textuelle. Ces effets d'intertextualité participent à la mise en réseau de ces textes, qui gagnent en légitimité en s'instituant mutuellement comme des sources dignes sinon d'être crues, du moins d'être citées ou évoquées. Ils sont les marques les plus visibles d'une mémoire du genre en train de se faire. L'autophagie de ce petit genre obscur,

⁹⁹⁸ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 40.

hybridation de notices de dictionnaire et d'articles de journal, participe de son institutionnalisation et de sa légitimation dans le cadre d'une concurrence entre genres littéraires. Avant d'être écrivains (ou rédacteurs), les biographes sont des lecteurs, qui compulsent dictionnaires et collections de journaux. Dans sa biographie de Polydore Millaud, Charles Bataille déclare qu'il « vien[t] de parcourir la collection – aujourd'hui très rare » du journal *L'Audience*, fondé par Millaud. Plus haut, il mentionne les « notes » préparatoires de sa biographie⁹⁹⁹. Nadar, malgré le caractère souvent intime de ses biographies, ne se prive pas de consulter les archives de la presse, y compris les publications satiriques qui *a priori* n'ont pas de prétention à accéder au rang de documents historiques. En juillet 1859, le fils de Charles Philippon, Eugène, lui écrit :

Mon cher Nadar,

On est furieux chez Plon de ce que tu détiens depuis quinze jours les volumes du *Journal amusant* ! – Renvoie-les donc !

Fais-moi aussi remettre rue Bergère ma *Galerie de la Presse* : j'en ai besoin, et je me souviens que c'est à toi qu'elle a été prêtée !

Bonjour et amitiés,

Eug. Philippon

25 juillet 1859¹⁰⁰⁰

Ainsi les journalistes, et les biographes en particulier, sont d'assidus lecteurs de périodiques vieux de vingt ans¹⁰⁰¹ : on est loin des déclarations faisant du travail des journalistes un tonneau des Danaïdes voué à un oubli immédiat¹⁰⁰². Conscients d'appartenir à une lignée, une filiation, ces textes sont reliés entre eux par la citation ou la référence au travail d'un prédécesseur.

Encore faut-il se montrer précautionneux : d'une part, toutes les biographies ne recourent pas à la citation. Certaines se passent de telles béquilles et déroulent un discours qui dissimule tout travail de documentation. En outre, une grande partie des citations qu'on trouve dans les biographies ne renvoient pas à d'autres biographies : les citations des biographiés eux-mêmes,

⁹⁹⁹ Charles Bataille, « P. Millaud », *Diogène*, 28 septembre 1856, p. 2.

¹⁰⁰⁰ BnF, Mss., N.A.F. 24281, f°398-399, cité par Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, p. 156.

¹⁰⁰¹ La *Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts* de Philippon et Huart est publiée par Aubert de 1839 à 1840.

¹⁰⁰² « Travailleurs rompus aux fatigues, esprits toujours prêts, ils auront donné leur repos et leur sang à cette tâche sans fin du journalisme, chaque jour ils auront versé leur goutte d'eau dans ce tonneau des Danaïdes ! Condamnés, par la nécessité, au labeur improvisé, ils auront dépensé en menue monnaie leur part du trésor intellectuel », Edmond Texier, *Critiques et récits littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1853, p. 60.

s'il s'agit d'hommes de plume, sont fréquentes. Quelles sont au juste les fonctions des citations qu'on trouve dans les biographies contemporaines ? Stefan Morawski en distingue quatre : la fonction d'érudition, l'invocation d'autorité, la fonction d'amplification et la fonction ornementale¹⁰⁰³. Antoine Compagnon, dans l'ouvrage de synthèse qu'il consacre au « travail de la citation », remarque que ces quatre fonctions sont, pour les deux premières, externes ou intertextuelles, pour les deux dernières, internes ou textuelles. Toutes quatre sont rhétoriques : les deux premières relèvent de l'*inventio*, l'art de trouver les arguments pour convaincre, les deux dernières de l'*elocutio*, soit l'art de mettre en valeur ces mêmes arguments¹⁰⁰⁴. Or notre approche de la biographie de contemporains ne peut être exclusivement rhétorique : ce n'est là qu'un aspect de textes éminemment liés à leur contexte. C'est pourquoi nous distinguons, quant à nous, trois fonctions de la citation ou de la référence : la première est d'ordre pratique, elle a partie liée aux contraintes rédactionnelles qui pèsent sur les biographes et ne concerne que la citation ; la seconde est rhétorique, elle a à voir avec l'érudition et l'autorité ; la dernière est sociale : elle fait de la citation ou de la référence un objet transactionnel.

Fonction pratique

Les biographies contemporaines, dans les années 1850 et 1860, sont des objets marchands. Plusieurs arborent leur prix sur la couverture. Publiés par livraisons ou dans les journaux, ces textes voient leur existence soumise à des considérations d'ordre économique – d'où les nombreuses séries mort-nées. On a pu dans un précédent chapitre s'interroger sur les raisons de l'insuccès : manque d'originalité, qualité insuffisante... En tout état de cause, la production de ces textes tombe sous le coup de contraintes économiques : la régularité des publications périodiques est cruciale pour maintenir l'intérêt des clients et les fidéliser. Cette écriture à échéances implique le recours à des procédés destinés à « tirer à la ligne », selon l'expression consacrée. Cet ensemble de techniques servant à délayer le texte élabore une poétique de l'allongement, qui marque de son empreinte une grande partie de la production périodique. Remplir des colonnes : c'est souvent à cela que servent les citations des biographies contemporaines. Le manque de matériau d'écriture, l'excès de place allouée au préalable et selon des logiques extérieures aux nécessités internes de la biographie se

¹⁰⁰³ S. Morawski, « The Basic Functions of Quotation », *Sign, Language, Culture, Janua Linguarum, Series major*, I, La Haye-Paris, Mouton, 1971, p. 690-705.

¹⁰⁰⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main*, ouvr. cité, en part. p. 99-100.

conjuguent et donnent lieu à de longs copier-coller. Dans sa biographie du Général d'Orgoni pour *Diogène*, Charles Bataille reprend un long extrait d'un article publié par Charles de La Varenne dans la *Gazette de Paris* : une colonne et demie sur un total de neuf colonnes¹⁰⁰⁵. Il faut préciser que de La Varenne est un proche de Bataille : il signe le texte consacré à Victor Séjour dans le *Diogène*. Dans sa biographie de Raspail, Auguste Vermorel cite de longs extraits de différentes biographies : celle de Mirecourt, celle de la *Nouvelle Biographie générale* des frères Firmin Didot, et surtout celle extraite de la *Biographie des contemporains* de Rabbe, Boisjolin et Saint-Edme¹⁰⁰⁶. Mais les cas de remplissage ne sont jamais si criants que lorsque les biographes copient des extraits des œuvres de leur sujet. Pour combler les pages vides, les auteurs n'hésitent pas à recopier de longs morceaux choisis. Sur les six colonnes de la biographie de Louis Bouilhet dans *Diogène*, près de la moitié sont consacrées à des citations de différents vers du jeune poète¹⁰⁰⁷. Eugène de Mirecourt, contraint plus que d'autres par ses 96 pages à remplir tous les quinze jours, recourt fréquemment à ce procédé. À titre d'exemple, la biographie de Pierre Dupont contient, sur 90 pages de texte, près de 13 comportant uniquement des extraits de poèmes – soit près de 15%¹⁰⁰⁸. Dans la biographie de Jules Favre du *Plutarque populaire*, environ 2 pages sur 8 au total sont recopiées du *Livre des orateurs* de Cormenin. Toutefois, même lorsqu'on est en mesure de parler de remplissage, les citations ne sont jamais tout à fait gratuites. Elles ont toujours plus ou moins une fonction rhétorique : soit elles sont citées comme preuves à l'appui du propos, soit au contraire comme contre-modèle.

Fonction rhétorique

Citer ou évoquer un biographe antérieur, dans une biographie contemporaine, comporte un coût : cela revient à faire état de la relativité du récit. Se passer tout à fait de références, c'est au contraire bénéficier de la force persuasive d'un discours qui pose comme évidentes ses assertions. En se plaçant dans une lignée de récits potentiellement contradictoires, on jette le doute sur son propre texte. Des deux phrases « Il est né en 1808 » et « Ses biographes le font naître en 1808 », quelle est la plus convaincante ? On s'interroge alors sur l'intérêt de renoncer aux bénéfices rhétoriques d'un discours qui s'impose avec la force de l'évidence. Une première

¹⁰⁰⁵ Charles Bataille, « Général d'Orgoni », *Diogène*, 9 novembre 1856.

¹⁰⁰⁶ Auguste Vermorel, *Biographies contemporaines. M. F.V. Raspail*, Paris, administration des biographies contemporaines, s.d.

¹⁰⁰⁷ Amédée Rolland, « Louis Bouilhet », *Diogène*, 5 avril 1857.

¹⁰⁰⁸ Eugène de Mirecourt, *Pierre Dupont*, Paris, J.-P. Roret, 1854.

réponse réside dans la mise en valeur du biographié. Avoir été biographié à plusieurs reprises est une information biographique de première importance : elle indique un degré de notoriété et confère un statut enviable, celui de sujet de débat public. À l'inverse, la citation de biographies antérieures peut être l'occasion de les rectifier en se positionnant contre une tradition biographique mensongère. Enfin, l'objectif d'une citation peut relever d'une fonction esthétique : l'ornementation du discours.

Autorité

Ce n'est toutefois pas seulement pour faire briller le biographié que les biographes ont recours aux citations et aux références. L'enjeu repose surtout dans le statut du texte lui-même, qui acquiert de la légitimité en faisant étalage de sources multiples. Les citations et les références participent de l'édification d'une posture savante. Cela est d'autant plus nécessaire que les biographies contemporaines sont des productions culturelles suspectes à maints égards : périodiques, illustrées, signées d'auteurs obscurs, elles ont tout intérêt à user de tels procédés pour gagner en crédibilité. D'ordre rhétorique, la fonction principale de la citation ressortit ainsi à l'argument d'autorité. Renvoyer à l'avis d'un ou de plusieurs biographes antérieurs est un moyen aisé d'étayer son propos. « Ici, nous reproduirons quelques lignes d'une biographie que nous avons lieu de croire très exacte », annonce Louis Tisseron dans une biographie du sénateur Ferdinand Barrot. Tisseron ne précise ni l'auteur de cette biographie, ni l'ouvrage d'où elle provient. Il ne donne pas non plus les raisons pour lesquelles il lui fait confiance. Il n'empêche que ces quelques lignes concourent à renforcer l'autorité de cette courte notice. Voici le passage cité :

« Attaqué sans motif par un homme qui a été avec raison surnommé *la Chercheuse d'esprit*, M. F. Barrot a repoussé cette injuste agression avec un succès complet. Il s'agissait de la colonisation de l'Afrique, au développement de laquelle il s'était dévoué. Ses intentions avaient été interprétées d'une manière défavorable. Il a rétabli la vérité ; il a su s'attirer l'assentiment général, en prouvant qu'il avait étudié à fond la question, et que ses études ne seraient pas infructueuses pour le pays. Un exposé clair et impartial de notre situation en Algérie, des idées neuves et justes, telle est la substance du discours qu'il a prononcé au sujet des crédits extraordinaires demandés, en 1846, pour nos possessions d'Afrique¹⁰⁰⁹. »

¹⁰⁰⁹ Louis Tisseron, *Le Sénat de l'Empire français, documents historiques sur les membres du premier grand corps de l'État*, Paris, Dentu, 1860, t. II, p. 199-200.

Tisseron se sert de la citation pour défendre Barrot des attaques qu'il a subies concernant ses activités en Algérie, sans prendre le risque de s'afficher comme partial. Ce risque est d'autant plus grand que *Le Sénat de l'Empire français*, ouvrage d'où est extrait ce texte, est vraisemblablement financé par les biographiés eux-mêmes : Tisseron est familier de ces pratiques, qui dirige les *Archives des hommes du jour* et la *Biographie des exposants de 1855*¹⁰¹⁰. Un tel livre a toutes les chances d'être soupçonné de partialité par ses (rares) lecteurs. Mais les biographies à vendre ne sont pas les seules à recourir à la citation d'autorité. Dans la biographie d'Adélaïde Ristori parue dans les *Biographies des célébrités contemporaines*, on trouve la phrase suivante : « Mme Ristori est une femme d'un talent prodigieux dans l'art dramatique et, de plus, c'est une femme dont la vie privée est irréprochable. » À cet endroit, une note de bas de page précise : « Tous ses biographes sont unanimes à reconnaître chez la *marchesa del Grillo* toutes les distinctions de la femme du monde et tout le cœur de la mère de famille la plus respectable¹⁰¹¹. » Le recours aux éloges rapportés concerne aussi les biographies de presse. Dans une biographie du comédien Chilly, parue dans *Le Gaulois* du 24 juin 1860, Paul Mahalin cite une appréciation flatteuse de « l'un de ses biographes » – il s'agit en l'occurrence d'Auguste Arnould, qui rédige une notice sur Chilly pour la *Galerie des artistes dramatiques* de 1842¹⁰¹². Il arrive même que le biographe, se sentant écrasé par un trop illustre prédécesseur, en vienne à ne plus oser biographier : « vous n'avez pas la prétention que j'écrive la biographie anecdotique de Mélingue après Alexandre Dumas, hein¹⁰¹³ ?... », s'exclame un biographe de *Diogène*. Si la citation confère au texte un vernis de sérieux, en établissant à tout le moins que le biographe a fait quelques recherches, il n'y a ici nulle visée bibliographique : les sources ne sont jamais citées, et, quand elles le sont, les mentions du volume et du numéro de page sont rares. On le voit, la référence à des biographies antérieures intervient moins pour avaliser des faits que pour renforcer des jugements. En définitive, l'autorité invoquée est plus axiologique que scientifique. En outre, le recours à la citation (ou à l'évocation sans citation textuelle) semble s'apparenter à une forme raffinée de prétéition : citer, c'est affirmer tout en opérant une « renonciation à un droit d'auteur¹⁰¹⁴ ». Alexandre Dumas explicite cet emploi de la citation dans une biographie de l'actrice Isabelle Constant, sa maîtresse et l'une de ses

¹⁰¹⁰ Voir le chapitre 2.

¹⁰¹¹ Verrier, « Ristori », *Biographies des célébrités contemporaines*, 1862, livraison n° 2, p. 4.

¹⁰¹² Auguste Arnould, « Chilly dans *Jacques-Cœur* », *Galerie des artistes dramatiques de Paris*, Paris, Marchant, 1842, t. II, s.p.

¹⁰¹³ « Mélingue », *Diogène*, 28 avril 1860, p. 6.

¹⁰¹⁴ Antoine Compagnon, *La Seconde main*, ouvr. cité, p. 40.

actrices phares : « écrites par moi, ces lignes peut-être auraient l'air d'une partialité ; écrites par lui [Louis Judicis] elles restent, comme restera toujours l'art, une réalité au-dessous de la nature¹⁰¹⁵ ». Passé maître dans l'art de la prétérition, Mirecourt use lui aussi abondamment de ces citations qui dédouanent et qui protègent – mais dans son cas, il s'agit rarement d'éloge. Après avoir affirmé que Nathan de Rothschild est complètement dépourvu de scrupule dans la conduite de ses affaires, le biographe place une note : « Si l'on trouve ce jugement sévère, nous demanderons la permission de citer une anecdote enjouée que rapporte un de ses biographes anglais¹⁰¹⁶. » Suit le court récit d'un montage financier peu honnête échafaudé par Nathan de Rothschild. Voici un autre exemple, où Mirecourt se dissimule plus encore. Dans la notice consacrée à Gozlan, on trouve la phrase suivante :

Les bibliographes Louandre et Bourquelot prétendent que Léon Gozlan signa plusieurs nouvelles importantes du pseudonyme de Raymond, et qu'il publia chez Ladvoat, à la fin de 1828, sous le manteau de l'anonyme, un livre assez leste, qui a pour titre les *Mémoires d'un apothicaire*¹⁰¹⁷.

La manœuvre est habile : Mirecourt laisse entendre que Gozlan a écrit un livre pornographique, sans prendre la responsabilité de l'affirmation. L'argument d'autorité trouve ici sa limite : la citation ne vient à l'appui d'aucune thèse, mais relève de la simple information piquante, de l'anecdote. Il arrive alors que, pris dans la succession des biographies s'épiant et se copiant les unes les autres, Mirecourt lui-même soit évoqué par des biographes pour se dédouaner de certaines affirmations. Ainsi dans la *Nouvelle galerie des artistes dramatiques*, la notice consacrée à Samson retrace une anecdote sur la jeunesse de l'acteur : il aurait été frappé par son instituteur, anticlérical, pour avoir été attiré par la vie ecclésiastique. Pour raconter le fait sans en porter la responsabilité, le biographe ouvre son récit par la formule suivante : « Notre ami Eugène de Mirecourt le spirituel biographe des *Contemporains*, prétend que¹⁰¹⁸... » Le biographe ne prend pas parti dans cet exemple. Nombreux sont en revanche les cas où la citation vaut comme repoussoir et fait l'objet de critiques.

¹⁰¹⁵ Alexandre Dumas, « Isabelle Constant », *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants*, ouvr. cité, s.p. La biographie citée est extraite de la *Galerie illustrée des célébrités contemporaines. Les Théâtres de Paris*, vol. 2.

¹⁰¹⁶ Eugène de Mirecourt, *Rotschild*, ouvr. cité, p. 20.

¹⁰¹⁷ Id., Léon Gozlan, p. 36.

¹⁰¹⁸ Max de Revel, « Samson », *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants*, ouvr. cité.

Contre-modèle

Pour conférer au texte saveur et intérêt, il est un procédé plus efficace encore que d'appuyer ses propos sur ceux des biographes passés : c'est d'opposer un franc désaveu aux discours antérieurs. Le rétablissement de la vérité, corrompue et travestie par des écrivains malintentionnés, est un motif puissant. Il permet de conférer à son travail une valeur originale en évitant la répétition, et de lui attribuer une visée morale : la défense d'un individu injustement accusé, ou, au contraire, la dénonciation d'une personne malhonnête épargnée par des biographes complaisants. Compte tenu de la faible légitimité des sources biographiques, il vaut parfois mieux les récuser que s'y appuyer. Dans la *Nouvelle biographie des hommes vivants*, A.-C. Bouyer corrige ses prédécesseurs à propos de la jeunesse de François Arago :

Un biographe a sérieusement avancé, – et ce biographe a trouvé des échos, – qu'à l'âge de 14 ans, M. Arago ne savait pas lire : nous pouvons affirmer, nous, de source certaine, que non seulement il savait parfaitement lire et écrire, mais encore qu'il était l'un des élèves les plus distingués du collège de Perpignan¹⁰¹⁹.

Ce fallacieux biographe est vraisemblablement celui, anonyme, de la *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts* de Philipon et Huart : « Son enfance fut loin d'annoncer ce qu'il serait un jour. À quatorze ans, il ne savait pas lire, et à vingt ans, il s'était placé déjà au premier rang parmi les savants de l'Europe¹⁰²⁰. » Déjà en 1840, Louis de Loménie, dans sa *Galerie des contemporains illustres*, apporte un démenti à cette information qui fait d'Arago un enfant prodige :

Un biographe a dit, et trois ou quatre biographes ont répété, après lui, qu'à 14 ans M. Arago ne savait pas lire. L'envie m'a pris de m'enquérir d'un phénomène qui eût été certainement merveilleux quand on pense que quelques années plus tard M. Arago attachait son nom à un des plus beaux travaux scientifiques qui aient illustré le siècle [...] J'ai appris avec douleur, de source certaine, que non seulement M. Arago savait parfaitement lire et écrire à 14 ans, mais encore que son père [...] prit un soin tout particulier de l'éducation du jeune François¹⁰²¹...

Mirecourt, en 1855, reprend à son compte ce rectificatif :

¹⁰¹⁹ A.-C. Bouyer, *Nouvelle biographie des hommes vivants*, ouvr. cité, p. 44.

¹⁰²⁰ Al. D-ï, « Arago », *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, ouvr. cité, 2^e série, s.p.

¹⁰²¹ Louis de Loménie, « M. Arago », *Galerie des contemporains illustres*, ouvr. cité, t. II, p. 17.

Certains biographes aiment le merveilleux. On a prétendu que François, à l'âge de quatorze ans, n'avait pas encore ouvert sa croix de par Dieu, et que, trois ans plus tard, il entra à l'École polytechnique, le premier de sa promotion.

Ceci tiendrait un peu trop du miracle¹⁰²².

Le rappel systématique de cette erreur, et sa correction, soulignent l'intérêt que ce type d'anecdotes « méta-biographiques » présente pour les biographes. À peu de frais, elles transforment le texte en plaidoyer. Dans sa notice du sénateur Bonjean, Louis Tisseron nous apprend que, malade, Bonjean ne put passer un concours auquel il s'était inscrit. Une note précise : « Nous ne relevons ce fait que parce que, dans certaines biographies que nous avons sous les yeux, nous lisons : que M. Bonjean se présenta plusieurs fois à divers concours, mais *qu'il y échoua toujours*¹⁰²³. » De même, le biographe de Meyerbeer, dans le *Messenger des théâtres et des arts*, a « maille à partir » avec le biographe qu'il reprend : « notre biographe n'est pas plus exact quand il parle des accidents de la première représentation [de *Robert le diable*¹⁰²⁴] ». La défense de la réputation du biographié n'est pas le seul motif qui pousse les biographes à corriger leurs devanciers : il arrive au contraire qu'il s'agisse de les attaquer. Dans sa biographie de Villemain, Mirecourt s'en prend à Louis de Loménie à propos d'un éloge de Charles X par Villemain. Il reproche au biographe de n'y voir nulle flagornerie, là où Mirecourt s'attache à présenter Villemain comme une girouette opportuniste prête à brûler de l'encens sous le nez de son roi dans la « cassolette de la flatterie¹⁰²⁵ ». Et Mirecourt de conclure : « Ah ! monsieur Loménie, quelle portée de vue ! Ne nous prêtez pas vos besicles¹⁰²⁶. » La stratégie polémique de Mirecourt, consistant à recourir à l'attaque, à la moquerie et au persiflage, trouve ici une nouvelle illustration. De la même manière, Mirecourt s'en prend, dans sa notice sur Pierre Dupont, à l'introduction au recueil de Dupont, *Chants et chansons*, écrite par Charles Baudelaire. Il est question de l'établissement bancaire pour lequel Pierre Dupont a travaillé à ses débuts :

Cette maison, comme l'a dit M. Charles Baudelaire, dans une notice que nous avons sous les yeux, n'était pas un *grand étouffoir aux hideux cartons vers pleins de crimes inconnus*, c'était une demeure patriarcale où la religion de la probité se perpétuait traditionnellement de père en fils. Dupont n'y trouva pas la *régularité cruelle, implacable, d'une maison de commerce*, mais

¹⁰²² Eugène de Mirecourt, *François Arago*, ouvr. cité, 1855, p. 14.

¹⁰²³ Louis Tisseron, *Le Sénat de l'empire français*, ouvr. cité, p. 259.

¹⁰²⁴ Théodore Anne, « M. Meyerbeer », *Messenger des théâtres et des arts*, 1^{er} février 1854, p. 1.

¹⁰²⁵ Mirecourt, *Villemain*, p. 48.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 50.

bien l'ordre dans les affaires et l'exécution fidèle des contrats. Il n'y fut point en butte à une *odieuse tyrannie*, on le traitait au contraire avec la plus parfaite bienveillance [...]

Nous conseillons à M. Charles Baudelaire de chercher partout ailleurs l'origine de la haine de Pierre Dupont pour le despotisme¹⁰²⁷.

Cet exemple est éclairant : favorable ou hostile à l'auteur cité, la citation permet de se positionner sur l'échiquier des valeurs. Le caractère politique du démenti apporté à Baudelaire concernant l'effet néfaste du commerce sur l'âme d'un poète est patent. En outre, Mirecourt prétend ici dessiller son lecteur vis-à-vis d'un certain récit topique qui met le poète, les ailes rognées, aux prises avec une société bourgeoise asphyxiante. Efficace, la posture adoptée est celle du démystificateur levant les voiles de l'illusion. Mais la réalité de textes produits à la chaîne, et reprenant les mêmes structures, est telle que la dénonciation du recours au *topos* devient elle-même un lieu commun. Aussi, Théodore de Banville reprend avec fantaisie ce motif, dans sa biographie de l'acteur Lassagne, issue de la *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants* :

Certaines biographies vous raconteront que Lassagne, fils d'un célèbre graveur de province, après avoir terminé ses études dans sa ville natale, s'est enfui pour ne pas embrasser la profession de son père, et, pauvre artiste, luttant contre la misère des débuts, a recommencé un à un tous les tristes chapitres de ce roman comique qu'il faut feuilleter d'un bout à l'autre avant de conquérir, à force de volonté et de talent, cet Eldorado du comédien : une position à Paris ! [...] N'en croyez pas un mot. Beaucoup mieux informé, heureusement pour nous, que ces historiens au courant de la plume, nous allons vous raconter la réelle et véridique légende du comédien Lassagne, telle que la vendront pendant l'éternité les libraires d'Épinal, en même temps que les légendes de *Mandrin*, du *Juif-Errant* et des *Quatre fils Aymon*¹⁰²⁸ !

Les lignes suivantes déroulent un récit fantastique de la naissance de Lassagne : ayant vu une caricature dessinée par Armand du Mesnil, le sculpteur Préault taille dans un morceau de bois, à l'aide d'un canif, « une image grotesquement sauvage ». Gustave Doré, se trouvant là par hasard, s'amuse à peindre la statuette ironique, qui est ensuite dotée par les fées et les génies des albums de Gavarni, Cham, Topfer, Cruyshank. Sous couleur de délivrer une vérité biographique tronquée par ses prédécesseurs, Banville court-circuite la stratégie rhétorique habituelle en projetant son fantasque récit de venue au monde dans l'ordre de l'imaginaire.

¹⁰²⁷ Mirecourt, *Pierre Dupont*, ouvr. cité, p. 23-24.

¹⁰²⁸ Théodore de Banville, « Lassagne », *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants*, ouvr. cité.

Ornement

L'ornementation est l'une des différentes fonctions rhétoriques de la citation repérées par Stefan Markowski. Celle-ci n'est pas absente de biographies friandes de traits d'esprit et de morceaux de bravoure, dont la valeur décuple lorsqu'il est possible de les attribuer à un personnage éminent. Sans doute le désir de décorer son texte d'un beau portrait écrit de son biographié a motivé le biographe de Victor-Emmanuel II, futur roi d'Italie : « Un officier français, M. de Talleyrand-Périgord, duc de Dino, attaché à l'état-major sarde pendant la guerre de l'indépendance, a tracé dans ses *Souvenirs de la guerre de Lombardie* un magnifique portrait de Victor-Emmanuel¹⁰²⁹. » Parce qu'elles donnent du relief aux textes, de telles citations relèvent du même domaine que les mots d'esprit rapportés de biographie en biographie : du comte de Morny, on apprend que « les biographes rapportent, à propos de ses réparties d'enfant, un mot du prince de Talleyrand : “Ce petit bonhomme sera un jour ministre”¹⁰³⁰. » S'il est question de frapper le lecteur par cette prophétie d'un personnage historique, l'objectif n'est pas seulement ornemental : ce propos rapporté sert aussi la construction d'un récit mythique où le Premier Empire incarné par Talleyrand adoube le Second que Morny représente.

Fonction sociale

Les précédents chapitres l'ont montré : l'étude de la biographie contemporaine ne peut s'envisager selon des critères strictement textuels. Sa poétique est éminemment conditionnée par le réseau social au sein duquel elle existe. Chacun de ces textes résulte d'une ou de plusieurs transactions, financières ou non. À ces différents échanges desquels naît la biographie, citations et références ne sont pas étrangères. Citer un confrère en biographie, c'est faire de son texte l'écho d'un réseau social dont la plupart des membres sont vivants – contemporanéité oblige. Dès lors la vie s'invite dans le texte, et la pratique de la citation devient transactionnelle : elle s'inscrit dans un échange de bons (ou de mauvais) procédés. C'est ce que nous appelons la fonction sociale de la citation : citer peut être une façon de se faire remarquer par celui qu'on cite, de lui rendre hommage, de lui déclarer la guerre, ou encore de le remercier – à l'instar des dédicaces, dont nous avons vu que le Nadar des « Contemporains de Nadar » faisait un véritable outil de sociabilité. La citation est un outil de dialogue autant qu'une monnaie d'échange.

¹⁰²⁹ « Victor-Emmanuel », *Les Contemporains populaires*, Paris, Jules Laisné, 1859, livraison n° 2, p. 9.

¹⁰³⁰ « Comte de Morny », *Musée français*, ouvr. cité, livraison n° 23.

Lorsqu'il décide de citer *Les Binettes contemporaines* de Commerson, Léon Rossignol prend soin de préciser la relation professionnelle qui l'unit au rédacteur en chef du *Tintamarre* :

J'emprunte à Commerson quelques détails sur Villemessant, détails que je cueille délicatement dans ses *Binettes contemporaines*. J'ai donné tant de copie à l'autocrate en chef du *Tintamarre*, que je suis sûr d'avance qu'il me pardonnera de pénétrer aussi ouvertement dans son verger et de lui manger quelques-unes de ses pommes... je me trompe, quelques-unes de ses lignes¹⁰³¹.

En 1865, quand le recueil de Rossignol paraît, les *Binettes contemporaines* sont achevées depuis plusieurs années. Il n'est donc pas question ici de réclame, mais la référence à Commerson doit se lire en gardant à l'esprit que Léon Rossignol est un employé du *Tintamarre*. Après la citation des *Binettes*, Rossignol reprend : « Merci, mon cher maître ». Commerson occupe d'ailleurs une position tutélaire dans le recueil. Sa notice, la première de l'ouvrage, s'ouvre sur cette dédicace : « Je suis heureux de placer ce nom en tête de ce petit volume, car si je dois à quelqu'un de l'écrire aujourd'hui, c'est bien à Commerson [...] Commerson m'a fait, si je puis m'exprimer ainsi¹⁰³². » Mais il ne s'agit pas ici seulement de rendre hommage au rédacteur en chef du *Tintamarre*. Que contient en effet la citation des *Binettes contemporaines* ? À la manière fantaisiste de Commerson, elle écorche quelque peu Hippolyte de Villemessant, autre ponte du petit journalisme : il n'est pas allé à l'école, et fut un perpétuel objet de scandale durant sa jeunesse à Blois. Il faut mesurer le rapport de force que recouvre cette citation. Léon Rossignol, dans sa préface, se présente comme « un rapin de lettres, un atome, un rien, à peine un diminutif de Commerson, de Villemessant, de Koning¹⁰³³ ». Sa stratégie consiste donc à se servir des mots de son patron, Commerson, pour égratigner complaisamment Villemessant, dont il déclare d'ailleurs : « Je ne connais pas M. de Villemessant et je le regrette sincèrement¹⁰³⁴. » Tout le reste de la notice est d'ailleurs fort élogieux ; Rossignol l'achève en réclamant la Légion d'Honneur pour le directeur du *Figaro*, qui « est de ceux qui comptent dans un siècle¹⁰³⁵ ». Ainsi, Rossignol fait coup double avec cette citation des *Binettes contemporaines* : ménageant la chèvre et le chou, il rend hommage à son patron tout en cherchant à attirer l'attention de Villemessant, vraisemblablement dans l'optique d'un recrutement. La réalité économique n'est jamais loin ; dans cette même notice, Rossignol fait une annonce qu'il n'est pas interdit d'entendre littéralement : « Si mon livre réussit, si quelques

¹⁰³¹ Léon Rossignol, *Nos petits journalistes*, Paris, Gosselin, 1865, p. 19-20.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 11.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 24.

éditions me permettent d'acheter pour cet hiver un bon paletot, bien ouaté, je reviendrai sur M. de Villemessant, je creuserai mon sujet¹⁰³⁶. » Les biographies fourmillent de citations qui résonnent comme autant de politesses, de clins d'œil ou de services rendus, laissant entendre que ces textes ne présentent que la portion congrue des relations interpersonnelles entre les producteurs culturels du Second Empire. La biographie de Champfleury dans *Le Boulevard* ne se prive pas de faire l'article d'une étude à venir sur le romancier réaliste :

Je ne dois pas ici raconter la vie ni discuter l'œuvre du célèbre romancier, et il n'est pas besoin que je le fasse [...] L'excellente édition des œuvres de M. Champfleury, que publie actuellement la librairie Poulet-Malassis, est précédée d'une consciencieuse notice biographique et littéraire, et en outre, j'apprends à l'instant même que mon ami, M. Alcide Dusolier, plume récente, mais déjà exercée aux délicatesses de l'analyse et aux élucidations de la critique honnête, va bientôt consacrer une étude approfondie au même sujet¹⁰³⁷.

La fonction sociale de la référence rejoint une visée commerciale. Il s'agit tant de lubrifier les rouages de la sociabilité journalistique que de faire la réclame d'un ouvrage à paraître. Les différentes fonctions de la citation que nous avons relevées peuvent se conjindre. Dans la biographie du comédien Tisserant parue dans *Le Gaulois* en avril 1860, 3,5 colonnes sur 4 au total sont composées d'une autobiographie de l'acteur. Après avoir ainsi rempli à peu de frais ses colonnes, Dell'Bricht, le biographe, ne manque pas de faire la réclame de l'ouvrage à paraître : « J'ai puisé, pour les lecteurs du *Gaulois*, les lignes qui précèdent dans un volume de souvenirs que M. Tisserant doit bientôt publier, et qui, à plus d'un titre, sera intéressant¹⁰³⁸. » La fonction pratique du remplissage est associée à une ambition publicitaire sinon commerciale.

Dans les biographies mentionnées ci-dessus, le lien avec les textes antérieurs est explicite. Quel que soit le but servi, le résultat est de construire des filiations, d'instaurer un espace biographique au sein duquel se transmettent faits et opinions. Charge aux biographes de se positionner dans ce champ en configurant à même le texte un réseau affinitaire. Peu à peu, chaque biographie se faisant l'écho d'une série d'autres textes, s'installe le sentiment d'une cohérence générique globale – quand bien même les textes cités sont dépourvus de toute légitimité scientifique ou académique. Que la *Galerie de la Presse* de Louis Huart et Charles Philipon soit une référence récurrente dans notre corpus a de quoi surprendre, dans la mesure où il s'agit d'un recueil collectif publié par livraisons, émanant de journalistes satiriques, et

¹⁰³⁶ *Ibid.*

¹⁰³⁷ Louis Depret, « Champfleury », *Le Boulevard*, 9 février 1862, p. 6.

¹⁰³⁸ Dell'Bricht, « Tisserant », *Le Gaulois*, 1^{er} avril 1860, p. 6.

dénué, au point de vue des faits, de cahier des charges précis¹⁰³⁹. Mais les liens qui se tissent de biographie à biographie ne se limitent pas aux citations et aux références explicites, tant s'en faut. La plupart du temps, les biographes ne prennent pas la peine de mentionner leurs sources, et se contentent de plagier les textes antérieurs, avec parfois quelques habiles altérations. Ce phénomène de reprise généralisé est présent à l'esprit des contemporains : Mirecourt, pourtant fort coutumier du fait, écrit : « Le plus grand tort des biographies, jusqu'à ce jour, a été de se calquer les unes sur les autres¹⁰⁴⁰. »

1.2. Plagiat

Dans *Les Grands et les petits personnages du jour*, le biographe de Verdi déclare la chose suivante :

Une biographie ne s'invente pas, moins encore celle d'un artiste contemporain qui a vécu pour ainsi dire en public, et qu'on a pu suivre, les journaux à la main, de ville en ville, de théâtre en théâtre. Nous sommes donc en quelque sorte forcé de faire de larges emprunts aux trois écrivains qui nous ont devancé ; au troisième plus qu'au second, au second plus qu'au premier ; car ceux qui ont écrit plus tard, ont eu naturellement l'avantage sur les autres, d'avoir une existence plus remplie à raconter. Or, il vaut mille fois mieux avouer nettement la source à laquelle nous puisons, que de la déguiser en paraphrasant la prose de nos devanciers¹⁰⁴¹.

Outre qu'il illustre éloquemment les phénomènes de circulation et d'accumulation progressive des détails biographiques des célébrités, ce passage prouve que citer ses sources n'a rien d'évident pour les biographes du XIX^e siècle. Déguiser et paraphraser semblent des gestes en vigueur, pour qu'il faille s'en démarquer. Entre la généralisation du recyclage dû au développement de la presse et la tradition multiséculaire de compilation dont elles héritent, les biographies contemporaines ont tout à voir avec le plagiat. Les lignes qui suivent ont vocation à étudier les mécanismes d'adaptation et de réécriture des textes antérieurs. Pour des textes illégitimes dont les auteurs n'ont pratiqué aucune forme d'archivage des manuscrits ou des dossiers documentaires, l'enquête sur les modalités du plagiat est la seule forme de génétique textuelle envisageable. Elle s'avère souvent décevante : premièrement, elle est limitée par l'accès aux sources. Il faut l'avouer : les biographes de contemporains sont pourvus d'une

¹⁰³⁹ Il faut sans doute y voir l'effet combiné du renom de cette *Galerie* et d'une rareté des autres sources concernant certains biographiés.

¹⁰⁴⁰ Eugène de Mirecourt, *Déjazet*, Paris, J.-P. Roret, 1854, p. 10.

¹⁰⁴¹ « Verdi », *Les Grands et les petits personnages du jour*, ouvr. cité, p. 2.

connaissance des matériaux biographiques antérieurs (encyclopédies, mais aussi articles de journaux) souvent supérieure à la nôtre. Secondement, la documentation dans laquelle puisent les biographes ne se limite pas aux biographies antérieures : elle inclut d'autres types de textes, y compris les œuvres du biographié s'il est homme de lettres. Surtout, elle comporte des informations obtenues de première main auprès du biographié. Les biographies du *Gaulois* sont de ce point de vue exemplaires : il semble que le protocole d'écriture ait comporté de façon presque systématique une visite au biographié (ou une demande écrite). De ce point de vue, la position de biographe au sein d'une rédaction est stratégique, surtout pour un débutant – elle permet de nouer rapidement des liens avec des personnalités en vue. De ces visites et demandes, les biographies portent la trace : on y trouve régulièrement des références à ces échanges préalables. Pour toutes ces raisons, partir à la recherche des sources d'une biographie donnée est un pari.

Le Dictionnaire des contemporains, bible des biographes

Un fait d'ordre historique modifie considérablement la nature et la diversité des sources des biographies contemporaines : la publication du *Dictionnaire des contemporains* en 1858. Le Vapereau, « où tout le monde a puisé et que personne ne cite¹⁰⁴² », s'impose comme un outil fiable et plutôt sûr – de là l'effet d'entonnoir inversé que le Dictionnaire produit, en devenant la matrice de la plupart des biographies publiées après lui. De là aussi, dans les biographies contemporaines, le topos du renvoi au Vapereau, illustré par exemple dans une biographie de Théodore Barrière parue dans *Le Masque* en 1867 : « je n'ai pas ici à refaire la biographie de M. Barrière. Ceux qui ont la rage des dates plus ou moins précises, n'ont qu'à consulter M. Vapereau et son dictionnaire¹⁰⁴³. » Notons l'emploi significatif du dérivé « refaire » : en 1867, on ne fait plus une biographie, on la refait. Qu'on se rappelle la recette déjà citée de la biographie, que délivre Charles Gilbert-Martin :

Vous ouvrez Vapereau, – en religion : « la Providence des biographes » – vous le copiez, mais d'une façon intelligente, en ayant soin de changer quelques mots et d'intervertir quelques phrases ; puis vous signez de votre nom¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴² Charles Joliet, « Alfred de Vigny » [article nécrologique], *Le Nain jaune*, 23 septembre 1863, p. 4.

¹⁰⁴³ C.D., « Théodore Barrière », *Le Masque*, 14 mars 1867, p. 2.

¹⁰⁴⁴ Tribelg, « Louis Jourdan », *Le Philosophe*, 21 septembre 1867, p. 2.

« Providence des biographes » ou « patron des biographes dans l’embarras¹⁰⁴⁵ », Gustave Vapereau a grandement facilité la tâche des biographes – et probablement favorisé leur multiplication. Il est donc aisé de remonter à la source de ces biographies qui délayent les articles du *Dictionnaire des contemporains*. C’est le cas de la plupart des notices du *Musée français*. Celles-ci font d’ailleurs régulièrement référence, de façon explicite, au Vapereau, même celle consacrée à Nadar, pourtant collaborateur du *Musée français*, à qui il fournit la moitié des portraits photographiques. Cette référence au Vapereau dans la notice du photographe « s’explique mal », comme le dit Loïc Chotard¹⁰⁴⁶ : elle illustre sans doute le caractère industriel de l’entreprise menée par Philibert Audebrand, les rédacteurs privilégiant la rapidité d’exécution et l’accessibilité des informations à des renseignements de première main, dont l’obtention requiert temps et implication. Comment ces derniers s’y prennent-ils précisément ? Le tableau ci-dessous juxtapose le début de l’article consacré au ministre des Finances de Napoléon III, le banquier Achille Fould, dans le Vapereau, et celui de sa notice du *Musée français*. Dans la colonne de droite, les informations qui ne se trouvent pas dans le Vapereau sont en grasses.

¹⁰⁴⁵ Nadar, « Les Contemporains de Nadar. XXI. Jules Sandeau », *Le Journal amusant*, 30 avril 1859, p. 2.

¹⁰⁴⁶ Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, p. 330.

	Gustave Vapereau, <i>Dictionnaire universel des contemporains</i> , éd. 1858, p. 685.	« Achille Fould », <i>Musée français</i> , 2 ^e série, livraison n° 55.
1	FOULD (Achille), homme politique et financier français, ministre d'État, sénateur, né à Paris le 31 octobre 1800, fit ses classes au lycée Charlemagne.	M. Achille Fould, né à Paris en 1800, fit ses études au collège Charlemagne.
2	Fils d'un riche banquier israélite mort en 1855, il s'initia aux affaires dans la maison de son père, se livra en amateur à l'étude des beaux-arts et compléta son éducation par des voyages dans le midi de la France, en Italie et en Orient.	Il ne pouvait manquer de recevoir une instruction libérale des mieux entendues. Ses études terminées, il s'exerçait au mouvement des affaires dans la maison de son père. Homme du monde il s'occupait aussi de beaux-arts, de race chevaline, de statistique . Pour compléter ces notions sur le monde moderne, il entreprit des voyages en Espagne , En Italie et en Orient.
3	En 1842, il entra dans la vie politique. Déjà membre du Conseil général des Hautes-Pyrénées, il fut alors nommé député de Tarbes.	À son retour, il se mêlait déjà à l'action de la vie politique. Membre du Conseil général des Hautes-Pyrénées il se mit en 1842, sur les rangs de la députation et fut élu à Tarbes.
4	À la Chambre, il ne traita que les questions de finances et d'économie, et bientôt, en matière de douane, d'impôts, d'emprunts et de budget, son opinion fit autorité. Il prit plus spécialement part aux discussions sur les chemins de fer, le sucre indigène, les Caisses d'épargne, et éclaira surtout cette question de la conversion de la rente, qu'il devait contribuer à trancher plus tard.	Au Palais-Bourbon, il avait l'attitude d'un homme spécial, toujours bon à consulter dans les questions de finances et d'économie. C'est à ce titre qu'il s'occupa constamment, et avec succès, de douane, d'impôts, de caisse d'épargne, de chemin de fer, de sucre, d'emprunt, et, en un mot, de toutes les questions ardues qui sont, tout bien considéré, l'âme de la société moderne.
5	Il soutint aussi dans sa politique extérieure le ministère Guizot, en votant avec la majorité.	Quand les questions de politique pure se présentaient , M. Achille Fould les acceptait en conservateur et votait avec M. Guizot, notamment à propos de la politique extérieure.
6	En 1844, il fut nommé rapporteur de la commission relative aux timbres des journaux, et fit rejeter l'amendement de monsieur Chapuys de Montlaville.	En 1844, comme il avait été question de modifier la loi sur la presse, M. Achille Fould avait été nommé rapporteur. Il s'opposa alors avec force à l'amendement de M. Chapuys de Montlaville, qui demandait un supplément de timbre pour le roman-feuilleton , et il le fit rejeter.
7	Après la révolution de Février, M. Fould accepta de bonne grâce les faits accomplis et offrit les conseils de son expérience au gouvernement provisoire,	Vint la révolution de Février. En homme qui comprend l'essor des temps nouveaux, l'ancien député de Tarbes accepta les faits accomplis, en se réservant de combattre les hommes et les choses contraires à ses idées. La tâche de mener le pays au milieu de l'orage était rude. M. Achille Fould alla offrir aux membres du gouvernement provisoire le concours de son expérience et le reflet de ses connaissances spéciales. C'était, bien entendu, au point de vue des finances qu'il agissait.
8	dont plusieurs membres l'accusèrent plus tard, dans l'Assemblée nationale, de les avoir poussés aux mesures extrêmes et aux moyens désespérés.	Un peu plus tard, à l'Assemblée nationale, M. Goudchaux, alors ministre des finances , l'accusa à la tribune d'avoir poussé les magistrats de l'Hôtel de Ville aux mesures extrêmes, ce dont il se défendit .

9	Il fut nommé représentant de la Seine à la Constituante, aux élections partielles du 8 juillet.	Cependant aux élections partielles de juillet 1848, il fut élu représentant du peuple par les électeurs de la Seine, et prit place à droite.
---	---	---

Différents procédés sont employés par l'auteur du *Musée français* pour orner et réécrire la notice du Vapereau. L'amplification en est le premier. Le travail consiste à ajouter des mots, pour allonger le texte : l'expression « les affaires » devient « le mouvement des affaires » (l. 2) ; la phrase « il entra dans la vie politique » se retrouve changée en : « il se mêlait déjà à l'action de la vie politique » (l. 3). Dans ces conditions, le retranchement de certains éléments est significatif : pourquoi ne pas reprendre la date de naissance au complet, et ne conserver que l'année (l. 1) ? Il s'agit là d'un parti pris du *Musée français*, qui choisit délibérément de ne pas se montrer trop précis sur les dates. Mélingue est né « sur la fin du premier empire¹⁰⁴⁷ » ; Philarète Chasles « vers les temps de la première République, c'est-à-dire en 1799¹⁰⁴⁸ ». Au sujet de l'homme d'affaires François Devinck, on omet même ces informations biographiques de base – quoique le rédacteur maquille sans doute ici son ignorance : « du temps et du lieu où est né M. François Devinck, nous ne dirons rien, parce qu'en réalité la chose importe peu¹⁰⁴⁹ ». Les informations biographiques du *Musée français* étant de seconde main, on comprend le bien-fondé d'une telle position vis-à-vis de la précision factuelle. Les auteurs du *Musée français* font de nécessité vertu : dépourvus d'informations originales, ils affichent un dédain calculé pour les détails érudits qui grèvent la pensée.

Ce même désir de prendre une certaine hauteur de vue explique des ajouts opérés par l'auteur de la notice. Le Vapereau nous apprend qu'après 48, « M. Fould accepta de bonne grâce les faits accomplis ». Dans le *Musée français*, la phrase acquiert une autre dimension, notamment par l'ajout du circonstant « en homme qui comprend l'essor des temps nouveaux ». La formule ne se contente pas de faire de la résignation ponctuelle de Fould en 48 un trait de caractère ; elle inscrit en outre la révolution de Février dans une perspective bien plus large, relevant de l'évolution historique. À la prise de distance s'articule une volonté simplificatrice : lorsque Vapereau prend soin de détailler les différentes questions politiques et économiques dont Fould s'est occupé, notamment la conversion de la rente, le *Musée français* ôte toute référence à ce qui relève du crédit et présente ces sujets comme « toutes les questions ardues qui sont, tout bien considéré, l'âme de la société moderne » (l. 4). Rendre précisément compte de la carrière politique d'Achille Fould n'est pas une priorité : fabriquer l'image d'un « homme spécial » compte davantage.

¹⁰⁴⁷ *Musée français*, ouvr. cité, livraison n° 91.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, livraison n° 90.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, livraison n° 67.

Demeurent alors les informations biographiques en tant que telles qui sont absentes du Vapereau. Comment expliquer l'ajout de la « race chevaline » et de la « statistique » parmi les centres d'intérêt d'Achille Fould ? Le remplacement du midi de la France par l'Espagne comme destination de ses premiers voyages (l. 2) ? La mention du ministre Goudchaux (l. 8) ? Le recours à d'autres biographies semble la réponse la plus évidente. Mais il n'est pas facile de savoir d'où proviennent ces informations. Ni la *Biographie des membres du Sénat*¹⁰⁵⁰, ni la *Galerie historique des membres du Sénat*¹⁰⁵¹, ni *Le Sénat de l'Empire français*¹⁰⁵², ni le *Dictionnaire de la conversation*¹⁰⁵³, ni la *Nouvelle biographie générale*¹⁰⁵⁴ ne mentionnent Goudchaux ni un intérêt de jeunesse pour les chevaux ou la statistique. Certaines notices font toutefois état d'un discours de Fould en 1844 sur la question des haras. La brochure d'Hippolyte Castille sur le financier évoque bien Goudchaux, mais ne mentionne aucune accusation faite à la tribune¹⁰⁵⁵. Il paraît très improbable que le rédacteur du *Musée français* ait interrogé Achille Fould directement – ne serait-ce qu'au vu de la proximité des notices du *Musée français* et du Vapereau. Subsistent deux possibilités : d'une part, le recours à des articles de journaux de l'époque – ce qui aurait sans doute laissé des traces plus visibles dans la confection de la biographie, même si la fin de la notice fait référence à un article du *Moniteur* de 1861. D'autre part, l'auteur a pu avoir recours à ses propres souvenirs de l'actualité politique et financière de la Seconde République.

Aux sources du Vapereau

Le recours systématique au Vapereau lors de la confection d'une biographie produit un effet de lissage des biographies postérieures à la parution du *Dictionnaire*. Un accord relatif se fait sur la structure globale du récit de vie, sur les dates et les événements principaux. Qu'en est-il alors du Vapereau lui-même ? Ne peut-on se mettre en quête des diverses sources

¹⁰⁵⁰ *Biographie des membres du Sénat*, Paris, Michel Lévy, 1852, p. 108-109.

¹⁰⁵¹ *Galerie historique des membres du Sénat*, Paris, à la Librairie nouvelle, 1852, p. 138-141.

¹⁰⁵² Louis Tisseron, *Le Sénat de l'Empire français*, ouvr. cité, p. 209-217.

¹⁰⁵³ William Duckett (dir.), *Dictionnaire de la conversation*, ouvr. cité, t. IX, p. 596.

¹⁰⁵⁴ Ferdinand Hœfer, *Nouvelle biographie générale*, ouvr. cité, t. XVIII, p. 295-296.

¹⁰⁵⁵ Hippolyte Castille, *Portraits historiques au dix-neuvième siècle. M. Achille Fould*, Paris, Dentu, 1860, en part. p. 21-33.

entremêlées qui donnent lieu aux notices du *Dictionnaire des contemporains* ? La notion de plagiat doit ici être élargie, assouplie : l'enjeu n'est pas de traquer les vols ni les contrefaçons, mais de repérer les échos entre textes pour comprendre la façon dont les biographes travaillent et réfléchissent. Les équipes rédactionnelles du Vapereau n'ont pas recouru aux informations délivrées par les biographiés avant la parution de la première édition. Les différentes réclamations auxquelles a donné lieu la publication en 1858 en attestent – notamment la réaction virulente des frères Goncourt, dont la particule est présentée comme pseudonyme. Ils décident immédiatement d'intenter un procès. La chose se réglera à l'amiable, par l'insertion d'une rectification dans les journaux¹⁰⁵⁶. Si, à la différence de Nadar, Vapereau et ses collaborateurs ne procèdent pas à une vaste enquête auprès des biographiés eux-mêmes, ils ont toutefois recours aux dictionnaires biographiques antérieurs, qu'ils se contentent souvent de compiler – ces différents dictionnaires étant eux-mêmes dans une situation identique par rapport à leurs prédécesseurs. Observons ainsi les différents *incipit* des biographies du romancier Paul de Kock, compilés dans le tableau ci-dessous.

¹⁰⁵⁶ L'annonce paraît le 24 novembre 1858 dans *La Presse*, *Le Constitutionnel*, *Le Journal des Débats*, *Le Siècle*. Voir Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, ouvr. cité, entrée du 24 novembre 1858. Voir aussi les 8, 11 et 12 novembre 1858. Sur cette polémique, voir Loïc Chotard, « Sur les débuts des Goncourt », dans *Approches du XIX^e siècle*, ouvr. cité, p. 45-54.

<p>Louis Huart (dir.), <i>Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts</i>, 1^{ère} série, 1839.</p>	<p>Kock (Charles-Paul de) est né à Passy en 1796. – Paul de Kock, d’origine hollandaise, est le seul membre de sa famille qui soit né en France, et son frère, le général Kock, est actuellement ministre de l’intérieur [<i>sic</i>] en Hollande. – Le public sans doute était loin de soupçonner l’origine néerlandaise du plus populaire, du plus gai de tous les romanciers français ; car Paul de Kock n’a rien conservé du caractère flegmatique des Hollandais.</p> <p>Fils d’un banquier, Paul de Kock fut destiné par sa famille à suivre aussi la carrière commerciale ; et, à l’âge de quatorze ans, il entra en qualité de commis dans la maison de banque <i>Scherer et Finguerlin</i>, qui était jadis établie sur le boulevard des Italiens, et dans l’emplacement qu’occupe actuellement le <i>café de Paris</i>. – L’apprenti négociant resta dans cette maison jusqu’à l’âge de dix-neuf ans ; mais les chiffres ne convenaient guère au jeune homme, qui s’arrêtait au milieu d’une addition pour rêver déjà aux plaisantes infortunes de M. Dupont ou aux aventures d’André le Savoyard. Âgé d’à peine dix-sept ans, Paul de Kock se mit à écrire son premier roman ayant pour titre <i>l’Enfant de ma femme</i>. – Ce roman, comme tous les ouvrages des débutants littéraires, fut imprimé aux frais du jeune auteur, qui avait fait bien des économies pour permettre à ce pauvre enfant de faire son apparition dans le monde ; et encore son vêtement était-il des plus modestes.</p>
<p>Ourry¹⁰⁵⁷, <i>Encyclopédie des gens du monde</i>, Paris, Treutell et Wurtz, 1841, t. XV, p. 698.</p>	<p>Kock (Charles-Paul de), le plus gai de nos romanciers actuels, est né à Passy, près Paris, en 1794. Fils d’un banquier hollandais, mort sur l’échafaud pendant la Terreur, il n’a suivi ni la carrière de son père, à laquelle il était destiné, ni celle de son frère aîné, qui, d’abord officier supérieur dans l’armée française, est aujourd’hui l’un des généraux et des ministres du roi des Pays-Bas.</p> <p>À 17 ans, M. Paul de Kock avait composé son premier roman, et les libraires ayant repoussé l’œuvre d’un auteur sans nom, il dut le faire imprimer à ses frais. Ce roman, intitulé <i>l’Enfant de ma femme</i> (1812, 2 vol. in-12), eut peu de succès, et ne promettait guère qu’un de ces nombreux et faibles imitateurs de Pigault-Lebrun.</p>
<p>Louandre et Bourquelot (dir.), <i>La Littérature française contemporaine</i>, t. IV, p. 468.</p>	<p>KOCK (Charles-Paul de), frère du général de Kock, ministre de l’intérieur [<i>sic</i>] en Hollande, d’abord commis dans une maison de banque, romancier, auteur dramatique, né à Passy en 1796.</p>
<p>Eugène de Mirecourt, <i>Paul de Kock</i>, Paris, Roret, 1855, p. 8-9.</p>	<p>Charles Paul de Kock est né à Passy, près de Paris, le 21 mai 1794. Son père, riche banquier hollandais, s’établit en France, où le général Dumouriez, son ami, lui obtint la fourniture de l’armée du Nord. M. de Kock suivit Dumouriez dans ses premières campagnes¹, et le quitta malheureusement, vers la fin de 93, pour venir toucher à Paris les sommes qui lui étaient dues par la Convention. Mais la Convention payait ses dettes à sa manière : elle se faisait donner quittance par la hache du bourreau. Arraché des bras de sa femme, le banquier hollandais fut une des victimes de cette époque sanglante. Madame de Kock elle-même, emprisonnée à l’Abbaye, ne dut qu’à son état de grossesse de ne point être envoyée à la guillotine par les terroristes.</p> <p>¹ Le père du romancier avait le grade de colonel. Il s’est battu à Jemmapes et à Valmy.</p>
<p><i>Dictionnaire de la conversation et de la</i></p>	<p>KOCK (Charles-Paul de), fils d’un banquier hollandais, mort sur l’échafaud pendant la terreur, est né à Passy près Paris, en 1794, et avait été destiné à suivre la carrière de son père ; mais la démangeaison d’écrire, qui le tourmenta à l’âge de dix-sept ans, lui révéla sa véritable vocation, et à partir de ce moment il la suivit sans se laisser décourager par les obstacles. Sur le refus des libraires de</p>

¹⁰⁵⁷ L’auteur de la notice.

<p><i>lecture</i>, t. XI, 1856, p. 788.</p>	<p>prendre à aucun prix son premier roman, <i>L'Enfant de ma Femme</i> (1812, 2 vol. in-12), il dut le faire imprimer à ses frais ; mésaventure qu'éprouva aussi plus tard Eugène Sue.</p>
<p>Dr. Hœfer, <i>Nouvelle biographie générale</i>, Paris, Firmin Didot, 1858, t. XXVII, p. 944.</p>	<p>KOCK (Charles-Paul de), romancier et auteur dramatique français, né à Passy-lès-Paris, le 21 mai 1794. Son père, banquier hollandais, s'étant établi à Paris, obtint sous la république, par l'entremise du général Dumouriez, la fourniture de l'armée du Nord : il s'était battu à Jemmapes et à Valmy et avait le grade de colonel. De retour à Paris, à la fin de 1793, il fut arrêté, condamné à mort par le tribunal révolutionnaire et exécuté [...] À quinze ans le jeune Paul était commis chez les banquiers Scherer et Finguerlin. C'est là qu'il écrivit son premier roman ; son patron découvrit le manuscrit, et en renvoya l'auteur. M. Paul de Kock fit imprimer son premier roman à ses frais.</p>
<p>G. Vapereau, <i>Dictionnaire universel des contemporains</i>, Paris, Hachette, 1858, p. 982.</p>	<p>KOCK (Charles-Paul de), célèbre romancier français, né en 1794, à Passy, près Paris, est fils d'un banquier hollandais qui périt sur l'échafaud révolutionnaire ; son frère a occupé de hauts emplois à la cour des Pays-Bas. Après avoir reçu, dans la maison de sa mère, une éducation très incomplète, il entra, à l'âge de quinze ans, dans les bureaux de MM. Schœrer et Fainguerlin, pour y apprendre les éléments du haut commerce. Mais la passion d'écrire le tourmentait, et au bout de quelque temps, il reprit sa liberté, pour se livrer exclusivement à ses goûts littéraires, malgré l'opposition de sa famille. En 1811 (il avait à peine dix-sept ans), il terminait son premier roman, <i>l'Enfant de ma femme</i>, et, faute d'avoir pu le faire accepter à aucun libraire, il l'éditait à ses frais (1812, 3 vol. in-12).</p>

Ce tableau est susceptible de lacunes : il est possible que des articles de journaux aient été consultés en renfort. Il permet toutefois d'entrer dans l'atelier des rédacteurs du Vapereau. Ceux-ci ont produit une synthèse des sources, en établissant selon tout apparence la « vérité » en fonction d'au moins trois critères : la récurrence de l'information, d'abord, est pensée comme preuve de sa validité. Sur les six sources présentées, seules deux font naître Paul de Kock en 1796. Toutefois Vapereau ne reprend pas le 21 mai comme date d'anniversaire, signe qu'il ne fait pas confiance à Eugène de Mirecourt, à la différence des équipes de Ferdinand Hœfer, dont le vingt-septième volume de la *Nouvelle biographie* paraît la même année que le Vapereau. Hœfer reprend à la lettre le récit – pourtant très romancé – de Mirecourt, notamment concernant les agissements du père de Paul de Kock pendant la Révolution et le renvoi du jeune romancier de son entreprise bancaire. En conséquence, un deuxième critère doit être relevé : la fiabilité supposée de la source. Le degré de crédibilité des faits diffère selon la source à laquelle ils sont puisés. Par exemple, Vapereau semble s'être plutôt appuyé sur l'*Encyclopédie des gens du monde*, à qui il reprend presque textuellement la première phrase. Il est allé chercher ailleurs, peut-être dans la *Galerie de la presse*, le nom de la maison de banque où Paul de Kock a travaillé durant son adolescence. Notons que la variation orthographique (*Schærer et Fainguerlin* au lieu de *Scherer et Finguerlin*) est vraisemblablement une coquille : la version du Vapereau est inexacte. Enfin, le troisième critère semble relever de la clarté et de l'efficacité du récit. Vapereau réduit le récit des débuts de Paul de Kock à deux moments successifs : l'apprentissage comme commis dans la banque, suivi d'une émancipation rapide vers la littérature et la liberté qu'elle offre, choix bien entendu réprouvé par la famille. Mais à regarder les autres versions de la biographie du romancier, les choses ne sont jamais aussi claires : pour Louis Huart, il se passe deux ans entre le moment où Paul de Kock publie son premier roman et celui où il quitte la banque. Pour Mirecourt comme pour Hœfer, c'est parce qu'il découvre que son apprenti écrit des romans au lieu de travailler que son patron décide de renvoyer Paul de Kock, qui ne démissionne donc pas de son plein gré. Il n'y a pas non plus de conflit familial chez Mirecourt : c'est la mère de Paul de Kock qui finance l'édition du premier livre. Vapereau suit quant à lui la version très vocationnelle du *Dictionnaire de la conversation*, auquel il emprunte le verbe « tourmenter ». L'objectif semble clair : faire entrer les débuts du romancier dans le cadre pré-écrit de la vie d'artiste, qui ne peut naître **qu'une** d'une rupture radicale avec la famille et la société bourgeoise. Considérant le travail de synthèse des biographies antérieures fait par Vapereau et ses équipes, on peut se demander s'il est possible de remonter, pour ainsi dire, à la source des sources : la biographie matricielle et inaugurale, l'*urtext* biographique.

La première main

D'où viennent véritablement les informations biographiques que contient le Vapereau, puisqu'il n'est, en grande partie, qu'un ouvrage de synthèse ? Autrement dit, quelle est la source des sources, la biographie matricielle et inaugurale ? Il faut bien que les faits biographiques relatifs à Paul de Kock dans la *Galerie de la presse* viennent de quelque part. Dans bien des cas, les biographiés eux-mêmes semblent être à la source de leur récit biographique. La réponse à un questionnaire transmis par le biographe ou une autobiographie maquillée en biographie suffisent pour démarrer le cycle des notices qui se copient les unes les autres. Tel semble avoir été le cas de la biographie de Léonor-Joseph Havin, directeur du journal *Le Siècle* dans les années 1860. Les biographes d'Havin dans le *Panthéon parisien* de Carjat et dans le *Panthéon des illustrations françaises* sont similaires : la première est une version abrégée de la seconde. Il est probable qu'Anatole de La Forge, biographe d'Havin pour le *Panthéon parisien*, ait eu sous les yeux la notice du *Panthéon des illustrations françaises*¹⁰⁵⁸. Quant à savoir d'où vient cette dernière biographie, c'est une autre affaire. À de nombreux points de vue, cette biographie du *Panthéon des illustrations françaises* est proche de la notice d'Havin dans la *Nouvelle biographie générale*. Deux exemples suffiront à prouver cette parenté : d'une part, la récurrence des mêmes chiffres dans les deux notices. Havin a été huit fois président du Conseil général de la Manche, six fois vice-président de l'Assemblée nationale. Lors des élections législatives de 1848, Havin obtient 119 817 suffrages sur 120 000 votants. Ces chiffres se retrouvent dans les deux biographies. D'autre part, on trouve dans les deux textes la même anecdote, selon laquelle c'est au bras d'Havin que la duchesse d'Orléans se rendit, le 24 février 1848, des Tuileries à la Chambre des députés. Ces similitudes ne constitueraient qu'une illustration supplémentaire du phénomène de reprise généralisé dont nous parlons, si la *Nouvelle biographie*, qui présente la particularité de citer précisément ses sources bibliographiques, ne donnait pour sa notice sur Havin que la référence suivante : « Ernest Perraud fils, dans le *Musée biographique*, 13^e année, t. V, 2^e liv, p. 89-92 », ainsi que des documents particuliers dont la teneur n'est pas divulguée. Ernest Perraud est le fils d'Eugène Perraud de Thoury, directeur de plusieurs recueils de biographies à vendre, dont le *Musée biographique*. Il ne nous a malheureusement pas été

¹⁰⁵⁸ Notons toutefois que l'album regroupant les planches du *Panthéon parisien* date de 1864, selon la BnF, et que le troisième volume du *Panthéon des illustrations françaises* où paraît la biographie de Havin est paru en 1865. Cela ne veut pas dire nécessairement qu'il y ait antériorité du *Panthéon parisien*, car il est probable que les notices du *Panthéon des illustrations françaises* circulaient avant leur publication en volume – et notamment auprès des biographiés eux-mêmes, qui y avaient au moins contribué en se faisant photographier et en transmettant un autographe.

possible d'avoir accès à cette biographie du *Musée français*, qui n'est pas disponible à la Bibliothèque nationale de France. Il est néanmoins très probable que cette notice soit la source principale, sinon la seule, de celle du *Panthéon des illustrations françaises*. On peut du reste faire l'hypothèse que Havin lui-même a fourni cette notice à Victor Frond qui lui demandait des documents biographiques. Il y a fort à parier que certaines célébrités du temps possédaient des notices biographiques, écrites sous leur dictée, qu'elles remettaient complaisamment à qui leur en faisait la demande – pensons aux « autobiographies » envoyées à Nadar, ou encore à celle déjà évoquée de Berlioz qu'il destine, selon toute vraisemblance, à Mirecourt. L'on voit ainsi comment, à partir de documents évidemment partiels, se constitue peu à peu un récit biographique qui va se stabilisant. Les analyses qui précèdent nous prouvent aussi à quel point des espaces éditoriaux et des types de textes qu'on pourrait croire séparés sont en fait connectés. Un ouvrage comme le *Musée biographique*, par exemple, n'a presque aucune empreinte médiatique : tout porte à croire que les contemporains, parfaitement au courant du genre de montage financier dont ce recueil procède, ont délibérément ignoré le livre et son contenu. En réalité, il constitue une source avérée de plusieurs biographies. De la même manière, si le Vapereau est très explicitement la source de nombreux articles de journaux, il faut garder à l'esprit que les équipes du Vapereau ont consulté nombre de journaux, ainsi que des publications issues de la petite presse satirique comme la *Galerie de la presse*. Sans aller jusqu'à affirmer que les échelles de légitimité n'existent pas pour les biographies contemporaines, force est de constater que ces textes sont reliés et existent comme un tout.

Chercher ailleurs

Au sein de cet ensemble, le *Dictionnaire des contemporains* occupe, on l'a dit, une place stratégique : il a le mérite de proposer des notices informées et cohérentes – autant de canevas sur lesquels broder efficacement un récit biographique. Toutefois, prenant acte du recours généralisé au Vapereau après 1858, certains biographes vont chercher à se démarquer en diversifiant les sources documentaires. Encore faut-il préciser qu'ils n'ont sans doute pas toujours eu le choix. L'article consacré à Alphonse Karr dans *Le Gaulois* s'ouvre sur une mise en abyme : la description de la conférence de rédaction du *Gaulois*. Chargé par son rédacteur en chef, Eugène Varner, d'écrire la biographie de Karr, M. Max « se saisit d'une plume et écrit

avec recueillement », ou plutôt recopie textuellement la notice du Vapereau. La réaction du rédacteur en chef ne se fait pas attendre :

Eugène Varner laisse tomber un regard sur la copie de Max. (Tous les rédacteurs s'empresent de le ramasser.) Il jette un cri :

— Grand Dieu ! mais c'est une réédition de l'article Karr dans le Dictionnaire Vapereau, que voulez-vous que j'en fasse ? Ne me dites pas l'âge de M. Karr, les grands hommes vivent toujours ; – ne me donnez pas la nomenclature de ses œuvres, – tout Paris, tout le monde connaît par cœur chacun de ses romans, à commencer par *Sous les tilleuls* jusqu'à la *Pénélope normande*. – Mais ce que je veux, reprend Eugène Varner avec une chaleur n'excluant point une certaine dignité, – c'est que vous disiez ce que l'on ignore, et que l'on serait curieux de connaître : la vie de M. Alphonse Karr à Nice¹⁰⁵⁹.

Le rejet du Vapereau au nom du caractère éculé de ses informations et la priorité donnée à l'actualité sont un lieu commun des biographies de petite presse. Il n'empêche que la scène est vraisemblable : elle rend compte d'un sentiment de péremption du *Dictionnaire des contemporains* et d'un besoin de renouvellement du matériau biographique. Six mois après la parution de ce texte, dans *Diogène*, également rédigé en chef par Eugène Varner, paraît une biographie de la cantatrice Delphine Baucé, dite Madame Ugalde. L'auteur en est le parolier Alphonse Baralle, qui signe également plusieurs biographies de chanteurs dans *Le Gaulois*. Le texte est plutôt long : 2,5 colonnes. Il s'ouvre classiquement sur un plagiat du Vapereau. Voici la première phrase de la notice du Dictionnaire :

UGALDE (Delphine Baucé, dame), cantatrice française, née à Paris, le 3 décembre 1829, reçut de sa mère, excellente musicienne, ses premières leçons de musique, débuta à la salle Chanteraine, sous les auspices du prince de la Moskowa, se maria à un jeune musicien, M. Ugalde, et se fit entendre dans plusieurs concerts¹⁰⁶⁰.

Voici à présent celle du *Diogène* :

Mlle Delphine Baucé, aujourd'hui madame Ugalde-Varcolier, est née à Paris, le 3 décembre 1829. Ses premiers débuts eurent lieu à la salle Chanteraine sous les auspices de M. le prince de la Moskowa ; mais l'histoire ne nous a pas transmis le titre de l'ouvrage dans lequel l'étoile *di primo cartello* qui brille aujourd'hui au Théâtre-Lyrique se montra pour la première fois au public parisien ; nous imiterons donc la réserve de l'historien pour mille raisons : la meilleure de toutes est que nous sommes aussi ignorant que possible à cet égard¹⁰⁶¹.

¹⁰⁵⁹ Max de Maran, « Alphonse Karr », *Le Gaulois*, 15 janvier 1860, p. 4.

¹⁰⁶⁰ Gustave Vapereau, *Dictionnaire des contemporains*, éd. 1861, p. 1726.

¹⁰⁶¹ Alphonse Baralle, « Madame Ugalde », *Diogène*, 9 juin 1860, p. 4-6, cité p. 4.

Toutefois la ressemblance s'arrête là, ou presque. Les phrases qui suivent perdent de vue la notice du Vapereau et déroulent faits et tournures tout à fait différents. Comment Alphonse Baralle s'y est-il pris ? La réponse se trouve dans la notice elle-même, qui cite deux articles différents : l'un de Henri Blanchard, l'autre de Léon Durocher. Pour ces citations, il ne précise ni date ni titre de presse, comme de coutume dans ces biographies de presse peu soucieuses d'érudition bibliographique. Mais en l'occurrence, la dissimulation de la source a une autre explication : les deux articles cités proviennent du même journal, la *Revue et gazette musicale de Paris* – le premier date de juillet 1848, le second d'avril 1860. En réalité, l'intégralité des informations contenues dans la biographie d'Ugalde provient de la *Revue et gazette musicale de Paris*. On y trouve de nombreux emprunts textuels, dont voici un échantillon :

D.A.D Saint-Yves, « Reprise des Monténégrins », *Revue et gazette musicale de Paris*, 22 août 1858. Alphonse Baralle, « Madame Ugalde », *Diogène*, 9 juin 1860, p. 4.

Les *Monténégrins* avaient été reçus et même répétés à l'Opéra-National dont le privilège appartenait à ce pauvre Adolphe Adam. Quand, par la suite de la fermeture de ce théâtre, ils furent transportés à l'Opéra-Comique, les auteurs se rappelèrent la cantatrice inconnue qui avait dû créer, au boulevard du Temple, le rôle de Béatrix, et Mme Ugalde fut engagée par M. Perrin pour le jouer à la salle Favart.

Quand par suite de la fermeture de l'Opéra-National, les *Monténégrins* furent transportés à la salle Favart (on disait encore la salle Favart en l'an de grâce 1848) les auteurs se rappelant la cantatrice inconnue qui devait chanter le rôle de Beatrix au boulevard du Temple, la recommandèrent à M. Perrin, qui s'empressa de l'engager.

Habilement, Alphonse Baralle fait à plusieurs reprises passer son plagiat pour une synthèse des différents avis émis par la critique de l'époque sur les talents d'Ugalde. Ainsi Henri Blanchard écrit en 1848 : « Âme expression, sentiment profondément musical dans cette charmante romance, et légèreté de style, traits de bon goût, audace, verve dans le second morceau, telles sont les qualités que la débutante a montrées tout d'abord¹⁰⁶². » La version de Baralle est la suivante : « Âme, expression, sentiment profondément musical, presque du style, traits de bon goût audace, verve, telles furent les qualités que reconnurent à la débutante les critiques du temps. » De même, quelques lignes plus loin, à propos de la pièce *L'Ambassadrice*, la phrase « Son succès a été brillant, trop brillant même, s'il devait l'éblouir et l'empêcher de travailler à donner plus de netteté à ses vocalises, plus de grâce et de finesse à son jeu¹⁰⁶³ » devient sous la plume de Baralle :

¹⁰⁶² Henri Blanchard, « Début de Mme Ugalde dans le Domino noir », *Revue et gazette musicale de Paris*, 30 juillet 1848, p. 4-5.

¹⁰⁶³ « Nouvelles », *Revue et gazette musicale de Paris*, 3 septembre 1858, p. 6.

Le rôle d'Henriette valut à Mme Ugalde un succès tellement brillant que les princes de la critique d'alors craignirent qu'il n'éblouît la jeune artiste au point de l'empêcher de travailler à donner plus de netteté à ses vocalises, plus de grâce et de fini à son jeu.

Les « princes de la critique » ne sont autres que le rédacteur anonyme de la rubrique des « Nouvelles » de la *Gazette musicale de Paris*. Par ce tour de passe-passe, Baralle donne du poids à son propos, et laisse entendre qu'il a pris connaissance de la plupart des comptes rendus de *L'Ambassadrice*. Le reste de la biographie d'Ugalde est du même acabit : lorsqu'il n'emprunte pas textuellement, Alphonse Baralle consulte néanmoins la *Gazette musicale* pour y relever précisément les différentes créations d'Ugalde, ainsi que ses maladies de la voix et ses voyages¹⁰⁶⁴. Comment Alphonse Baralle s'y est-il pris concrètement ? Les différents numéros de la *Gazette musicale de Paris* ont été réunis au fur et à mesure en volumes, à raison d'un volume par année. Au début ou à la fin de chacun de ces volumes se trouvent trois tables alphabétiques : des matières, des rédacteurs, et des noms. C'est dans cette dernière qu'Alphonse Baralle est allé puiser, année après année, les occurrences du nom « Ugalde », dont le nombre va du reste croissant avec la notoriété de la cantatrice.

Alphonse Baralle, propriétaire ou dépositaire des collections de la *Gazette musicale de Paris*, a donc pratiqué un travail de dépouillement, d'ailleurs approfondi : de nombreuses informations qu'il reprend dans sa biographie proviennent non des articles signés des premières pages du journal, mais de la rubrique « Nouvelles », en fin de numéro, imprimée en petits caractères. Le recours à la *Gazette musicale* semble avoir été pour Baralle une pratique à part entière dans son travail de biographe : la notice qu'il consacre à Jules Benedict dans *Le Gaulois* du 21 octobre 1860 est aussi calquée sur les informations de la *Gazette musicale*. À titre d'exemple, Baralle écrit : « À propos de cette représentation, le Court Journal [*sic*] dit que la musique du maestro réunit à la grâce italienne l'inspiration allemande¹⁰⁶⁵. » Sa phrase est tirée de la « Chronique étrangère » de la *Gazette musicale* du 28 juin 1846 : « La musique du maëstro, dit une feuille anglaise, the Court journal, réunit à la grâce italienne l'inspiration allemande¹⁰⁶⁶. » Baralle cite par ailleurs deux articles de la *Gazette musicale*, qu'il présente comme un « journal spécial ». Le cas d'Alphonse Baralle a le mérite de porter en pleine lumière les objets éditoriaux à part que sont les collections complètes de journaux, soumises à des pratiques bibliographiques exigeantes et formant de véritables volumes destinés à perdurer. De

¹⁰⁶⁴ Nous plaçons en annexe un tableau exhaustif des sources et emprunts faits par Baralle à la *Revue et gazette musicale de Paris*.

¹⁰⁶⁵ Alphonse Baralle, « Jules Benedict », *Le Gaulois*, 21 octobre 1860, p. 6.

¹⁰⁶⁶ « Chronique étrangère », *Revue et gazette musicale de Paris*, 28 juin 1846, p. 6.

ce point de vue, la biographie contemporaine opère la jonction entre passé proche et présent en construisant une sorte d'actualité au long cours. Dans la biographie d'Ugalde, deux temporalités médiatiques s'entremêlent : si Baralle remonte chercher des informations biographiques à la fin des années 1840, il cite aussi des articles vieux de quelques mois au moment où il écrit.

Les biographies contemporaines composent un écosystème au sein duquel le plagiat, la reprise, l'emprunt (explicite ou non) sont monnaie courante. Après avoir documenté ces phénomènes, nous nous intéresserons dans la deuxième partie de ce chapitre à ce que cette circulation fait aux éléments biographiques eux-mêmes. Pour lors, soulevons une question simple : ces pratiques de pillage ont-elles suscité des réactions négatives, à l'heure où s'invente juridiquement le droit d'auteur ? Significativement, Gustave Vapereau ne s'est plaint qu'à une occasion de voir son dictionnaire mis à sac par ses confrères biographes, en réponse à une attaque du *Figaro* concernant le caractère publicitaire de l'*Année littéraire*, une autre publication du biographe. Vapereau répond par une lettre ouverte, parue dans le *Figaro* du 17 mai 1859, dans laquelle il dénonce le plagiat de 232 lignes opéré par le *Figaro* une semaine plus tôt. Sauf 41 lignes imprimées en texte de citation,

toute les autres sont discrètement interlacées, par groupe de 40, de 50 et de 60 lignes, dans les notices [...] de *Victor-Emmanuel*, de *Cavour* et de *Metternich*, ici avec une indication insuffisante ou qui déroute le public, comme celle-ci : *Un biographe contemporain* ; là sans aucune espèce d'indication, ni de renvoi¹⁰⁶⁷.

Une telle remarque montre que Vapereau n'est pas dupe des pratiques faussement habiles de ses plagiaires. Mais sans l'éreintement de l'*Année littéraire*, il ne serait sans doute jamais intervenu. Par ailleurs, il n'est pas ici question de procédure judiciaire. En somme, il faut croire que le statut privilégié d'outil bio-bibliographique de la presse détenu par le Vapereau avait davantage de valeur que la défense d'une propriété intellectuelle, que les plagiaires auraient de toute manière su contourner. En sortant du strict corpus des biographies de contemporains, force est de constater qu'une telle sérénité face au plagiat n'est pas la règle. La féroce bataille juridique que se sont livrée la *Biographie Michaud* et la *Biographie Didot* au début des années 1850 en apporte la preuve. Cette affaire présente de nombreux éléments pour penser la place du droit d'auteur au sein de ces entreprises biographiques fondées sur la répétition. Plus généralement, elle permet d'envisager la notion que les contemporains avaient de ce type d'ouvrages collectifs.

¹⁰⁶⁷ Gustave Vapereau, « Correspondance », *Figaro*, 17 mai 1859, p. 6.

1.3. Michaud vs. Didot : les biographies citées... en justice

« Pour la première fois peut-être, les tribunaux eurent à descendre dans toutes les profondeurs de la conception, de l'organisation, de l'exécution d'un si vaste ouvrage collectif¹⁰⁶⁸. » C'est par ces mots qu'est résumée, au début du douzième tome de la nouvelle édition de la *Biographie universelle* des frères Michaud, l'affaire de propriété intellectuelle aux rebondissements multiples qui a opposé Louis-Gabriel Michaud aux frères Firmin Didot, entre 1852 et 1855.

Tout commence le 27 mars 1852. La première livraison d'un nouveau dictionnaire biographique est mise en vente par les éditeurs Firmin Didot. Son titre : *Nouvelle biographie universelle ancienne et moderne*, dirigée par Jean-Chrétien-Ferdinand Hoefer, un médecin d'origine allemande, défini comme « polygraphe » dans cette même biographie¹⁰⁶⁹. Le projet initial prévoit 32 volumes, divisés en livraisons hebdomadaires – à raison de 10 livraisons par volume. Le 19 mai 1852, moins de deux mois plus tard, sept livraisons ont déjà été publiées. C'est ce jour-là que Catherine Thoissier-Desplaces, adjudicataire des droits de la *Biographie universelle ancienne et moderne*, publiée pour sa première édition de 1811 à 1828¹⁰⁷⁰, assigne en justice pour plagiat et contrefaçon la maison d'édition Firmin Didot frères. Cette *Biographie universelle* est éditée à l'origine par les frères Joseph-François et Louis-Gabriel Michaud. En 1838, l'époux de Catherine Thoissier-Desplaces et les Michaud se mettent d'accord pour lancer une nouvelle édition de la *Biographie universelle*. Les huit premiers volumes de cette réédition sont publiés entre 1843 et 1845. En février 1852, Michaud jeune et Thoissier-Desplaces relancent la publication, jusqu'alors interrompue, de la deuxième édition de la *Biographie Michaud* : le 9^e volume paraît. Il paraît vraisemblable que cette reprise de la publication ait été motivée par l'annonce de celle des frères Didot. En tout état de cause, l'affaire de la *Biographie universelle* s'ouvre sur ce dépôt de plainte : elle connaîtra deux procès et quinze audiences, à Paris, Orléans et Amiens. À la différence des procès en diffamation, dont la publicité est strictement réglementée par la loi impériale, cette affaire de propriété intellectuelle connaît une

¹⁰⁶⁸ *Biographie universelle Michaud ancienne et moderne*, nouvelle édition, Paris, C. Desplaces, Michaud, 1855, vol. 12.

¹⁰⁶⁹ *Nouvelle biographie*, ouvr cité, t. XXIV, p. 845.

¹⁰⁷⁰ L'ensemble compte 52 volumes – à quoi il faut ajouter 3 volumes de mythologie et 30 de Supplément, publiés quant à eux jusqu'en 1862.

large diffusion dans la presse et les mémoires rédigés par les différentes parties sont publiés. Outre ces documents, les tomes 12 et 13 de la deuxième édition de la *Biographie Michaud* comportent de longs préambules retraçant l'affaire et défendant leur point de vue – comme le fait, au même moment, Mirecourt au début de ses petites brochures.

La première plainte, qui ne porte que sur les sept premières livraisons de la *Biographie Didot*, comprend trois chefs d'accusation distincts : la contrefaçon du titre, dont Michaud prétend être propriétaire ; la contrefaçon de 59 articles copiés textuellement ; le plagiat de 22 autres articles. Le délit de contrefaçon tombe sous le coup de l'article 425 du Code Pénal de 1810. En outre, Michaud et Desplaces accusent les frères Didot de concurrence déloyale faite à leur propre entreprise biographique, imputation renforcée par la différence manifeste de prix entre les deux entreprises : la *Biographie Michaud* se vend 12,5 francs le volume et 500 francs l'ouvrage complet ; la *Biographie Didot* est promise au prix de 3,5 francs le volume et 112 francs l'ouvrage complet. Les Didot rejettent le reproche d'une concurrence déloyale en établissant d'entrée de jeu une série de différences entre la *Biographie Michaud* et leur dictionnaire. La *Biographie Didot* est au format in-8 et prévoit 32 volumes, la *Biographie Michaud* est au format in-4 et compte 40 volumes. Plus, les Didot ont eu soin d'indiquer les sources à consulter à la fin de chaque article, mais aussi de placer la date de mort directement après la date de naissance au début de chaque notice, mais encore d'indexer rigoureusement la taille de l'article sur le degré d'importance de la personne.

Que répondent les Didot aux accusations portant sur le titre et les articles contrefaits ? Leur position est simple : *feci, sed jure feci*. Ils reconnaissent volontiers avoir copié lesdits articles (il n'est question ici que des 59 articles prétendus contrefaits), mais les auteurs de ces articles (Guinguené, Jourdain, Langlès, Maltebrun, Clavier, Bourgoïn, Millin, Durdent, du Petit-Thouars, Benjamin Constant, Cuvier, de Lally-Tollondal, Delaulnaye et Beauchamp) sont morts depuis plus de dix ans. Aux termes de la loi du 19 juillet 1793, la durée du droit d'auteur *post mortem* est fixée à dix ans – il sera prorogé à cinquante ans en 1866. Par conséquent, la production de ces auteurs est tombée dans le domaine public et il est loisible aux Didot de faire imprimer des articles qui appartiennent à tous. Quant au titre dont Michaud prétend avoir été dépouillé, les Didot arguent qu'il n'a rien de particulier, qu'il s'agit d'un titre générique employé à de nombreuses reprises avant et après la publication des Michaud. Pour le prouver, ils impriment à l'appui d'un de leurs mémoires une liste de toutes les publications portant un titre analogue, à commencer par l'*Universal Biography* de Lemprière, parue à Londres en 1808. Quant à Michaud et Desplaces, ils font valoir que le titre *Biographie universelle* individualise

la *Biographie Michaud*, première en France à porter ce titre au lieu de choisir celui de « Dictionnaire historique », en usage alors pour les dictionnaires biographiques.

Mise à part la discussion autour du titre, la question autour de laquelle s'organise l'essentiel des débats est la suivante : qui est l'auteur de la *Biographie Michaud* ? Chaque camp défend son point de vue. Pour les Didot, les auteurs de la *Biographie Michaud* sont les différents signataires des articles : chaque article est régi individuellement par les lois de la propriété intellectuelle, qui est une propriété temporaire. Les frères Michaud sont les éditeurs de la *Biographie universelle*, et ne sont à ce titre que les cessionnaires des droits que les différents auteurs (Guinguené, Benjamin Constant, etc.) leur ont vendus. Pour Firmin Didot frères, la *Biographie Michaud* n'est que la « rangée alphabétique d'une certaine quantité d'écrits partiels, individuels, indépendants les uns des autres, sans lien et sans connexité entre eux¹⁰⁷¹ ». De deux choses l'une : soit la *Biographie Michaud* perçue comme un tout organisé n'existe pas, soit elle existe mais n'appartient à personne et elle est *res nullius*. À rebours de cet argumentaire, Michaud défend qu'il n'est pas simple éditeur ou cessionnaire des droits : il est auteur de la *Biographie Michaud* en tant qu'ensemble, et coauteur de chacun des articles qui la composent. En vertu de cette auctorialité, aucun article de la *Biographie Michaud* n'est du domaine public. Michaud estime qu'il est auteur parce qu'il est la « cause première » de sa *Biographie* : c'est son frère aîné et lui qui en ont mûri le projet et pensé l'organisation. Hœfer, dans une brochure intitulée *Du système qui transforme l'éditeur en auteur et coauteur et de la composition des dictionnaires biographiques*, se moque d'une telle conception, qui fait selon lui disparaître complètement le véritable producteur :

Avez-vous besoin de vous vêtir, de vous coiffer, de vous chausser ; ne vous mettez pas en peine ; à l'exemple de l'éditeur, devenu *coauteur* en commandant les produits qui doivent alimenter son commerce, vous deviendrez au moins co-tailleur, co-chapelier, co-cordonnier de l'habit, du chapeau, de la chaussure que vous avez commandés et payés, et dont vous avez même donné la mesure et la coupe. Seulement j'ignore comment vous seriez reçu si, sur la note à payer, vous alliez faire déduire vos droits de co-fabricant¹⁰⁷².

Outre cette « conception première » de l'ouvrage qu'il revendique, Michaud établit deux autres critères pour être auteur de ce genre d'ouvrages : – la composition des parties par des savants et des gens de lettres dont on a commandé, rémunéré et contrôlé les travaux ; – la publication

¹⁰⁷¹ *Biographie universelle Michaud ancienne et moderne*, nouvelle édition, Paris, C. Desplaces, Michaud, 1855, vol. 12, « La *Biographie universelle* et la contrefaçon », p. XI.

¹⁰⁷² Ferdinand Hœfer, *Du système qui transforme l'éditeur en auteur et coauteur et de la composition des dictionnaires biographiques*, Paris, Firmin Didot, 1853, p. 5.

et la vente de l'ouvrage. Il n'est pas question ici d'un éditeur recueillant les multiples articles de différents auteurs ; il y a un auteur, donnant à un savant quelconque « un travail à faire pour sa *Biographie*¹⁰⁷³ ».

L'un des paradoxes soulevés par une telle ligne de défense réside dans l'histoire même de la *Biographie Michaud*. En 1852, ce n'est pas la première fois que la famille Michaud est à la barre pour défendre sa *Biographie*. En 1811, l'imprimeur libraire Louis-Marie Prudhomme, qui publie une neuvième édition du dictionnaire historique de Chaudon, orchestrée par Antoine-François Delandine, fait un procès aux frères Michaud. La situation est similaire : un éditeur décidant de publier une nouvelle édition d'un dictionnaire historique prend ombrage de l'annonce d'un ouvrage analogue, et attaque ses éditeurs. L'ironie de l'histoire, c'est que ses griefs sont fort similaires à ceux que Michaud entretient en 1852 vis-à-vis des Didot : une accusation de contrefaçon portant sur plusieurs notices. À propos de cette affaire, Jean-Luc Chappey souligne qu'

à partir du moment où l'écriture de ces notices tend à se normaliser et à privilégier les « faits » (détails biographiques, listes des œuvres...), il devient difficile de faire du neuf d'autant que, les promoteurs de la *Biographie universelle* ne s'en cachent pas, ils ont supprimé peu de notices présentes dans les dictionnaires antérieurs¹⁰⁷⁴.

La ligne de défense des frères Michaud, que les Didot ne manqueront pas de rappeler à l'appui de leur position, est la qualité intellectuelle et la singularité identifiée des collaborateurs de la *Biographie*. Ainsi les mémoires des Didot n'omettent jamais de citer l'extrait suivant, tiré du *Discours préliminaire* qui orne le premier tome de la *Biographie Michaud* de 1811 :

L'annonce d'un ouvrage par une Société de savants et de gens de lettres est devenue une des plus ridicules et des plus impuissantes amorces qu'il soit possible maintenant de présenter à la crédulité du public. Souvent ces savants et ces gens de lettres anonymes ignorent tout et ne savent point écrire. Quelquefois aussi des noms justement honorés, arrachés par l'importunité ou même pris sans consentement, décorent gratuitement des Prospectus trompeurs et sont ainsi plus ou moins innocemment complices de la fraude. Mais ici les écrivains sont nommés ; tous sont connus : plusieurs ont de la célébrité ; les autres y aspirent, ou du moins prétendent à cette considération qui est le prix des travaux utiles. Tous les articles sont signés de leur nom ; et ce nom, quel qu'il soit, ils n'ont pas voulu le compromettre en l'attachant à des choses qui ne

¹⁰⁷³ « Juridiction criminelle. Cour de cassation. La *Biographie universelle ancienne et moderne* de MM. Michaud frères et la *Nouvelle biographie universelle ancienne et moderne* de MM. Firmin Didot », *Le Droit*, 17 juillet 1853, p. 2.

¹⁰⁷⁴ Jean-Luc Chappey, *Ordres et désordres biographiques. Dictionnaires, listes de noms, réputation des Lumières à Wikipédia*, ouvr. cité, p. 57. Sur l'affaire Prudhomme-Michaud, voir en part. p. 53-68.

fussent pas dignes de leurs travaux passés, ou qui formassent un préjugé fâcheux contre leurs travaux futurs¹⁰⁷⁵.

Ainsi, remarquent les Didot, la place relative des éditeurs dépend de la ligne de défense adoptée pour l'occasion : les auteurs sont centraux et leurs noms, leurs signatures, effacent celui de l'éditeur ; mais « quand survient le besoin d'un procès [...] tout cela ne compte pour rien. Un seul nom est sérieux, c'est le nom de Michaud, et, quand le soleil Michaud se lèverait, il ferait disparaître toutes ces étoiles du firmament¹⁰⁷⁶ ». Le procès qui oppose les Michaud à Prudhomme est, on s'en doute, mis aussi à contribution par les Didot pour consolider leur argumentaire. Dans les mémoires sont insérés plusieurs tableaux comparatifs comme ceux que nous placions plus haut, permettant de confronter les notices de plusieurs dictionnaires. L'enjeu est de prouver

qu'il est difficile de faire un dictionnaire sans copier celui qui existe déjà ; qu'il est impossible de composer, sous quel titre que ce soit, un dictionnaire universel ou une histoire des hommes de toutes les nations sans copier les éditions précédentes¹⁰⁷⁷.

Face à ces argumentaires, convaincants l'un comme l'autre, quelle a été la décision de la justice ? Sans entrer trop avant dans le détail des différentes étapes de l'affaire, notons que le procès connaît deux étapes successives et antithétiques. Le 12 août 1852, le tribunal correctionnel de la Seine donne raison sur tous les points aux Didot : le titre, *Biographie universelle ancienne et moderne*, « n'a rien de spécial » et l'addition du mot « nouvelle » empêche toute confusion entre les deux ouvrages. La proximité entre certaines notices « résulte inévitablement de ce que les mêmes faits y sont souvent racontés, et de ce que, pour exposer les mêmes faits, il n'est pas toujours possible de varier l'expression¹⁰⁷⁸ ». Enfin, ajoute la cour,

[i]l suffit de jeter les yeux sur la *Biographie universelle* pour voir [...] qu'en effet les articles qui la composent sont complètement indépendants les uns des autres ; qu'ils forment autant de biographies distinctes [...] et que les articles n'ont entre eux d'autre rapport que le rapprochement matériel produit par le hasard de l'ordre alphabétique, c'est-à-dire un procédé purement mécanique¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁵ Louis-Simon Auger, « Discours préliminaire », *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1811, vol. 1, p. XIII.

¹⁰⁷⁶ « Plaidoirie de M^e Paillet, avocat de MM. Firmin Didot frères, audience du 18 février 1853 », *Question de propriété littéraire concernant la publication de la Nouvelle Biographie universelle*, Paris, Firmin Didot [1853], p. 64.

¹⁰⁷⁷ « Rapport de M. Cazenave, conseiller rapporteur, audience du 11 février 1853 », *ibid.*, p. 4.

¹⁰⁷⁸ *Journal des débats*, 15 août 1852, p. 3.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

Pour les magistrats, la *Biographie Michaud* est dépourvue d'« unité de pensée et de doctrine dans la rédaction des diverses parties et leur coordination ». Par conséquent, les articles qui la composent n'appartiennent qu'à leurs auteurs signataires, et Michaud ne peut en aucun cas être considéré comme coauteur. La Cour d'appel de Paris, le 4 mars 1853, confirme l'arrêt du tribunal correctionnel. Mais Michaud et Desplaces n'abandonnent pas la lutte et se pourvoient en cassation. Le 16 juillet 1853, la Cour de cassation casse l'arrêt de la Cour de Paris. Michaud est proclamé auteur de l'ensemble et coauteur des diverses parties dans leurs rapports avec l'ensemble. La Cour de cassation n'étant pas apte à juger du fond de l'affaire mais seulement de la conformité des arrêts au droit, le jugement est renvoyé devant la cour impériale d'Orléans. Cette dernière condamne les frères Didot, le 10 juillet 1854, et reconnaît le droit de Michaud comme supérieur à celui de ses collaborateurs. À partir de septembre 1854 s'ouvre une deuxième affaire : les frères Didot ont poursuivi la publication et la contrefaçon d'articles tout le temps qu'a duré le premier procès. Michaud intente une nouvelle action judiciaire pour les mêmes motifs, et Firmin Didot frères sont lourdement condamnés derechef. Ils modifient les notices incriminées. Concernant le titre, les Didot avaient déjà rapidement remplacé la mention « ancienne et moderne » par l'expression « depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours ». À partir du 10^e volume, et sans y être contraints par la justice qui n'a jamais reconnu que le titre des Michaud leur appartenait, les frères Firmin Didot changent leur titre, de *Nouvelle biographie universelle* à *Nouvelle biographie générale*. En résumé, les juges ont commencé par donner raison aux Didot, puis leur avis s'est renversé au profit de Michaud. La reconnaissance de ce dernier comme coauteur de la *Biographie Michaud* est l'une des étapes vers la création de la notion d'œuvre collective, définie par l'article L113-2 du Code de la propriété intellectuelle de 1992. L'issue du procès consacre par ailleurs l'éditeur, en lui donnant une importance nouvelle : il est désormais reconnu juridiquement non plus comme simple marchand chargé de l'impression et de la vente, auquel un auteur cède temporairement ses droits, mais comme donneur d'ordres, maître d'œuvre et conducteur de travaux. De maçon, il est devenu architecte.

Notons toutefois que les jugements condamnant les Didot ne portent que sur les articles copiés intégralement ; pour les articles plagiés, la justice considère qu'ils sont « sans importance » et que varier les formulations pour raconter les mêmes choses n'est pas toujours évident. Si la Cour a finalement choisi de protéger les ayants droit de la *Biographie Michaud*,

entreprise vaste et coûteuse (la première rédaction aurait coûté entre 400 et 500 000 francs¹⁰⁸⁰), elle reconnaît *de facto* que le plagiat, pour ce type d'ouvrages, est en quelque sorte consubstantiel à la composition. Après ce détour juridique, il convient de rentrer dans le domaine des biographies contemporaines *stricto sensu*, tout en changeant d'approche. Les dictionnaires biographiques sont inscrits dans un ensemble de textes plus large, fondé sur une logique de plagiats successifs. Cette réitération, que nous appelons « chaîne biographique », échafaude peu à peu un récit de vie qui circule de texte en texte et se sédimente progressivement, tout en se voyant sans cesse reformulé ou amendé. La deuxième partie de ce chapitre est dévolue à l'étude de la circulation et de la fixation de ces récits.

2. La fabrique biographique

La publication successive de biographies d'un même individu, dont le nombre est exponentiel, forme ce que nous appelons une « chaîne biographique ». De plume en plume, le récit se répète, se forme et se déforme. Certains épisodes gagnent en importance, d'autres sont écartés. Chaque biographe ajoute ou retranche en fonction de ses contraintes et objectifs, en colorant parfois son texte d'une teinte épideictique. L'ensemble de ces biographies élabore en quelque sorte une « archibiographie », vulgate paradoxale à laquelle les biographes n'ont souvent d'autre choix que de se référer. Mais ils peuvent aussi entreprendre de la détruire, en contredisant les versions antérieures. De ce point de vue, lire les différentes biographies parues sur un individu revient à faire la lumière sur une lutte pour la domination que se livrent des récits concurrents. Ainsi, deux logiques complémentaires, quoiqu'antithétiques, se font jour : d'une part, la circulation et le recyclage généralisé des informations, des citations et des anecdotes ; de l'autre, le conflit pour le contrôle du récit de vie. Afin d'étudier ces logiques avec précision, nous avons sélectionné trois biographiés. Pour chacun d'entre eux, nous avons procédé à un relevé des textes biographiques parus, en tentant d'être exhaustif. Compte tenu de la diversité des textes, de leur éparpillement dans la presse et des lacunes des bibliographes, cette exhaustivité n'est sans doute pas effective. Pour l'approcher, il nous a fallu procéder à deux entorses aux règles de notre corpus : une excursion chronologique, d'abord, puisque les célébrités que nous avons étudiées n'ont pas été biographiées seulement durant les années 1850 et 1860 ; un élargissement du cadre générique, ensuite, puisque les biographes du XIX^e siècle

¹⁰⁸⁰ *Biographie universelle Michaud ancienne et moderne*, nouvelle édition, ouvr. cité, vol. 12, « La *Biographie universelle* et la contrefaçon », p. IX.

font feu de tout bois en matière de source. Ainsi, portraits et souvenirs sont ici mis à profit, mais nous n'avons sélectionné que les textes à dominante biographique : les articles de circonstance qui mentionnent la personne sans raconter sa vie sont exclus. Qui sont les personnages sélectionnés ? Pour que soient représentées les catégories professionnelles majoritaires dans les biographies contemporaines, nous avons choisi une comédienne, Virginie Déjazet ; un écrivain, Arsène Houssaye ; un homme politique, Pierre-Antoine Berryer. En ce qui concerne Berryer, nous avons relevé 23 textes parus en 35 ans, soit de 1834 à 1869, à quoi il faut ajouter 4 ouvrages ou notices parus après sa mort, de 1871 à 1895¹⁰⁸¹. Virginie Déjazet est biographiée 26 fois en 37 ans, de 1837 à 1874, et 9 fois de 1875 à 1922. Enfin, 27 textes paraissent sur Arsène Houssaye en 32 ans, de 1841 à 1873. Ce dernier a une postérité moindre, puisque seul un ouvrage de souvenirs paraît à sa mort, suivi par une notice de P. Delbarre dans le périodique *Les Contemporains* en 1899¹⁰⁸².

2.1. Les biographèmes

En mars 2021, lors d'un séminaire organisé dans le cadre de l'ANR Numapresse, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty proposaient une réflexion sur la « fabrique médiatique des récits de vie », en s'intéressant particulièrement aux cas de Sand et de Bocage¹⁰⁸³. À l'aide d'un corpus d'articles biographiques s'étendant jusqu'à nos jours, il s'agissait d'étudier la façon dont la presse s'empare des récits de vie des célébrités et les modèle au gré de leur circulation. L'une des premières conclusions de cette communication résidait dans le caractère fragmenté et discontinu des récits de vie transmis par les médias, souvent réduits à quelques instantanés, quelques éclats agglomérés permettant de conférer une image globale de la personne. Pour nommer ces unités biographiques minimales, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty empruntent à Roland Barthes la notion de « biographème », que le sémioticien définit ainsi :

Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des « biographèmes » dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout

¹⁰⁸¹ Le texte paru en 1869, extrait des *Contemporains célèbres illustrés*, a été rédigé du vivant de Berryer, mais publié après sa mort. À une exception près, tous les textes considérés datent du XIX^e siècle.

¹⁰⁸² Nous plaçons en annexe, sous forme de tableaux, les textes consultés.

¹⁰⁸³ Dans le sillage de cette communication, un colloque intitulé « La fabrique médiatique des récits de vie. Circulation des biographèmes de Vapereau à Wikipédia » a eu lieu à Lyon en janvier 2023, co-organisé par Olivier Bara, Marceau Levin, Nejma Omari et Marie-Ève Thérenty.

destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie « trouée », en somme¹⁰⁸⁴.

Mais le voyage des atomes biographiques, chez Barthes, semble se produire en apesanteur, hors-sol. Dans le sillage des travaux récents sur l'édition et la prise en compte des supports, il importait alors de réfléchir aux canaux de transmission de ces biographèmes, à leurs modes de diffusion ainsi qu'au contexte historique dans lesquels ils circulent et se figent. Forts de cette prise en compte, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty proposaient des pistes pour une médiapoétique du biographème, permettant de synthétiser les différents aspects du « jeu de variations et d'amplifications grâce auquel les biographèmes s'alimentent, se transmettent et surtout se mémorisent¹⁰⁸⁵ ». Les deux chercheurs repéraient quatre procédés de ce jeu : l'anecdotalisation ; la formulation ; la citation ; la falsification. L'anecdotalisation consiste à recourir à différentes anecdotes pour exprimer ou développer un biographème. La formulation repose sur la recherche de formules plus ou moins figées, censées résumer un biographème tout en lui donnant corps. La citation, que nous avons déjà abordée, est un moyen efficace pour fixer l'une de ces unités biographiques minimales, qu'il s'agisse d'une citation du biographié ou d'un tiers. Enfin, de la falsification relèvent les procédés de fictionnalisation, d'amplification et d'exagération des biographèmes qui, répétés à l'envi, dilatés, finissent par relever de la pure invention.

Une question que soulève ce modèle théorique tient à la définition du mot « biographème ». Barthes le définit triplement comme « détail », « goût » ou « inflexion ». Il semble que le terme soit conçu d'une manière beaucoup plus extensive par Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty, signifiant en quelque sorte un schème explicatif de la personnalité, un trait définitoire de l'image publique. La question du degré de généralité d'un biographème peut à ce titre poser quelques problèmes. Par exemple, la barbe d'Arsène Houssaye constitue un trait biographique récurrent dans les textes qui le concernent. L'évocation de cet attribut pileux, particulièrement fourni et soigné, s'insère le plus souvent dans une description plus générale du caractère affecté d'Houssaye, sa barbe dorée et frisée le rejetant paradoxalement du côté de la féminité et des parfums dont il use abondamment, d'après certains de ses biographes. Se moquant du blason de la famille d'Houssaye, Touchatout propose sa version de la description héraldique des armes du poète : « *Plume d'oie à barbes parfumées sur champ de pommade à*

¹⁰⁸⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 1994, tome II, p. 706.

¹⁰⁸⁵ Olivier Bara, Pierre-Carl Langlais, Marie-Ève Thérenty, « La fabrique médiatique des récits de vie : Sand et Bocage », séminaire Numapresse, 22 mars 2021. Captation en ligne : <http://www.numapresse.org/2021/03/29/la-fabrique-mediatique-des-recits-de-vie-sand-et-bocage-22-mars-2021-replay-du-seminaire/>.

*la rose semé de pots de cold-cream*¹⁰⁸⁶ ». Les remarques liées à la barbe sont ici commandées par une description plus générale d'Houssaye comme un être efféminé, à l'image du régime impérial dont il est, dans le domaine de la culture, l'un des piliers. Ainsi, on peut penser une hiérarchie des biographèmes : il y aurait des *hyperbiographèmes* et des *hypobiographèmes*. De même, certains biographèmes peuvent fusionner, l'un devenant la métonymie ou la métaphore de l'autre. Dans un article du *Corsaire* de 1867, la barbe d'Houssaye devient l'équivalent du type de littérature qu'il pratique :

La littérature d'où est sorti *Le Roi Voltaire* m'apparut parfaitement à l'unisson du poil mentonnier de celui qui écrivit ce livre prudhommesque. Je la vis, disposée avec le même art faux, peigné avec le même soin prétentieux, visant, – et visant mal, – à une certaine élégance toute de convention, affectant des airs terribles à faire mourir de rire, touffue, enchevêtrée, parsemée de profondeurs à peu près insondables et par-dessus tout d'un blond hasardé¹⁰⁸⁷.

Nous verrons d'autres cas de connexions semblables. Une telle occurrence manifeste le désir d'une partie des biographes d'imbriquer les biographèmes entre eux et leur fréquente recherche de « l'unisson ». Quant aux quatre procédés énumérés ci-dessus, on constate que la formulation et la citation semblent pouvoir être rapprochées : toutes deux relèvent des *lieux communs* des biographies, qui puisent dans un fonds partagé expressions et bons mots. Concernant l'anecdotalisation et la falsification, ces deux figures tiennent de l'*interpolation*, geste consistant à introduire des éléments nouveaux dans un texte. D'un côté, la reprise à l'identique ; de l'autre, la variation. En tout état de cause, la réflexion entamée par Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty ouvre des pistes stimulantes de compréhension des modalités de circulation et de fixation des biographèmes. La spécificité du travail mené sur Berryer, Houssaye et Déjazet tient en premier lieu à la réduction de l'empan chronologique à la durée de vie des personnes. Cette différence est de taille : elle interroge moins la construction au long cours d'une histoire littéraire dans les médias que l'édification en temps réel d'une image publique, à laquelle l'individu biographié peut participer le cas échéant. Par ailleurs, la présence dans le corpus envisagé d'une personnalité politique issue du monde juridique, Pierre-Antoine Berryer, offre, nous le verrons, un contrepoint intéressant. La série des vies de Berryer permet d'évaluer avec précision la singularité des « vies d'artistes » que sont celles de Déjazet et d'Houssaye – d'autant qu'il arrive que la même publication biographique les accueille tous trois : c'est le cas de Mirecourt, d'Eugène Vermersch dans *Les Hommes du jour* et de Vapereau.

¹⁰⁸⁶ Touchaout [Léon Bievenu], *Le Trombinoscope*, livr. n° 107.

¹⁰⁸⁷ Auguste Cabrol, « Simples croquis. Arsène Houssaye », *Le Corsaire*, 13 décembre 1867.

2.2. Pierre-Antoine Berryer, la force de la tradition

Pierre-Antoine Berryer, né en 1790, est le fils d'un avocat célèbre, Pierre-Nicolas. Fait notable, ce dernier participe d'ailleurs à l'élaboration du récit de vie médiatique de son propre fils, en insérant dans ses *Souvenirs*¹⁰⁸⁸ diverses anecdotes sur la petite enfance de son fils qui seront ensuite reprises par certains biographes. Grâce à son père, Pierre-Antoine Berryer gravit rapidement les échelons de la carrière judiciaire : son père se l'associe notamment en 1815 pour défendre le Maréchal Ney. Acquis aux idées légitimistes, Berryer fils entre dans la vie politique en 1830, à quarante ans, l'âge minimal requis alors pour l'éligibilité. Après les Trois Glorieuses, il entre dans l'opposition et devient le chef du parti légitimiste. Déjà connu pour ses talents oratoires, il gagne en notoriété, poursuivant de front ses activités politiques comme député et sa carrière d'avocat. En 1848, il se fait élire représentant du peuple à Marseille, et siège à l'extrême-droite. Emprisonné pour avoir voté la déchéance du prince-président lors du coup d'État, il quitte temporairement la vie politique, et entre à l'Académie française en 1855. Aux élections législatives de 1863, il est élu par la 1^{ère} circonscription des Bouches-du-Rhône, et siège de nouveau à l'Assemblée comme député monarchiste. Il meurt en novembre 1868. Précisons que ce bref résumé biographique, destiné à donner quelques éléments pour appréhender le personnage de Berryer, n'échappe pas à la loi du genre : force nous a été de l'élaborer à partir des notices soumises à l'étude. C'est la raison pour laquelle il met en avant certains éléments, tel le politique, au détriment d'autres.

Les différentes biographies de Berryer témoignent d'une remarquable stabilité des éléments biographiques. Quelques-uns, au fur et à mesure, gagnent en importance, d'autres sont oubliés : c'est notamment le cas de certains de ses grands procès, dont l'intensité décroît dans les mémoires à mesure que le temps passe. Celui du Maréchal Ney, qui charrie la grandeur napoléonienne, continue d'être mentionné – surtout parce que son évocation permet de croquer un Berryer plein de mansuétude, défendant ses adversaires politiques. D'autres, comme celui du maréchal de camp Debelle ou de Cambronne, autres officiers de Napoléon condamnés par le régime de Louis XVIII, sont passés progressivement sous silence. Concernant ces procès de grands officiers de l'Empire, une citation de Berryer se retrouve de biographie en biographie : « Le métier d'un roi n'est pas de relever les blessés du champ de bataille pour les porter à

¹⁰⁸⁸ Pierre-Nicolas Berryer, *Souvenirs de M. Berryer, doyen des avocats de Paris, de 1774 à 1838*, Paris, Ambroise Dupont, 1839.

l'échafaud¹⁰⁸⁹. » Si cette citation et son attribution à Berryer se maintiennent avec force jusqu'après le décès de l'orateur, d'autres connaissent un destin différent, comme la phrase de Cormenin, extraite du *Livre des Orateurs*, qui compare Berryer à Mirabeau : « Berryer est, après Mirabeau, le plus grand des orateurs français. Oui, depuis Mirabeau, personne n'a égalé M. Berryer¹⁰⁹⁰. » La comparaison avec Mirabeau, très flatteuse pour Berryer, est réemployée par la suite, mais la formule semble devenir une expression figée dont l'auteur s'estompe. À la mort de Berryer, nombreux sont les journaux à ouvrir leur article nécrologique sur une formule analogue : « Sa place est au milieu de cette élite humaine qui se range autour de deux noms : Démosthènes [*sic*] et Mirabeau » (*Le Temps*) ; « En Berryer s'éteint la plus belle organisation d'orateur depuis Mirabeau » (*Le Siècle*) ; « Il a été, depuis Mirabeau, le plus grand orateur des temps modernes » (*La Loire*) ; « M. Berryer était considéré comme le plus grand orateur que la France ait eu depuis Mirabeau » (*Times*)¹⁰⁹¹. En se sédimentant dans l'imaginaire collectif, la citation de Cormenin s'est désolidarisée de son auteur : elle évolue à mi-chemin entre formule et citation. Ajoutons que la comparaison avec Mirabeau revient incessamment dans les textes. Devenue lieu commun, cette analogie se voit tôt décriée : en 1840, Louis de Loménie décrit Berryer comme un « personnage moulé à la Mirabeau à une époque où Mirabeau n'est plus possible¹⁰⁹² » ; Hippolyte Castille déclare vingt ans plus tard qu'à la place de Cormenin, il aurait dit Barnave plutôt que Mirabeau¹⁰⁹³ ; Barbey d'Aurevilly s'exclame en 1864 : « Ni Bolingbroke, ni Mirabeau¹⁰⁹⁴ ! »

Outre plusieurs citations marquantes et morceaux de bravoure oratoires, les vies de Berryer s'organisent autour de plusieurs événements récurrents : par exemple, l'intercession

¹⁰⁸⁹ Entre autres : Germain Sarrut et B. Saint-Edme, *Biographie des hommes du jour*, Paris, Krabbe, 1839, p. 18 ; Louis de Loménie, *Galerie des contemporains illustres*, ouvr. cité, t. I, p. 9 ; Eugène de Mirecourt, *Les Contemporains*, Gustave Havard, 1855, p. 26 ; Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, ouvr. cité, 1858, p. 182 ; Hippolyte Castille, *Portraits historiques au dix-neuvième siècle. M. Berryer*, Paris, Dentu, 1859, p. 22 ; *Musée français*, livraison n° 7, 1861 ; Fr. Ducuing, *Les Contemporains célèbres illustrés*, Paris, Librairie internationale, Bruxelles, Lacroix, Verboeckoven et Cie, 1869, p. 326 ; L. Lisle, « Berryer », *Les Contemporains*, 10 septembre 1893, p. 5.

¹⁰⁹⁰ Timon [Louis de Cormenin], *Livre des orateurs* [1836], Paris, Pagnerre, 1842, p. 473.

¹⁰⁹¹ *Berryer. Hommages rendus à sa mémoire*, Paris, aux bureaux de *La Gazette de France*, 1869, respectivement p. 81, 85, 136, 145.

¹⁰⁹² Louis de Loménie, *Galerie des contemporains illustres*, ouvr. cité, p. 30-31.

¹⁰⁹³ Hippolyte Castille, *Portraits historiques au dix-neuvième siècle. M. Berryer*, ouvr. cité, p. 7.

¹⁰⁹⁴ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Quarante médaillons de l'Académie française*, Paris, Dentu, 1864, p. 87. Henry St John, vicomte Bolingbroke, fut un opposant célèbre au gouvernement *whig* d'Horace Walpole dans la première moitié du XVIII^e siècle. Barbey d'Aurevilly fait donc allusion à la posture de Berryer comme opposant « seul contre tous » durant la monarchie de Juillet.

ratée de Berryer auprès de la duchesse de Berry pour empêcher le soulèvement chouan de 1832. Mais un biographème a retenu notre attention : il s'agit de la scolarité de Berryer au collège oratorien de Juilly, en région parisienne. Le récit de ces années d'étude est limité à deux traits : la paresse et la foi. Berryer est un élève paresseux et turbulent (adjectifs récurrents), animé d'une foi ardente le poussant à devenir prêtre, vocation contrariée par son père qui en fait un avocat. Le tableau ci-dessous compile les différentes occurrences de ce biographème.

1839	<i>Biographie des hommes du jour</i> , Paris, Krabbe.	Ses études ne furent ni fortes ni faibles ; mais dans toutes ses classes il conserva un rang honorable parmi ses condisciples ; il travaillait irrégulièrement et par boutades, et négligeait souvent les devoirs de sa classe pour se livrer à d'autres études ; mais dès qu'il suivait les leçons de ses professeurs avec quelque constance d'application, il faisait briller ce talent qu'il devait déployer plus tard avec une si grande supériorité. M. Berryer reçut à Juilly une éducation religieuse. Cette éducation première a été si puissante sur son esprit que le matérialisme des affaires n'a jamais pu ébranler sa foi catholique [...] Cette éducation religieuse laissa des traces si fortes en lui, qu'au sortir du collège il avait pris la ferme résolution d'entrer dans un séminaire et d'embrasser la carrière ecclésiastique. L'autorité de son père et les conseils d'un vénérable ecclésiastique le détournèrent de cette voie.
1839	<i>Dictionnaire de la conversation et de la lecture</i> , Paris, Belin-Mandar, t. LII, p.556-566.	M. Berryer fut élevé à Juilly dans le sentiment des fortes études et dans les principes arrêtés de la foi religieuse.
1840	Louis de Loménie, <i>Galerie des contemporains illustres</i> , Paris, au bureau central, t. I.	Le jeune Berryer fit preuve de bonne heure d'une intelligence et d'une paresse égales ; ce fut en somme un écolier assez médiocre, travaillant par saccades, d'une faiblesse humiliante en version grecque, mais parfois superbe dans l'amplification ou le discours français. En revanche, l'élève était d'une piété et d'une ferveur remarquables, si fervent, qu'après sa philosophie il voulait absolument se faire prêtre, et qu'on eut toutes les peines du monde à l'empêcher d'entrer dans un séminaire.
1842	Quérard, <i>La littérature française contemporaine</i> , Paris, Daguin, t. I, p. 365-374.	Le jeune Berryer fit de bonne heure preuve d'une intelligence et d'une paresse égales ; ce fut en somme un écolier assez médiocre, travaillant par saccades, d'une faiblesse humiliante en version grecque, mais parfois superbe dans l'amplification ou le discours français. En revanche, l'élève était d'une piété et d'une ferveur remarquables, si fervent, qu'après sa philosophie il voulait absolument se faire prêtre, et qu'on eut toutes les peines du monde à l'empêcher d'entrer dans un séminaire.
1852	A.-C. Bouyer, <i>Nouvelle biographie des hommes vivants</i> , Paris, Courcier, p. 68-69.	Nature paresseuse, il ne brilla point dans ses classes, et à l'exception des amplifications qu'il réussissait parfaitement et qui étaient comme le présage de ses talents oratoires ultérieurs, M. Berryer fut un élève médiocre. Après sa philosophie on eut beaucoup de peine à l'empêcher de se faire prêtre, tant étaient grandes sa piété et sa ferveur religieuse.
1852	W. Duckett (dir.), <i>Dictionnaire de la conversation</i> , Paris, Michel Lévy, t. III, p. 77-81.	M. Berryer a fait ses études chez les oratoriens, réunis en corporation privée à Juilly, où il eut pour condisciple Jérôme Bonaparte. Il quitta cette maison en 1806. Il avait montré de bonne heure une vaste intelligence, que sa paresse pouvait seule égaler : aussi brilla-t-il peu dans ses études. L'éducation religieuse de Juilly le poussait à entrer dans un séminaire ; sa famille parvint non sans difficulté à l'en détourner et à lui faire adopter la carrière du barreau.
1853	F. Hœfer (dir.), <i>Nouvelle biographie universelle</i> , Paris,	Envoyé de bonne heure au collège de Juilly, il y fit des études médiocres, tout en témoignant des plus heureuses dispositions. C'est que, dès l'âge le plus tendre, se manifesta chez lui ce défaut de goût, d'aptitude pour le travail, qu'il devait compenser par une vaste intelligence et la plus brillante imagination. À la fin de ses humanités, le jeune Berryer,

	Firmin Didot frères, t. v, p. 679-686.	dont la piété allait jusqu'à la ferveur, manifesta l'intention d'entrer dans les ordres. Son père parvint à l'en détourner, et le décida à la carrière du barreau.
1855	Eugène de Mirecourt, <i>Les Contemporains</i> , Gustave Havard.	Au collège, Antoine fut un assez pitoyable élève. Il se montra dissipé, rempli de turbulence et paresseux avec délices. On a regardé comme de mauvais plaisants ceux de ses biographes qui ont parlé de sa passion pour les lézards. Cependant rien n'est plus authentique. Nous avons connu, en 1835, un de ses anciens compagnons de classe, qui nous a donné là-dessus de précieux détails. Antoine avait toujours des lézards dans les poches de son habit, ou dans celle de sa culotte [...] — Ah ! les jolis animaux ! Ce sont les êtres les mieux organisés de la création, disait-il à ses camarades : ils aiment la musique et le soleil ! [...] Tous ces enfantillages, unis à une grande paresse pour l'étude, ne l'empêchaient pas de manifester, dès lors, une piété vive et un recueillement exemplaire à l'heure des exercices religieux [...] Chez Pierre-Antoine, la foi catholique était si réelle, et si profonde, qu'il voulut se faire prêtre. On eut une peine infinie dans sa famille à détruire cette vocation et à le porter vers la jurisprudence.
1858	Gustave Vapereau, <i>Dictionnaire universel des contemporains</i> , p. 182-183.	M. Berryer fut un élève aussi turbulent que paresseux, tout en montrant une intelligence et une piété qui le réconciliaient avec ses maîtres. Son inclination le portait à se faire prêtre ; mais le vœu de sa famille l'appelait au barreau : il y entra par docilité.
1859	Hippolyte Castille, <i>Portraits historiques au dix-neuvième siècle. M. Berryer</i> , Paris, Dentu.	Antoine Berryer avait environ six ans lorsqu'il entra chez les Oratoriens de Juilly, où il apprit surtout à élever des lézards, sans doute par cette raison populaire que le lézard est l'ami de l'homme, et aussi parce que l'écolier partageait avec ces petits sauriens l'amour du soleil et de la fainéantise. À six ans, d'ailleurs, que pouvait-il faire de mieux ? [...] La vive intelligence de Berryer devinait au lieu d'apprendre, et sa complexion répugnait aux assiduités de l'étude. Il fit d'assez médiocres humanités. Mais, par une particularité qu'on rencontre quelquefois chez les hommes à passions ardentes et à vive imagination, si l'étude avait peu d'attrait pour lui, le sentiment religieux agissait puissamment sur son esprit. Si l'on eût cédé aux pieuses aspirations du jeune collégien, on l'eût, au sortir du collège, voué au sacerdoce. Son père combattit cette vocation.
1861	<i>Musée français</i> , livraison n° 7.	Né en 1790, il a fait ses études classiques à ce collège des oratoriens de Juilly, d'où sont sortis tant d'hommes considérables de notre époque. Dans l'origine, la tendance de son esprit le poussait à se faire prêtre ; mais, cédant aux désirs de sa famille, il consentait à la fin à étudier le droit et à se faire avocat.
1869	Fr. Ducuing, <i>Les Contemporains célèbres illustrés</i> , Paris, Librairie internationale, Bruxelles, Lacroix,	Et pourtant ses biographes sont obligés de constater qu'il était né aussi turbulent que paresseux. Il aimait la poésie et les arts comme un homme d'imagination, et sa nature aussi impressionnable que vigoureuse le menaçait de grands appétits, comme Mirabeau. Mais il y avait au fond de son âme une ancre de résistance. C'est le sentiment du devoir à remplir, et aussi la passion des luttes glorieuses.

	Verboeckoven et C ^{ie} , p. 324-329.	Son père était lui-même un grand avocat : il n'eut qu'à faire appel chez lui au sentiment filial pour précipiter jusqu'au fond d'une étude d'avoué ce turbulent et ce paresseux qui se mit à étudier la patrocine et même les sciences exactes, avec la même passion qu'il aurait mise dans la contemplation d'un poème du Tasse ou d'un tableau de Raphaël.
1879	Andréo, « Gazette parisienne », <i>Le Jockey</i> , 25 janvier, p. 3.	Rarement les oratoriens qui dirigent cette célèbre maison d'éducation eurent un écolier plus médiocre et plus paresseux, bien que son intelligence se révélât à certains éclairs. On a retrouvé dans les archives du collège de Juilly une note ainsi conçue : « Antoine Berryer, nul en arithmétique, très faible en version, mais extraordinaire parfois dans le discours français ! » [...] Il paraît qu'[il] nourrissait pour les lézards un véritable enthousiasme. Était-ce sympathie de paresseux enfantin pour l'animal auquel on a fait, sans savoir pourquoi, une réputation de paresse entre tous les animaux, d'où le verbe peu académique <i>lézarder</i> , synonyme de flâner ? Non, Berryer motivait sa juvénile admiration pour le lézard, en ces termes : « Ce sont les vrais sages de la création, ils n'aiment que la musique et le soleil. »
1893	E. Lecanuet, <i>Berryer, sa vie et ses œuvres. 1790-1868</i> , Paris, Bloud et Barral.	La tradition lui reproche nombre d'escapades et de tours d'écolier. Dirai-je qu'on l'accuse d'une grande faiblesse pour les lézards ? « Ce sont, affirmait-il, les êtres les mieux organisés de la création : ils aiment la musique et le soleil ! » [...] Pierre Berryer était paresseux. Il ne goûtait point la grammaire, et le thème latin lui faisait horreur.
1893	L. Lisle, « Berryer », <i>Les Contemporains</i> , 10 septembre.	Tout d'abord, Berryer fut un pitoyable élève. Il était paresseux avec délices et, de plus, indiscipliné.

Ce tableau donne une idée précise des modalités de diffusion et de circulation des récits biographiques, ainsi que de l'élaboration progressive de ce que nous appelions « archibiographie ». Ne citant presque jamais leurs sources et se contentant de formules vagues comme « les biographes », voire « la tradition », les auteurs de biographies participent à la création de cette archibiographie aux contours nébuleux. La reprise à l'identique en constitue le cas le plus saillant des phénomènes de recyclage : Quérard reprend mot pour mot le texte de Loménie. Mais les reprises peuvent être plus subtiles : Bouyer reprend à Loménie l'idée que Berryer excellait dans les amplifications, quand Duckett reformule pour sa part la notion d'égalité entre paresse et intelligence. Les idées, les mots circulent, à quelques années d'écart, et se dévoile le jeu de dominos des biographies contemporaines : Castille et Vapereau reprennent Mirecourt, qui reprend Loménie, qui reprend Sarrut et Saint-Edme... Tel mot, lancé par un biographe, fait florès : la « turbulence » de Berryer apparaît sous la plume de Mirecourt (à moins qu'il n'ait repris ce terme d'une source tierce, qui nous a échappé), glisse sous la plume de Vapereau trois ans plus tard, puis de Ducuing en 1869, et se trouve reformulée par l'adjectif « indiscipliné » en 1893 dans la revue *Les Contemporains*. Les biographèmes, on l'a dit, peuvent subir des greffes : tel est le cas de l'anecdote des lézards, qui s'ente sur le *topos* de la paresse de Berryer. Mirecourt semble le premier à en parler, bien qu'il mentionne explicitement des biographes antérieurs qui auraient évoqué l'intérêt enfantin de Berryer pour les sauriens. L'anecdote est-elle inventée ? C'est difficile à dire, bien que l'interpolation d'anecdotes inventées dans les biographies soit une pratique habituelle chez Mirecourt et ses collaborateurs. Quoi qu'il en soit, l'anecdote des lézards renforce le motif de la paresse tout en conférant un sel pittoresque au récit de l'enfance. C'est sans doute la raison pour laquelle on la retrouve en 1879, dans un article du journal *Le Jockey*¹⁰⁹⁵ qui est moins une biographie qu'une enfilade de quelques anecdotes sur le député, publiée à l'occasion de l'érection d'un monument en son honneur.

À la lecture, se dégage l'impression d'une grande stabilité du motif biographique de la paresse juvénile et de la vocation religieuse contrariée. Comment l'expliquer ? Au moins deux raisons peuvent être avancées : une explication par le statut social de Berryer, et une explication d'ordre narratif.

- a) *Explication sociale*. Pierre-Antoine Berryer n'est pas un littérateur, ni un comédien. Son existence et ses actes ne sont pas sujets à des anecdotes ou des nouvelles à la main dans la petite presse, premier générateur d'*ana* qui se propagent ensuite dans les biographies.

¹⁰⁹⁵ Voir tableau ci-dessus.

Grand orateur, chef de parti, homme politique de premier plan, Berryer a une envergure historique. La stabilité de ces récits de vie en général, et de ce biographème en particulier, peut ainsi s'expliquer par la respectabilité du statut social de Berryer, couplée plus ou moins en fonction de l'époque à une forme de censure politique. Du reste, la plupart des épisodes de la vie de Berryer sont connus et documentés, ce qui laisse peu de place à l'improvisation. À l'inverse, nous verrons que la vie de Déjazet, femme et actrice, prête à des élucubrations nombreuses.

b) *Explication narrative*. Le biographème en question est proleptique. De même qu'une autre anecdote, souvent répétée, montre Berryer à deux ans dans une salle d'audience, de même l'intérêt de Berryer enfant pour les discours français et l'amplification est annonciateur de son futur talent oratoire. La foi qui l'envahit et le pousse à la prêtrise préfigure par ailleurs son engagement en faveur de la monarchie de droit divin. Le fait qu'un tel biographème ait perduré jusqu'après la mort de Berryer s'explique par l'anticipation. On peut voir dans ce récit sur la scolarité de Berryer une forme d'éthopée, soit une description caractérologique de l'avocat-député. La paresse et la turbulence de l'enfant sont à la fois la métonymie et la cause de la forme spécifique du talent oratoire de Berryer, présenté comme brillant mais inégal. « Comme tous les hommes passionnés et de grand mouvement, M. Berryer est fort inégal et très-incorrupt », déclare l'un de ses biographes, donnant de l'éloquence de Berryer une image baudelairienne : « L'aigle ne prend son vol que des sommets : il ne peut s'enlever dans les terres basses, où ses grandes ailes l'embarrassent. – Tel M. Berryer¹⁰⁹⁶. » Une phrase de Berryer circule, à titre d'exemple plaisant de son usage approximatif des collocations : « Proscrire les bases du lien social¹⁰⁹⁷ ». Difficile de se représenter les bases d'un lien, *a fortiori* de les proscrire. Pour Louis de Loménie, le premier à employer le mot « paresse », l'enjeu est plus prosaïquement d'insister sur l'absence de rigueur et d'application de Berryer. Plusieurs passages corroborent cette affirmation. Le blocus continental subi par le Royaume-Uni à l'instigation de Napoléon ayant lésé les États-Unis, ces derniers réclament à la France 25 millions de francs¹⁰⁹⁸. En 1834, à la Chambre, Berryer s'oppose fermement au règlement de cette créance. Commentant cet événement, Loménie déclare

¹⁰⁹⁶ Ducuing, *Les Contemporains célèbres illustrés*, ouvr. cité, p. 327-328.

¹⁰⁹⁷ Voir Eugène Vermersch, *Les Hommes du jour*, ouvr. cité, première série, CCXXXVII, p. 33.

¹⁰⁹⁸ Sur le sujet, voir Marcel Marion, « Un épisode des relations pécuniaires franco-américaines », *Revue des Deux Mondes*, Vol. 36, n° 1, 1^{er} novembre 1926, p. 46-64.

que « pour la première fois, M. Berryer appela à son aide un travail sérieux¹⁰⁹⁹ ». Quelques pages plus loin, le biographe conclut que Berryer jouit « largement du droit que la nature lui a donné de se passer d'étude et de travail¹¹⁰⁰ ». Quant à l'abandon de la carrière ecclésiastique, il renforce par la négative l'importance de la topique vocationnelle dans les biographies de contemporains¹¹⁰¹. Vapereau, très attaché au modèle narratif de la résistance aux volontés paternelles, fait de Berryer un contre-exemple : il entre « par docilité¹¹⁰² » dans la carrière juridique, quand bien même Loménie comme Mirecourt insistent plutôt sur la difficulté de faire plier la volonté du futur député. De toutes les manières, la présence même de la vocation, fût-elle contrariée, rapproche Berryer d'un monde artiste. L'appartenance de Berryer à la littérature, incarnée par son entrée à l'Académie française, est d'ailleurs sujette à débat. Barbey d'Aurevilly la rejette, en déclarant que « c'est la Politique, non la Littérature, qui a fait de M. Berryer un académicien¹¹⁰³ », mais Quérard justifie son intégration dans *La Littérature française contemporaine*, en s'interrogeant : « Que dirait-on d'un auteur qui faisant une galerie des écrivains grecs n'y comprendrait ni Démosthène ni Eschine, sous prétexte que l'on n'a que des discours de chacun d'eux¹¹⁰⁴ ? »

En définitive, le corpus des biographies de Berryer témoigne d'une grande homogénéité. Outre le faible nombre de textes à charge, les récits s'accordent globalement sur les événements, les dates et le caractère général de Berryer. Un texte semble être à la racine de la plupart de ses successeurs parus du vivant de Berryer¹¹⁰⁵ : la notice issue de la *Galerie des contemporains illustres* de Louis de Loménie. Plus encore que la biographie très fournie de Germain Sarrut et B. Saint-Edme, le texte de Loménie est central. Avec la comédienne Virginie Déjazet, les choses sont bien différentes : la pression du discours médiatique qui environne Déjazet et commente sa vie est bien supérieure ; en conséquence, la formation et la circulation des biographèmes la concernant font une large part au romançage.

¹⁰⁹⁹ Louis de Loménie, *Galerie des contemporains illustres*, ouvr. cité, p. 25.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁰¹ Sur le sujet, voir *infra*, chapitre 6.

¹¹⁰² Gustave Vapereau, *Dictionnaire des contemporains*, ouvr. cité, p. 182.

¹¹⁰³ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Quarante médaillons de l'Académie française*, ouvr. cité, p. 85.

¹¹⁰⁴ Quérard, *La littérature française contemporaine*, Paris, Daguin, t. I, p. 365.

¹¹⁰⁵ Nous excluons ici les biographies très documentées parues après sa mort, comme celle de Charles de Lacombe : *Vie de Berryer (d'après des documents inédits)*. Vol. 1 : *La Jeunesse de Berryer*, Paris, Firmin-Didot, 1894 ; vol. 2 : *Berryer et la Monarchie de Juillet*, Paris, Firmin-Didot, 1895 ; vol. 3 : *Berryer sous la République et le Second Empire*, Paris, Firmin-Didot, 1895.

2.3. Virginie Déjazet, d'un récit l'autre

Née en 1798, Virginie Déjazet débute sur scène dès l'âge de cinq ans dans divers théâtres d'enfants de la capitale, notamment le théâtre des Jeunes-Élèves, d'où elle passe ensuite au Vaudeville. Ayant passé plusieurs années en province, à Lyon et à Bordeaux entre 1817 et 1820, elle revient à Paris pour intégrer la troupe du théâtre du Gymnase, inauguré le 23 décembre 1820 par Delestre-Poirson. À partir de ce moment, sa vie théâtrale, émaillée de succès, est ponctuée par les théâtres qu'elle quitte et rejoint, au gré des différents contrats qui lui sont proposés : Variétés, Vaudeville, Nouveautés, Palais-Royal... En 1859, elle achète une petite scène du boulevard du Temple, qu'elle baptise Folies-Déjazet et dont elle confie la direction à son fils, Eugène. Talonnée par le manque d'argent qui la pousse à monter sur les planches à un âge avancé, elle meurt en 1875.

Virginie Déjazet est surtout connue pour ses rôles de travestis. L'un de ses rôles les plus célèbres est Napoléon enfant, dans une pièce intitulée *Bonaparte à l'école de Brienne*, comédie-vaudeville en trois tableaux, écrite par Gabriel de Villeneuve et Michel Masson et créée le 9 octobre 1830 au théâtre des Nouveautés. Comme l'écrit Camille Khoury dans un article sur le travestissement, « c'est à Virginie Déjazet que le travesti féminin au théâtre doit ses lettres de noblesse¹¹⁰⁶ ». L'expertise de Déjazet en matière de travestissement est reconnue au point qu'elle donne son nom aux rôles travestis, les *déjazets*. En outre, le genre auquel est associé Déjazet est le genre grivois, qu'Arthur Pougin définit ainsi : « des sous-entendus, des allusions transparentes, des équivoques, des mots à double entente, des couplets égrillards¹¹⁰⁷ ». Il ajoute d'ailleurs que Déjazet n'a pas connu de rivale en ce genre. Il est à croire que l'érotisme très présent dans la pratique théâtrale de Déjazet et son recours fréquent aux rôles de travestis sont liés. Camille Khoury le confirme :

[Dans ses spectacles], l'actrice dévoile ses jambes moulées dans les collants du costume masculin, alors que la mode et les mœurs de l'époque lui imposent normalement de les cacher sous de très longues robes. L'érotisation [...] n'est pas un dommage collatéral au travestissement, il est recherché par l'actrice qui l'encourage dans des postures et œillades

¹¹⁰⁶ Camille Khoury, « Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle : une distribution à contre-genre ? », *Revue Agôn*, n° 7, 2015 [en ligne], §1. URL : <https://doi.org/10.4000/agon.3448>.

¹¹⁰⁷ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 407.

équivoques. Pour ce type de travesti, la notion de contre-genre ne s'applique pas : le travesti est ici simplement au service de l'érotisation du corps de l'actrice en scène¹¹⁰⁸.

Dès la fin des années 1830, lorsque le succès de Déjazet se fait éclatant, journaux et brochures entament le processus de médiatisation du récit de vie. Différents biographèmes, liés entre eux, s'instaurent et se fixent au cours des années 1830 et 1840 : le travestissement, en premier lieu. Dès 1837 est célébrée « l'aisance de Mlle Déjazet revêtue du frac et des bottes¹¹⁰⁹ ». En second lieu vient la comparaison de Déjazet et de Sophie Arnould, célèbre cantatrice du XVIII^e siècle, connue aussi bien pour ses frasques amoureuses que pour ses nombreux traits d'esprit. Au reste, Déjazet interprète la comédienne en 1833, dans une comédie en trois actes de Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges, Adolphe de Leuven et Dumanoir, créée au Palais-Royal. En 1842, Adolphe Pujol affirme que « Déjazet est la Sophie Arnould [*sic*] de notre époque¹¹¹⁰ ». La *Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts* renchérit :

Mademoiselle Déjazet possède un esprit inépuisable, malicieux, qui l'a fait souvent comparer à cette charmante Sophie Arnould dont, au XVIII^e siècle, les fines réparties étaient recueillies et répétées partout¹¹¹¹.

Significativement, la comparaison est présentée comme rebattue. Dès la fin des années 1830, la *Biographie des hommes du jour* conteste ce rapprochement : « Trois ou quatre hommes de lettres qui vont répétant à tout venant que mademoiselle Déjazet a été jetée au moule de Sophie Arnould¹¹¹² !!! » La référence récurrente au XVIII^e siècle, que nous retrouverons avec Arsène Houssaye, charrie un imaginaire de licence et de stupre. Comme le souligne la *Galerie de la Presse*, la comparaison avec Sophie Arnould est également motivée par l'esprit dont fait censément preuve Virginie Déjazet. Des bons mots souvent lestes lui sont attribués par les journaux, au point qu'en 1837 paraît un recueil de ses traits d'esprit, intitulé *Le Perroquet de Déjazet*. L'un de ces bons mots, qui fusionne le motif de l'inconduite sexuelle et celui du travestissement, circule dans plusieurs biographies ultérieures : « Son directeur disait un jour : “Déjazet est le plus honnête homme de ma troupe.” – C'est pour ne pas dire honnête femme, méchant, répondit-elle¹¹¹³. » Ce *Déjazetiana* est alimenté par les nombreuses aventures prêtées à l'actrice, qui suscitent beaucoup de commentaires plus ou moins sévères. Sa vie amoureuse

¹¹⁰⁸ Camille Khoury, « Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle : une distribution à contre-genre ? », art. cité, §26.

¹¹⁰⁹ *Biographie des acteurs de Paris*, Paris, chez les éditeurs, rue Grande-Batelière, 1837, p. 119-120.

¹¹¹⁰ Adolphe Pujol, *Théâtres, acteurs et actrices de Paris*, Paris, au dépôt, 1842, p. 84-85, cité p. 85.

¹¹¹¹ *Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts*, ouvr. cité, 1840, 2^e série.

¹¹¹² Germain Sarrut et B. Saint-Edme, *Biographie des hommes du jour*, 1838, t. IV, 1^{ère} partie, p. 99.

¹¹¹³ *Le Perroquet de Déjazet, recueil authentique de bons mots, réparties, saillies, etc.*, Paris, Barba, 1837, p. 60.

est explicitement présentée comme la suite logique de ses rôles et de son comportement sur scène : « sa galanterie et ses fredaines ont habité une maison de verre, et, pour elle, le mur de la vie privée n'a point existé ; le monde a continué les franchises de la scène », écrit Eugène Briffault dans le Supplément du *Dictionnaire de la conversation*, ajoutant perfidement que « Mlle Déjazet est ordinairement la première bonne fortune dont se vante un écolier au sortir des bancs du collège¹¹¹⁴ ». Eugène Guinot va dans le même sens : « On raconte d'elle mille anecdotes aussi intéressantes que la plupart des pièces où elle a brillé¹¹¹⁵. » Ce roman libertin dont Déjazet est, sans doute malgré elle, l'héroïne, s'articule dans les différentes notices qui la concernent au constat de la grande plasticité de son jeu. Déjazet est une actrice protéiforme. Eugène Guinot vante son « talent élastique [...] qui se prête à tout, qui s'aventure dans toutes les hardiesses¹¹¹⁶ », quand Jacques Arago multiplie les antithèses : « Quel ravissant comédien que cette comédienne ! Quelle piquante jeune fille que cette vieille femme ! Quelle délicieuse grand-mère que cette enfant¹¹¹⁷... » Quant à Mirecourt, il décrit Déjazet comme une « actrice universelle, » un « Protée charmant¹¹¹⁸ ». Autour de Déjazet se met en place un écosystème biographique, structuré par différents motifs liés entre eux : le travestissement, la débauche sexuelle, le XVIII^e siècle et ses courtisanes, les traits d'esprit. Ajoutons également le mystère permanent autour de l'âge de l'actrice, complaisamment entretenu par les biographes. Alors qu'elle approche des soixante-dix ans, un rédacteur du *Bouffon* écrit que « Déjazet est toujours, selon ses rôles ou ses dispositions particulières, dans une game [*sic*] qui commence à dix-huit ans et qui ne monte jamais plus haut que trente¹¹¹⁹ ». Il n'est pas jusqu'au champagne qui devienne constitutif de Déjazet : « Elle mourra le verre de champagne à la main¹¹²⁰ », écrit-on encore en 1862. Ce que Julien Schuh appelle une « contexture¹¹²¹ », soit un agrégat de traits médiatiques circulant en grappes et susceptibles de migrer d'un support à l'autre, opère aussi, par un effet d'entraînement caractéristique des modes de diffusion de l'information en régime médiatique, comme un générateur d'anecdotes et de formules nouvelles – pourvu d'ailleurs

¹¹¹⁴ Eugène Briffault, *Supplément au Dictionnaire de la conversation*, Paris, Garnier, 1845, p 324.

¹¹¹⁵ Eugène Guinot, « Mlle Déjazet », *Biographie des artistes dramatiques*, Paris, Delahays, 1848, s. p.

¹¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹¹⁷ Jacques Arago, *Foyers et coulisses. Panorama des théâtres de Paris*, Paris, à la Librairie nouvelle, 1852, p. 53.

¹¹¹⁸ Eugène de Mirecourt, *Déjazet*, Paris, Roret, 1854, p. 51.

¹¹¹⁹ Seigni Joan, « Virginie Déjazet », *Le Bouffon*, 30 juin 1867, p. 2.

¹¹²⁰ Verrier, *Biographies des célébrités contemporaines*, n° 6, p. 1.

¹¹²¹ Julien Schuh, communication au colloque international « La fabrique du récit médiatique. Circulation des biographèmes de Vapereau à Wikipédia », Maison des Sciences de l'Homme de Lyon, 19-20 janvier 2023.

d'une vertu publicitaire pour la comédienne, qui bénéficie de l'exposition médiatique suscitée par l'étoffement progressif de cette contexture.

Mais cette circulation et cette diffusion de biographèmes agglutinés ne sont pas exemptes d'un phénomène de concurrence des récits. Cherchent à s'imposer des contre-récits, qui tendent à annuler ou contrebalancer le récit dominant. Virginie Déjazet offre un exemple saisissant des inflexions subies par les récits de vie au cours de leurs évolutions, témoins d'une lutte entre différents points de vue. Si les années 1830 et 1840, celles du sommet de la carrière de Déjazet, correspondent à une inflation importante du roman libertin dont nous parlions, une nette réaction se fait jour à partir du milieu des années 1850. Ce véritable coup de force biographique a une forte consonance axiologique : il s'agit de réhabiliter, ou de défendre, la « vertu » de Déjazet tout en la faisant réintégrer le cadre d'une féminité traditionnelle. Eugène de Mirecourt est le premier biographe à promouvoir cette contre-version de la vie de Déjazet. Bien qu'il ne se prive pas de rapporter quelques anecdotes et bons mots légers, il se fend néanmoins d'un long plaidoyer en faveur de Déjazet, injustement accusée de mœurs frivoles. Mirecourt prétend combattre le « préjugé¹¹²² » d'immoralité, né de l'esprit bourgeois, qui pèse sur les comédiennes. Virginie Déjazet fait partie des actrices qui, « au milieu des mœurs isolées et des habitudes excentriques auxquelles on les condamne, conservent la dignité, la franchise, le désintéressement et les plus belles qualités du cœur¹¹²³ ». Entre la scène et la ville, il y a en ce qui concerne Déjazet totale solution de continuité :

On pourrait croire, en assistant aux pièces échevelées qu'on s'est plu, de tout temps, à créer pour mademoiselle Déjazet, que le caractère de la femme est en analogie avec ses rôles.

Il serait difficile de tomber dans une plus grave erreur.

Mademoiselle Déjazet est calme, rangée, méthodique. Sa maison est d'une tranquillité presque bourgeoise.

Devant le parterre seulement, et grâce à messieurs les auteurs, elle se comporte en bacchante, fume, jure et boit du champagne ; mais à la ville tout change [...].

Déjazet, hors du théâtre, est gaie quelquefois, spirituelle souvent, décente toujours.

Elle est d'une sobriété de colombe et ne boit que de l'eau. [...].

Ses uniques débauches sont des débauches d'esprit¹¹²⁴.

¹¹²² Eugène de Mirecourt, *Déjazet*, ouvr. cité, p. 31.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 32.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 36-37.

Docilement, les biographes ultérieurs emboîtent le pas à Mirecourt : en 1855, Jean-Mamert Cayla mentionne sa « sobriété à défier une carmélite », ajoutant qu'« il n'y a pas de femme, nous dirons même de ménagère, plus rangée, plus économe, que Mademoiselle Déjazet¹¹²⁵ ». Parue la même année, la notice sur Déjazet dans la *Nouvelle biographie générale* adopte un ton plus polémique :

Nous n'entrerons dans aucun détail sur la vie privée de l'artiste éminente dont nous esquissons ici la vie artistique : nous nous faisons un devoir toutefois de repousser hautement les contes en l'air et les calomnies absurdes dont Mlle Déjazet a été victime. Loin d'aimer la vie dissipée et les orgies, comme l'ont prétendu les orateurs de café, elle est d'une sobriété exemplaire ; entourée d'un très-petit cercle d'amis, elle vit fort simplement et fort bourgeoisement¹¹²⁶.

La carrière de Déjazet devient un champ clos, où s'affrontent des visions opposées de la comédienne. Il s'agit de défendre l'honneur blessé d'une femme meurtrie. En mars 1859, une biographie de Déjazet dans *Le Gaulois* explicite les termes de cette lutte, dans un passage-clé qui rend compte du fonctionnement cumulatif des chaînes biographiques :

Soyez célèbre à un titre quelconque, seulement assez pour occuper une dizaine de fois les loisirs de la biographie ; et si, au terme de ce martyre en plusieurs actes, vous avez le bonheur de vous reconnaître dans le portrait qui circulera de vous, c'est que vous aurez commandé votre étoile vous-même.

Déjazet est une des victimes du succès.

Ella a eu beau protester, se récrier qu'on la défigurait : la biographie allait toujours son train, ajoutant aux anecdotes improbables, déjà inventées, d'autres anecdotes impossibles ; chaque nouvel historien se piquait de créer, à son tour, sa Déjazet, conformément à son propre idéal¹¹²⁷.

Naguère poissarde débraillée au jeu lubrique, Déjazet est dorénavant une sainte, une martyre injustement défigurée par des journalistes sans scrupule. Même l'intelligence de Déjazet est remise :

Déjazet est femme d'esprit et de beaucoup d'esprit, chacun le sait.

¹¹²⁵ Jean-Mamert Cayla, *Célébrités européennes*, ouvr. cité, 1855, t. I, livraison n° 18, p. 287.

¹¹²⁶ Ferdinand Hœfer (dir.), *Nouvelle biographie générale*, ouvr. cité, t. XIII, p. 377-378.

¹¹²⁷ E. Guillot, « Déjazet », *Le Gaulois*, 27 mars 1859 p. 1.

Mais elle aime moins entendre dire cela que faire savoir qu'elle vit comme tout le monde, en femme d'intérieur laborieuse, en mère de famille dévouée, en artiste passionnée pour son art¹¹²⁸.

Un tel propos souligne que l'opposition entre les deux récits n'est pas réductible à la partition de l'éloge et du blâme. Les biographies de Déjazet des années 1840 ne sont pas à charge : toutes s'accordent sur le grand talent de la comédienne. Sa conduite n'est que rarement condamnée explicitement, même si les propos tenus à ce sujet sont négativement connotés. Il s'agit véritablement d'une bifurcation narrative. Au terme de l'article du *Gaulois*, son rédacteur explique en toutes lettres son désir de promouvoir un nouveau récit de vie de Déjazet : « Puisse la version du *Gaulois* réussir dans le monde : mais il y a peu de chances pour cela, parce que cette version est la vraie¹¹²⁹. » En 1874, Touchatout abonde en ce sens dans la notice qu'il consacre à Déjazet pour *Le Trombinoscope* :

On a beaucoup parlé de l'existence ultra-fantaisiste de Mlle Déjazet. Sans vouloir nous mêler en quoi que ce soit d'une chose qui ne nous regarde pas, nous dirons seulement à ce propos que rien ne nous semble plus bête que les légendes fabriquées oiseusement par tout le monde et par personne sur tous les artistes en général et sur les femmes de théâtre en particulier¹¹³⁰.

La notice insiste surtout sur la libéralité de Déjazet, qui dilapide sa fortune en la distribuant aux pauvres : « Obligeant tout le monde, aimant sans grand-livre et donnant sans compter, sa vie entière ne fut qu'un long sacrifice¹¹³¹. »

Significativement, ce biographème de la générosité prend la place du caractère spirituel de Déjazet. Sa métamorphose de putain en maman, si l'on ose dire, passe par le recours à l'image de la sœur de charité¹¹³² ou de la dame patronnesse : en lieu et place de ses aventures sexuelles sont contés ses actes de charité, ses nombreux dons. À Lille, elle finance la somptueuse pierre tombale d'un jeune homme qui s'était suicidé par amour pour elle¹¹³³. À Lyon en mai 1854, elle court porter assistance à Claude Giraud, un puisatier enseveli pendant une vingtaine de jours à la suite d'un éboulement, fait divers qui émeut le pays¹¹³⁴.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹¹²⁹ *Ibid.*

¹¹³⁰ Touchatout [pseud. Léon Bienvenu], « Déjazet », *Le Trombinoscope*, 3^e volume, n° 161.

¹¹³¹ *Ibid.*

¹¹³² L'expression est employée par Mirecourt (*Déjazet*, ouvr. cité, p. 35).

¹¹³³ Voir Mirecourt, *Déjazet*, ouvr. cité, p. 66-70 ; Eugène Pierron, *Virginie Déjazet*, Paris, Bolle-Lasalle, 1856, p. 154-178.

¹¹³⁴ Voir Eugène Pierron, *Virginie Déjazet*, ouvr. cité, p. 333-347.

Si l'on peut l'expliquer par l'âge déjà avancé de l'actrice dans les années 1850, rendant peut-être déplacées des anecdotes grivoises, il semble que ce revirement dans l'image publique de Déjazet ait été, au moins en partie, piloté par l'actrice elle-même. Nous verrons jusqu'où la volonté de contrôler son récit peut aller avec Arsène Houssaye. En ce qui concerne Déjazet, il y a une biographie pivotale dans la succession des récits qui la concernent : celle, parue en 1856, d'Eugène Pierron. Truffée de lettres et de documents personnels de Déjazet, offrant de l'actrice une vision très élogieuse, il y a fort à parier que cette notice ait été plus ou moins commandée et dirigée par Déjazet, d'autant qu'Eugène Pierron, acteur et dramaturge de peu d'envergure, a joué avec elle au Vaudeville. En 1912, Jules Claretie confirme cette affirmation : « On peut se fier aux renseignements ainsi donnés par Eugène Pierron. Il les tenait, sans aucun doute, de Déjazet elle-même. Son livre a la valeur d'une page de Mémoires, non pas écrits, mais dictés¹¹³⁵. » Les biographies paraissant après celle de Pierron la reprennent de près, ainsi celle du *Gaulois*, mentionnée plus haut.

Il faut cependant noter que la tentative d'infléchir le cours du récit biographique de Déjazet n'a pas tout à fait porté ses fruits. Dès les années 1860, une partie des biographies retrouvent l'atmosphère licencieuse des textes antérieurs. Dans ses *Biographies des célébrités contemporaines*, Verrier déclare que Déjazet « fut forcée de ne pas être toujours aussi vertueuse que pouvait le faire espérer son nom¹¹³⁶ ». En 1869, Alfred d'Aunay fusionne les récits divergents, métaphorisant au passage le motif du champagne :

Déjazet échappe à l'analyse... Elle est au-dessus de l'histoire... ou des histoires. Elle a été aimée beaucoup, elle a aussi beaucoup aimé. Elle a été folle, mais plus encore elle a été mère, elle a été charitable, elle a été bonne ! Ne reprochez pas sa mousse au Champagne ! C'est du bon vin, après tout, et seuls les lourds buveurs de bière et les abrutis de l'absinthe l'ont calomnié ! A-t-il tort d'être plutôt le vin des nuits amoureuses, que la boisson favorite des repas de famille ?... Et même dans la coupe parfumée où il pétillait, la fleur d'oranger ne tombait-elle pas aussi fréquemment que la rose fanée¹¹³⁷ ?

Bien des années plus tard, en 1922, lorsque Louis Péricaud rédige sa notice sur Déjazet, la dame patronnesse est tout à fait oubliée. Demeure le travesti grivois :

Du cerveau si puissamment organisé d'Alexandre Dumas fils est sorti, tout enjuponné, « l'Homme-femme ». À Virginie Déjazet revenait la gloire d'édifier, sur bases solides, « la

¹¹³⁵ Jules Claretie, « Une comédienne au XIX^e siècle », *Revue bleue*, 24 février 1912, p. 1.

¹¹³⁶ Il faut comprendre « prénom ». Verrier, *Biographies des célébrités contemporaines*, n° 6, p. 8.

¹¹³⁷ Alfred d'Aunay, « Déjazet », *La Chronique illustrée*, 16 mai 1869, p. 2.

Femme-homme » Avant elle, on n'avait recours que très peu souvent aux grâces féminines pour mettre à la scène un tout jeune garçon dans le genre de Chérubin [...].

Et cependant jamais femme ne fut plus femme que Déjazet.

Elle n'était pas jolie ; elle était plus que jolie, elle était charmante, adorable, délicieuse.

Elle lançait le mot décolleté avec un art qui mettait à ce mot un fichu ou un voile¹¹³⁸.

Comme le montrent cette citation et toutes celles qui précèdent, l'élaboration de l'image publique et des biographèmes de Virginie Déjazet s'est faite sous le coup de la misogynie structurelle du XIX^e siècle. Presque chaque année, pendant plus de trente ans, un groupe d'hommes donne son avis sur les faits et gestes d'une femme. De ce point de vue, le cas d'Arsène Houssaye est bien différent. Outre son appartenance au genre dominant, Houssaye est aussi un écrivain et un journaliste. De ce fait, il a eu la possibilité de garder une mainmise importante sur la fabrique de son récit de vie et de son image publique – processus essentiellement scriptural au XIX^e siècle.

2.4. Arsène Houssaye : *control the narrative*

« Personnalité-clé de la vie littéraire française du XIX^e siècle¹¹³⁹ », Arsène Houssaye voit le jour en 1814, près de Laon, dans une famille bourgeoise d'agriculteurs. Il se rend à Paris au début des années 1830, et participe à la fondation de la « petite colonie d'artistes¹¹⁴⁰ » de l'impasse du Doyenné, avec Théophile Gautier, Gérard de Nerval et le peintre Camille Rogier. Cette courte expérience de « bohème dorée » constitue pour Arsène Houssaye une pièce maîtresse dans l'élaboration de sa posture de poète. Parmi ceux qui ont écrit à propos de cette cohabitation artistique et festive, Houssaye est « de loin le plus disert sur le sujet¹¹⁴¹ » ; il a certainement le plus contribué à l'élaboration de cette mythologie. En 1843, il achète la revue *L'Artiste* dont il devient directeur ; en 1849, après une candidature malheureuse à la députation, marque d'un engagement républicain qui fait long feu, il devient administrateur de la Comédie-Française, poste qu'il conserve jusqu'en janvier 1856. En 1857, il est nommé inspecteur des

¹¹³⁸ Louis Péricaud, *Le Panthéon des comédiens*, Paris, Eugène Fasquelle, 1922, p. 107.

¹¹³⁹ Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, « Répertoire bio-bibliographique », p. 111.

¹¹⁴⁰ Théophile Gautier, « Marilhat », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1848, repris dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 235.

¹¹⁴¹ Anthony Glinoe et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, ouvr. cité, p. 104. Significativement, le chapitre consacré à la bohème du Doyenné cite principalement *Les Confessions* d'Houssaye.

musées de province. Il conserve toutefois sa mainmise sur *L'Artiste*, dont il confie la direction à son frère, puis à Théophile Gautier. Outre différents recueils de poésie, il fait paraître en 1846 une *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*¹¹⁴² qui lui vaudra une accusation de plagiat de la part d'Alfred Michiels, auteur d'un livre au titre identique¹¹⁴³. En 1855, son *Histoire du 41^e fauteuil de l'Académie française*¹¹⁴⁴ rencontre un franc succès : il y établit un Panthéon alternatif des grands écrivains non-académiciens, parmi lesquels l'Abbé Prévost, Rousseau, Diderot, Benjamin Constant, Stendhal, Nerval ou encore Béranger. Parue en 1858, à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de la mort de Voltaire, sa biographie du philosophe, intitulée *Le Roi Voltaire*, est également une réussite commerciale¹¹⁴⁵. Passionné par le XVIII^e siècle, Houssaye a été l'un des promoteurs du « mythe du XVIII^e siècle » étudié par Catherine Thomas-Ripault¹¹⁴⁶ – et c'est d'ailleurs à peu près pour cette seule raison, outre sa proximité avec des écrivains canoniques comme Nerval¹¹⁴⁷ ou Gautier¹¹⁴⁸, qu'il est encore lu.

Son intérêt pour le XVIII^e siècle, qui l'amène à écrire plusieurs livres, au premier rang desquels sa volumineuse *Galerie du XVIII^e siècle*¹¹⁴⁹, est au fondement de la constitution de ses biographèmes. C'est au tournant des années 1850 que se fixe l'image globalement négative d'Houssaye comme mixte de dandy Régence et de petit-crevé du Second Empire. Devenu l'un des piliers de la vie culturelle du régime impérial, Houssaye est connu pour les grandes fêtes qu'il organise dans son hôtel de l'avenue de Friedland, dont l'architecture improbable, moitié Renaissance et moitié mauresque, incarne le syncrétisme architectural du Second Empire. Cette image très rococo d'Arsène Houssaye se trouve résumée au début de sa biographie de *L'Éclipse* :

¹¹⁴² Arsène Houssaye, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, Paris, Hetzel, 1846.

¹¹⁴³ Alfred Michiels, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, Bruxelles, 1845.

¹¹⁴⁴ Arsène Houssaye, *Histoire du 41^e fauteuil de l'Académie française*, Paris, Victor Lecou, 1855.

¹¹⁴⁵ Arsène Houssaye, *Le Roi Voltaire : sa jeunesse, sa cour, ses ministres, son peuple, ses conquêtes, sa mort, son Dieu, sa dynastie*, Paris, Michel Lévy frères, 1858.

¹¹⁴⁶ Catherine Thomas-Ripault, *Le Mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle : 1830-1860*, Paris, Champion, « Romantisme et modernité », 2003. Voir aussi Pierre-Jean Dufief, « Arsène Houssaye et le XVIII^e siècle », dans France Marchal-Ninosque (dir.), *Ruptures et continuités. Des Lumières au symbolisme*, Presses universitaires de Nancy, 2004, p. 235-242.

¹¹⁴⁷ Voir Michel Brix, « Nerval, Houssaye et *La Bohème galante* », *Revue Romane*, t. XXVI, 1991, p. 69-77.

¹¹⁴⁸ Voir Evgenia Timoschenkova, « “À toi de cœur et de plume” : l'amitié littéraire entre Théophile Gautier et Arsène Houssaye à travers quelques échanges épistolaires et critiques », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 40, 2018, p. 119-133.

¹¹⁴⁹ Arsène Houssaye, *Galerie de portraits du XVIII^e siècle*, 4^e éd. revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1848, 2 vol. in-12°. L'ouvrage connaît de nombreuses rééditions. Voir par exemple *Galerie du XVIII^e siècle*, 6^e éd., Paris, Hachette, 1858, 5 vol. in-18°.

Par un beau jour, quand vous passerez dans l'avenue Friedland, vers quatre heures, l'heure d'aller au Bois, si, à la hauteur du n° 43, vous apercevez stationnant devant la porte d'un hôtel du meilleur air, où l'Art donne à la pierre son aristocrate éternelle, un élégant *panier-à-salade* ou un *duc* de bonne tournure, stoppez un instant.

Au bout de quelques minutes, vous verrez sortir de cette maison un homme de belle taille, svelte, mis avec un goût sobre, rare de nos jours, un de ces dandys de haute race, qu'autrefois on qualifiait avec tant de grâce de – *cavaliers*.

Ce dandy, de la noble famille des d'Orsay, ce cavalier à la tenue parfait sans raideur, c'est le poète de la *Symphonie de vingt ans*, le blond Arsène Houssaye enfin, aux cheveux soyeux et bouclés, à la barbe ondoiyante d'or pâle [...]

Marivaux en habit noir, Balzac à talon rouge, mêlant le parfum des élégances du siècle passé aux senteurs capiteuses du monde moderne, il s'en va, l'œil mi-clos finement, lorgner les belles pécheresses qui passent, et, dans son esprit, comparer ingénieusement les Mlles Cléopâtre d'aujourd'hui avec les Camargo de jadis¹¹⁵⁰.

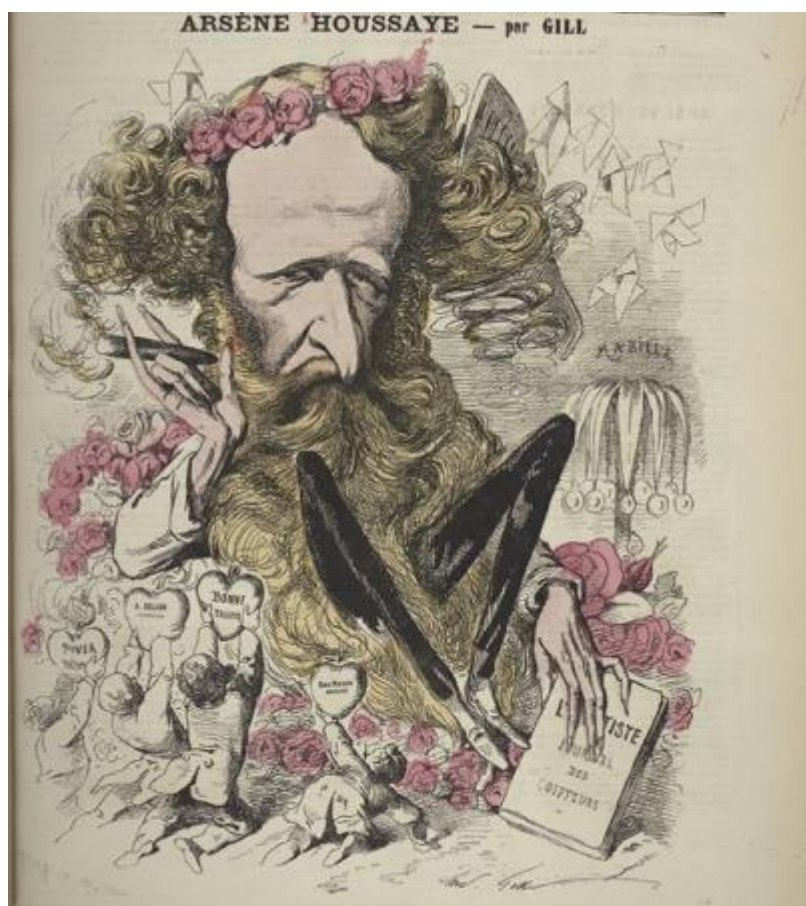


Figure 63. André Gill, « Arsène Houssaye », gravure par gillotage, 1868.

Le portrait-charge de Gill que ce texte légende réunit les deux motifs principaux déployés dans les biographies de l'époque : coiffure soignée et parfumerie. En arrière-plan, cocottes et bal Mabille renvoient à l'ambiance festive et licencieuse qui caractérise tant la vie que les œuvres du Houssaye des années 1860 (fig. 63). La référence au XVIII^e siècle se greffe à l'effémination d'Arsène Houssaye ; au début des années 1860, la comtesse Dash écrit : « son esprit a une grande élégance, on devine qu'il

¹¹⁵⁰ Le Cousin Jacques, « Arsène Houssaye », *L'Éclipse*, 28 juin 1868, p. 2.

hante les seigneurs et les belles dames du temps qui n'est plus. Il en a pris les tours parfumés », mentionnant aussi ses « manières douces et un peu féminines¹¹⁵¹ ». Cette contexture biographique peu favorable à Houssaye s'accompagne d'une accusation d'imposture. Houssaye aurait opté pour le style « talon rouge » et l'ambiance Pompadour par stratégie, voyant s'essouffler l'intérêt romantique pour le Moyen-Âge. Ainsi, il est au diapason d'une époque décadente :

Que ce soit par suite d'un calcul, que ce soit naturellement et d'instinct, Arsène Houssaye s'est trouvé et maintenu juste au niveau de l'esprit de son temps. Tout est faux en lui, même son maniérisme qui n'est aucunement dans sa nature. Il a trouvé le moyen d'affecter même l'afféterie [...] les œuvres d'Arsène Houssaye, si faibles comme style, si vides d'idées, sont essentiellement de leur temps. Elles resteront clouées au front de l'époque qui les a vues naître, qui les inspira, dont elles sont un reflet exact, époque sans passions, sans pensées, sans conviction, où il aura suffi de toucher certaines notes fausses jusqu'à en être criardes, pour plaire à des gens qui ne demandaient pas au-delà¹¹⁵².

Douze ans plus tôt, Flaubert fait un constat analogue, dans une lettre à Louis Bouilhet du 30 septembre 1855 :

Quand on ne peut pas entraîner la société derrière soi, on se met à sa remorque, comme les chevaux du roulier, lorsqu'il s'agit de descendre une côte ; alors la machine en mouvement vous emporte, c'est un moyen d'avancer. On est servi par les passions du jour et par la sympathie des envieux. C'est là le secret des grands succès et des petits aussi. Arsène Houssaye a profité de la manie rococo qui a succédé à la manie moyen âge¹¹⁵³ [*sic*].

Il ne faudrait cependant pas croire qu'Arsène Houssaye a laissé passivement s'établir à son sujet une image aussi négative. Bien au contraire, il a semble-t-il déployé une grande énergie pour influencer sur la construction de son récit de vie. De 1841, date à laquelle il publie dans *L'Artiste* un texte autobiographique intitulé « Histoire d'Arsène Houssaye¹¹⁵⁴ » à la publication de ses *Confessions* en 1885, Houssaye n'a cessé de diffuser des textes racontant sa propre vie. Deux d'entre eux portent sa signature : outre l'« Histoire d'Arsène Houssaye » écrite à vingt-sept ans, Houssaye signe, dans un ouvrage de 1852 intitulé *Voyage à ma fenêtre*,

¹¹⁵¹ Jacques Reynaud [pseud. Gabrielle Anna de Cisternes de Courtiras, dite Comtesse Dash], *Portraits contemporains*, Paris, Amyot, 1864, p. 249-258, cité respectivement p. 251-252 ; p. 249.

¹¹⁵² Auguste Cabrol, « Simples croquis. Arsène Houssaye », *Le Corsaire*, 13 décembre 1867.

¹¹⁵³ Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet du 30 septembre 1855, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980.

¹¹⁵⁴ Arsène Houssaye, « Histoire d'Arsène Houssaye », *L'Artiste*, 2^e série, t. VIII, 1841, p. 297-301.

un chapitre autobiographique, « Se regarder passer dans la vie quand on est à sa fenêtre¹¹⁵⁵ ». Ces deux textes sont repris par les biographes d'Houssaye : Charles Robin recopie de longs passages de l'« Histoire d'Arsène Houssaye » dans sa notice de la *Galerie des gens de lettres*¹¹⁵⁶ ; Mirecourt cite abondamment le *Voyage à ma fenêtre* dans sa brochure de 1855. Mais Houssaye ne s'est pas contenté de diffuser quelques textes autobiographiques à destination des biographes en manque d'informations. Lorsque Nadar lui demande des renseignements biographiques pour « Les Contemporains de Nadar », où figure Houssaye, ce dernier dicte un long texte biographique qu'il envoie au photographe¹¹⁵⁷. Si Nadar modifie quelque peu, tout en le copiant largement, ce texte élogieux où Houssaye se présente tout bonnement comme « un des inventeurs de la bohème », la notice du *Musée français* consacrée à l'auteur de *La Pécheresse* est un plagiat quasi intégral de cette lettre. Mais ce n'est pas tout. Bien que le degré de certitude en soit plus faible, il semble qu'Houssaye ait aussi fait signer par d'autres des textes autobiographiques, présentés ainsi comme des biographies. Ce serait notamment le cas de la longue notice biographique qui sert d'introduction à l'une des éditions des œuvres poétiques d'Houssaye, en 1857¹¹⁵⁸. Signé Théodore de Banville, le texte paraît simultanément dans la « Galerie du XIX^e siècle » de *L'Artiste*, revue dont Houssaye a le contrôle¹¹⁵⁹. Que cette biographie soit apocryphe est affirmé par les frères Goncourt, dans l'entrée du 16 janvier 1857 du *Journal*, qui brosse un portrait bien peu flatteur du patron de *L'Artiste* :

Houssaye, un ami à la petite semaine ; exploitateur grand modèle ; un nom fait de vols, un succès fait d'emprunts, un journal fait de pillages, une réputation qui n'a qu'une signature, une habileté qui n'a qu'une barbe. A fait faire par Philoxène Boyer, pressé d'argent, son *Quarante et unième fauteuil*. Fera signer à Banville la préface, écrite par lui-même, de ses *Poésies complètes*¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁵ Arsène Houssaye, *Voyage à ma fenêtre*, Paris, Victor Lecou, 1851, chap. 22, « Se regarder passer dans la vie quand on est à sa fenêtre », p. 305-318.

¹¹⁵⁶ Charles Robin, *Galerie des gens de lettres au XIX^e siècle*, Paris, V. Lecou, 1848, p. 263-282.

¹¹⁵⁷ BnF, n.a.f 24273, f° 424-431. Voir Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, « Répertoire bio-bibliographique », p. 112-116.

¹¹⁵⁸ Théodore de Banville, « Histoire d'Arsène Houssaye », dans Arsène Houssaye, *Œuvres poétiques*, Paris, Hachette, 1857, p. 1-34. Houssaye, qui fait aussi paraître des éditions complètes en 1850 et 1852, semble avoir compris le bénéfice commercial de ce procédé éditorial.

¹¹⁵⁹ Théodore de Banville, « Galerie du XIX^e siècle », *L'Artiste*, 27 septembre et 4 octobre 1857. On trouve le même texte dans un almanach pour 1858 : Théodore de Banville, « Les poètes contemporains », *Almanach prophétique, pittoresque et utile pour 1858*, s. éd., p. 88-114.

¹¹⁶⁰ Jules et Edmond de Goncourt, *Journal*, ouvr. cité, t. I, p. 230.

Quelques mois plus tard, le 26 octobre, les deux mémorialistes reviennent à la charge, mentionnant « l'article ARSENE HOUSSAYE, d'Arsène Houssaye, signé Banville¹¹⁶¹ ». Indépendamment de la vision très négative des Goncourt à l'endroit d'Houssaye, leur patron à *L'Artiste*, leur concurrent comme écrivain du XVIII^e siècle et le symbole d'une réussite financière et littéraire¹¹⁶², on constate que leur assertion est vraisemblable : la notice en question cite très longuement plusieurs textes d'Houssaye, et reprend presque textuellement à l'« Histoire d'Arsène Houssaye » l'épisode très fantaisiste de la rencontre du jeune Houssaye avec une troupe de comédiens sur le chemin de Paris, en 1832¹¹⁶³. Même en admettant que Banville a bel et bien écrit ce texte, il reste très probable qu'il a été aidé, sinon dirigé dans cette tâche, par Houssaye. L'idée que cette biographie soit apocryphe jette le doute, par contamination, sur les autres – tel ce portrait d'Houssaye dans les *Portraits à la plume* de Clément de Ris, rédacteur de *L'Artiste*, où fleurissent des phrases comme « J'avoue que je ne pense pas à cette époque sans plaisir¹¹⁶⁴ », qui rendent suspicieux quant à l'identité véritable du « je ». Au reste, Houssaye a poursuivi dans les années 1860 ses tentatives de contrôler son récit. Dans la première édition du *Dictionnaire de la conversation*, la biographie d'Houssaye est très critique. Concernant le plagiat supposé de l'*Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, William Duckett, l'auteur de la notice, présente Houssaye comme un « habile spéculateur », après lui avoir reproché de s'être « improvis[é] poète rêveur et bucolique ». Il conclut son article sur ce jugement au vitriol :

En résumé, le talent de M. Houssaye est un des plus contestés parmi ceux de notre époque, qui compte tant de gloires faciles ; son style est maniéré, prétentieux, amphigourique, rembourré d'adjectifs redondants et métaphysiques ; on ne peut nier qu'il n'ait parfois du trait et des mots fins, mais il ne nous régale le plus souvent que de *concetti*. Pourquoi, d'ailleurs, s'obstiner à faire du sentiment à froid, lorsqu'on n'est pas le moins du monde sentimental ? Pourquoi s'exclamer à tout propos qu'on idolâtre la nature, quand on ne semble l'avoir vue que *portraite* par Watteau¹¹⁶⁵ ?

La notice est reprise telle quelle dans la deuxième édition du *Dictionnaire* en 1861. Mais dans une nouvelle édition, en 1865, l'article « Houssaye » n'est plus le même. Signé Théodore de

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 304.

¹¹⁶² Voir Stéphanie Champeau, « Arsène Houssaye dans le *Journal des Goncourt* » dans Françoise Court-Perez (dir.), *Arsène Houssaye et son temps*, Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 20, 2017. URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=624>.

¹¹⁶³ Voir Théodore de Banville, « Galerie du XIX^e siècle », *L'Artiste*, 27 septembre 1857, p.

¹¹⁶⁴ Louis Clément de Ris, *Portraits à la plume*, Paris, Eugène Didier, 1852, p. 88-98, cité p. 89.

¹¹⁶⁵ W. Duckett (dir.), *Dictionnaire de la conversation*, 2nde éd., ouvr. cité, 1861, t. XI, p. 192.

Banville, il est une refonte de la biographie de *L'Artiste* de 1857. S'il est difficile de l'affirmer avec certitude, il paraît vraisemblable qu'Arsène Houssaye a fait pression sur les auteurs du *Dictionnaire* pour que la notice soit modifiée.

Quant à la version de sa propre vie qu'essaye d'imposer Houssaye, elle tente d'atténuer le caractère institutionnel de son parcours, et de faire oublier la position de pouvoir très stratégique qu'il occupe dans le domaine des lettres, à la fois patron de presse et directeur de théâtre. Houssaye met en avant sa paresse, son incapacité à gérer sa fortune, et jusqu'à son ignorance ; un aphorisme de son cru parsème ses biographies : « Apprendre, c'est perdre. » Des citations le concernant sont habilement distillées ici et là, telle cette phrase prêtée à Edmond About : « Il y a en lui dix hommes pour le moins, et sur le nombre il n'en est pas un dont on ne désirât être l'ami¹¹⁶⁶. » Touche-à-tout éparpillé, Houssaye est resté un bohème, qui « déménage volontiers sept fois par an¹¹⁶⁷ ». Il insiste notamment sur un épisode de sa jeunesse, très certainement inventé : le jeune Houssaye maniant la charrue, son père s'aperçoit que les mains de son fils sont trop délicates pour une telle besogne. Voici la réponse d'Houssaye, dans la version de 1841 (elle sera réécrite à de nombreuses reprises dans les biographies ultérieures) :

C'est vrai, dit Arsène Houssaye ; mais vous avez là un vieux moulin pittoresquement juché sur la montagne ; c'est une charmante retraite pour un rêveur comme moi. Rembrandt a conduit le moulin de son père, laissez-moi conduire votre moulin ; c'est bien aisé : le moulin tourne tout seul ; je me pencherai à la lucarne, et, tout en voyant le ciel et la vallée, j'écouterai le tic-tac du moulin comme celui de mon cœur¹¹⁶⁸.

Suit le récit d'une relation avec une paysanne dans le décor pittoresque de ce moulin : Houssaye cherche délibérément à romancer sa jeunesse en la faisant ressembler à une idylle bucolique droit sortie d'un poème du XVII^e siècle. La rencontre avec les comédiens mentionnée plus haut évoque quant à elle l'univers du *Roman comique*, ce que Mirecourt remarque bien lorsque, retraçant cette anecdote, il décrit « son héros en train d'ajouter une page de plus au *Roman comique*¹¹⁶⁹ ». La phrase est à double entente : Mirecourt ne fait-il pas allusion à Houssaye rédigeant sa propre biographie ? Dans le même ordre d'idées, Commerson, dans la binette qu'il consacre à Houssaye, brode jusqu'à l'absurde, pendant sept pages, sur le dialogue entre Houssaye et son père à propos du moulin, qui occupe la moitié de la biographie. Il est permis

¹¹⁶⁶ Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, « Répertoire bio-bibliographique », p. 112.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹¹⁶⁸ Arsène Houssaye, « Histoire d'Arsène Houssaye », art. cité, p. 298.

¹¹⁶⁹ Eugène de Mirecourt, *Arsène Houssaye*, Paris, Havard, 1855, p. 23.

de voir, dans cette exagération d'un épisode au fond peu significatif, une critique discrète et amusée de Commerson concernant l'entreprise de fictionnalisation de soi menée par Arsène Houssaye.

L'anecdote des comédiens, mêlée d'une histoire amoureuse avec une actrice dans la version d'Houssaye, est abandonnée par les biographes ultérieurs. Quant à l'histoire du moulin, elle demeure et se sédimente peu à peu, au point qu'elle est reprise de façon très sérieuse en 1899, trois ans après la mort d'Houssaye, dans la revue *Les Contemporains*. Mais les exemples de Mirecourt et de Commerson prouvent que les manipulations biographiques d'Houssaye sont perçues et parfois complaisamment reprises. Une connivence entendue de biographe à biographié se révèle, qui prend plaisir à cette littérisation de la biographie dont Houssaye est coutumier. Cela vient tempérer le portrait très sombre d'Houssaye brossé par Flaubert, les Goncourt et consorts. En tout état de cause, le débat concernant Houssaye et sa capacité à maîtriser son image publique ne semble pas encore vidé : en 1991, Michel Brix affirme que « l'histoire littéraire a trop ménagé le directeur de *L'Artiste* », dont « la réputation était le seul produit de la réclame et du savoir-faire, et l'œuvre un monument de médiocrité et de bavardage¹¹⁷⁰ ».

En conclusion, il apparaît que les biographies de contemporains forment un tissu aux mailles serrées, comme un papyrus à la surface duquel s'écriraient les récits de vie, les uns au-dessus des autres. Par citations ou plagiats, les formules et les anecdotes migrent de texte en texte. Certaines disparaissent, faute d'être assez marquantes ou efficaces à croquer la personne ; d'autres au contraire se fixent, se naturalisent au point d'acquérir la solidité d'une vérité historique. La constitution de ces récits, dont la ligne de vie est souvent remplacée par des biographèmes juxtaposés, passe par des phénomènes de compétition entre différentes versions cherchant à s'imposer. Notons au passage que les différentes biographies d'un individu ne sont pas seules en lice, loin de là : les biographèmes circulent dans bien d'autres lieux discursifs. Lorsque la notoriété du biographié s'y prête, les *Mémoires* s'avèrent par exemple un outil redoutable pour s'assurer le contrôle sur son récit de vie. Aussi les *Mémoires* se présentent fréquemment comme l'œuvre d'un personnage malmené par ses biographies, cherchant à réparer grâce à l'écriture autobiographique les torts subis du fait de notices mensongères. On a évoqué plus haut George Sand qui déclare, à l'ouverture d'*Histoire de ma vie*, avoir laissé

¹¹⁷⁰ Michel Brix, « Nerval, Houssaye et *La Bohème galante* », art. cité, cité p. 70.

publier des biographies pleines d'erreurs sur son compte¹¹⁷¹. Dumas affirme : « Je suis un des hommes de notre époque auxquels on a contesté le plus de choses¹¹⁷². » Berlioz écrit de même à l'entame de ses *Mémoires* :

On a imprimé, et on imprime encore de temps en temps à mon sujet des notices biographiques si pleines d'inexactitudes et d'erreurs, que l'idée m'est enfin venue d'écrire moi-même ce qui, dans ma vie laborieuse et agitée, me paraît susceptible de quelque intérêt pour les amis de l'art¹¹⁷³.

Écrite en 1848, cette préface n'empêche pas Berlioz, nous l'avons vu plus haut, de chercher à utiliser à son profit la biographie de Mirecourt moins de dix ans plus tard. Or le recours aux *Mémoires* comme instrument de protection, voire de réhabilitation, est d'autant plus efficace qu'entre en compte la hiérarchie entre les genres. Les *Mémoires* d'écrivain, comme du reste les *Souvenirs littéraires*, ne sont pas situés au même niveau que les simples notices biographiques. C'est pourquoi une approche poéticienne s'avère nécessaire pour parfaire notre compréhension du genre de la biographie contemporaine. Aussi est-ce à la circonscription des frontières de ce genre qu'est dévolu le chapitre suivant, intitulé « Cartographie ».

¹¹⁷¹ George Sand, *Œuvres autobiographiques*, ouvr. cité, t. I, p. 5-6. Voir *supra*, chap. 3.

¹¹⁷² Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Paris, Michel Lévy, 1863-1884, t. I, p. 3.

¹¹⁷³ Hector Berlioz, *Mémoires*, ouvr. cité, « Préface », p. 31.

Chapitre 6 : cartographie

Les pages qui suivent ont pour vocation de nouer les fils que les précédents chapitres ont tirés, en tentant de cerner les tendances générales et les invariants de la biographie de contemporains au milieu du XIX^e siècle. Ces textes ont été abordés selon différentes perspectives des études culturelles (histoire du droit, histoire des arts, sociologie de la littérature, histoire du livre) afin de souligner leur dimension composite et l'intensité des liens qui les connectent entre eux et à leur contexte de production. Grâce à ces analyses, il est désormais envisageable d'esquisser une poétique de la biographie de contemporains. Roland Barthes, dans un article commentant *Figures III* de Gérard Genette, définit la poétique comme la réponse à l'interrogation suivante : « comment est-ce que c'est fait¹¹⁷⁴ ? ». La question de la structure et des logiques de fonctionnement est ainsi posée ; à la différence des *Poétique* d'Aristote, d'Horace ou de Boileau, l'enjeu n'est plus prescriptif mais descriptif : le but est de cerner des régularités, pas d'édicter des règles.

Lorsqu'un littérateur des années 1850 s'apprête à écrire la biographie d'un contemporain, quels préalables, quelles étapes, quels procédés s'offrent à lui, consciemment ou non ? Dans le cas de la biographie contemporaine, la question de Barthes se trouve intriquée avec une autre : « est-ce que c'est toujours fait de la même manière ? » Que recouvre en effet l'appellation « biographie contemporaine » ? Comment faire la part entre ce qui en est et ce qui n'en est pas, à une époque où, par exemple, les frères Goncourt décrivent leur journal comme la biographie de leurs contemporains¹¹⁷⁵ ? C'est soulever la vaste question de la genericité de la biographie contemporaine : s'agit-il simplement d'une étiquette éditoriale commode ? D'une catégorie de biographie parmi d'autres, au même titre que la biographie de peintre, ou de personnalité du XVII^e siècle, par exemple ? Ou d'une forme à la configuration propre ?

Dans l'esprit de Roland Barthes, cependant, l'approche poéticienne se passe volontiers du contexte historique et social, donnant libre cours à une poétique formelle, décrivant de

¹¹⁷⁴ Roland Barthes, « Le Retour du poéticien », repris dans *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 201.

¹¹⁷⁵ « Il n'y a qu'une biographie, la biographie parlée, celle qui a la liberté, la crudité, le débinage, l'enthousiasme sincères de la conversation intime. C'est cette biographie-là, que nous avons tentée, dans ce journal, de nos contemporains. » Jules et Edmond de Goncourt, *Journal*, ouvr. cité, t. II, p. 505, 27 mars 1872.

manière abstraite les phénomènes textuels. Pour obvier à cet écueil, Alain Vaillant et d'autres théoriciens ont forgé une poétique historique¹¹⁷⁶, qui étudie les mutations et l'émergence des formes, des pratiques et des procédés de la communication littéraire, de manière à intégrer les évolutions historiques sans renoncer à la spécificité d'un travail littéraire qui étudie les œuvres pour elles-mêmes. Dans le même ordre d'idées, les chercheurs et chercheuses se sont appliqués à intégrer à la réflexion poéticienne de nouveaux éléments, jusque-là délaissés – ce qui a donné lieu notamment à la « poétique historique du support » défendue par Marie-Ève Thérénty¹¹⁷⁷. La presse aussi s'est vu approcher selon des perspectives poéticiennes : Olivier Bara établit en 2008 la poétique du feuilleton théâtral¹¹⁷⁸, et Micheline Cambron en appelle, onze plus tard, à une « médiapoétique du fait divers¹¹⁷⁹ » à propos de l'affaire Lindbergh. L'embryon de poétique de la biographie contemporaine que nous souhaitons concevoir s'inscrit dans le sillage d'une telle approche, d'autant que le propos est limité à un empan historique d'une vingtaine d'années. La séparation de la biographie contemporaine et de son contexte doit s'opérer prudemment et partiellement. En conséquence, la démarche poéticienne de ces pages fait flèche de tout bois. Pour aborder une biographie contemporaine, les seuls critères de la composition, du style et des thèmes abordés ne suffisent pas : il faut également faire intervenir le statut de l'énonciation, la position sociale, symbolique et économique de l'auteur, le support employé, le lectorat visé, la finalité pragmatique du texte, ou encore l'usage pratique qu'il programme. Tel que nous l'entendons, le genre de la biographie contemporaine a beaucoup à voir avec la notion de « classe de texte », qu'Anthony Glinoe, après Jacques Dubois et Pascal Durand, propose d'employer pour « déréifier » les catégories génériques et exposer le principe de distinction sociale qui régit les différences entre les genres. Les classes de textes sont soumises à une « lutte des classements » qui prend la forme de dynamiques croisées de légitimation et

¹¹⁷⁶ Pour une définition de la poétique historique, nous renvoyons à la présentation du groupe de recherches sur la Poétique historique des textes modernes (PHISTEM), composante du Centre des sciences de la littérature française (CSLF) de l'Université Paris Nanterre (<https://cslf.parisnanterre.fr/recherches/poetique-historique-des-textes-modernes-phistem>), ainsi qu'à Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, ouvr. cité, chap. XVI, « Poétique historique de la subjectivation », p. 325-350.

¹¹⁷⁷ Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », art. cité.

¹¹⁷⁸ Olivier Bara, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », dans Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

¹¹⁷⁹ Micheline Cambron, « Pour une médiapoétique du faits divers », *CONTEXTES* [en ligne] 24, 2019 : <http://journals.openedition.org/contextes/8291>.

d'illégitimation, auxquelles participent non plus le seul auteur, mais tous les maillons de la chaîne de production et de réception de la littérature¹¹⁸⁰.

Pour rendre compte au mieux des formes et des tendances inhérentes à la biographie de contemporains au milieu du XIX^e siècle, la métaphore spatiale semble adaptée – à condition de ne pas oblitérer son statut de métaphore en la naturalisant. L'emploi d'un tel trope n'est pas une nouveauté : il remonte à la tradition de l'ancienne rhétorique, de sa méthode des lieux et de ses *topoi*. Aborder les biographies comme des choses étendues peut sembler inadapté, compte tenu du caractère essentiellement temporel du récit de vie ; mais ce n'est qu'en recourant à la spatialité qu'on peut figurer au mieux la position de la biographie de contemporains parmi les formes textuelles de l'époque. Du reste, de nombreux titres de recueils de biographie, les *Musées, Galeries, Panthéons, Lanternes* et *Revue*, comprennent la métaphore déambulatoire du guidage, par un Asmodée moderne, au sein des illustrations du jour. « Cartographie », donc, en cela que la carte permet de délimiter « un espace abstrait et opératoire, réduit à des lignes de force et de mouvement, traversé de frontières et de passages, jalonné de points nodaux¹¹⁸¹ ». Encore faut-il garder à l'esprit que la carte « projette l'ordre de la raison sur l'ordre du monde¹¹⁸² », et plaque, pour paraphraser ce que Bergson dit du rire, du mécanique sur du vivant. Pour cartographier les biographies de contemporains, on peut notamment recourir à la notion de frontière, laquelle, à l'instar de la peau, « interface polémique entre l'organisme et le monde extérieur¹¹⁸³ », est une zone de contact, autant passage que séparation. Les biographies contemporaines existent parmi de nombreuses formes connexes, comme les portraits littéraires ou les nécrologies : relever les frontières extérieures, c'est appréhender la singularité de ces récits de vie (6.1.). Alors, il est possible, à l'échelon inférieur, de distinguer les frontières intérieures en repérant les différentes catégories qui existent au sein du domaine des biographies de contemporains (6.2.). Cependant, ce que Guy Larroux appelle la « catégorie du démarcatif¹¹⁸⁴ » implique, malgré qu'on en ait, une vision statique de l'objet considéré. Propre

¹¹⁸⁰ Anthony Glinoe, « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *COntEXTES* [en ligne], 2009, *Varia*, §17-18. URL : <https://doi.org/10.4000/contextes.4325>. Voir aussi Jacques Dubois et Pascal Durand, « Champ littéraire et classes de textes », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 5-23.

¹¹⁸¹ Christian Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 32.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁸³ Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010, p. 17.

¹¹⁸⁴ Guy Larroux, « Frontières et points stratégiques de l'œuvre », *Romantisme*, 2022, n° 195, « Penser la poétique », p. 31-45, cité p. 32.

au genre des biographies contemporaines, la tension entre l'individu et la série est à aborder en termes de polarité (6.3.).

1. Frontières extérieures

L'une des difficultés que soulève la circonscription de la biographie de contemporains réside dans son approche en tant que forme singulière et indépendante. Dans les faits, elle peut être une forme autonome autant qu'une étape dans un texte. Bien qu'il ne s'agisse pas à strictement parler de biographie contemporaine, Balzac conçoit par exemple la biographie comme une séquence romanesque, consistant à faire retour sur l'existence d'un personnage en passant en revue les principaux événements de sa vie. Au début d'*Albert Savarus*, le narrateur interrompt la conversation de la bonne société bisontine pour dérouler la « biographie » d'Amédée de Soulas, qui « devient nécessaire à l'intelligence de [l']histoire¹¹⁸⁵ ». Une telle ambivalence s'explique simplement par le fait que la biographie est un type de récit : nulle surprise, en conséquence, à ce qu'on la retrouve dans le genre narratif par excellence qu'est le roman. Ann Jefferson a montré par ailleurs l'influence de la forme biographique dans la littérature du XIX^e siècle¹¹⁸⁶. En resserrant sa définition comme forme textuelle relativement codifiée, en vogue au cours du XIX^e siècle et fortement influencée par son entrée en régime médiatique, la biographie contemporaine est à mettre en parallèle de trois autres genres analogues qui en constituent pour ainsi dire les zones limitrophes : la nécrologie, les portraits littéraires, et dans une moindre mesure les souvenirs littéraires.

1.1. La nécrologie

Larousse définit la nécrologie comme un « écrit consacré à la mémoire d'une ou de plusieurs personnes mortes depuis peu de temps¹¹⁸⁷ ». La fonction mémorielle est au cœur d'une forme de texte dont la nature est doublement référentielle : d'une part, parce que la personne est réelle, d'autre part, parce qu'elle est réellement morte. Dans un article sur la fonction sociale de la rubrique nécrologique dans la presse du XIX^e siècle, Arina Makarova rappelle que la

¹¹⁸⁵ Honoré de Balzac, *Albert Savarus* [1842], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, vol. I, p. 916.

¹¹⁸⁶ Ann Jefferson, *Le Défi biographique*, ouvr. cité.

¹¹⁸⁷ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t.11, p. 892.

nécrologie a partie liée avec le faire-part de décès¹¹⁸⁸. À partir du XVII^e siècle, les jurés-crieurs, chargés d'annoncer aux carrefours des villes les actes officiels, les baptêmes, les mariages et les enterrements, sont accompagnés par des semonneurs, qui distribuent les billets d'enterrement et les faire-part : l'acte d'informer et celui de convier sont couplés. Au XIX^e siècle, les nécrologies dans les journaux locaux servent encore d'invitation aux obsèques. De ce point de vue, la nécrologie possède une résonance privée ou semi-privée : elle a pour fonction première d'annoncer le décès d'un membre d'une communauté, d'un cercle social. Ce fait la distingue nettement de la biographie contemporaine, qui a pour fonction primordiale la publication, au sens dynamique du terme, de la vie du biographié.

Arina Makarova révèle par ailleurs une dimension moins évidente de la nécrologie : son lien avec la publicité. Les nécrologies et les annonces de décès dans la presse résultent pour la plupart, comme les annonces ou les réclames, de transactions commerciales. Publier des nécrologies permet à un journal de gagner de l'argent. Makarova prend l'exemple de *La Presse*, qui

établit un ordre assez strict de publication des annonces publicitaires, selon lequel les « Décès » et les « Notices nécrologiques » suivent les avis gratuits (considérés de bienfaisance ou d'utilité publique) et précèdent les avis payants (annonces des réunions publiques, des ventes de tout genre et des spectacles)¹¹⁸⁹.

L'aspect transactionnel de la nécrologie la rapproche en revanche des textes qui nous occupent. On se souvient que Saint-Maurice Cabany, l'éditeur de la *Galerie nationale des notabilités contemporaines* en 1850, fait paraître à partir de 1845 un *Nécrologe universel*, recueil de nécrologies financé sur le même modèle que les biographies à vendre évoquées plus haut.

La différence principale entre les nécrologies et les biographies de contemporains réside évidemment dans l'état, mort ou vif, du sujet. Cela entraîne en premier lieu une divergence d'ordre pragmatique : de même que l'éloge funèbre dont elle est une cousine, la nécrologie est un texte de circonstance, trouvant sa raison d'être dans le trépas de la personne. La biographie de contemporains est moins motivée que la nécrologie. Bien qu'elle soit parfois justifiée par un événement qui amène la célébrité sous les projecteurs, souvent le choix de faire à tel ou tel les honneurs de la biographie n'a pas de raison tangible. On peut faire l'hypothèse que l'intégration presque systématique des biographies contemporaines dans des séries ou des recueils compense l'absence de motif véritable ; la démarche récapitulative de « panthéon » ou de « revue » des

¹¹⁸⁸ Arina Makarova, « La fonction sociale de la rubrique nécrologique. L'annonce de décès à travers la presse des XVIII^e-XIX^e siècles », *Hypothèses*, 2007, n° 10, p. 113-121.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, cité p. 117.

hommes du jour sert de prétexte aux récits de vie des vivants, dont le mobile réel est surtout publicitaire¹¹⁹⁰.

Toutefois le sujet de la nécrologie doit s'être éteint « depuis peu de temps », souligne Larousse : la motivation de la nécrologie repose en dernière analyse dans son actualité. La mort d'un illustre constitue un événement médiatique. Dans les années 1850 et 1860, la rapidité accrue de la diffusion des nouvelles, rendue possible notamment par le télégraphe, permet d'annoncer le décès le jour même, voire bien avant : les progrès de la maladie, le cas échéant, sont suivis pas à pas, numéro après numéro, dans une logique feuilletonesque. Les jours qui précèdent la mort de Béranger, le 16 juillet 1857, sont ponctués par la publication des bulletins de santé du poète, rédigés par les docteurs Trousseau, Bernard et Jabin. Dans la nuit du 9 juillet, Béranger « a été très agité », mais « très calme » le matin venu¹¹⁹¹. Malgré la gravité de son état, il reçoit le lendemain, « étendu sur une chaise longue, le visage pâle et affaissé », l'émissaire de l'impératrice Eugénie venu témoigner de l'estime et de l'affection de la souveraine¹¹⁹². Sa disparition est annoncée dans la presse le lendemain du décès, en même temps que ses funérailles, qui ont lieu le vendredi 17 juillet, à midi. La diminution du délai entre la survenue de l'événement et son écho dans la presse implique une dilatation, voire une dilution de la nécrologie : le 17 juillet, *Le Constitutionnel* annonce la mort et les obsèques ; le 18, un entrefilet signé Boniface retrace le service funéraire. On apprend que « les obsèques de Béranger ont été dignes de l'illustre poète qui, en chantant les gloires de la patrie, a conquis pour lui-même une gloire immortelle¹¹⁹³ ». Le 19 juillet, Paulin Limayrac signe un long éloge du chansonnier au rez-de-chaussée du journal¹¹⁹⁴. Le caractère médiatique de la nécrologie rapproche celle-ci de la biographie de contemporains, également liée, on l'a vu à plusieurs reprises, à l'événementialité médiatique. Pour qu'il y ait nécrologie, il faut une relative proximité temporelle entre le décès et la publication : autrement dit, c'est de la mort d'un contemporain, ou d'une contemporaine, qu'il est question. Comme la biographie contemporaine, la nécrologie s'inscrit dans une référentialité saillante. La consanguinité entre ces deux types de texte est en outre renforcée par les phénomènes de recyclage qui amènent les nécrologies à prendre les biographies pour sources. Comme de juste, le dictionnaire de Vapereau est mis à contribution par les rédacteurs de nécrologie. En 1866, à l'occasion de la

¹¹⁹⁰ Sur la mise en série des biographies, voir *infra*.

¹¹⁹¹ *Vert-vert*, 11 juillet 1857, p. 3.

¹¹⁹² « Nouvelles diverses », *Le Courrier de Bourges*, 10 juillet 1857, p. 3.

¹¹⁹³ L. Boniface, *Le Constitutionnel*, 18 juillet 1857, p. 1.

¹¹⁹⁴ Paulin Limayrac, « Béranger », *Le Constitutionnel*, 19 juillet 1857, feuilleton, p. 1-2.

troisième édition du *Dictionnaire des contemporains*, Louis Jourdan fait état d'un tel usage, amalgamant d'ailleurs biographie contemporaine et nécrologie :

Je ne sais quels services rendra à nos petits-fils le *Dictionnaire* de M. Vapereau, mais je sais bien quels services il rend aux biographes contemporains.

Le *Vapereau* – on donne au dictionnaire le nom de son auteur – est désormais le pourvoyeur de toutes les nécrologies. Dernièrement, nous voulions rendre un public hommage à la mémoire d'Alexandre Bixio ; il fallait raconter en deux mots sa vie de dévouement : nous avons ouvert le *Vapereau* et nous y avons trouvé tout ce qu'il nous était utile de savoir ; nous y avons pris tous les renseignements dont nous avons besoin [...]. Il n'est pas un de nous à qui, chaque jour, le *Dictionnaire des contemporains* ne soit de quelque utilité¹¹⁹⁵.

Qu'en est-il alors de la place de la biographie elle-même dans les nécrologies ? Dans un article sur les nécrologies écrites par George Sand, Gabrielle Melison affirme que les codes de la nécrologie de presse, en formation au cours du XIX^e siècle, se fixent peu à peu selon une composition tripartite :

...dans le premier paragraphe, le décès est annoncé, accompagné le plus souvent d'une qualification générale du défunt [...] Ensuite, selon les cas, le corps du texte est constitué soit d'une relation des étapes de la vie du défunt, soit de la suite de la qualification amorcée dans l'ouverture [...] Enfin, la chute de l'article est généralement formée d'un commentaire évaluatif et d'un retour au présent¹¹⁹⁶.

Si l'on met de côté le décès, la structure globale d'une grande partie des biographies contemporaines est sensiblement analogue : un paragraphe introductif, qui donne une vision d'ensemble du biographié, précède le récit de vie en tant que tel, rythmé par des dates, lui-même suivi par une conclusion qui, bien souvent, fait se rejoindre le temps de l'énonciation et celui de l'énoncé. Notons toutefois que la relation de la vie n'est pas nécessaire dans la nécrologie : Larousse ne mentionne rien de tel, et Gabrielle Melison prend soin de préciser que le récit de vie n'a rien d'automatique. À la différence de la biographie, qui se définit par son contenu, la nécrologie n'a pas de contenu *a priori* – hormis l'annonce du décès. Lorsque biographie il y a, la première particularité de la nécrologie consiste dans la solennité de la mort et la recherche d'harmonie mémorielle qui en découle. Le respect dû aux défunts incite à la communion. On se souvient que c'est la publication de sa biographie-diatribes contre Lamennais, à deux semaines de la mort du prédicateur, qui constitue le point de non-retour dans le parcours d'Eugène de Mirecourt. Prenons un exemple. En 1860, Alphonse de Lamartine est un homme réputé fini. Criblé de dettes, réduit à la littérature industrielle, cet aristocrate naguère

¹¹⁹⁵ Louis Jourdan, *Le Siècle* 16 janvier 1866, p. 3.

¹¹⁹⁶ Gabrielle Melison, « Les articles nécrologiques de George Sand : traitement et évolution d'un genre qui se codifie », dans Marie-Ève Thérénty (dir.), *George Sand journaliste*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2011, p. 175-187. [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/puse/1163>, §12.

fortuné laisse en 1858 s'ouvrir en son nom une souscription publique pour le renflouer, ce qui en fera l'objet de moqueries et de critiques. À sa mort, fin février 1869, un journaliste déclare même que « depuis longtemps déjà cette grande existence était terminée¹¹⁹⁷ ». L'enjeu de la biographie de l'auteur de *Jocelyn* que signe Louis Jourdan pour les *Célébrités du jour* en 1860 est polémique : il s'agit de défendre Lamartine contre ses détracteurs, de

l'honorer, de témoigner publiquement en sa faveur [...] à l'heure où tant d'indifférents, tant d'ingrats, tant de méchants se détournent de lui et se débarrassent du fardeau de la reconnaissance en niant ses services¹¹⁹⁸.

Concernant la souscription litigieuse, Jourdan rappelle que « Lamartine a vécu surtout de son travail¹¹⁹⁹ », avant de blâmer l'ingratitude du pays face à un homme qui a « tout donné : son temps, son intelligence, sa gloire, sa santé, son repos, sa fortune¹²⁰⁰ ». À sa mort, les articles nécrologiques se multiplient, retraçant avec plus ou moins de détails l'existence du poète. Compte tenu de son engagement en 1848, l'héritage de Lamartine est malaisé à revendiquer sous l'Empire. *La Patrie* opère un tri, en choisissant de ne se souvenir « que de l'auteur des *Méditations* et du courageux orateur qui fit, à l'Hôtel-de-Ville, par un prodige d'éloquence, reculer la démagogie et le drapeau rouge¹²⁰¹ ». De même, *Le Constitutionnel* rend hommage en quelques lignes « au courage de celui qui, bravant l'émeute, mit sa parole éloquente au service de la cause de l'ordre et nous épargna l'humiliation du drapeau rouge¹²⁰² ». Inversement, *La Liberté*, journal d'Émile de Girardin, encadre sa une d'un liseré noir et annonce solennellement que « le grand poète, le grand historien, le grand orateur, l'illustre membre du gouvernement provisoire, ministre des affaires étrangères en février 1848, Lamartine a cessé de se survivre¹²⁰³ ». Les polémiques auxquelles les nécrologies donnent lieu dans la presse « mettent en visibilité le rôle structurant du périodique dans la définition des communautés de valeurs¹²⁰⁴ », écrit Adeline Wrona. En prenant position, le journal se situe « sur un échiquier de valeurs¹²⁰⁵ ». Mais malgré la bataille mémorielle qui s'esquisse d'organe à organe, malgré l'immédiate instrumentalisation, l'ambiance générale est à la célébration unanime, fût-elle

¹¹⁹⁷ Alexandre Gresse, « Mort de Lamartine », *L'Étendard*, 2 mars 1869, p. 1.

¹¹⁹⁸ Louis Jourdan, « Lamartine, *Les Célébrités du jour*, Paris, aux bureaux du *Siècle*, 1860-1861, p. 98.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ G. de Saint-Valry, « Mort de Lamartine », *La Patrie*, 2 mars 1869, p. 1.

¹²⁰² H.-Marie Martin, premier-Paris, *Le Constitutionnel*, 2 mars 1869, p. 1.

¹²⁰³ Émile de Girardin, « Mort de Lamartine », *La Liberté*, 2 mars 1869, p. 1.

¹²⁰⁴ Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité, p. 249.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 251.

hypocrite. *La Presse* déplore la disparition d'« un des plus beaux génies qui aient honoré leur patrie et l'humanité ». Avec Lamartine, « la France a véritablement perdu son Orphée¹²⁰⁶ ». *Le Journal des débats* le présente comme « la gloire poétique la plus universellement acceptée de notre âge¹²⁰⁷ ». Même *Le Constitutionnel* loue les poèmes de Lamartine, qui « immortaliseront le nom de leur auteur¹²⁰⁸ ». La mort est une rédemption : elle rend à Lamartine « ses véritables proportions¹²⁰⁹ ». Fin mars paraît une biographie du poète. Son auteur, Paul de Saint-Victor, entend dans le glas funèbre qui retentit pour Lamartine « comme le bruit d'une délivrance [...] : celle du génie échappant aux injustices, aux calomnies, aux ingrattitudes du présent, pour entrer rayonnant et calme dans sa glorieuse immortalité¹²¹⁰ ». L'hommage mortuaire est une expiation : « la France, en honorant cette mort, croira sans doute réparer l'ingratitude profonde des dernières et funestes années¹²¹¹ ».

Le caractère motivé de la nécrologie en justifie la publication, la rend nécessaire ; en revanche, il est impossible de prévoir précisément la mort de quelqu'un. Outre l'urgence de publier que la concurrence médiatique implique, et qui a pour conséquence la dilution déjà évoquée des articles nécrologiques, des phénomènes de coïncidence peuvent avoir lieu. Le lendemain de la mort de Lamartine, Raymond-Théodore Troplong, président de la Cour de cassation, décède à son tour. Les journaux ont ainsi à gérer la délicate simultanité des décès d'un républicain et d'un haut fonctionnaire de l'Empire, et à résoudre les dilemmes éditoriaux qu'elle fait naître : dans l'espace de la une, qui doit venir en premier ? Combien de lignes accorder à chacun ? *Le Constitutionnel* entame son éditorial par Troplong, avant de mentionner Lamartine. *La Liberté* fait l'inverse, de même que le journal *Paris*. Ce dernier note amèrement que *Le Journal officiel* place son élogieux article nécrologique sur Troplong en tête de la partie non-officielle, mais rejette l'annonce de la mort de Lamartine, deux fois plus courte, dans les faits divers¹²¹². À Lyon, *Le Progrès* opte pour un article commun, ce qui permet de faire jouer la comparaison : « M. Troplong n'a jamais eu que de l'admiration pour l'autorité. M. Lamartine, au contraire, n'a jamais aimé que la liberté¹²¹³. » De même que la solennité du deuil,

¹²⁰⁶ Francis Riaux, « Mort de Lamartine », *La Presse*, 2 mars 1869, p. 2.

¹²⁰⁷ Louis Ratisbonne, *Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1869, p. 2.

¹²⁰⁸ H.-Marie Martin, premier-Paris, *Le Constitutionnel*, art. cité.

¹²⁰⁹ Henri de Pène, « Lamartine », *Paris*, 3 mars 1869, p. 1.

¹²¹⁰ Paul de Saint-Victor, *Lamartine*, Paris, Hachette, Furne, Jouvert et C^{ie}, Pagnerre, 1869, p. 12.

¹²¹¹ J. Labré, « Lamartine », *L'Opinion nationale*, 3 mars 1869, p. 1.

¹²¹² *Paris*, 3 mars 1869, p. 1.

¹²¹³ Charles Noellat, « MM. de Lamartine et Troplong », *Le Progrès*, 3 mars 1869, p. 1.

l'imprévisibilité de la mort est constitutive du dispositif nécrologique : c'est là le socle de ce qui le distingue de la biographie contemporaine – davantage que des caractéristiques formelles.

Une dernière différence entre nécrologie et biographie contemporaine tient au rapport qu'elles entretiennent à la temporalité. Là où la biographie cherche à mériter son qualificatif de « contemporaine » en insistant sur l'appartenance du biographié au temps présent, la nécrologie s'autorise plus facilement à mesurer l'écart que le décès creuse entre le défunt ou la défunte et l'époque contemporaine. Lorsque Marguerite-Joséphine Weimer, dite Mlle George, grande tragédienne de la Restauration puis de la monarchie de Juillet, décède en 1867 à l'âge de quatre-vingts ans, les réactions à sa mort révèlent un fossé générationnel. D'un côté, Théophile Gautier ressent une perte personnelle, celle de la période romantique. Dans son feuilleton du *Moniteur universel*, il écrit : « son souvenir est lié à celui d'œuvres qui ont été les événements de notre jeunesse, et il nous semble qu'une partie de nous-même s'en aille avec elle¹²¹⁴ ». Son propos rappelle celui que Théodore de Banville tient au sujet de Bocage, disparu cinq ans plus tôt : « Bocage, qui s'est éteint hier, c'est une portion de nous qu'on vient d'ensevelir¹²¹⁵ ». À cinquante-six ans, Gautier perçoit avec désespoir, dans la mort de la tragédienne, le démantèlement de sa propre existence :

Ainsi, pièce à pièce, l'édifice où nous avons vécu s'écroule, et chaque pierre qui tombe porte un nom illustre suivi d'une épitaphe. Les représentants de nos anciens rêves s'évanouissent, nos interlocuteurs d'autrefois entrent dans l'éternel silence, nos types de beauté s'effacent ; nos amours, nos admirations ne sont plus ; notre idéal a fui¹²¹⁶.

Malgré sa résonance de fin d'un monde, le décès de l'interprète de Lucrece Borgia n'a pas le même écho pour tous. En 1867, Jules Claretie a vingt-neuf ans : son article nécrologique dans le *Figaro* se ressent du désir de laisser le passé là où il est. À propos du début de Mlle George dans le rôle de Clytemnestre au Théâtre-Français en 1802, il déclare : « on trouvera dans les feuilletons de Geoffroy, qu'on ne feuillète plus, l'écho bien affaibli de cette soirée¹²¹⁷ ». Le critique de rappeler ensuite les étapes principales de l'existence de Mlle George, en insistant sur l'évanescence de la gloire, avant d'interrompre son récit : « Mais laissons-là ces pauvres souvenirs tombés en poussière¹²¹⁸. » Du sentiment de rupture temporelle découle la tendance des nécrologies à dresser des bilans, à faire les comptes : Mlle George « a été deux fois reine,

¹²¹⁴ Théophile Gautier, « Revue des théâtres », *Le Moniteur universel*, 14 janvier 1867, feuilleton, p. 1.

¹²¹⁵ Théodore de Banville, « Bocage », *Le Boulevard*, 7 septembre 1862, p. 2.

¹²¹⁶ Théophile Gautier, art. cité.

¹²¹⁷ Jules Claretie, « Journal de Paris », *Le Figaro*, 13 janvier 1867, p. 1.

¹²¹⁸ *Ibid.*

dans la tragédie et dans le drame », tandis que Cléon Galoppe d'Onquaire, un littérateur mort trois jours plus tôt, « n'a été célèbre qu'une fois dans sa vie¹²¹⁹ ». La mort fait basculer dans l'histoire celui ou celle qu'elle emporte ; ce qu'on en dit désormais relève du jugement de la postérité. Comme l'écrit Marie-Laure Florea, la nécrologie cherche à gérer le legs du mort : « il s'agit [...] selon la formule bourdieusienne, “d'hériter l'héritage”, de s'approprier ce que le disparu laisse par-delà sa mort¹²²⁰. » Ainsi de Lamartine : « Dès aujourd'hui la postérité est saisie de tous les éléments de cette gloire contemporaine, exaltée ou contestée jusqu'à présent au gré des passions du jour. C'est une enquête¹²²¹. » La biographie contemporaine, quant à elle, peut seulement chercher à influencer le jugement de l'histoire, au mieux à le prophétiser : « l'histoire dira [...] que cet homme consacra sa vie, son talent, son génie, à la défense des plus généreuses causes¹²²² », annonce Jourdan à propos de Lamartine. Tout au plus le biographe peut-il faire « comme si » le biographié était passé de vie à trépas, à l'instar de Taxile Delord racontant la vie de Pie IX :

Nous parlerons du Pape actuel *comme si*, depuis longtemps, la mort avait livré son nom à l'histoire, *comme si* les débats ardents, les irritations que le clergé entretient et envenime avec plus de zèle que de prudence, étaient déjà loin de nous, séparés par d'autres générations et d'autres événements¹²²³.

Cette posture énonciative impossible a hélas un effet inverse à celui recherché : elle rappelle au lecteur le caractère foncièrement partial d'un texte à chaud, sans distance. Elle résume par ailleurs un paradoxe de la biographie contemporaine, écartelée entre son désir d'établir un récit historique neutre et objectif et sa dimension circonstancielle et partisane.

Proche cousine de la biographie de contemporains, à laquelle elle touche par sa dimension médiatique, son lien avec la célébration des vedettes et l'importance accordée à l'actualité, la nécrologie s'en distingue doublement : d'abord par la gravité qui y est attachée (on n'imagine pas, en France du moins¹²²⁴, une nécrologie satirique, tandis que les biographies

¹²¹⁹ Charles Monselet, *Le Monde illustré*, 19 janvier 1867, p. 15. La célébrité passagère de Pierre Jean Hyacinthe Adonis Galoppe-Donquaire vient du succès de sa comédie *Une Femme de quarante ans*, créée le 20 novembre 1844 sur la scène du Théâtre-Français.

¹²²⁰ Marie-Laure Florea, « Dire la mort, écrire la vie. Re-présentations de la mort dans les nécrologies de presse », *Questions de communication*, 2011, n° 19, p. 29-52, cité p. 43-44.

¹²²¹ Alexandre Gresse, *L'Étendard*, art. cité.

¹²²² Louis Jourdan, « Lamartine », ouvr. cité, p. 1.

¹²²³ Taxile Delord, « Pie IX », *Célébrités du jour*, ouvr. cité, p. 1. Nous soulignons.

¹²²⁴ La tradition britannique est à cet égard différente. Voir Jean-Claude Bonnet, « Les morts illustres. Oraison funèbre, éloge académique, nécrologie », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire II. La Nation*, ouvr. cité, p. 217-241, en part. p. 237.

contemporaines le sont fréquemment), ensuite par la valeur conclusive et définitive de son discours. Pour le dire autrement, la biographie contemporaine est plongée dans la mêlée, quand la nécrologie arrive après la bataille afin de compter les morts – littéralement : tous les ans au mois de janvier, les grands journaux publient un tableau nécrologique qui recense, par ordre d'importance dans la société, les principaux décès de l'année écoulée. Les membres de familles souveraines viennent en tête, suivis par les officiers supérieurs, les hommes politiques, les membres du clergé, de l'administration... En fin de liste, les acteurs et actrices, puis les centenaires. L'ordre social demeure jusque dans la tombe¹²²⁵. Quand les biographies contemporaines se présentent régulièrement comme des documents utiles aux historiens de l'avenir, les nécrologies se conçoivent comme des monuments scripturaux destinés à sauvegarder les noms de celles et ceux qui ont marqué. Outre leur fonction pragmatique d'annonce publique, les articles nécrologiques revêtent de ce fait une fonction de cimentation sociale dont les biographies contemporaines ne sont pas pourvues d'aussi flagrante manière.

1.2. Le portrait littéraire

Le portrait littéraire est à première vue le genre le plus proche de la biographie contemporaine. Les deux genres ont en partage le cadrage du texte sur un individu, ainsi que le geste de juxtaposition de textes plus ou moins brefs, de façon à former une galerie. L'enjeu semble être le même : réunir des hommes et des femmes célèbres afin de représenter une époque par généralisation progressive, chaque trait individuel s'ajoutant à l'autre pour former une image globale. Les deux catégories d'ailleurs s'interpénètrent, se mêlent incessamment. Alfred des Essarts publie en 1855 un ouvrage au titre révélateur : *Portraits biographiques et critiques*¹²²⁶. Sainte-Beuve, qui réinvente en profondeur le genre du portrait littéraire et lui donne ses lettres de noblesse, emploie fréquemment le terme « biographie », ainsi que le rappelle Hélène Dufour dans l'ouvrage qu'elle consacre aux portraits littéraires du XIX^e siècle¹²²⁷. Inversement, les *Portraits historiques au XIX^e siècle* d'Hippolyte Castille sont à de nombreuses reprises rangés parmi les biographies contemporaines : par Taxile Delord en 1856, qui classe la série de Castille à côté des *Contemporains* de Mirecourt et des *Études et portraits*

¹²²⁵ Sur ces tableaux nécrologiques, voir Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité, en part. p. 96-97.

¹²²⁶ Alfred des Essarts, *Portraits biographiques et critiques des hommes de la guerre d'Orient*, Paris, Garnier frères, 1855.

¹²²⁷ Hélène Dufour, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, ouvr. cité, p. 77.

politiques contemporains d'Arthur de La Guéronnière, sous le titre « Les biographes¹²²⁸ » ; par Joseph-Marie Quérard, la même année¹²²⁹ ; puis par Loïc Chotard, qui intègre les œuvres de Castille au corpus de sa thèse sur la biographie contemporaine. Il n'est pas jusqu'aux quatrièmes de couverture des *Portraits politiques au XIX^e siècle* qui n'estampillent « biographie » les textes qu'elles renferment. Pourtant, Castille se défend d'une telle nomenclature : « Nous nous sommes [...] engagés à offrir au public, non des biographies, mais des portraits¹²³⁰. » Multiples sont de telles hésitations. L'auteur de *Les Grands et les petits personnages du jour* qualifie alternativement ses textes de « portraits » ou de « biographies » :

...je ne veux plus prendre part, dans cette biographie minuscule, aux querelles du romantisme (Ingres)

...j'écris une simple biographie et je dois me tenir au fait qui concerne l'évêque de Poitiers (Mgr Pie)

En écrivant ce portrait, nous voulons surtout le faire ressemblant (Lord Palmerston)

C'est donc le portrait de cet homme que nous allons tracer (le comte de Cavour)¹²³¹.

En outre, il est fréquent que les biographies de contemporains s'ouvrent sur un paragraphe introducteur qui tient davantage du portrait, ou du souvenir, que de la biographie. Nous reviendrons sur ces préambules, mais notons d'ores et déjà qu'ils participent de l'enchevêtrement du portrait littéraire et de la biographie contemporaine.

Lorsqu'il porte sur un contemporain, le portrait littéraire rencontre les mêmes difficultés que la biographie à tenir un propos sincère tout en ménageant la sensibilité du modèle. Aussi, les auteurs de portraits font régulièrement état des précautions qui doivent être prises lorsqu'il s'agit de personnalités vivantes. Sainte-Beuve revient à plusieurs reprises sur l'euphémisme généralisé qui caractérise l'écriture sur les contemporains, muselée par la camaraderie et la solidarité. En parlant des vivants, on ne s'exprime « qu'avec le sous-entendu des amitiés et des convenances¹²³² ». Dans sa propre biographie qu'il écrit pour la *Lorgnette littéraire*, Charles Monselet décrit de façon analogue « l'écrivain de trente ans », que ses nombreuses relations dans le monde littéraire rendent inapte à la franchise et à l'honnêteté, l'amenant à censurer ses

¹²²⁸ Taxile Delord, « Variétés. Les biographes », *Le Siècle*, 27 octobre 1856, art. cité.

¹²²⁹ Joseph-Marie Quérard, *Le Quérard, archives d'histoire littéraire, de biographie et de bibliographie françaises. Complément périodique de La France littéraire*, ouvr. cité, 1856, p. 530.

¹²³⁰ Hippolyte Castille, *Portraits politiques au dix-neuvième siècle. Béranger*, Paris, Ferdinand Sartorius, 1857, p. 4.

¹²³¹ *Les Grands et les petits personnages du jour*, Paris, Poujau de Laroche et C^{ie}, non daté [1858].

¹²³² Sainte-Beuve, « Quatre préfaces », I, *Portraits littéraires, Œuvres*, éd. Maxime Leroy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, t. I, p. 649-650.

propos¹²³³. Pierre Véron, enfin, s'adresse au public en ces termes, dans la préface du *Panthéon de poche* :

Te rappelles-tu, ami public, avoir vu jadis un jongleur chinois exécuter le *tour des couteaux* ? Un homme se collait à une planche ; puis le jongleur, de loin, plantait au vol une demi-douzaine de pointes entre les doigts écartés de cette cible vivante.

Jongler avec les amours-propres de ses contemporains n'est, je le sais, un tour ni moins difficile, ni moins périlleux¹²³⁴.

La biographie et le portrait apparaissent alors comme deux mots différents pour désigner une même chose. Le choix de l'un ou de l'autre se justifie par la coloration qu'on souhaite donner au texte : le terme « biographie » connote une certaine scientificité, quand le « portrait » tire de son origine picturale un vernis artistique. La qualification de portrait ou de biographie semble ainsi une manière de prévenir les reproches. Manque-t-il des dates, des informations ? Rien d'étonnant : ce n'est qu'un portrait, qu'une esquisse que l'on trace. Le style est-il sec, l'ensemble dépourvu d'idée ou d'unité ? C'est normal, puisqu'il s'agit d'une simple biographie.

Une telle lecture serait-elle avérée, qu'elle n'en indiquerait pas moins les différences essentielles qui séparent la biographie du portrait. En réalité, et malgré les apparences, portrait littéraire et biographie contemporaine entretiennent un rapport quasi antagonique à leur objet. En dépit d'entrelacs ponctuels, ces deux genres ne poursuivent pas les mêmes objectifs théoriques et pragmatiques, ne répondent pas aux mêmes besoins, ne procèdent pas du même geste intellectuel et ne proviennent pas des mêmes espaces de création. Comme les deux versants d'une montagne, ils sont néanmoins fortement liés et complémentaires. La première divergence ressortit à la tâche que se donnent la biographie et le portrait, elle-même fondée sur une définition de l'individu bien différente. Selon Hélène Dufour,

la notice biographique a pour but de donner le résumé d'une existence : d'où un style narratif et linéaire, un fil chronologique ponctué de dates qui trace une trajectoire, un souci d'exhaustivité dans l'information (de multiples détails sur l'enfance, les débuts de la carrière...). Le portrait littéraire tente de cerner une personnalité et restitue le désordre de la vie¹²³⁵.

En régime biographique, l'individu est la somme des actions qu'il a accomplies au cours de sa vie. Tous ses actes publics sont autant de titres à l'attention de la société. L'individu se définit par ce qu'il fait : l'approche est existentialiste. La biographie contemporaine déroule, dans

¹²³³ Charles Monselet, *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 150-156.

¹²³⁴ Pierre Véron, *Le Panthéon de poche*, Paris, Degorce-Cadot, 1875, p. 7.

¹²³⁵ Hélène Dufour, *Portraits, en phrases*, ouvr. cité, p. 78.

l'ordre chronologique, l'ensemble des raisons pour lesquelles tel individu est parvenu à la célébrité. L'entreprise apparaît bien souvent comme une explication : chaque haut fait pour un militaire, chaque œuvre réussie pour un artiste, chaque nomination pour un fonctionnaire, sont autant de preuves de la valeur dudit. C'est ce que conçoit Baudelaire, lorsqu'il dénonce « l'immense appétit » que son époque a pour les biographies :

« Tu as touché notre cœur ! Il faut nous démontrer que tu n'es qu'un homme, et que les mêmes éléments de perfectionnement existent pour nous tous. » Au philosophe, au savant, au poète, à l'artiste, à tout ce qui est grand, à quiconque le remue et le transforme, le public fait la même requête¹²³⁶.

Le sentiment d'inégalité produit par l'apparition d'une nouvelle caste dominante, celle des illustres, dans une période de démocratisation croissante, serait ainsi compensée par la possibilité de juger sur pièces, grâce aux biographies, du mérite individuel. En outre, l'analyse de la vie du grand homme en dissipe le mystère, en expose les rouages, en vulgarise la figure. Cette idée est reprise notamment par Loïc Chotard, qui en fait la colonne vertébrale de la biographie de contemporains. Grâce à celle-ci, « les grands hommes semblent s'incarner, c'est-à-dire devenir accessibles, lisibles¹²³⁷ ». Notons que la lecture baudelairienne s'oppose en partie à celle, défendue entre autres par les Goncourt, qui fait de l'intérêt pour la biographie contemporaine le résultat d'un délaissement du forum et d'un musèlement du débat politique¹²³⁸. Sans souscrire pleinement à l'une ou à l'autre, il faut observer qu'elles se rejoignent dans l'idée que la biographie rend son objet trivial. Le fait que ces critiques émanent d'écrivains réprouvant la littérature de grande diffusion et cultivant l'élitisme n'y est sans doute pas pour rien.

Le portrait littéraire, en revanche, relève d'une lecture essentialiste de la personne. Il cherche « la trame d'un destin¹²³⁹ ». La quête de la ressemblance du portrait au modèle, issue de l'origine picturale du portrait littéraire, se traduit par une tentative de déchiffrement de l'individu. L'enjeu du portrait réside dans l'appréhension progressive de ce qu'il y a de plus profond en l'homme. Sainte-Beuve fait de cette recherche de « la gerçure indéfinissable », de « la ride intime et douloureuse¹²⁴⁰ » de chaque être l'alpha et l'oméga du portrait littéraire. Le caractère unique de chacun et de chacune requiert de se mettre patiemment sur les traces de la

¹²³⁶ Charles Baudelaire, « Pierre Dupont », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, Paris, 1976, p. 26-36 ; cité p. 28.

¹²³⁷ Loïc Chotard, « Les 'biographies contemporaines' au XIX^e siècle », *Approches du XIX^e siècle*, ouvr. cité, p. 11.

¹²³⁸ Sur cette idée, voir chapitre « Diffamation ».

¹²³⁹ Hélène Dufour, *Portraits, en phrases*, ouvr. cité, p. 78.

¹²⁴⁰ Sainte-Beuve, « Diderot », *Portraits littéraires, Œuvres*, ouvr. cité, t. I, p. 867.

« clé secrète¹²⁴¹ » du modèle, pour accéder au saint des saints de sa personnalité : « Tâchons de trouver ce nom caractéristique de chacun et qu'il porte gravé moitié au front, moitié au-dedans du cœur¹²⁴² ». L'objectif est ainsi de capter l'essence du modèle, « au-delà des accidents historiques¹²⁴³ ». Un siècle plus tard, Emil Cioran définit encore le portrait littéraire comme « cet art si ardu de *fixer* un personnage, d'en dévoiler les mystères attachants ou ténébreux¹²⁴⁴ ». Dans ses *Hommes du jour* en 1860, Henri Blaze de Bury s'interroge à propos de Lord Palmerston : « Comment le *comprendre* et le *saisir*, ce Protée, ce monde d'activité, d'intrigue et de métamorphoses¹²⁴⁵ ? » Pour le dire d'une formule : quand la biographie analyse et explique, le portrait synthétise et comprend. La première découpe l'existence en séquences successives qui, juxtaposées, lui confèrent rétrospectivement une cohérence ; le second vise à produire une image unifiée de la personne. Une telle divergence a des conséquences anthropologiques : tournée vers l'extériorité, la biographie appréhende l'individu par le biais du rôle qu'il joue dans la société, tandis que le portrait procède d'une perspective psychologique, qui vise l'intériorité. Cette distinction essentielle peut s'exprimer dans les termes de la classification des genres littéraires propre au XIX^e siècle : la biographie est une espèce du récit ; le portrait, une espèce de la description¹²⁴⁶.

La comparaison d'une biographie et d'un portrait de l'acrobate Madame Saqui fournit un exemple éclairant. De son vrai nom Marguerite-Antoinette Lalanne, Madame Saqui est biographiée en 1861, dans la première livraison d'une entreprise biographique mort-née, intitulée *Célébrités populaires*. Cette publication intervient à l'occasion des quatre représentations que la danseuse de corde, âgée de soixante-quinze ans (quatre-vingt-trois selon la réclame), donne à l'Hippodrome entre septembre et octobre 1861. La biographie, qui compte six pages, s'ouvre sur la mention de l'affiche annonçant la représentation, placardée dans les

¹²⁴¹ Sainte-Beuve, « La Fontaine de Boileau » [1^{er} septembre 1844], *ibid.*, p. 675. La métaphore de la clef est récurrente chez Sainte-Beuve. Dans son portrait de Pierre Corneille, il mentionne par exemple celle de « cet anneau mystérieux, moitié de fer, moitié de diamant, qui rattache [la] seconde existence [du génie], radieuse, éblouissante et solennelle, à son existence première, obscure, refoulée, solitaire » (« Pierre Corneille », *Portraits littéraires, Œuvres*, ouvr. cité, t. I, p. 678-679).

¹²⁴² Sainte-Beuve, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 », *Nouveaux lundis*, Paris, 4^e éd., t. 3, Paris, Calmann-Lévy, 1884, p. 1-33, cité p. 30.

¹²⁴³ Hélène Dufour, *Portraits, en phrases*, ouvr. cité, p. 79.

¹²⁴⁴ Emil Cioran, *Anthologie du portrait. De Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, 1996, « Avertissement », p. 7.

¹²⁴⁵ Henri Blaze de Bury, « Lord Palmerston », *Hommes du jour*, Paris, Michel Lévy, 1860, p. 55. Nous soulignons.

¹²⁴⁶ « On donne le nom de portrait à la description quand elle peint les hommes ou les animaux » ; « On appelle biographie le récit de la vie d'un seul homme », François de Caussade, *Rhétorique et genres littéraires*, Paris, G. Masson, 1881, respectivement p. 53, p. 132.

rues de Paris, et enchaîne sur le récit de la vie de l'acrobate. L'auteur, qui signe A.H., s'attarde sur les débuts de la « sauteuse », mais résume rapidement sa carrière en tant que telle. Il évoque au passage les triomphes de Madame Saqui sous le premier Empire, au gré d'une analogie entre la France et l'artiste de cirque :

Elle était l'enfant gâtée des généraux, des maréchaux et des princes ; car, à l'exemple de la France, entraînée par l'amour de la gloire et des périls, elle se faisait sur sa corde roide un champ de bataille où elle jouait sa vie pour le plaisir d'entendre de victorieux applaudissements éclater sur toute la ligne¹²⁴⁷.

Les détails de la biographie sont tirés des Mémoires de la funambule, dont l'auteur annonce la parution prochaine. La biographie semble être en fait une réclame déguisée pour ces Mémoires – l'auteur a, dit-il, « de bonnes raisons pour les recommander au public¹²⁴⁸ ». Si, comme cela est probable, la brochure était distribuée lors des représentations¹²⁴⁹, un tel texte incarne bien l'impureté constitutive des biographies contemporaines, qui procèdent toujours plus ou moins d'une dimension transactionnelle et publicitaire.

Deux ans plus tard, dans le *Figaro*, Théodore de Banville consacre l'un de ses « camées parisiens » à Madame Saqui. Seize lignes suffisent à l'auteur des *Odes funambulesques* pour croquer l'acrobate, en accusant l'écart entre « l'âge », qui a « gravé son visage de cent mille rides », et l'œil : « rien n'a pu l'affaiblir, rien n'a pu l'éteindre ». Par sa vivacité, cet œil « raconte » les splendeurs passées, et « justifie » l'infatuation présente de vouloir remonter sur scène malgré la vieillesse. Se déploie ici la « stylistique de la réduction » dont parle Hélène Dufour : « de l'esquisse biographique au portrait, il y a sélection, condensation¹²⁵⁰ ». L'association métaphorique au « camée » se perçoit en premier lieu dans l'insistance sur les détails physiques et le choix de la forme brève et ciselée. Elle se lit aussi dans l'emploi récurrent de l'accumulation, qui ajoute par touches successives de micro-informations, comme le sculpteur incise la pierre par des tailles répétées : « cet œil d'enfer, noir, farouche, vif, exalté, amoureux, intrépide¹²⁵¹ ». Banville ne se préoccupe pas de narration, de précision historique. La carrière de Madame Saqui est résumée à « ces jours d'orgueil et de gloire, où après une

¹²⁴⁷ A.H., *Célébrités populaires. Madame Saqui, première acrobate de France*, Paris, au bureau de l'Ange du foyer, 1861, p. 7.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹²⁴⁹ Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert nous apprend l'existence de telles pratiques. La biographie de l'acteur Delmar est « vendue dans les entractes » (Flaubert, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, vol. IV, p. 315).

¹²⁵⁰ Hélène Dufour, *Portraits, en phrases*, ouvr. cité, p. 79.

¹²⁵¹ Théodore de Banville, « Camées parisiens », *Figaro*, 8 octobre 1863, p. 3.

ascension solennelle, Napoléon I^{er} voyant Madame Saqui tout en sueur et le col nu, jetait le châle d'une princesse de sang sur les épaules de la grande funambule¹²⁵² ». Le passé simple de la biographie cède la place, dans le portrait, à l'imparfait, qui estompe l'historicité de l'action et rend nébuleuse sa datation.

L'importante différence esquissée ci-dessus se complique d'un rapport hiérarchique entre biographie et portrait littéraire. Tous les genres ne se valent pas. À la différence du portrait, la biographie est rejetée hors du champ de la « littérature », et maintenue dans un état d'infériorité. Simple document destiné à un usage strictement transitif, le récit biographique n'a pas les moyens d'accéder au rang de genre littéraire. Si la biographie traite d'un vivant, le cas s'empire : l'authenticité du propos est d'autant plus sujette à méfiance. Mise en doute dans son fondement même, la biographie contemporaine n'offre alors aucun intérêt, sinon comme témoin des mentalités. Nuançons toutefois, en observant que l'absence de littérarité se retourne parfois en gage d'objectivité. Auguste Vermorel déclare ainsi, à l'orée de ses *Biographies contemporaines* : « ce n'est pas une collection de portraits à la plume que nous entreprenons – c'est une série de biographies que nous nous attacherons à rendre aussi détaillées et aussi complètes que possible¹²⁵³. » Le refus du portrait manifeste le désir de dire vrai – la publication prend pour devise la formule « *la vérité, toute la vérité* ». On pourrait arguer que le choix de la biographie a en outre des racines politiques : Vermorel s'adresse au plus grand nombre, de même que les biographes du *Plutarque populaire*. S'esquisse ici la fonction d'éducation populaire que peut remplir la biographie ; il faut cependant admettre qu'un tel discours est très peu fréquent dans le corpus¹²⁵⁴.

La subjectivité assumée du portrait littéraire s'accompagne d'une forme d'élitisme, qui se lit en premier lieu dans la vision du groupe qui en émane. Les portraits littéraires du XIX^e siècle sont réunis en recueils dont chaque volume comporte rarement plus d'une trentaine de pièces¹²⁵⁵. Nulle vocation encyclopédique pour les portraits littéraires, mais une sélection de

¹²⁵² *Ibid.*

¹²⁵³ Auguste Vermorel, *Biographies contemporaines*, Paris, administration des biographies contemporaines, s.d., prospectus.

¹²⁵⁴ Nous n'en avons relevé qu'une occurrence – encore porte-t-elle sur les techniques de reproduction des images. Il s'agit du prospectus de la *Galerie historique des hommes de l'Empire* (Paris, Dubuisson impr., 1854) qui, déplorant que l'accès aux images des célébrités soit « toujours le privilège, le monopole des riches », en appelle à « populariser l'image des hommes célèbres ». Mais il s'agit, en réalité, d'une réclame pour un nouveau matériau propice à la sculpture industrielle, le céramo-marbre...

¹²⁵⁵ Le premier volume des *Portraits littéraires* de Gustave Planche (1853) comporte douze portraits ; les *Portraits à la plume* de Clément de Ris (1853) sont au nombre de quinze ; il y a huit textes dans les *Études et portraits politiques contemporains* d'Arthur de La Guéronnière (1856) ; vingt-sept personnalités sont décrites dans les

quelques personnalités triées sur le volet, réunies pour former une compagnie de *happy few*. Le caractère élitaire du recueil de portraits est présent à l'esprit des contemporains : le prospectus du *Dictionnaire des contemporains* affirme en effet que l'entreprise de Vapereau n'a rien d'« une galerie de portraits, ouverte à un petit nombre d'illustrations d'élite, sans autre but que de faire briller le talent du peintre¹²⁵⁶ ». Le portrait peint, dont se réclame le portrait écrit, est du reste un produit de luxe, destiné aux aristocrates et aux grands bourgeois, seuls en mesure de l'acquérir. Hélène Dufour a relevé comment les recueils de portraits constituent des « ''contre-sociétés'' de génies méconnus » qui s'opposent aux « ''sociétés de portraits'' de personnages officiels¹²⁵⁷ » – qu'on pense aux *Poètes maudits* de Verlaine¹²⁵⁸ ou au recueil de Frantz Jourdain *Les Décorés, ceux qui ne le sont pas*¹²⁵⁹. De l'ambition de faire la lumière sur les « oubliés et les dédaignés¹²⁶⁰ » à la constitution de filiations d'élites culturelles avant-gardistes, il n'y a qu'un pas. Les biographies contemporaines, en revanche, sont moins ouvertement attachées à la constitution ou à la promotion d'un groupe. Hormis les tableaux d'ensemble d'une profession, comme les galeries d'acteurs et d'actrices, le programme implicite d'une entreprise de biographie contemporaine est de rendre compte de façon exhaustive des célébrités du moment – ce qui laisse le champ libre à la promotion des membres du réseau. « Les hommes d'État, les savants, les hommes de lettres, les artistes, les industriels, les inventeurs, comme les fonctionnaires de tous les rangs, français ou étrangers, trouveront place dans notre Musée », annonce le prospectus du *Musée biographique*¹²⁶¹.

Hélène Dufour note une autre différence entre portrait et biographie. Un précédent chapitre a souligné à quel point les portraits iconiques, lithographies, gravures ou photographies, sont fréquents dans les recueils de biographies contemporaines. Quant aux recueils de portraits littéraires, ils arborent beaucoup plus rarement des illustrations : « Ce qui caractérise le genre, c'est justement la quasi-absence de portrait-image par rapport aux innombrables galeries de notices biographiques, qui font sans fin défiler texte et

Portraits contemporains de Jacques Reynaud [pseud. Comtesse Dash] (1859). Il faut faire une exception pour ce qu'Hélène Dufour appelle des « médaillons », de courts portraits, comme les *Camées parisiens* de Théodore de Banville, qui comptent trois séries de quatre douzaines de camées, soit cent-quarante-quatre portraits.

¹²⁵⁶ Gustave Vapereau (dir.), *Dictionnaire universel des contemporains*, prospectus, 1858.

¹²⁵⁷ Hélène Dufour, *Portraits, en phrases*, ouvr. cité, p. 264.

¹²⁵⁸ Paul Verlaine, *Les Poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1884.

¹²⁵⁹ Frantz Jourdain, *Les Décorés, ceux qui ne le sont pas*, Paris, H. Simonis Empis, 1895.

¹²⁶⁰ D'après le titre d'un recueil de Charles Monselet, *Les Oubliés et les dédaignés. Figures littéraires de la fin du XVIII^e siècle*, Alençon, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

¹²⁶¹ *Musée biographique. Illustrations, célébrités et notabilités du XIX^e siècle*, ouvr. cité, 1851.

illustration¹²⁶². » Le portrait écrit se passe de portrait-image : le désir d'éviter la redondance, voire la concurrence entre les deux modes d'expression s'articule à la préservation de la pureté du texte, dans un contexte de réprobation générale de la littérature illustrée, assimilée à une production industrielle. Quoi qu'en dise Flaubert dans sa célèbre déclaration contre l'illustration¹²⁶³, refuser le mélange des images et du texte n'est pas qu'une « question d'esthétique ». La confiance dans le pouvoir descriptif du texte que témoignent les auteurs de portraits confère à ces écrits une valeur dont les biographies sont dépourvues, phagocytées qu'elles sont par les images. Le portrait littéraire est un genre autosuffisant, tandis que la biographie s'inscrit souvent dans une relation de dépendance à d'autres contenus – le portrait iconique, mais aussi d'autres types d'images ou encore les fac-similés d'autographes.

La question des illustrations met sur la piste des caractéristiques éditoriales propres à chaque genre. Le portrait littéraire, en premier lieu, porte de façon presque systématique la marque d'une auctorialité singulière. Théodore de Banville signe de son nom, dans le *Figaro*, ses « Camées parisiens », de même qu'Eugène Vermersch ses « Hommes du jour » dans *Le Hanneton*. L'importante bibliographie incluse dans l'ouvrage d'Hélène Dufour montre que les portraits littéraires sont presque toujours dus à un seul auteur. Surtout, publier des portraits littéraires peut être le fait d'auteurs reconnus ou particulièrement exigeants : outre Sainte-Beuve, Barbey d'Aurevilly¹²⁶⁴, Gautier¹²⁶⁵, les frères Goncourt¹²⁶⁶, Mallarmé¹²⁶⁷, Nerval¹²⁶⁸, Verlaine ou encore Zola¹²⁶⁹ se sont livrés à l'exercice. Difficile de trouver un tel palmarès pour les biographies contemporaines. Celles-ci sont marquées par une écriture

¹²⁶² Hélène Dufour, *Portraits, en phrases*, ouvr. cité, p. 165.

¹²⁶³ « Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : "J'ai vu cela" ou "Cela doit être". Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration. » (Flaubert, Lettre à Ernest Duplan du 12 juin 1862, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, vol. 3, p. 221-222).

¹²⁶⁴ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Quarante médaillons de l'académie*, ouvr. cité.

¹²⁶⁵ Théophile Gautier, *Les Grottesques*, Desessart, 1844, 2 vol. ; *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1875.

¹²⁶⁶ Jules et Edmond de Goncourt (Jules et Edmond), *Portraits intimes du XVIII^e siècle. Études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits*, Paris, Dentu, 1857-1858, 2 séries.

¹²⁶⁷ Stéphane Mallarmé, « Quelques Médaillons et portraits en pied », *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897.

¹²⁶⁸ Gérard de Nerval, *Les Illuminés ou les précurseurs du socialisme*, Paris, Lecou, 1852.

¹²⁶⁹ Émile Zola, « Marbres et plâtres » (articles parus dans *L'Événement* et le *Figaro* d'août 1866 à février 1867), *Œuvres complètes*, t. X.

majoritairement collective, quand elle n'est pas anonyme. Les biographes contemporains ont laissé une bien faible empreinte dans l'histoire littéraire ; voici pour en témoigner la liste des seize auteurs du *Plutarque populaire contemporain illustré*¹²⁷⁰ telle qu'elle apparaît sur la couverture : Jules Claretie, Augustin Challamel, Tony Révillon, Mario Proth, Gabriel Guillemot, Henry Maret, Léon Guillet, André Tell, Eugène Carlos, Jean Lux, Th. Labourieu, J.-B. Raymond, Léon Vidal, J. Sorel, Julien Lemer. L'enjeu semble être de grossir le nombre des auteurs, peut-être pour augmenter la respectabilité de l'ouvrage : Jean Lux est le pseudonyme de Julien Lemer. Même Eugène de Mirecourt, pourtant singulier aux deux sens du terme comme biographe de contemporains, reconnaît avoir recours à des collaborateurs pour *Les Contemporains*.

L'identité et le nombre des auteurs sont fortement liés à la question du support éditorial. Le sous-titre de l'ouvrage d'Hélène Dufour (*Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*) en apporte la preuve : le portrait littéraire est difficilement dissociable de la forme-recueil, qui se définit d'abord comme volume. Il faut dire que c'est bien souvent la republication en volume qui fait passer, comme par transsubstantiation, l'article circonstanciel de critique littéraire au rang de portrait littéraire : le portrait d'Alexandre Dumas par Granier de Cassagnac est la réédition de sa recension de la pièce de Dumas *Mademoiselle de Belle-Isle*. Le volume est publié en 1852, treize ans après la parution initiale de l'article¹²⁷¹. De même, Mérimée recycle son discours de réception de Charles Nodier à l'Académie dans son volume de portraits, vingt-neuf ans plus tard¹²⁷². Dès lors c'est le recueil qui fait les portraits, plutôt que l'inverse. Le support naturel du portrait littéraire est le livre, qui, d'après Gautier, « seul a de l'importance et de la durée¹²⁷³ » face aux périodiques, éphémères et voués à l'oubli. Reste à savoir qui édite le livre en question. Le recueil de portraits prototypique arbore, sous le nom d'un auteur célèbre, l'estampille d'un éditeur ayant pignon sur rue. Parcourir la liste des recueils de portraits littéraires, c'est en effet voir défiler les noms des maisons d'édition parmi les plus célèbres du XIX^e siècle : Dentu publie Barbey d'Aurevilly ; Michel Lévy, Cuvillier-Fleury ; Hetzel, Jules Janin ; Charpentier, Théophile Gautier ; Poulet-Malassis, Charles Monselet ; Flammarion,

¹²⁷⁰ *Plutarque populaire contemporain illustré. Études biographiques, historiques, anecdotiques et satiriques sur les hommes du jour*, ouvr. cité.

¹²⁷¹ *La Presse*, 7 avril 1839, feuilleton, p. 1-2 ; Alphonse Granier de Cassagnac, *Portraits littéraires*, Paris, Lecou et Didier, 1852, p. 264-272.

¹²⁷² Prosper Mérimée, *Portraits historiques et littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1874, p. 111-145.

¹²⁷³ Maxime du Camp, *Théophile Gautier*, Hachette, « Les Grands écrivains français », 1890, p. 53, cité par Hélène Dufour, *Portraits, en phrases*, ouvr. cité, p. 62.

Olympe Audouard ; Armand Colin, Adolphe Brisson ; Léon Vanier, Gustave Kahn, etc. Un précédent chapitre a montré à quel point l'univers éditorial des biographies contemporaines est autre. Rappelons que le support d'élection de la biographie de contemporains est le fascicule publié par livraisons périodiques. Les biographies contemporaines sont éditées par des journaux, par des photographes, par des maisons oubliées (Gustave Havard, Hippolyte Boisgard, Ferdinand Sartorius...), quand elles ne sont pas fondées pour l'occasion, ou par les auteurs eux-mêmes. Elles émanent des marges du champ éditorial. La différence entre la biographie contemporaine et le portrait littéraire n'est donc pas seulement d'ordre théorique ou pragmatique, mais aussi axiologique. La biographie contemporaine est pourvue de toutes les tares de la littérature dite populaire : périodique, illustrée, collective ; le portrait littéraire est inscrit dans la permanence d'une œuvre véritable, vierge de toute image, et le produit d'un seul auteur.

Au point de vue de l'écriture, la biographie est perçue par les portraitistes comme une corvée, pesante et dépourvue d'intérêt. Le premier argument en est que les événements factuels de la vie des célébrités font partie d'une connaissance commune, partagée. Inutile, par conséquent, de répéter des évidences. Sainte-Beuve ne raconte que les débuts de Benjamin Constant, jusqu'à son arrivée à Paris, à vingt-neuf ans : « Le reste est connu¹²⁷⁴. » Eugène Poitou ne veut pas faire les biographies de Balzac ni de Tocqueville : elles sont connues de tous¹²⁷⁵. Le rejet de la biographie s'enracine aussi dans l'absence de faits. Les recueils de portraits littéraires du XIX^e siècle portent principalement sur des littérateurs ; Hélène Dufour travaille d'ailleurs exclusivement sur ces derniers. Or les écrivains du XIX^e siècle, bourgeois, parisiens et sédentaires pour la plupart, se démarquent rarement par le caractère aventureux de leur existence. Se consacrer au travail intellectuel implique de renoncer en partie à avoir une histoire. Le motif revient sous la plume de Zola, par exemple, dans un article sur Hippolyte Taine tiré de sa série des « Marbres et plâtres » : « Dans cette vie vouée à l'étude, il y a peu de faits. L'esprit seul a agi pour trouver la vérité et a lutté pour la défendre. Toute l'histoire de M. Taine se réduit à dire qu'il a beaucoup travaillé et voyagé un peu¹²⁷⁶. » Lorsque Gustave Planche résume la vie de Prosper Mérimée, il est difficile de déterminer s'il l'abrège par ennui de la raconter ou par manque effectif de faits :

¹²⁷⁴ Sainte-Beuve, « Benjamin Constant et Madame de Charrière », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, vol. II, p. 680.

¹²⁷⁵ Eugène Poitou, *Portraits littéraires et philosophiques*, Paris, Charpentier, 1868, p. 94 ; p. 203.

¹²⁷⁶ Émile Zola, « Marbres et plâtres. M. H. Taine », dans *Zola journaliste*, éd. Adeline Wrona, Paris, Garnier Flammarion, 2011, p. 117-123, cité p. 119.

Quant à la biographie de Prosper Mérimée, elle est comme l'histoire des peuples heureux, elle n'existe pas. On sait seulement qu'il a été élevé dans un collège de Paris, qu'il a étudié la jurisprudence, qu'il a été reçu avocat, qu'il n'a jamais plaidé, et les journaux ont pris soin de nous apprendre qu'il est aujourd'hui secrétaire de M. le comte d'Argout¹²⁷⁷.

Baudelaire a tracé avec force, dans son portrait de Théophile Gautier, l'opposition entre les « biographies faciles à écrire » d'hommes aux vies remplies et celle d'un poète comme Gautier, dans la vie duquel il n'y a « rien qu'une immensité spirituelle ». La question se pose alors : « Qui pourrait concevoir une biographie du soleil ? C'est une histoire qui, depuis que l'astre a donné signe de vie, est pleine de monotonie, de lumière et de grandeur¹²⁷⁸. » Par cette métaphore astrale, l'échelle de valeur qui, depuis Achille, privilégie les vies remplies et intenses est inversée au profit d'existences studieuses et contemplatives. Les biographies contemporaines elles-mêmes reprennent de tels aveux d'inanité. Le rédacteur de la biographie d'Arsène Houssaye, dans la *Galerie des contemporains* de Disdéri et Dollingen, affirme que « la biographie proprement dite aurait cependant peu de petits épisodes à glaner à travers cette existence féconde. Arsène Houssaye est tout entier dans ses œuvres¹²⁷⁹. » Chargé d'écrire la biographie d'Ambroise Thomas, le biographe du *Gaulois* retrace les dates de ses titres et de ses œuvres principales. Mais il s'exclame : « Tout cela, c'est du catalogue, c'est de l'inventaire : on le trouve peut-être aussi détaillé dans l'almanach Vapereau. » La visite qu'il rend à Ambroise Thomas pour obtenir des renseignements plus intéressants s'avère toutefois décevante. Le compositeur lui déclare : « Ma vie n'est qu'un long travail, il n'y a de place ni pour les aventures ni pour les plaisirs. Je passe à travers le monde en évitant de le froisser et d'en être heurté¹²⁸⁰. » La seule curiosité, dans la vie d'Ambroise Thomas, c'est sa promenade quotidienne sur le boulevard des Italiens entre cinq et six. Dans un siècle d'inflation biographique sans précédent, accuser une telle minceur événementielle dans la vie des célébrités que sont les écrivains tient du paradoxe. Le raisonnement inverse est parfois tenu, et le côté romanesque d'une vie célébré – à l'instar d'Étienne Carjat biographiant son ami Antoine Renard : « S'il est, par ce temps de prose bête et de réalisme vulgaire, certaines vies coulées dans un moule uniforme et invariable, il en est d'autres aussi dont les péripéties émouvantes, les phases accidentées viennent tenter la plume altérée du biographe aux abois¹²⁸¹. » Grand ennuyé de la biographie,

¹²⁷⁷ Gustave Planche, « Mérimée », *Portraits littéraires*, Paris, Charpentier, 1848, p. 181-209, cité p. 197-198.

¹²⁷⁸ Charles Baudelaire, « Galerie du XIX^e siècle. XXIII. Théophile Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859, p. 161-170, cité p. 161.

¹²⁷⁹ Philibert Audebrand, « Arsène Houssaye », *Galerie des contemporains*, ouvr. cité, n° 85, p. 1.

¹²⁸⁰ J. Denizet, « Ambroise Thomas », *Le Gaulois*, 26 février 1860, p. 6.

¹²⁸¹ Étienne Carjat, *Croquis biographiques. Antoine Renard, de l'Opéra*, Paris, chez tous les libraires, 1858, p. 5.

Théophile Gautier remercie presque, en revanche, la danseuse Carlotta Grisi de n'avoir pas d'histoire :

La biographie de Carlotta Grisi n'est pas bien longue à faire, et nous l'en félicitons ; elle n'a pour tout incident que des succès et encore des succès. – Charmante monotonie ! pas la moindre bizarrerie, pas la moindre aventure extraordinaire, rien d'excentrique, rien de romanesque. – Elle est née, elle a dansé ! – Voilà tout¹²⁸².

Sensible aux évolutions historiques, l'auteur des *Grotesques* compare, dans son portrait d'Ingres, la densité événementielle et narrative des vies d'artistes passés à la platitude biographique moderne, fondée sur un canevas binaire et toujours identique :

La vie d'un artiste est dans son œuvre, aujourd'hui surtout que la civilisation par son développement a diminué les hasards des existences et réduit presque à rien l'aventure personnelle. La biographie de la plupart des grands maîtres des siècles passés contient une légende, un roman, ou tout au moins une histoire ; celle des peintres et des sculpteurs célèbres de notre temps peut se résumer en quelques lignes : luttés obscures, travaux dans l'ombre, souffrances courageusement dévorées, renommée discutée d'abord, reconnue enfin, plus ou moins récompensée, de grandes commandes, la croix, l'Institut ; à part quelques victimes tombées avant l'heure du triomphe, et à jamais regrettables, tel est, sauf un petit nombre de détails particuliers, le fond obligé de ces notices. Mais si les faits y tiennent peu de place, les idées et les caractères en occupent une grande : les œuvres suppléent les incidents qui manquent¹²⁸³.

Si les biographies des siècles précédents offrent quelque intérêt, il n'en est pas de même pour les biographies contemporaines, réductibles au simple trajet vers la reconnaissance et privées de faits, dans un siècle dont la modernité apporte confort et sécurité relatifs. Gautier fait un constat sensiblement équivalent à celui de Carjat. Mais pour le premier, l'uniformité de la vie, et la nullité conséquente des biographies, laissent le champ libre au déploiement de l'art du portrait – lequel est à la recherche des « idées », des « caractères » au lieu des faits. La conséquence de telles prises de parti, celles de Gautier ou de Baudelaire, est toujours la même : l'œuvre est préférée à la vie et la littérature à l'histoire.

Le déficit symbolique dont souffre la biographie contemporaine se redouble de la relation ancillaire qu'elle entretient vis-à-vis du portrait littéraire. Pour mener à bien l'écriture d'un portrait, il arrive au portraitiste de se documenter – connût-il personnellement le modèle. L'accès à des biographies peut s'avérer nécessaire dans la composition d'un portrait. Quand Sainte-Beuve décide de portraiturer Pierre Daunou, président de la Convention nationale en 1795 et professeur d'histoire et de morale au Collège de France de 1819 à 1830, il souhaite

¹²⁸² Théophile Gautier, « Carlotta Grisi », *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 410-415, cité p. 410.

¹²⁸³ *Ibid.*, « Ingres », p. 280-290, cité p. 280.

parler d'un homme qu'il a « beaucoup connu » et « pratiqué durant des années¹²⁸⁴ ». Cela n'empêche pas qu'il consulte, pour mener à bien son projet, différentes notices biographiques ; entre autres, les *Documents biographiques* d'A.-H. Taillandier¹²⁸⁵ et la *Notice* de Benjamin Guérard¹²⁸⁶. Que reste-t-il à dire, s'interroge Sainte-Beuve, après tous ces textes biographiques ? « À les résumer peut-être, à creuser (ce qu'ils n'ont pu faire) de certains replis, mais aussi je crois, à aborder M. Daunou par un côté qu'il n'entraîne pas dans leur office principal de rechercher et de célébrer, je veux dire le point de vue de l'*écrivain* proprement dit¹²⁸⁷. » Encore Sainte-Beuve mentionne-t-il ici nommément ses sources. La plupart du temps, les auteurs des textes qui ont servi de documents préparatoires aux portraitistes sont réunis en un groupe anonyme, dénommé « les biographes » : « les biographes de Fielding rapportent [...] une anecdote » ; « tous ses biographes affirment...¹²⁸⁸ ». Théophile Gautier, corrigeant ses biographes, évoque « diverses notices¹²⁸⁹ » sans préciser lesquelles. Congédiée, assujettie, dégradée, la biographie contemporaine ne sort pas indemne de sa comparaison avec le portrait littéraire. Avec le genre des Mémoires et surtout celui des souvenirs littéraires, le rapport est moins frappé d'inégalité.

1.3. Les Mémoires et les Souvenirs littéraires

Si la biographie contemporaine est l'envers dégradé du portrait, son *verso*, elle est aussi à première vue l'exact opposé des Mémoires. Damien Zanone définit les Mémoires comme des « narrations directement énoncées à la première personne du singulier et assurant de manière continue le récit d'une existence – et non d'un seul événement ou de quelques années seulement –, orienté par une volonté de représentation historique publique¹²⁹⁰. » Auréolés d'un prestige considérablement renforcé par la parution, en 1849 et 1850, des *Mémoires d'outre-tombe*, les Mémoires sont un récit d'histoire majuscule, dans lequel un acteur majeur de la vie publique relate en son nom propre les événements auxquels il a directement participé. Attachées

¹²⁸⁴ Sainte-Beuve, « M. Daunou », *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, PUPS, 2008, p. 1321.

¹²⁸⁵ A.-H. Taillandier, *Documents biographiques sur P.-C.-F. Daunou*, Paris, Firmin Didot, 1841.

¹²⁸⁶ Benjamin Guérard, *Notice sur M. Daunou*, Firmin Didot, s.d.

¹²⁸⁷ Sainte-Beuve, « M. Daunou », *Portraits contemporains*, ouvr. cité, p. 1322.

¹²⁸⁸ Gustave Planche, *Portraits littéraires*, Bruxelles, Meline, 1836, p. 8 ; p. 20.

¹²⁸⁹ Théophile Gautier, « Théophile Gautier », *Portraits contemporains*, ouvr. cité, p. 1-13, cité p. 2.

¹²⁹⁰ Damien Zanone, *Écrire son temps, Les mémoires en France de 1815 à 1848*, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 13.

à identifier et à décrire le plus vite possible, dans le plus grand désordre, la bousculade des petits hommes du jour, les biographies contemporaines sont bien loin de pouvoir prétendre à une telle position. La biographie suppose par ailleurs une distinction franche entre le sujet de l'énonciation, le biographe, et celui de l'énoncé, le biographié. Si la première personne est employée de loin en loin, il n'en demeure pas moins que la biographie est le récit de la vie d'un autre que le biographe. Nul besoin, sans doute, de s'appesantir outre mesure sur les différences saillantes qui existent entre les deux genres, tant au point de vue de la forme et de la composition que de la légitimité. De même que pour les portraits littéraires, la distinction s'établit d'ores et déjà dans les caractéristiques éditoriales : les mémoires sont toujours publiés en *in-octavo*, et comptent rarement moins de quatre volumes¹²⁹¹. On sait à quel point les biographies contemporaines circulent selon des modalités différentes.

Cependant, on se tromperait à ériger trop rapidement une frontière infranchissable entre mémoires et biographies contemporaines. Dissemblables par leur contenu et leur positionnement social, elles se rapprochent en premier lieu par la difficulté qu'on rencontre pour les encoder dans des domaines disciplinaires identifiés. Mémoires et biographies contemporaines se situent dans une zone d'apesanteur. Damien Zanone constate que les mémoires, dans la première moitié du XIX^e siècle, sont « écartelés entre deux pôles de référence qui ne veulent plus rien partager (l'histoire et la littérature) [et] rejetés par chacun d'eux en raison de leur trop grande proximité avec l'autre camp¹²⁹² ». Précisons que son affirmation ne concerne pas l'immense corpus des mémoires scientifiques, judiciaires, diplomatiques : classe que Larousse réunit sous la bannière des « mémoires où l'on disserte », par opposition aux « mémoires où l'on raconte¹²⁹³ ». La situation n'est pas tout à fait la même du côté des biographies contemporaines, fort peu menacées d'être assimilées à de la « littérature » au sens où l'entend l'institution scolaire et académique. Mais leur ancrage dans la presse et l'édition populaire les empêche d'être perçues comme de l'histoire. Appartenant au genre de la biographie, considéré non sans méfiance par plusieurs historiens au XIX^e siècle, la biographie contemporaine, écrite sans aucun recul et selon des motivations souvent fort éloignées de la pure augmentation du savoir humain, est encore moins susceptible d'acquérir une quelconque valeur historique – fût-elle seulement documentaire. Qui irait lire les biographies de *La Lune* dans l'espoir d'obtenir des renseignements authentiques sur tel ou tel acteur du monde culturel ?

¹²⁹¹ Voir Damien Zanone, *Écrire son temps*, ouvr. cité, p. 71.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 9

¹²⁹³ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t. XI, p. 3.

Qui pourrait prendre pour argent comptant les anecdotes grivoises distillées par Mirecourt au fil de ses brochures ? Les biographies contemporaines sont d'autant moins fiables qu'elles ne cessent de se contredire, de se corriger, de s'accuser les unes les autres d'inexactitude¹²⁹⁴. D'un certain point de vue, mémoires et biographies contemporaines se rejoignent dans cette double exclusion : certainement pas de l'histoire, mais quand même pas de la littérature. D'où une procédure de justification analogue pour les biographies et les Mémoires, étalage de modestie qui passe par la dégradation du texte au rang de simple document historique, à l'usage des véritables historiens. Ainsi les titres des Mémoires comportent fréquemment un groupe prépositionnel affichant leur destination documentaire : *Mémoires pour servir à l'histoire de X*. L'objet historique est variable : un pays, une région, un événement historique, ou, de manière plus floue, l'époque – pensons aux *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps* de François Guizot¹²⁹⁵. Il arrive par exception que les Mémoires portent sur un personnage historique (le duc de Berry, par exemple¹²⁹⁶), auquel cas la frontière avec la biographie se trouve considérablement amincie. De la même manière, une partie des biographies contemporaines atténuent leur prétention à faire de l'histoire en se présentant comme de simples outils destinés à « faciliter, dans l'avenir, la tâche de l'histoire¹²⁹⁷ ». Les biographies sont « des documents pour l'histoire¹²⁹⁸ », affirme Édouard Rigo.

En outre, les Mémoires connaissent un engouement considérable au cours du XIX^e siècle, que Damien Zanone situe entre 1815 et 1848. Inaugurée par le lancement en 1819 de la *Collection complète des Mémoires relatifs à l'histoire de France* publiée par Petitot et Monmerqué, la mode des « mémoires historiques » se propage massivement : 444 titres paraissent en 33 ans¹²⁹⁹. En tant que phénomène éditorial, les Mémoires se rapprochent des biographies contemporaines – les deux genres participent de toute manière de l'intérêt conjoint pour l'histoire et l'individu qui constitue une des caractéristiques saillantes du siècle.

Si, en dépit de disparités évidentes, les Mémoires partagent avec les biographies contemporaines certaines caractéristiques, à l'inverse la proximité qui semble exister entre les

¹²⁹⁴ Voir le chapitre 5.

¹²⁹⁵ François Guizot, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, Paris, Michel Lévy, 1858-1867.

¹²⁹⁶ M. G., ex-officier d'infanterie, *Mémoires pour servir à l'histoire de S.A.R Mgr le Duc de Berry*, Paris, Plancher, 1820.

¹²⁹⁷ Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, ouvr. cité, 1858, p. I.

¹²⁹⁸ Édouard Rigo, *Le Règne de Napoléon III. Biographies illustrées des notabilités contemporaines*, prospectus, 1855.

¹²⁹⁹ Voir Damien Zanone, *Écrire son temps*, ouvr. cité, chap. 1, §29.

biographies et les Souvenirs littéraires relève pour une grande part du trompe-l'œil. Entre 1850 et 1970, une multitude d'ouvrages de Souvenirs voient le jour, qui égrenent les anecdotes sur l'intimité des grands hommes de lettres du passé. Des *Mémoires* d'Alexandre Dumas (1852-1856, 22 vol.) aux *Souvenirs sans fin* d'André Salmon (1955-1961, 3 vol.), un continent de papier englouti, totalisant 314 ouvrages, a été récemment exhumé par Vincent Laisney dans un ouvrage collectif qui creuse les premiers sillons d'un champ de recherche défriché tout à fait par un récent inédit d'habilitation à diriger des recherches¹³⁰⁰. Avec les Souvenirs littéraires, la mémoire devient un bien précieux, un capital à faire fructifier. Le fait d'avoir dans le passé fréquenté tel ou tel « grand écrivain » est mis à profit au long d'ouvrages qui vantent la proximité entre le mémorialiste et son illustre compagnon : un exemple canonique (et originel) est *Balzac en pantoufles* de Léon Gozlan, dont la première édition remonte à 1856¹³⁰¹. Le journaliste cherche à montrer « Balzac vivant de la vie commune, cherchant son existence dans le travail, coudoyant à droite et à gauche les angles de la réalité¹³⁰² ». Il faut en effet se presser de partager ses souvenirs sur l'illustre qu'on a connu, avant de devenir à son tour « *postérité* », ou plutôt « *obscurité* » : on le voit, les Souvenirs jouent bien souvent de l'écart de prestige entre les *majores* qu'ils décrivent et les *minores* qui les écrivent. Ces hiérarchies se reconfigurent selon le positionnement de l'énonciateur : dans ses *Souvenirs de la vie littéraire*, Edmond Werdet classe, dans la même liste des fameux qu'il a côtoyés, Balzac et Gozlan¹³⁰³.

À première vue, Souvenirs littéraires et biographies contemporaines se ressemblent. Ces deux formes produisent et alimentent la célébrité. Toutes deux sont attachées à satisfaire la curiosité du public pour les détails intimes de la vie des grands hommes :

On est heureux d'apprendre que l'écrivain qu'on aime, qu'on lit la nuit, qu'on relira sans cesse, a réellement vécu, qu'il n'a pas toujours été livre, qu'il portait, comme nous qui ne sommes rien, un habit noir ou bleu¹³⁰⁴...

Pour étancher cette soif de détails, Souvenirs et biographies ont un geste commun : elles retournent dans le passé pour y puiser anecdotes et petits faits qui participent à la construction de la légende médiatique de l'individu en question. En ce sens, ces deux genres sont des formes

¹³⁰⁰ Vincent Laisney (dir.), *Les Souvenirs littéraires*, ouvr. cité. Vincent Laisney, *La fabrique des Souvenirs. Genre – discours – culture*, ouvr. cité.

¹³⁰¹ Léon Gozlan, *Balzac en pantoufles*, Paris, Michel Lévy, 1856.

¹³⁰² *Ibid.* p. 6.

¹³⁰³ Edmond Werdet, *Souvenirs de la vie littéraire. Portraits intimes*, Paris, Dentu, 1879, « Exorde-prologue-introduction-préface-avertissement. Tout ce qu'on voudra », p. 6.

¹³⁰⁴ Léon Gozlan, *Balzac en pantoufles*, ouvr. cité, p. 8.

d'histoire, fussent-elles sujettes à caution. Par ailleurs, la spectacularisation des sociabilités littéraires et culturelles est centrale dans les deux genres. Si la biographie est plus contrainte dans son objet, se limitant nécessairement à la vie d'une personne, elle n'en retrace pas moins les nombreuses relations qui se tissent au sein du monde des producteurs culturels. On ne compte pas, dans les biographies contemporaines, les adjuvants, les compagnons et les intronisateurs : le directeur du *Figaro* (Latouche ou Bohain, selon les versions¹³⁰⁵) permet au jeune Alphonse Karr de publier ses premiers articles ; Dumas reçoit la protection du vaudevilliste Adolphe de Leuven¹³⁰⁶ ; Joseph Méry « ouvr[e] les horizons du journalisme¹³⁰⁷ » à Léon Gozlan, son compatriote méridional.

Cependant, malgré leur appartenance commune au souffle de curiosité pour les célébrités, qui en fait tous deux des opérateurs de rapprochement entre le public et les écrivains, Souvenirs et biographies contemporaines se distinguent nettement sur plusieurs points. C'est par l'exposé de ces différences que le territoire propre de la biographie contemporaine se circonscrit précisément. En premier lieu, les deux genres qui nous occupent ne traitent pas exactement du même monde. Dans l'un de ses articles, Damien Zanone compare le genre des Mémoires et celui des Souvenirs. S'il observe que tous deux ont en partage le désir et l'intérêt pour la vie littéraire, il note toutefois une différence fondamentale. Les Mémoires fleurissent dans la première moitié, sinon le premier tiers du XIX^e siècle, à une période caractérisée par « l'absence complète d'autonomie du milieu littéraire vis-à-vis de l'élite sociale, élite qui accueille, protège, pensionne ou recommande pour des places lucratives ». C'est pourquoi, dans les Mémoires, la vie littéraire « n'est qu'un secteur de la mémoire narrée¹³⁰⁸ », quand elle prend toute la place dans les Souvenirs littéraires. Bien que cette autonomie des lettres soit supposée acquise dans les décennies 1850 et 1860 (Damien Zanone en marque la naissance autour de 1830), force est de constater que le monde des biographies contemporaines n'est pas exclusivement littéraire non plus, tant s'en faut. Les biographies contemporaines noient les hommes et femmes de lettres dans l'immense défilé des comédiens, hommes politiques, compositeurs, peintres, interprètes, et même médecins et avocats. À titre d'exemple, les biographiés du journal *Le Boulevard*¹³⁰⁹ se répartissent selon le graphique ci-dessous :

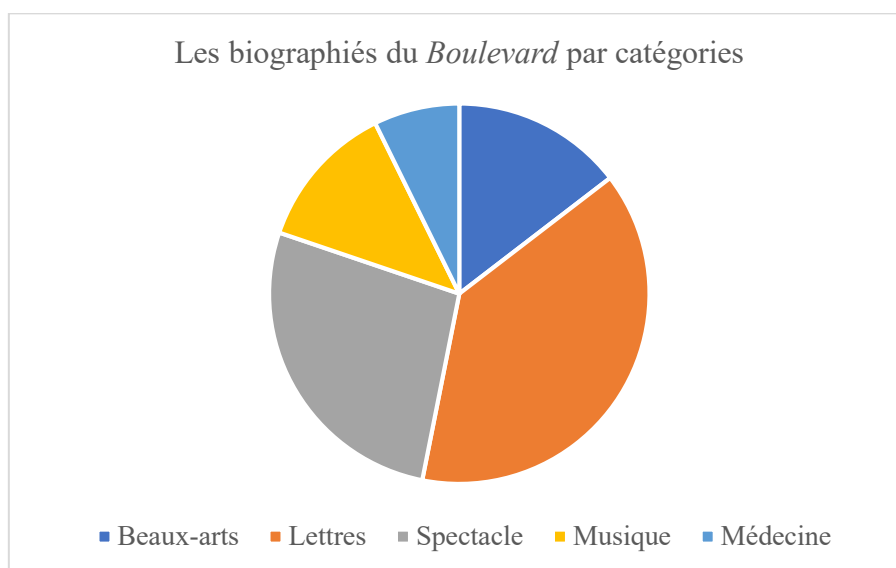
¹³⁰⁵ Voir par exemple la biographie de Mirecourt, ou celle du *Musée français*.

¹³⁰⁶ D'après Charles Bataille, « Alexandre Dumas », *Diogène*, 17 août 1856, p. 1.

¹³⁰⁷ Eugène de Mirecourt, *Champfleury ; Léon Gozlan*, Paris, Havard, 1855, p. 19.

¹³⁰⁸ Damien Zanone « Mémoires et souvenirs littéraires : rupture ou continuité ? », Vincent Laisney (dir.), *Les Souvenirs littéraires*, ouvr. cité, p. 281-293, cité p. 287.

¹³⁰⁹ Les nombreuses personnalités ayant vu paraître leur portrait-charge seul ne sont pas comptabilisées.



À ce graphe, il convient d'ajouter Isabelle, bouquetière du Jockey-Club, et Ferdinand de Lesseps, diplomate et entrepreneur. Si les littérateurs (au sens large, comprenant dramaturges, journalistes et poètes) représentent un tiers du total, le monde du spectacle (comédiens et artistes de cirque), quant à lui, équivaut à un quart de l'ensemble des biographiés du *Boulevard*. Ainsi, l'absence de concentration sur les seuls littérateurs constitue un point de divergence important entre les biographies contemporaines et les Souvenirs littéraires, lesquels ressemblent sur ce point aux portraits littéraires. Les Souvenirs participent à l'édification d'un imaginaire littéraire indépendant tant des autres secteurs de la production culturelle que de la notabilité bourgeoise, quand les biographies contemporaines subsument les différences entre des domaines en voie de spécialisation et d'autonomisation sous l'étiquette passe-partout de « contemporains ». L'ouverture des biographies sur de nombreux secteurs de la société explique aussi leur caractère souvent politique, ainsi que nous l'avons vu, par exemple, au sujet du *Panthéon parisien* de Carjat – qu'on pense aussi aux *Biographies bonapartistes* de Jean-Philibert Berjeau, attachées à dénoncer les hommes du coup d'État et parues à Londres et Jersey en 1853¹³¹⁰, ou encore aux *Biographies contemporaines* d'Auguste Vermorel, qui démontrent, par exemple, en quoi Jules Simon est un opportuniste¹³¹¹.

Nous faisons plus haut de la mise en scène des réseaux sociabilitaires des littérateurs une caractéristique commune aux Souvenirs et aux biographies contemporaines. Mais une telle

¹³¹⁰ J.-Ph. Berjeau, *Biographies bonapartistes*, Londres et Jersey, Imprimerie universelle, 1853.

¹³¹¹ Auguste Vermorel, « M. Jules Simon », *Biographies contemporaines*, Paris, administration des biographies contemporaines, s.d.

affirmation doit être nuancée : la poétique des Souvenirs repose sur l’interconnaissance entre l’auteur du Souvenir et les différentes personnes dont il parle. Cette interconnaissance est même au cœur du pacte mémoriel passé par tout auteur de Souvenirs : *j’y étais, j’en fus le témoin, je l’ai personnellement connu(e)*. « *Quod vidi et audivi, scripsi* », annonce l’épigraphe des *Souvenirs* d’Edmond Werdet. La foi ajoutée aux récits tenus par les Souvenirs est donc strictement fonction de la crédibilité de leur auteur. Or, dans les biographies contemporaines, l’interconnaissance n’est pas nécessaire ; quand elle existe, elle est souvent dissimulée. Que biographe et biographié n’aient pas besoin de se connaître autorise des littérateurs tout à fait mineurs, et bien souvent anonymes, à se faire biographes. Le coût d’entrée de la biographie contemporaine est infiniment plus faible que celui des Souvenirs : pour ouvrir le Vapereau et recycler quelques anecdotes, nul besoin d’être un familier des vedettes. Par ailleurs, les chapitres précédents ont montré qu’il est fréquent que le biographe ne fasse pas état de son lien avec le biographié. Lorsqu’Étienne Carjat biographie Antoine Renard, il se garde bien de mentionner que ce dernier est un ami proche, avec qui il a voyagé à Lyon et Saint-Étienne en 1855¹³¹². De même, lorsqu’Henri Montazio cosigne (avec Altève Morand) une longue biographie d’Adélaïde Ristori dans le *Triboulet-Diogène*, l’écrivain italien omet de signaler sa proximité avec la tragédienne¹³¹³. On pourrait multiplier les exemples : s’il arrive que les liens interpersonnels soient au contraire vantés – c’est le cas de Nadar biographe – les enjeux publicitaires et commerciaux nichés au cœur des biographies contemporaines sont tels qu’il paraît souvent préférable de ne pas les divulguer. De la sorte, l’impartialité de textes biographiques souvent fort élogieux peut sembler demeurer hors de doute.

En lien avec la posture énonciative, une différence de taille qui réside entre Souvenirs et biographies contemporaines tient au rapport à la temporalité déployé par chacun des deux genres. Nous avons dit plus haut que tous deux partageaient un même geste, celui de faire retour dans le passé. Il est vrai ; cependant les objectifs poursuivis semblent opposés. Les Souvenirs sont mus par un désir de reconstituer un passé perdu tout en marquant la distance qui le sépare du présent :

Les marqueurs de durée [...] soulignent avec crudité – parfois avec cruauté – la distance qui sépare le *hic et nunc* du *in illo tempore*, époque lointaine vue comme une époque mythique, mythique parce que lointaine... *Foyers éteints, Souvenirs des vertes saisons, Derniers jours*

¹³¹² Sylviane Heftler, *Étienne Carjat*, ouvr. cité, p. 8.

¹³¹³ Henri Montazio et Altève Morand, « Galerie biographie. Adélaïde Ristori », *Triboulet-Diogène*, 6 mai 1857, p. 2-6.

de la bohème, Aux beaux temps du symbolisme, L'Âge d'or, Au beau temps de la Butte, on n'en finirait pas d'égrener ces titres où résonne la nostalgie d'un temps perdu – quoique retrouvé par l'écriture¹³¹⁴.

Le mémorialiste auteur de *Souvenirs* adopte la posture du témoin d'un passé révolu, dont il vient apporter les quelques résidus au public de son époque. Dès lors les volumes de *Souvenirs littéraires* s'apparentent à une *nekuiia*, comme l'affirme Vincent Laisney : les souveniristes invoquent les défunts qu'ils ont connus pour les ramener à une vie de papier ; en retour, cette pratique de nécromants les transforme en « morts-vivants d'un monde qu'ils ne comprennent plus¹³¹⁵ ». Il revient au « survivant » de fixer ses souvenirs en urgence, avant qu'il y ait « communauté de poussière¹³¹⁶ » entre lui et ceux qu'il a fréquentés. Quant aux biographies contemporaines, elles construisent une temporalité bien différente. Le passé n'existe qu'en tant qu'il est rapporté au présent ; il est tout entier tendu vers l'époque contemporaine à laquelle il fournit, on l'a dit, des preuves de sa valeur. Les *Souvenirs* sont produits par la *remémoration* ; les biographies contemporaines procèdent d'une *récapitulation*. L'enjeu des biographies de contemporains, comme leur nom l'indique, c'est le présent. De là, chez les biographes, le désir constant – et voué à l'échec – d'épouser les fluctuations du momentané. Le dictionnaire de Vapereau ne cesse de se rééditer pour opérer sa mise à jour : il connaît six éditions en trente-trois ans¹³¹⁷. Dans l'avant-propos des *Contemporains célèbres illustrés*, François Ducuing le dit d'une formule particulièrement éloquente : « La galerie changeante ira toujours se complétant ; et, comme la robe de la Princesse dans le Conte des Fées, notre livre sera toujours couleur du temps¹³¹⁸. » Métaphore pour métaphore, si le onzième chant de l'*Odyssée* constitue celle des *Souvenirs littéraires*, c'est la roue de l'existence karmique qui illustre le geste des biographies contemporaines : les vedettes du jour se réincarnent successivement pour maintenir un vivier toujours disponible à l'admiration et la curiosité publiques. Dans de telles conditions, le statut de l'oubli change du tout au tout entre *Souvenirs* et biographies. Pour les uns, l'oubli est une aubaine ; l'auteur des *Souvenirs* va précisément venir combler un manque, faire la lumière sur une zone d'ombre : *je me souviens pour vous*, dit en substance le mémorialiste. Pour se souvenir, il faut d'abord avoir oublié. Les biographies contemporaines, en revanche,

¹³¹⁴ Vincent Laisney, « Ouverture », *Les Souvenirs littéraires*, ouvr. cité, p. 13.

¹³¹⁵ *Ibid.*

¹³¹⁶ Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, (1882-1883), Paris, Aubier, 1994, p. 77, cité par V. Laisney, *ibid.*, p. 11.

¹³¹⁷ 1858 ; 1861 ; 1865 ; 1870 ; 1880 ; 1891.

¹³¹⁸ François Ducuing, « Avant-propos », *Les Contemporains célèbres illustrés*, ouvr. cité, p. v.

ont la hantise de l'oubli. Pour que la biographie soit justifiée, la vie du biographié doit être plus ou moins présente à l'esprit des contemporains. C'est un grand paradoxe du genre, déjà croisé ici et là – il prétend délivrer des informations que tous et toutes possèdent déjà. Au mieux, la biographie contemporaine se contente de *rafraîchir la mémoire* :

*Qui ne se rappelle le grand bruit et l'éclatant succès des Girondins*¹³¹⁹ ?

À Paris, *personne n'a oublié* les émeutes fréquentes du lendemain de 1848¹³²⁰...

Qui n'a lu, au lendemain de la révolution de 1830, ces vers¹³²¹...

On n'a pas oublié la fameuse lutte qu'il soutint contre M. Thiers au sujet des affaires de la Plata¹³²²...

On se souvient de l'insistance que les adversaires de Villèle avaient mise, sous son ministère, à réclamer sur ce point l'exécution de ses engagements antérieurs¹³²³.

Comme ce bref échantillon le souligne, les biographes de contemporains cherchent à exorciser l'oubli. L'enjeu est de rendre manifeste la persistance du passé dans le présent : Madeleine Brohan « figure *toujours* au premier rang des meilleures comédiennes du Théâtre-Français¹³²⁴ » ; quant à Don Pedro II, empereur du Brésil, « il a passé les premières années de sa jeunesse dans les inquiétudes, [...] *aujourd'hui encore* il se trouve en proie aux cruels soucis¹³²⁵ ».

Ainsi Souvenirs et biographies contemporaines semblent irréconciliables. Mais la réalité de pratiques toujours glissantes et mouvantes élargit en fait la zone frontalière et crée une porosité entre les deux catégories. Il n'est pas rare que la connaissance intime du biographié fasse surface dans le texte. Ce peut être de façon flagrante, assumée : la biographie de Nadar par Charles Bataille dans *Diogène* s'ouvre ainsi sur le récit de sa rencontre avec le photographe, son voisin rue Manuel, dans le quartier Notre-Dame-de-Lorette, en 1849. Le facétieux Nadar, après avoir jeté des coquilles d'huîtres sur la tête de Bataille depuis la fenêtre de son appartement, l'invite chez lui pour poursuivre ses farces : « Après deux minutes d'entrevue, il me fourrait des boulettes de pain dans les oreilles ; au bout d'un quart d'heure il m'appelait :

¹³¹⁹ Tony Révillon, « Lamartine », *Le Gaulois*, 6 juin 1858, p. 3. Nous soulignons.

¹³²⁰ « Le Général de Goyon », *Musée français*, ouvr. cité, livraison n° 56. Nous soulignons.

¹³²¹ « D'Escayrac de Lauture », *ibid.*, livraison n° 57. Nous soulignons.

¹³²² Charles Piel de Troismonts, « M. Rouher », *Hommes d'état du Second Empire*, ouvr. cité, p. 6. Nous soulignons.

¹³²³ Auguste Boullée, *Biographies contemporaines*, Paris, Auguste Vatou, 1863, p. 214. Nous soulignons.

¹³²⁴ « Madeleine Brohan », *Musée français*, livraison n° 53.

¹³²⁵ Émile Bionne, « Don Pedro II », *Les Contemporains célèbres illustrés*, ouvr. cité, p. 201.

imbéchille, qui est le plus gazouillant de ses petits noms¹³²⁶. » À la suite de cette introduction, la biographie proprement dite débute par la formule rituelle, déclinant nom, date et lieu de naissance. On a déjà évoqué, dans un chapitre précédent, Théophile Silvestre vantant sa familiarité avec les artistes qu'il biographie dans son *Histoire des artistes vivants*. Repensons aussi au cas de Nadar lui-même, qui consacre l'intégralité de sa « biographie » d'Alphonse Karr au récit détaillé de leur relation. La formule conclusive de cette bribe de Souvenir littéraire est exemplaire de la conception très interindividuelle qu'a Nadar de la biographie : « est-ce que vous ne trouvez pas que sa biographie est faite¹³²⁷ ? » Il arrive que le récit du souvenir, et la posture énonciative qui l'accompagne, surgissent au beau milieu d'une biographie. Le texte consacré à Eugène Pelletan dans le *Plutarque populaire* en offre un bon exemple. Cette biographie s'ouvre sur la description physique et morale du député-journaliste : il y a « quatre caractères [...] dans cette personnalité » : l'enthousiaste amateur d'art, le père de famille, le critique et le citoyen indigné par l'injustice. Suit la biographe elle-même, qui commence par retracer les études parisiennes, les premiers voyages et l'entrée dans le journalisme de l'homme de lettres. Quelques lignes plus loin, le biographe décrit l'amitié unissant, au moment de la révolution de Février, Pelletan et Lamartine – le premier ayant aidé le second lors des relectures de l'*Histoire des Girondins*. De façon inattendue, le « je » de l'auteur fait alors irruption : « Avec quelle ardeur je courais chez Pelletan pour tâcher d'obtenir en primeur la lecture de quelques épreuves d'un livre que toute l'Europe attendait avec impatience¹³²⁸ ! » Un peu plus bas dans le texte, l'auteur met de nouveau en scène son intimité avec Pelletan :

Plusieurs fois je fus le confident de ses chagrins et de ses appréhensions de citoyen, chagrins et appréciations que d'ailleurs je partageais, au moment où la candidature de Louis Bonaparte à la présidence de la république se manifesta¹³²⁹.

À la lecture, un tel dévoilement est saisissant : il fait vaciller la posture d'autorité que l'absence de marqueurs énonciatifs construisait jusque-là. Les propos fort élogieux tenus sur Pelletan au début du texte perdent leur caractère convenu et passe-partout, pour prendre la couleur d'un témoignage personnel – d'une déclaration :

Causez avec lui, regardez l'expression de ses yeux. Vous découvrez aussitôt l'homme bon, bienveillant, tendre et dévoué à tout ce qui souffre.

¹³²⁶ Charles Bataille, « Nadar », *Diogène*, 30 novembre 1856, p. 1.

¹³²⁷ Nadar, « Les Contemporains de Nadar », *Le Journal amusant*, 4 décembre 1858, p. 1-3, cité p. 3.

¹³²⁸ Julien Lemer, « Eugène Pelletan », *Plutarque populaire contemporain illustré*, ouvr. cité, p. 108-113, cité p. 110.

¹³²⁹ *Ibid.*

Observez son sourire, vous êtes pénétré de la franchise communicative de cet esprit aussi fin, aussi divers, aussi facile qu'il est loyal et convaincu¹³³⁰.

Cette éclosion du souvenir dans le texte biographique a ainsi pour conséquence d'ouvrir une brèche dans la « double énonciation » dont nous faisons, dans un chapitre précédent, une caractéristique de la biographie contemporaine. Grâce à ces quelques phrases personnelles qui sont autant d'aveux, nous sommes à même de percevoir la nature duelle de ce texte, à la fois éloge public et témoignage intime d'amitié et d'admiration.

L'intrusion du souvenir – qui se confond souvent avec l'aveu d'interconnaissance – se fait parfois de façon moins visible. Les biographies du *Musée français* sont toujours anonymes, à deux exceptions près : celles de Nadar et de Charles Philipon, toutes deux signées par Philibert Audebrand. Loïc Chotard rappelle à ce sujet les liens nombreux que Nadar et Philipon entretiennent avec le *Journal amusant*, qui publie le *Musée français*. Philipon est le fondateur et le propriétaire du journal, Nadar l'ancien rédacteur en chef et le fournisseur principal des portraits photographiques d'après lesquels sont gravés les portraits du *Musée français* : « inconcevable dès lors que les notices à eux consacrées restent anonymes¹³³¹ ». La perte de l'anonymat s'accompagne d'une tonalité affective renforcée. La signature vaut aussi comme brevet d'interconnaissance. Philipon vient de mourir au moment de la rédaction de la notice, et Audebrand ne cache pas sa peine : « La mort de l'homme excellent dont le nom figure en tête de cette Notice a été pour nous une perte des plus sensibles¹³³². » Le biographe achève son texte en évoquant le *Journal amusant* : « Là encore, notre ami avait donné l'éveil à plus d'un talent ignoré [...] Charles Philipon ne se lassait pas de chercher et d'encourager toujours¹³³³. » Quant à Nadar, Philibert Audebrand laisse entendre qu'il en est très proche : « Dans cette esquisse écrite à la main courante, il ne m'a été possible de parler que de l'écrivain et de l'artiste. Ceux qui vivent dans l'intimité de l'homme savent qu'il y aurait beaucoup à dire¹³³⁴. » S'il ne s'agit pas à proprement parler de Souvenirs, les références à l'amitié et à l'affection unissant le biographe à son biographié opèrent comme le degré zéro de la posture testimoniale. En l'occurrence, Audebrand ne se prive pas, des années plus tard, de mettre à profit sa fréquentation des deux littérateurs : en 1892, il consacre un chapitre de ses *Petits mémoires du XIX^e siècle* à

¹³³⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹³³¹ Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine au XIX^e siècle...*, ouvr. cité, p. 327.

¹³³² Philibert Audebrand, « Charles Philipon », *Musée français*, ouvr. cité, livraison n° 63.

¹³³³ *Ibid.*

¹³³⁴ *Ibid.*, livraison n° 92.

Charles Philippon¹³³⁵, ayant dédié dix ans plus tôt son ouvrage *Ceux qui mangent la pomme. Racontars parisiens* à Nadar¹³³⁶, qu'il cite également dans ses *Derniers jours de la bohème*, sous-titrés *Souvenirs de la vie littéraire* et parus en 1905¹³³⁷.

Ainsi s'achève ce rapide parcours des frontières extérieures de la biographie contemporaine : sa contemporanéité, précisément, semble en constituer la caractéristique la plus singulière, outre le souffle d'objectivité que porte le terme « biographie ». Ce tracé réalisé, il reste à s'aventurer à l'intérieur du territoire de la biographie contemporaine, pour tenter d'en distinguer les différentes régions.

2. Frontières intérieures

Il est malaisé de proposer une taxinomie synthétique d'un corpus aussi vaste et divers que l'est la biographie contemporaine. En abordant ces textes, la tentation est grande de renoncer à toute ambition poéticienne pour revenir à un constat qui ne laisse pas d'être vrai : si l'étiquette « biographie contemporaine » (ou toute autre équivalente) a été donnée à de nombreux textes, c'est moins pour fonder une cohérence générique putative que pour faire entrer une production disparate dans un cadre éditorial clair. Hormis les circonstances historiques, il faut sans doute voir là la cause principale du succès des biographies contemporaines : du point de vue de la réception, il s'agit d'une catégorie lisible, repérable. Il en va de même du côté de la fabrication : confectionner une biographie ne présente pas de difficulté majeure, étant donné le peu de latitude que laisse un tel exercice. Les contraintes de la pratique biographique sont en effet multiples : la première phrase est pour ainsi dire donnée, les dates permettent de passer d'un paragraphe à l'autre, l'énonciation est neutre, etc. De toute façon, le travail du biographe, on l'a vu, consiste surtout à réécrire et amplifier ses prédécesseurs. Dans ces conditions, on comprend que les biographies soient souvent le fait de débutants ou d'écrivains obscurs : l'exercice de la biographie contemporaine ne requiert pas de grandes compétences littéraires. Au sein des équipes rédactionnelles, cette tâche – quelque peu ingrate, disons-le – devait être plus ou moins assimilée à un apprentissage. En imaginant un classement des formes

¹³³⁵ Philibert Audebrand, *Petits mémoires du XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1892, p. 205-254.

¹³³⁶ Philibert Audebrand, *Ceux qui mangent la pomme. Racontars parisiens*, Paris, Dentu, 1882.

¹³³⁷ « Notre grand et très cher ami, l'illustre Nadar, apparaissait de temps en temps... », Philibert Audebrand, *Derniers jours de la Bohème. Souvenirs de la vie littéraire*, ouvr. cité, p. 143.

journalistiques, de la plus difficile à exécuter à la plus simple, la biographie contemporaine se tiendrait au bas de l'échelle.

Mais le respect de ces contraintes est variable d'un texte à l'autre. De nombreux textes intitulés « biographies » ne fournissent ni dates, ni faits, ni récit de vie à proprement parler. Encore doit-on s'estimer heureux si le biographe laisse échapper une brîbe d'information biographique. D'autres, à l'inverse, ne sont que chiffres, dates, sécheresse factuelle. Fastidieux, répétitifs, ces textes lassent. C'est à l'aune de ce constat d'une densité informative tout à fait inégale qu'il apparaît que le meilleur moyen de classer les biographies contemporaines demeure de s'interroger sur le programme de réception qu'elles se donnent. Une partie des textes qui nous occupent imposent un mode de lecture fragmenté, de l'ordre de l'encyclopédie. Ces textes rendent fastidieuse une lecture suivie, linéaire : ils ne sont pas faits pour cela ; ils engagent davantage à une recherche d'informations – ce qui les positionne comme des textes purement informatifs et conditionne une réception transitive, qui ne s'arrête pas au texte. Ces biographies se voulant pures pourvoyeuses de faits, déroulés transparents de données brutes, nous les appelons biographies *à consulter* ou *notices*. Face à celles-ci, une multitude de textes s'affranchissent des injonctions à la factualité. Les biographies de contemporains sont de mode, certes, mais quoi de plus ennuyeux qu'une bête biographie ? Tous les moyens sont bons pour adoucir le rêche tissu biographique. Ces textes ne prétendent pas seulement, voire pas du tout instruire. Ils n'entendent pas être consultés, tant s'en faut : ils cherchent à être lus. Il va de soi que les choses ne sont pas si simples ; que de nombreux textes résistent à de telles assignations, d'abord parce que plaire et instruire sont loin d'être contraires ; que décider de ce que *programme* un texte peut paraître bien présomptueux. Se camper sur le plan des pratiques de lecture est, nous le reconnaissons volontiers, une façon d'éviter les grands mots, de ne pas avoir à employer des épithètes coûteuses comme littéraire ou encyclopédique. Enfin la distinction entre biographie *à consulter* et *à lire* est surtout heuristique : elle vaut pour ce qu'elle permet de comprendre des biographies contemporaines. Deux autres frontières délimitent le domaine de la biographie de contemporains. La première est d'ordre narratif : elle distingue deux façons de raconter une vie, l'une à l'aune de la *vocation* ; l'autre de la *convocation*. La vocation place au centre l'individu et sa volonté propre ; la convocation fait des institutions les dispensatrices de la reconnaissance. La dernière frontière dont nous allons tenter le tracé relève des effets pragmatiques des biographies : elle distingue, dans les textes, une tendance au sérieux d'un penchant comique.

2.1. Des biographies à consulter : les notices

Qu'est-ce qu'une notice ? Les dictionnaires en proposent des définitions fort vagues. Larousse présente la notice comme un « traité spécial, destiné à procurer au lecteur des connaissances particulières sur des faits déterminés¹³³⁸ ». Dans la première moitié du siècle, l'Académie française donne une définition à peu près équivalente : « Livre, traité où l'on donne une connaissance particulière des dignités, des charges, des lieux, des chemins d'un royaume, d'une province, d'un pays¹³³⁹. » La notice est donc un traité, c'est-à-dire un texte savant, portant sur un objet circonscrit. Toutefois les lexicographes proposent une acception plus précise, qui nous intéresse : la notice *historique* ou *biographique*. Pour l'Académie française, il s'agit d'un « écrit de peu d'étendue contenant les principales circonstances de la vie d'un écrivain, d'un savant, d'un artiste, etc. ». D'après Littré, la notice biographique est un « morceau écrit sur la vie de quelque homme célèbre¹³⁴⁰ ». Selon Larousse, c'est un « précis abrégé des faits qui se rapportent à la vie d'un personnage ». De ces définitions, deux caractéristiques ressortent : la notice biographique est un texte court, d'abord. Ensuite, il ne s'agit pas d'un récit de vie : les dictionnaires n'attribuent à la notice nul caractère narratif. Les « faits », les « circonstances » sont disposées les unes à la suite des autres sans être obligatoirement liés entre eux par des relations logiques ni un fil directeur. Les exemples que donne Larousse viennent toutefois compliquer cette définition : il commence par citer des notices biographiques de François Arago ou de Jean-Baptiste Biot. Ce dernier insère par exemple dans le premier volume de ses *Mélanges scientifiques et littéraires* une biographie de Newton, déjà parue dans la *Biographie universelle* de Michaud. Il s'agit là de l'étude académique d'un savant sur un autre savant. Mais Larousse prend aussi l'exemple des *Portraits littéraires* et des *Causeries du lundi* de Sainte-Beuve, y voyant « sous d'autres titres » des recueils de notices – preuve que la définition de la notice est plus floue qu'il n'y paraît.

Observer la façon dont le terme est employé dans les biographies contemporaines, c'est en effet constater que « notice » est d'un usage plutôt lâche. Certaines publications comme la *Nouvelle biographie des hommes vivants*, sous-titrée *Notices sur les hommes éminents de la*

¹³³⁸ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, vol. 11, p. 110.

¹³³⁹ *Dictionnaire de l'Académie française*, éd. 1835 [en ligne], URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

¹³⁴⁰ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, version électronique créée par François Ganaz, <http://www.littre.org>.

*politique, de l'Église...*¹³⁴¹, semblent correspondre à l'image d'un texte sérieux, affichant ses sources, dévolu au parcours de la vie publique d'un homme politique. Mais que dire de Mirecourt qui qualifie de temps à autre ses biographies de « notices » ? « Nous croyons avoir écrit cette notice avec toute l'impartialité qu'on est en droit d'attendre de notre plume », écrit-il par exemple dans le texte qu'il consacre à Alphonse Karr¹³⁴². De même, la biographie, truffée d'anecdotes, de Gustave Doré par Lemer cier de Neuville est qualifiée de « notice biographique¹³⁴³ ». Les chercheurs eux-mêmes participent de cette confusion : Philippe Roberts-Jones appelle « notices » les biographies du *Gaulois* qui accompagnent les portraits-charges¹³⁴⁴. Une telle latitude d'emploi ne signifie pas nécessairement que, dans l'esprit des contemporains, notice et biographie soient strictement interchangeables. Comme la citation de Mirecourt ci-dessus le laisse entendre, l'étiquette que l'auteur donne à son texte dépend de l'image qu'il veut en donner. Le terme « notice » charrie avec lui les idées d'objectivité, de scientificité. Plus, il connote une modestie, restreignant l'ampleur et l'ambition du texte biographique. En ce sens, la notice serait à la biographie ce que, par exemple, l'esquisse est au portrait. C'est pour ces raisons que le terme est souvent employé dans les recueils de biographies à vendre, soucieuses de gagner en respectabilité. « Nous clorons cette notice, sans doute incomplète, en ajoutant que M. Godard (Charles), neveu de M. Hippolyte Verrier, a recueilli en venant au monde toutes les vertus patriarcales [*sic*] de sa famille¹³⁴⁵ », lit-on dans une livraison de *La Vérité biographique* de Louis Clot consacrée au magistrat Hippolyte Verrier.

La notice se reconnaît d'abord à une série de caractéristiques formelles qui reviennent, de façon plus ou moins systématique, dans les textes. La première phrase donne traditionnellement trois informations : le nom, la date et le lieu de la naissance. Viennent ensuite des informations sur les parents (surtout le père) et les études.

LA GUERONNIERE (le vicomte ARTHUR de) naquit en 1816, à Limoges, d'une famille distinguée dont un des chefs combattit, pendant les guerres de la Vendée, auprès de Larochejacquelein. Après des études assez médiocres qu'il refit plus tard à loisir, à l'aide d'un

¹³⁴¹ A.-C. Bouyer, *Nouvelle biographie des hommes vivants. Notices sur les hommes éminents de la politique, de l'Église...*, Paris, A. Courcier, 1852.

¹³⁴² Eugène de Mirecourt, *Alphonse Karr*, ouvr. cité, p. 90.

¹³⁴³ Lemer cier de Neuville, *Les Figures du temps. Notices biographiques. Gustave Doré*, Paris, Achille Bourdilliat, 1861.

¹³⁴⁴ Philippe Roberts-Jones, « La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890 », art. cité, p. 63.

¹³⁴⁵ Louis Clot (dir.), *La Vérité biographique. M. Hippolyte Verrier*, Paris, Henri et Ch. Noblet, 1858.

jugement solide et d'une volonté tenace, le jeune La Guéronnière épousa à dix-huit ans mademoiselle Delestang¹³⁴⁶.

ALPHONSE KARR

Il est né à Paris, en 1808, de M. Henry Karr, « piano célèbre », comme il le dit quelque part. Après avoir fait au collège Bourbon d'excellentes études, il paraissait vouloir de destiner au professorat ; il en était au rude apprentissage de *pion* quand les ardeurs poétiques de la vingtième année lui firent faire ses premiers vers¹³⁴⁷.

Dans le deuxième exemple, l'emploi de l'article défini dans le groupe « les ardeurs », auquel s'ajoute le complément « de la vingtième année », souligne le désir d'intégrer la vie narrée à un canevas préexistant : ces ardeurs-là, qui se déclarent à vingt ans, sont connues et partagées. Après ces informations liminaires, sont déroulés les différents titres à la notoriété du biographié en fonction de sa profession : postes occupées, pièces représentées, ouvrages publiés... Cet exposé se caractérise le plus souvent par une présence accrue de dates. La notice consacrée au cardinal Louis de Bonald, dans le *Panthéon des illustrations françaises*, est structurée par des dates, qui motivent chaque passage à la ligne :

Ordonné prêtre en 1811, il remplit quelque temps [...] les fonctions de clerc de la chapelle de l'Empereur [...]

En 1821, Mgr de Bonald reçut de Mgr de Latil le titre de vicaire général de Chartres.

En 1819, le comte d'Artois le nomma son aumônier. Le 27 avril 1823, il devenait évêque du Puy [...]

Nommé, le 4 décembre 1839, archevêque de Lyon et primat des Gaules, Mgr de Bonald fut installé le 2 juillet de l'année suivante, dans son siège archiépiscopal. Élevé à la dignité de cardinal, le 1er mars 1841, il alla recevoir le chapeau des mains du pape Grégoire XVI, dans l'été de 1842.

En 1841, il avait été appelé à faire partie du comité historique des arts et monuments.

En 1845, un mandement qu'il avait publié, le 21 novembre 1844 [...] fut déféré au conseil d'État [...]

Le 9 avril 1860, il adressait, au clergé de son diocèse, une circulaire ayant pour but de motiver son absence des Séances du sénat¹³⁴⁸...

¹³⁴⁶ A.-C. Bouyer, *Nouvelle biographie des hommes vivants*, ouvr. cité, p. 103.

¹³⁴⁷ « Alphonse Karr », *Musée français*, ouvr. cité, livraison n° 87.

¹³⁴⁸ Victor Frond (dir.), *Panthéon des illustrations françaises*, ouvr. cité, vol. 2, s.p.

La biographie de Napoléon III du même recueil va plus loin, en associant au déroulé brut des dates le compte précis des votes et suffrages qui ont mené Louis-Napoléon au fauteuil présidentiel, puis au trône impérial¹³⁴⁹. L'absence de narration dans la notice biographique confine ainsi à la liste. Les cascades de chiffres, de même que les images, menacent de phagocyter le texte. Cette inflation chronologique est liée à une énonciation non marquée. À peine les rédacteurs se permettent-ils de temps à autre un discret « nous », qui peut être de modestie ou englober l'époque, comme dans la notice de la *Galerie des contemporains* consacrée à la princesse Mathilde : « On sait, et le Salon de 1859 l'a prouvé à tout le monde, on sait que la princesse Mathilde est un de nos peintres les plus distingués¹³⁵⁰. » À cette pudeur et cette rectitude formelle s'articule une focalisation du discours sur les aspects les moins intimes de la vie des individus. Si l'enfance est souvent évoquée, elle est strictement identifiée à l'éducation. L'énumération des fonctions, titres honorifiques et décorations diverses occupe une vaste portion de la notice :

Outre les fonctions ordinaires de conseiller et de président de section, M. Boinvilliers a rempli celle de président de la Commission des pétitions adressées à l'Empereur (1853) ; de vice-président de la Commission pour l'établissement des Transatlantiques (1855) ; de membre du Conseil impérial de l'instruction publique ; de président de la Commission mixte des travaux publics (1857) ; de président de la Commission chargée de répartir les 40 millions de prêts faits à l'industrie (1860) à la suite du traité de commerce conclu avec l'Angleterre ; de membre du Conseil supérieur de la Société du Prince Impérial (1862) et de membre du Comité consultatif des chemins de fer¹³⁵¹.

Il est fréquent que les notices s'achèvent sur l'entrée du biographié dans la Légion d'honneur : « M. Lelorgne d'Ideville, qui avait été créé chevalier de l'Ordre de la Réunion en 1812, baron de l'Empire en 1813, et chevalier de la Légion d'Honneur en 1814, a été promu au grade d'officier dans cet Ordre en 1841¹³⁵². » La notice biographique se fait *curriculum vitae*. C'est dans les volumes de biographies à vendre que la surenchère des titres et des honneurs prend des dimensions qui touchent parfois au grotesque. L'enjeu de ces biographies est bien souvent d'obtenir la Légion d'honneur : l'ingénieur Frédéric Gigault d'Olincourt, décoré en 1842 par le roi de Suède, « a été proposé deux fois pour la croix de chevalier de la Légion-d'Honneur [...]

¹³⁴⁹ *Ibid.*

¹³⁵⁰ Z. Dollingen, « S.A.I. la princesse Mathilde », *Galerie des contemporains*, ouvr. cité, livraison n° 19, p. 3. Nous soulignons.

¹³⁵¹ Victor Frond, *Panthéon des illustrations françaises*, ouvr. cité, vol. 2., s.p.

¹³⁵² Saint-Maurice Cabany (dir.), *Galerie nationale des notabilités contemporaines*, ouvr. cité, t. II, p. 279.

Le gouvernement ferait un acte de haute justice en lui décernant enfin une récompense depuis si longtemps méritée¹³⁵³. » Quant à Jean-Bernard-Louis Mac-Sheehy, lieutenant-colonel, il a été reçu « de minorité dans l'ordre de Saint-Jean-de Jérusalem¹³⁵⁴ », à l'âge de cinq ans.

Mais sans doute ne faut-il pas trop vite se gausser des tentatives plus ou moins habiles d'accéder à la respectabilité conférée par les décorations : nous l'avons vu dans un précédent chapitre, une grande partie de ces biographies à vendre écloit durant la Seconde République, un temps de forte instabilité. Pris dans la tourmente des événements, les notables naguère dévoués à Charles X, puis à Louis-Philippe, cherchent à assurer leurs arrières en se mettant au mieux avec le nouveau gouvernement. Plus généralement, les notices biographiques des années 1850-1870 portent la marque des soubresauts que l'histoire a connus dans la première moitié du XIX^e siècle. Les épisodes révolutionnaires reviennent avec insistance, dans chaque biographie, comme des ruptures décisives, des moments traumatiques. « Époque de désordre et de luttes bruyantes¹³⁵⁵ », « insurrection sacrilège¹³⁵⁶ », « fatales journées¹³⁵⁷ », 1848 est comme un mur sur lequel viennent se briser les carrières des notables du temps. L'effroi qu'a suscité la révolution de Février chez les classes dominantes, illustré en littérature par *La Fortune des Rougon*, qui évoque le coup d'État et ses suites, est palpable : en 1848, le comte de Barbentane « a joué sa fortune et sa tête et la vie des siens¹³⁵⁸ ». Le changement de régime a amené une vague de destitutions : « la république de 48 le laissa deux ans dans l'ombre¹³⁵⁹ », lit-on du comte Siméon, sénateur. Quelle ne fut pas, on l'imagine, l'amère surprise du pauvre conseiller d'État Barbaroux quand, de retour de l'île Bourbon où il s'était pourtant distingué par « la direction à la fois ferme et modérée qu'il sut imprimer au patronage des esclaves », il apprit sa destitution, qui « fut le prix de ses services¹³⁶⁰ ». L'avènement de la république a profité à certains, comme le conseiller d'État Quentin Bauchart, qui accède à la scène politique grâce à la révolution – l'auteur, alors, de rassurer ses lecteurs : « M. Bauchart salua-t-il avec enthousiasme la République ? Je ne le crois pas¹³⁶¹. » Février 48 n'est pas la seule révolution

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 131.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹³⁵⁵ A.-C. Bouyer, *Nouvelle biographie des hommes vivants*, ouvr. cité, p. 99.

¹³⁵⁶ « Achille Fould », *Musée français*, livraison n° 55.

¹³⁵⁷ *Galerie nationale des notabilités contemporaines*, ouvr. cité, t. I, p. 30.

¹³⁵⁸ *Études critiques et biographiques*, ouvr. cité, p. 83.

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 68-69.

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

qui a ainsi interrompu ou mis en pause les carrières des notables et des hauts fonctionnaires. Auguste Boullée consacre en 1867 une notice biographique détaillée à Martial de Guernon-Ranville, ministre de l'Instruction publique du dernier gouvernement de Charles X¹³⁶². Guernon-Ranville vient de mourir – ce n'est pas *stricto sensu* une biographie contemporaine, mais elle donne un bon exemple d'une vie coupée en deux par la révolution – celle de 1830. Signataire (à contrecœur, assure Boullée) des Ordonnances de Saint-Cloud en juillet 1830, il est arrêté après l'avènement du régime de Louis-Philippe et incarcéré au fort de Ham, où il reste six ans. À trente-trois ans, sa carrière brillante de magistrat, puis d'homme politique, s'interrompt net.

À cette instabilité générale, les auteurs de notices répondent par les faits et l'objectivité, seuls à même de faire pièce aux « mauvaises passions¹³⁶³ » qui s'emparent des esprits durant les périodes insurrectionnelles. Le hiératisme de ces notices aux formulations ampoulées s'érige comme un rempart à la fragilité des notabilités du XIX^e siècle, vivant à tout instant sous la menace du déclassement. À la lumière du besoin de positivité peut se lire le refus de l'éloge dont font état les auteurs de notices, comme Auguste Boullée :

Ce n'est point ici un éloge académique, genre essentiellement faux et dangereux, contre lequel je me suis toujours élevé. Si parfois cette notice revêt les couleurs du panégyrique, mes lecteurs voudront bien en accuser mon sujet lui-même, qui m'a laissé si peu à reprendre et tant à louer¹³⁶⁴.

Perraud de Thoury, dans le *Panthéon artistique et industriel* de 1852, prend une position similaire, au sujet de M. Bourdeaux aîné, fabricant d'instruments de chirurgie, d'agriculture et de coutellerie :

Nous n'insisterons pas davantage sur le talent de M. Bourdeaux aîné, et nous terminerons cette notice en copiant fidèlement la liste des récompenses obtenues par cet habile fabricant. Les faits sont plus éloquentes et plus persuasifs que les phrases, et l'énumération qui va suivre, toute aride qu'elle puisse paraître, vaut à notre avis dix pages des plus pompeux éloges¹³⁶⁵.

Avec la notice biographique, l'accent est mis sur le caractère objectif de la biographie contemporaine. L'emploi même du mot « biographie », cet hellénisme d'usage relativement

¹³⁶² Auguste Boullée, *Notice biographique sur M. le comte de Guernon-Ranville*, Caen, chez F. Le Blanc-Hardel, 1867.

¹³⁶³ *Galerie nationale des notabilités contemporaines*, ouvr. cité, t. I, p. 61.

¹³⁶⁴ Auguste Boullée, *Notice biographique sur M. le comte de Guernon-Ranville*, ouvr. cité, p. 1.

¹³⁶⁵ E. Perraud de Thoury, *Panthéon artistique et industriel*, Paris, première année, 1852, p. 18-19.

récent¹³⁶⁶, a pour les contemporains une résonance savante, positive. Mais c'est là une simple apparence. Une biographie à consulter n'est qu'en théorie une collection de faits mis bout à bout, dénuée de tout jugement. La plupart des notices, jusqu'aux plus sèches, sont en réalité des éloges ou des blâmes déguisés. Jean-Luc Chappey a montré dans un ouvrage consacré aux dictionnaires biographiques du début du XIX^e siècle à quel point l'impartialité en matière biographique est une illusion, qu'il s'agisse de la *Biographie des hommes vivants* de Michaud ou de sa concurrente, la *Nouvelle biographie des contemporains*, rédigée par un groupe de littérateurs réunis autour d'Étienne de Jouy¹³⁶⁷. Recueil de notices par excellence, le dictionnaire biographique est l'outil idéal si l'on veut faire passer un ouvrage partisan pour une somme impartiale. Tel n'est pas le cas, à première vue, du *Dictionnaire des Contemporains* de Vapereau, qui a peu essuyé le reproche d'avoir privilégié un camp politique¹³⁶⁸. Une tolérance irénique le distingue en fait – Larousse, dans son *Grand Dictionnaire*, écrit que Vapereau, bien qu'il ait défriché le champ de la biographie contemporaine, « ne l'a semé que de guimauves¹³⁶⁹ ». Tout au plus Vapereau favorise-t-il quelque peu les auteurs Hachette, l'éditeur du Dictionnaire : parmi les notices consacrées à des écrivains, il y a 31 mentions d'Hachette dans la 1^{ère} édition du *Dictionnaire des contemporains* – sans compter les notices de Vapereau et de Hachette eux-mêmes. Ces 31 mentions en comptent 22 qui mentionnent explicitement la « Bibliothèque des chemins de fer », lancée au tout début du Second Empire. Il faut mettre ces chiffres en regard des mentions de la concurrence : on trouve seulement 18 mentions de Firmin-Didot (principalement pour des ouvrages érudits), et une seule mention de Michel-Lévy (en dehors de la notice qui lui est consacrée), dans la biographie d'Alexandre Dumas. Les notices des autres « poids lourds » de Michel-Lévy (Léon Gozlan, Frédéric Soulié, Eugène Scribe, Henri Murger, Arsène Houssaye) ne comportent pas de mention d'éditeur. Jules Hetzel est mentionné deux fois, dans les notices de Bertall et Louis Ulbach, ce dernier étant aussi édité par Hachette. Dentu n'est pas mentionné. À ces éléments, il faut ajouter le ton particulièrement élogieux de la notice consacrée à Louis Hachette. Ce n'est cependant pas la partialité du paysage éditorial dépeint par le Vapereau qui retient le critique Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury dans

¹³⁶⁶ Il entre en 1762 dans le *Dictionnaire de l'Académie française*.

¹³⁶⁷ Voir Jean-Luc Chappey, *Ordres et désordres biographiques*, ouvr. cité.

¹³⁶⁸ Nous avons trouvé un seul cas : Charles Brainne, dans *La Presse* du 17 novembre 1858, présente le *Dictionnaire des Contemporains* comme « une publication républicaine et modérée ». Vapereau réagit immédiatement ; un démenti est publié le lendemain dans le même journal : « notre ouvrage n'est pas et ne devait pas être une publication républicaine, même modérée », déclare le biographe.

¹³⁶⁹ Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t. II, p. 759.

son analyse du Dictionnaire, lors de sa première édition en 1858. L'éditorialiste reproche plutôt à Vapereau d'avoir cherché à plaire, outrepassant la fonction d'un dictionnaire :

Le Dictionnaire des Contemporains a d'abord un grand défaut, il a la prétention d'être amusant. Nous avons craint d'ennuyer le public, nous disent ses amis [...] « Croit-on que l'intérêt ne diminuerait pas et que le même talent subsisterait, si l'auteur avait dû se mutiler l'esprit en s'interdisant de juger [...] ? Croit-on que le lecteur n'eût pas eu à se plaindre de n'avoir devant lui qu'un entassement insipide de noms propres, de dates et de notes bibliographiques¹³⁷⁰ ? » Ce que l'on cherche dans un dictionnaire, s'il s'agit de la langue, c'est précisément « un entassement de mots » ; s'il s'agit de l'histoire, « un entassement de dates, de faits et de noms propres. » C'est l'inconvénient du genre. *C'est pour cette raison que personne ne lit un dictionnaire, mais que tout le monde le consulte, s'il en vaut la peine. Vous avez fait le vôtre pour être lu. Vous avez voulu procurer à votre public « le plaisir d'une lecture agréable. » Rien que pour cela, je m'en défie*¹³⁷¹.

Les éditions ultérieures du Dictionnaire de Vapereau témoignent du reste d'un effort de toilettage des notices, afin d'en ôter les jugements de valeur. Un exemple parmi des centaines : la biographie de Gustave Courbet, dans la première édition, comporte un certain nombre de propos évaluatifs. On apprend que le peintre « semblait vouloir, à l'exemple de son compatriote et ami, M. P. J. Proudhon, faire violence à la renommée », et qu'il a « la haine du factice et du convenu et un amour profond de la nature, qui n'exclut l'idéal que pour les besoins du système ». C'est pourquoi, « isolé entre les classiques et les romantiques, il a en France une réputation très contestée¹³⁷² ». Toutes ces phrases sont supprimées dans l'édition suivante, en 1861. Ainsi caviardée, la biographie ne laisse transparaître aucun parti pris. Dorénavant, le Vapereau ne prétendra plus procurer le « plaisir d'une lecture agréable ». Il sera entièrement du côté des biographies que l'on consulte.

2.2. Les biographies à lire

Les précédents chapitres l'ont montré à plusieurs reprises : les biographies contemporaines sont une mode, particulièrement influente durant les décennies 1850 et 1860.

¹³⁷⁰ Cuvillier-Fleury cite ici un article d'Alfred Assollant, paru dans la *Revue de l'instruction publique* du 9 décembre 1858.

¹³⁷¹ Cuvillier-Fleury, « Revue littéraire. *Dictionnaire universel des Contemporains*, par M. G. Vapereau », *Journal des débats*, 9 janvier 1859, p. 2-3. Nous soulignons.

¹³⁷² Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des Contemporains*, ouvr. cité, 1858, p. 444.

La curiosité pour les célébrités et la simplicité du protocole d'écriture d'une biographie participent conjointement à la multiplication de textes retraçant inlassablement les vies des hommes et des femmes du jour. Les lexicographes, les auteurs savants et les notables de province en quête de légitimité sont loin d'être les seuls concernés par l'appétit biographique du temps. Journaux et éditions populaires produisent en masse des biographies de contemporains. Ces dernières n'ont pas pour objectif de constituer un réservoir documentaire. Les biographies que nous appelons biographies *à consulter* répondent à un besoin d'information. En théorie, on ne les parcourt que pour y puiser les informations recherchées – quant à l'usage réel qu'en font les lecteurs, c'est un autre débat. La plupart des biographies contemporaines n'appartiennent pas, pourtant, à cette catégorie. Si elles fournissent des informations, elles ne programment pas pour autant un usage seulement encyclopédique. Elles prétendent être lues, pas seulement consultées ; écrites, pas seulement rédigées. Il faut quelque chose en plus, sans quoi la biographie se révèle ennuyeuse. Bien souvent les biographes mettent en scène dans les textes le caractère rébarbatif de ce qu'ils écrivent :

Vous dirai-je maintenant que Paul Féval est Breton, qu'il est fils d'un conseiller de Rennes, que tantôt il vit au fond de sa chère Bretagne, tantôt dans sa maison de la rue Saint-Maur-Popincourt, égayée par ses trois charmants enfants ? Qu'est-ce que cela vous fait, lectrices des *Amours de Paris* et des *Belles de Nuits*, qui relirez les délicieux romans de Paul Féval, mais ne lirez pas ma biographie ?... Et vous aurez bien raison¹³⁷³ !

Dans cet extrait du *Panthéon parisien* de Carjat, la prétérition n'est pas seulement effet de modestie. Menacée par le portrait photographique et par la synthèse biographique sous forme de liste qui l'encadre¹³⁷⁴, la biographie est reléguée. L'œil des lectrices et lecteurs est attiré partout ailleurs que le long de ces lignes serrées à la police réduite. C'est pourquoi l'auteur de la biographie, Benjamin Gastineau, a recours à des ruses pour capter l'attention. Sa première phrase est un modèle du genre :

Lorsque, penchée sur un soyeux divan, une élégante feuillette négligemment les pages d'un roman en cherchant à oublier le mari présent ou l'amant absent, elle ne soupçonne pas de quelles larmes ont été composées ces attrayants chapitres, fleurs célestes de l'imagination¹³⁷⁵ !

La micro-scène de lecture que construit ce début *in medias res* a un double effet : elle joue sur le lien stéréotypé entre lecture de romans et adultère féminin pour instaurer une relation de

¹³⁷³ Benjamin Gastineau, « Paul Féval », *Panthéon parisien*, ouvr. cité.

¹³⁷⁴ Sur le *Panthéon parisien*, voir le chapitre « Illustration ».

¹³⁷⁵ *Ibid.*

connivence amusée, et met en abyme la lecture de la biographie elle-même, présentée implicitement comme un simple divertissement destiné à se changer les idées. Mais cet *incipit* accuse aussi un manque de connaissance chez les lectrices de Féval : celle des souffrances endurées par le romancier, que la biographie, ainsi parée d'utilité, prend à tâche de dépeindre. Vient alors le texte biographique, tout à fait dépourvu de dates, et réduit à trois temps successifs : les premiers succès, notamment celui des *Mystères de Londres*, après « une heure d'angoisse et de doute » ; la révolution de 1848 ; le moment présent. Par coïncidence, c'est au commencement d'une autre biographie de Paul Féval, écrite par Jean du Boys pour *Le Boulevard*, que le problème de l'information biographique trouve une expression particulièrement aboutie :

Tu me demandes, mon cher Carjat [...], un portrait à la plume de Paul Féval. – Je songeais tout d'abord à ouvrir mon Vapereau, à y prendre des dates inexactes, à compiler les titres de tous les romans de Paul Féval, et cette énumération me semblait suffisante pour composer une biographie d'une raisonnable longueur.

Mais tu m'as arrêté en si beau chemin.

— Qu'importe, m'as-tu dit, aux lecteurs du *Boulevard* l'âge de Paul Féval ? – S'ils veulent le connaître, ils peuvent ouvrir Vapereau tout aussi bien que toi. Quant à ses romans, ils les ont lus, ils se sont tous intéressés à ces récits émouvants, et leur en redire les titres serait une mauvaise plaisanterie.

Ce qu'ils demandent et ce que je veux leur donner, c'est une physionomie morale de leur conteur aimé, auprès de cette physionomie physique que je viens de crayonner ; et voici dans quel sens je te demande une biographie de Paul Féval¹³⁷⁶.

Définie comme « physionomie morale », la biographie contemporaine se rapproche du portrait littéraire. Elle sort à tout le moins de la pure « énumération » de dates et de titres d'ouvrage. Carjat définit une nouvelle poétique de la biographie contemporaine, qui prend acte d'un fait qu'incarne la référence au Vapereau : répéter des informations déjà connues du public est inutile, plus, c'est une « mauvaise plaisanterie ». La biographie contemporaine *à lire* se vit comme un texte au second degré, greffé sur un fonds de connaissance déjà là ; c'est pourquoi la valeur informative de ces biographies est souvent faible, voire nulle.

Ennuyées et connues, les informations biographiques de base (dates et œuvres majeures) des hommes du jour sont insuffisantes, sinon superflues. La biographie contemporaine doit fournir des connaissances d'un autre ordre, de ces détails piquants qui donnent du relief au biographié et créent un sentiment de familiarité. Pour échapper à la

¹³⁷⁶ Jean du Boys, « Paul Féval », *Le Boulevard*, 22 juin 1862, p. 6.

sécheresse mortifère des notices, les biographies *à lire* doivent s'ouvrir à d'autres formes. Le prospectus des *Grands et petits personnages du jour* fait ainsi la critique des biographies compassées des grands hommes. Leur vie « est souvent bien ennuyeuse, bien vague [...] si on se contente de la peindre à grands traits [...] ce sont des *mannequins* plutôt que des hommes vivants ». D'aussi fantomatiques récits ne font qu'attiser la curiosité pour la vérité intime et familière de ces célébrités :

Rien n'est plus curieux, sans contredit, que de connaître dans tous ses détails la véritable existence de ces hommes dont on entend parler tous les jours. On aime à comparer la réalité de leur vie intime avec cette espèce de mirage et cette apparence souvent fantastique dont ils se parent aux yeux du public¹³⁷⁷.

Charge aux biographes de fournir la matière nécessaire à cette comparaison. Aussi, ce type de texte consacre le règne de l'anecdote, qui intègre idéalement le dévoilement de l'intime dans un micro-récit dramatisé : *Les Grands et les petits personnages du jour* se présentent comme « une galerie anecdotique ». Larousse définit l'anecdote comme « le récit d'un fait particulier », en précisant que ce fait « est peu connu, qu'il a quelque chose de curieux et peut servir à faire juger le vrai caractère d'un personnage illustre, d'une époque, d'une certaine classe d'hommes¹³⁷⁸ ». La biographie de Paul Féval dans *Le Boulevard* mentionnée ci-dessus illustre cet usage de l'anecdote. Le texte se résume essentiellement au bref récit du conflit juridique entre Féval et le docteur Véron, alors directeur du *Constitutionnel*. L'historiette entend récuser l'idée reçue de la timidité de Féval, pour documenter au contraire l'« humeur batailleuse infuse dans son sang¹³⁷⁹ ». Le problème que soulève le recours à l'anecdote est celui de son authenticité. Parce qu'elle use souvent du discours direct et suppose une connaissance intime du biographié, l'anecdote est rarement crédible, d'autant que les lecteurs du Second Empire sont accoutumés à assister, dans la presse, au recyclage ininterrompu des anecdotes. Il arrive ainsi aux biographes de jouer sur la facticité des anecdotes, comme Alfred Delvau qui achève une biographie critique de Gustave Courbet sur une anecdote censée résumer la vanité du peintre :

Un jour Gustave Courbet se trouvait avec Eugène Delacroix. Ce dernier le félicitait chaudement – et sincèrement.

¹³⁷⁷ *Les Grands et les petits personnages du jour*, ouvr. cité, prospectus.

¹³⁷⁸ Larousse, *Grand dictionnaire...*, ouvr. cité, t. I, p. 344.

¹³⁷⁹ Jean du Boys, « Paul Féval », *Le Boulevard*, 22 juin 1862, p. 6.

À chacun des compliments que lui décernait, comme une couronne de lauriers, l'illustre peintre d'*Hamlet*, Gustave Courbet hochait la tête d'un air calme, tranquille, impavide.

Puis, au bout de quelques instants :

— « Tenez, – dit-il à Delacroix, – tous les compliments que vous me faites ne vaudront jamais, quelque précieux, qu'ils soient, ceux que je m'adresse à moi-même toute la journée¹³⁸⁰ !... »

L'anecdote ci-dessus manifeste la complexité d'emploi de cette micro-forme narrative : comme elle est évidemment fautive, le lecteur ne peut qu'y déceler l'attaque incisive qu'elle recèle. La biographie contemporaine cède ici à la tentation pamphlétaire, ou du moins satirique. Il n'empêche qu'elle participe du même mouvement que l'ensemble des biographies *à lire* : conférer à la notice biographique un supplément d'âme, en l'ouvrant à d'autres formes. Encore faut-il que les anecdotes ne fassent pas elles-mêmes partie d'une connaissance largement partagée, au point de devenir éculées : « les anecdotes de Rossini sur le macaroni sont trop célèbres pour que nous ayons la moindre velléité de les reproduire et d'y faire allusion¹³⁸¹ », déclare un biographe du compositeur.

Mais l'anecdote n'est pas la seule méthode de renouvellement du discours biographique. Fréquemment, les biographes insèrent avant le commencement du récit de vie un paragraphe préliminaire, qui opère comme une introduction. Pour capter l'attention du lecteur, les biographies délaissent ou retardent les rébarbatives déclinaisons d'état-civil. En lieu et place, elles s'ouvrent sur des propos généraux, des portraits, des scènes prises sur le vif. Imitant en cela les portraitistes littéraires, les biographes contemporains désavouent parfois le geste même de délivrer des renseignements biographiques :

Si Vapereau eût fait à Dupuis l'honneur de l'admettre dans son dictionnaire, il n'eût pas manqué de commencer, comme toutes biographies traditionnelles [*sic*] : Jean-Pierre Chose, né à Pontarlier, le 19..., etc., etc. Pour moi, l'âge d'un artiste n'existe pas, il a celui de ses rôles, et rien de plus¹³⁸².

Le plus souvent toutefois, ce préambule consiste à présenter le biographié en général. Vient alors, après un retour à la ligne, la formule rituelle précisant date et lieu de naissance. Avant que ne débute la biographie de Michelet, Louis Jourdan, son auteur, expose deux pages durant en quoi il est moins historien que penseur de l'histoire, et moins penseur de l'histoire

¹³⁸⁰ Alfred Delvau, « Courbet », *Rabelais*, n° 46, 12 août 1857, p. 6.

¹³⁸¹ G.B., « Rossini », *Les Grands et petits personnages du jour*, p. 4.

¹³⁸² Eugène Montrosier, « Dupuis », *Le Gaulois*, 9 juin 1861, p. 4.

qu'« agitateur¹³⁸³ ». Après quoi il en vient à la naissance et à l'enfance de l'auteur de *L'Histoire de France*. De même dans *Les Hommes du Second Empire* :

Après ce coup d'œil général sur la carrière de M. le comte de Morny, je vais entrer dans le détail, et je suis bien convaincu que pour tous les esprits impartiaux, le biographe va justifier le publiciste¹³⁸⁴.

Il faut comprendre que la biographie ne se suffit pas à elle-même : elle sert à « justifier le publiciste », c'est-à-dire l'écrivain politique. Ainsi, la biographie doit être introduite par un propos qui assoit le biographié dans l'époque contemporaine : « Nous venons de voir l'homme tel qu'il est. Voyons à présent ce qu'il a été », déclare le biographe d'Henri Rochefort dans le *Plutarque populaire*¹³⁸⁵. Le paragraphe introductif de la biographie de Villemessant dans *Diogène* se propose même de remplacer la biographie. Son auteur, Charles Bataille, commence par présenter le Villemessant actuel, « un gaillard bâti en ciment romain, vaillamment découpé, l'œil séduisant, inquisiteur et franc à la fois ». Ensuite, il remonte le temps pour le figurer à dix-huit ans, « volontaire, enfant gâté, le sang en ébullition », en train de « toucher du doigt les renommées du jour, les tendances de l'heure, les fièvres, les désirs et les emportements de l'existence parisienne ». Il ne reste plus qu'à confronter le présent au passé, « et l'esquisse biographique que nous abordons aujourd'hui sera toute faite pour les esprits qui vont de la cause à l'effet¹³⁸⁶ ». Raconter par le menu la vie du journaliste est superflu : ce qui compte est de saisir la dynamique de son existence. Cette déclaration n'empêche pas Bataille de dérouler une longue biographie du patron du *Figaro* ; elle signale toutefois que les informations délivrées ne valent pas pour elles-mêmes, mais sont prises dans un discours qui les arraisonne. Plus qu'une biographie *à lire*, c'est alors une biographie *à penser* qu'on découvre.

Par « biographie *à lire* », nous entendons donc tout texte biographique qui sort plus ou moins ostensiblement du cadre protocolaire de la notice biographique, en s'adjoignant une autre visée : amuser, intriguer, créer une familiarité, faire réfléchir... quitte à s'affranchir, en partie ou en totalité, des contraintes rédactionnelles qui pèsent sur l'écriture d'une biographie, toute contemporaine soit-elle. À la frontière qui sépare biographies *à lire* et biographies *à consulter* s'ajoute une autre limite, d'ordre narratif, qui distingue deux types de récits de vie : ceux ayant pour moteur la *convocation* et ceux procédant d'une *vocation*.

¹³⁸³ Louis Jourdan « Michelet », *Les Célébrités du jour*, ouvr. cité, p. 258.

¹³⁸⁴ Charles Piel de Troismonts, « Morny », *Les Hommes du Second Empire*, ouvr. cité, p. 25.

¹³⁸⁵ « Rochefort », *Plutarque populaire*, ouvr. cité, p. 25.

¹³⁸⁶ Charles Bataille, « H. de Villemessant », *Diogène*, 31 août 1856, p. 1.

2.3. *Vocation, convocation*

La frontière qui sépare les usages programmés en textes qu'on lit et textes qu'on compulse n'est pas la seule à sillonner le champ des biographies contemporaines. Il existe une autre division interne, qui d'ailleurs recoupe partiellement la précédente. Cette frontière se situe sur le plan de la structure des textes et des formes de récits qu'ils contribuent à élaborer. Elle place d'un côté les biographies qui retracent ce que nous appelons des vies *convoquées*, de l'autre celles qui décrivent des vies *vouées*. Nous empruntons le doublon convocation et vocation, dont la paronomase renforce l'efficacité, aux auteurs du Groupe m, qui l'emploient dans un article consacré aux biographies de *Paris-Match* parues dans l'année 1968¹³⁸⁷. Pour eux, vocation et convocation sont les « clés de voûte » du système narratif qui structure les biographies de vedettes. La vocation est définie comme une « répétition anticipative » : « jeune, le héros était déjà, en miniature ou en esquisse, ce qu'il est aujourd'hui ». Quant à la convocation, elle est circonscrite dans une perspective également narratologique : « elle répond au schéma suivant : le personnage végétait, quelconque en apparence. Une intervention, toujours fulgurante, d'aspect plus ou moins magique, le lance sur la voie royale de l'accomplissement, *en le révélant à lui-même*¹³⁸⁸ ». Si nous reprendrons le doublon conceptuel de la vocation et de la convocation, nous proposerons néanmoins nos propres définitions de ces deux termes, en faisant notamment intervenir une composante historique absente des travaux du Groupe m.

Judith Schlanger a montré comment, entre les XVIII^e et XIX^e siècles, s'instaure un nouveau régime, laïc, de la vocation¹³⁸⁹. Issue du latin *vocari*, la vocation est d'abord appel, et relève du domaine religieux. Mais la montée de l'individualisme instille progressivement l'idée que chaque personne est destinée à s'accomplir dans son unicité. Tous singuliers, les individus doivent trouver leur voie et sont tenus de la suivre afin de s'épanouir. Que dois-je faire de ma vie ? devient la question centrale de l'existence. Sous l'Ancien Régime, la faible mobilité sociale et géographique entraîne peu de mises en question des déterminismes qui s'exercent par exemple sur les travailleurs et travailleuses agricoles. L'urbanisation et la démocratisation charrient le désir de posséder une histoire à soi. Au début du XIX^e siècle, Goethe formule l'injonction : « deviens ce que tu es ». Judith Schlanger montre comment les textes littéraires et

¹³⁸⁷ Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire, Hadelin Trinon, « Les biographies de Paris Match », *Communications*, 16, 1970, p. 110-124.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 116.

¹³⁸⁹ Judith Schlanger, *La Vocation* [1997], Paris, Hermann, 2010.

philosophiques du XVIII^e siècle, de Marivaux à Rousseau en passant par Adam Smith, prennent parti pour ou contre l'individuation de la société, qui découle de la division du travail. La vocation moderne se définit donc essentiellement comme projet de vie permettant la pleine réalisation de soi. Encore faut-il souligner que toutes les vocations ne se valent pas : les carrières savante et artistique sont les vocations par excellence. Après avoir cerné ses aspirations, ses penchants, ses dons, il reste à les développer, à acquérir une expertise avant de l'exercer à pleine capacité. C'est pourquoi, à la différence de la vocation religieuse, qui implique soumission et abnégation, la vocation moderne place en son cœur l'exercice de la volonté. « Pour l'homme voué, la volonté est plus qu'une condition indispensable, c'est aussi une valeur et un mérite¹³⁹⁰. » C'est par la volonté qu'on répond à l'appel vocationnel, par elle qu'on surmonte les obstacles, l'adversité et les épreuves qui émaillent la trajectoire de vie de la personne vouée.

Les biographies de contemporains sont particulièrement touchées par l'inflation de cette topique vocationnelle dans les récits de vie. Une vaste part de ces textes s'attache à retracer des parcours marqués par la rupture que constitue cette révélation. Le vocabulaire de la vocation est récurrent dans les textes. Il concerne au premier chef les artistes. La biographie d'Ingres dans *Les Grands et les petits personnages du jour* décrit comment le père du futur peintre lui fait jouer du violon. « Auguste joua du violon comme s'il n'eût pas été destiné à jouer de la palette. Cependant la palette paternelle le tourmentait... On n'empêche jamais une vocation. » Alors intervient l'instant rupteur du dessillement : « Un beau jour, – tous les jours sont beaux qui servent à la révélation d'un grand artiste ! – Auguste Ingres était entré au musée de Toulouse, où il avait vu une copie de Raphaël qui le fit peintre sur-le-champ¹³⁹¹. » La vocation n'est pas bornée aux peintres, elle touche aussi les journalistes : « le fait est qu'il montra d'abord une véritable vocation pour le journalisme », apprend-on de Louis Blanc dans le *Plutarque populaire*¹³⁹². Le déploiement de la vocation est soumis toutefois à l'observance d'une discipline de travail stricte, sans laquelle aucun succès n'est envisageable. Léon Laurent-Pichat est au rang des travailleurs :

Le métier d'écrivain, pour lui, est un apostolat auquel il a voué toute sa vie. Lorsqu'il aurait pu si facilement, à l'exemple de tant d'autres, s'abandonner à cette quiétude épicurienne si

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁹¹ « Ingres », *Les Grands et petits personnages du jour*, ouvr. cité, p. 3.

¹³⁹² « Louis Blanc », *Plutarque populaire*, ouvr. cité, p. 184.

bien qualifiée par Horace, il s'est prescrit lui-même un labeur incessant auquel il ne faillit jamais¹³⁹³.

Victorien Sardou, lui, consacre « six ou sept ans » à l'apprentissage de son métier d'écrivain dramaturge : « bien peu ont ainsi la vertu d'attendre¹³⁹⁴ ». Outre le travail incessant, une vie vouée est semée d'embûches. Les obstacles s'y pressent, sous forme d'injonctions ou de déterminations. La première épreuve est l'affrontement avec la volonté familiale, en particulier paternelle, qui voit rarement avec bienveillance la vocation du rejeton. « On le destinait au commerce ; le démon de l'art, qui parlait déjà à sa jeune imagination, le poussait du côté de la musique¹³⁹⁵. » Dans son autobiographie pour *Les Binettes contemporaines*, Commerson résume le conflit familial qu'entraîne un penchant artistique :

Son père, qui tenait une maison de banque de deuxième ordre, ne pouvant rien faire de ce petit malheureux, le condamna à la surveillance paternelle, le forma aux profits et pertes et à la tenue des livres ; aux arbitrages et aux comptes de retour jusqu'à l'abrutissement le plus complet¹³⁹⁶.

Berlioz, dans l'autobiographie qu'il envoie à Mirecourt pour sa notice des *Contemporains*, moule également le récit de ses débuts dans ce canevas conventionnel du conflit intrafamilial : « Arrivé à Paris je sentis ma passion pour la musique s'accroître et l'emporter sur mon désir de satisfaire mon père. Guerre de famille ; obstination de ma part¹³⁹⁷. » De même, Charles Dickens a passé dix ans dans une étude d'avoué « où la volonté paternelle l'avait confiné¹³⁹⁸ ». Mais les objurgations parentales ne sont que l'antichambre de celles de la société tout entière, qui impose des professions étriquées et avilissantes. Les études et les premières professions sont interrompues, abandonnées pour donner libre cours à la passion. Mener ses études à leur terme est alors paradoxalement mauvais signe : « Le diable au corps de la poésie ne le tourmenta pas si violemment qu'il ne pût prendre ses inscriptions et passer ses examens avec une ponctualité louable », écrit perfidement Amédée Rolland de François Ponsard¹³⁹⁹. Après avoir tâté quelque temps de la vie universitaire, « Alphonse Karr dépouilla la robe de professeur, et courut devant

¹³⁹³ Émile Charpentier, « Léon Laurent-Pichat », *Panthéon parisien*, ouvr. cité.

¹³⁹⁴ « Victorien Sardou », *Musée français*, livraison n° 75.

¹³⁹⁵ « Giacomo Meyerbeer », *Musée français*, livraison n° 83.

¹³⁹⁶ Joseph Citrouillard [pseud. Commerson], *Les Binettes contemporaines. Pour faire concurrence à celles d'Eugène (de Mirecourt, - Vosges)*, ouvr. cité, t. X, p. 46.

¹³⁹⁷ Hector Berlioz, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 717.

¹³⁹⁸ Ernest d'Hervilly, « Charles Dickens », *L'Éclipse*, 14 juin 1868, p. 2.

¹³⁹⁹ Amédée Rolland, « François Ponsard », *Diogène*, 4 janvier 1857.

lui où l'appelaient les vagues instincts d'une liberté presque sauvage », lit-on dans un recueil de la fin des années 1830¹⁴⁰⁰. À l'origine d'une vie vouée se joue une transgression, un arrachement qui s'incarne souvent dans la montée à Paris, grande ville porteuse de promesses d'émancipation et d'épanouissement : Pierre Dupont « quitt[e] sa maison de banque pour venir droit à Paris chercher la gloire qu'il rêve¹⁴⁰¹ ». Rester en province, c'est risquer l'anémie intellectuelle : « Huart n'eut rien de plus pressé que de quitter sa ville natale¹⁴⁰² où son esprit ne pouvait que s'étioler¹⁴⁰³ ». Une fois à Paris, la lutte n'est pas terminée, tant s'en faut ; elle ne fait que commencer. Il n'est pas jusqu'à l'avocat Charles Lachaud qui ne doive se battre pour accéder à la notoriété :

M^e Lachaud eut alors à supporter contre l'indifférence une de ces luttes qui affligent les débuts de tout homme de talent ; mais la persévérance de ses efforts l'en fit sortir vainqueur, et voici bientôt dix ans qu'il s'est installé au centre radieux de l'attention publique¹⁴⁰⁴.

Les comédiens ne sont pas en reste dans ce catalogue des vies vouées. Ainsi Bocage : « dominé par une vocation impérieuse, il voulut se faire comédien¹⁴⁰⁵ ». Le paradoxe de la vocation, qui allie la soumission à un penchant intérieur à la volonté de le réaliser, ne saurait être mieux exprimé. Quant à Lafontaine, futur sociétaire de la Comédie-Française, il a « bravé tous les ennuis, affronté tous les obstacles, surmonté toutes les gênes » pour devenir comédien :

ce libre fantassin de l'art s'échappe de l'école régulière, et le voilà déjà en chemin, sur la grande route de Callot et de Jean-Jacques, de Gil Blas et de Teverino, riche des beaux vers des poètes qu'il sait par cœur, et convoitant une autre fortune¹⁴⁰⁶.

Comme Rousseau, Jacques Callot s'est échappé tout jeune pour partir sur les routes, vagabondant à l'instar de Teverino, comédien errant issu d'un court roman de George Sand. La référence au roman picaresque *Gil Blas* est révélatrice : la littérature des XVIII^e et XIX^e siècles est friande de ces vies marquées par la vocation et la rupture qui l'accompagne – *Le Paysan*

¹⁴⁰⁰ Louis Huart (dir.), *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, Paris, Aubert, 1839, première série, cinquième livraison.

¹⁴⁰¹ « Pierre Dupont », *Diogène*, 18 janvier 1857.

¹⁴⁰² Commerson le fait naître à Romorantin, quand ses autres biographes font de Trèves, ville à l'époque française, son lieu de naissance.

¹⁴⁰³ Joseph Citrouillard [pseud. Commerson], *Les Binettes contemporaines*, ouvr. cité, t. X, p. 14.

¹⁴⁰⁴ A. Delatouche, « Lachaud », *Le Gaulois*, 5 août 1860, p. 4.

¹⁴⁰⁵ Zacharias Dollingen, « Bocage », *Galerie des contemporains*, ouvr. cité, livraison n° 40.

¹⁴⁰⁶ Philoxène Boyer, « Lafontaine », *Nouvelle galerie des artistes dramatiques*, ouvr. cité, n. p.

parvenu de Marivaux et *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* de Louis Reybaud en sont les exemples paradigmatiques.

Il ne faudrait cependant pas conclure unilatéralement à l'omniprésence de la vocation dans les récits de vie du milieu du XIX^e siècle. Nombreuses sont les biographies qui racontent la vie non sur un mode vocationnel focalisé sur les efforts déployés par l'individu pour réaliser pleinement sa vocation, mais sur un mode « convocationnel » : ici, le biographié accède graduellement à la reconnaissance par l'institution ; il franchit les étapes sans difficulté apparente ; son parcours prend la forme d'une lente ascension au cours de laquelle sa valeur individuelle augmente à mesure qu'elle est validée par la société. Si l'origine de cette valeur est propre à l'individu dans les récits de type vocationnel (la prise de conscience de son destin étant aussi celle de sa propre valeur), elle est attribuée de l'extérieur dans le modèle de vie convoquée. Autrement dit, la vie vouée s'enracine dans une lutte pour la reconnaissance, quand la vie convoquée n'est que franchissement serein de paliers successifs. Les récits de vocation mettent en scène le drame de l'individu aux prises avec une société qui le méconnaît ; les récits de convocation dressent le bilan des récompenses offertes à l'individu par la société en échange de ses services. C'est pourquoi le prototype de la vie convoquée est celle du fonctionnaire, dont le passage successif d'échelons manifeste le bon fonctionnement d'un État qui ne reste pas insensible aux preuves de loyauté. L'élément stylistique principal des biographies de convocation est ainsi la voix passive. Les tournures passives scandent des vies qui se résument essentiellement aux différentes nominations, décorations et charges confiées au biographié. Joseph Magnien est notaire, et ancien maire de Remiremont dans les Vosges. Sa biographie dans le *Musée biographique* nous apprend qu'il « végéta » jusqu'en 1830, à la suite de quoi il « fut nommé deuxième notaire dans le canton de Brouvelieures (Vosges) ». Aux élections municipales de 1848, il « fut nommé » maire de Remiremont¹⁴⁰⁷. Le haut fonctionnaire Émile Paul, « appelé, par ordonnance du 22 janvier 1834, aux fonctions de substitut du procureur du roi à Sisteron (Basses-Alpes) », finalement « fut nommé [...] juge-suppléant au Tribunal de Draguignan ». Ensuite « il fut [...] chargé des fonctions de secrétaire général de la préfecture du Var », puis « révoqué le 9 mars 1848 », puis « rappelé en activité [...] il fut nommé sous-préfet d'Arles où il a été maintenu jusqu'à ce jour¹⁴⁰⁸ ». L'universitaire orientaliste Jean-Joseph Marcel offre un autre exemple d'une vie qui se dit au passif :

¹⁴⁰⁷ *Musée biographique*, ouvr. cité, p. 61-62.

¹⁴⁰⁸ *Galerie nationale des notabilités contemporaines*, ouvr. cité, p. 80-81.

Après avoir fait d'excellentes études dans l'Université de Paris [...] il avait à peine dix-sept ans qu'il fut chargé, par le comité d'instruction publique, de diriger, en qualité de rédacteur principal, le Journal des Écoles normales [...]

L'année suivante, il fut associé [...] à la rédaction du journal les *Nouvelles politiques* [...]

Les connaissances qu'il avait acquises par ses études [...] le firent attacher, en 1798, à la Commission scientifique de l'expédition d'Égypte, où il fut chargé d'organiser et de diriger l'Imprimerie nationale [...]

De retour en France [...] il fut choisi pour être l'un des rédacteurs du magnifique ouvrage ordonné par le Premier Consul [...]

Nous ne terminerons pas cette notice sans ajouter que M. Marcel, membre lui-même de cette Légion [la Légion d'honneur] depuis la création de l'Ordre, en a été nommé officier le 29 avril 1838 [...]

Membre, dès sa fondation, de la Société asiatique de Paris [...] M. Marcel a été appelé par l'élection, en 1832, à faire partie de la Société asiatique de Calcutta, honneur dont quatre autres Français seulement jouissent avec lui¹⁴⁰⁹.

Dans ces récits, les biographiés ne sont que les agents passifs d'une institution anonyme (rares sont les compléments d'agent) qui les extrait peu à peu de l'obscurité patiente où ils se tenaient.

Artistes et fonctionnaires décorés, soit bohème et bourgeoisie : le glissement semble évident. Mais l'univers des biographies contemporaines sacrifie peu, en fait, à l'opposition entre un monde de l'argent, de l'ordre, et un autre tourné vers la pratique artistique désintéressée. La ligne de faille que dévoile la distinction entre vocation et convocation est d'ordre moins social qu'économique : de toute manière, les personnages biographiés dans les textes qui nous occupent appartiennent tous peu ou prou à la bourgeoisie. Ce qui sépare l'homme convoqué de l'homme voué, c'est la possession d'une place, d'une fonction ou d'une charge. L'homme voué est condamné à travailler au jour le jour, à vivre « d'industrie » ou « d'expédients » – formules d'époque. À la vie convoquée sont dévolus les traitements, les rentes ; la vie vouée est salariée, tâcheronne. À la première, la notabilité ; à la seconde la notoriété. La figure par excellence d'une vie mue par une vocation première qui entraîne une activité acharnée pour parvenir à faire fructifier son don, c'est ainsi tout autant l'artiste que l'entrepreneur. Sous la plume admirative d'Amédée Rolland, Émile de Girardin est cet homme du XIX^e siècle aventureux et *self-made* ; il est « son propre ancêtre¹⁴¹⁰ ». Proudhon se trouve du reste rangé dans la même

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 193-207.

¹⁴¹⁰ Amédée Rolland, « Émile de Girardin », *Diogène*, 5 janvier 1856.

catégorie : « Voici un homme qui ne doit rien qu'à lui-même¹⁴¹¹ ». Rolland ajoute : « ce sont les intelligences débiles, les cœurs d'éponge qui trouvent que la vertu c'est l'observance [...] de toutes les conventions sociales. [...] La Vertu, c'est la Force¹⁴¹² ! » Le fin mot de l'entreprise biographique menée par Amédée Rolland et ses collaborateurs du *Diogène* est le désir de silhouetter un contingent de grands hommes sans racines, auto-construits, parvenus d'eux-mêmes à la gloire sans le concours d'aucun legs familial ni social – peu importe qu'ils soient écrivains, peintres ou chefs d'entreprise. Dans le même ordre d'idées, il est possible qu'un même individu soit, selon les biographies, tiré du côté de la convocation ou de la vocation. Un exemple probant en est Ferdinand de Lesseps. Ce dernier entame sa carrière dans la diplomatie. Après diverses missions, il est envoyé comme légat à Rome en 1849 pour assurer le Vatican du soutien de la France ; mais le revirement du gouvernement en faveur de la République romaine désavoue les démarches du fusible Ferdinand de Lesseps, ce qui entraîne sa démission. Cinq ans plus tard, en 1854, il signe avec Saïd-Pacha, gouverneur d'Égypte et du Soudan, la concession autorisant le percement de l'isthme de Suez, nécessaire à la construction du canal. Face à cette carrière divisée en deux, certains biographes privilégient la première moitié. Dans la notice du *Panthéon des illustrations françaises*, parue avant l'ouverture du canal, les fonctions diplomatiques de De Lesseps occupent l'essentiel du propos : vingt-deux lignes sur vingt-six. Les causes de sa démission sont pudiquement dissimulées : de Lesseps est « mis en disponibilité, sur sa demande, en 1849 ». Le canal est présenté comme un « gigantesque projet », « l'un des monuments industriels qui feront le plus d'honneur à notre époque », mais on n'en saura pas davantage. À l'inverse, de nombreuses biographies mettent l'accent sur le génie de cet entrepreneur qui déplace littéralement des montagnes, ou peu s'en faut. Ces textes-là émanent pour la plupart des petits journaux à tendance républicaine, prompts à valoriser tant l'opposition au gouvernement que l'invention de soi¹⁴¹³. Dans ces biographies, la carrière diplomatique de De Lesseps n'a rien d'une suite paisible d'affectations. Le diplomate y est décrit comme un aventurier : « En 1835 à Alexandrie, où il était consul, il brave la peste avec une ardeur excessive¹⁴¹⁴ » ; « à Barcelone en 1842, il bravait l'émeute, les balles et les boulets¹⁴¹⁵ ». « Dans ses divers consulats, écrit Théodore de Banville, il a montré la même

¹⁴¹¹ Amédée Rolland, « P.-J. Proudhon », *Diogène*, 2 novembre 1856.

¹⁴¹² Amédée Rolland, « Émile de Girardin », art. cité.

¹⁴¹³ Sur les échos de la construction du canal dans la presse satirique, voir Sarga Moussa, « Un canal pour rire. Le chantier de Suez vu par *Le Charivari* », *Sociétés et représentations*, 2019, n° 48, p. 51-66.

¹⁴¹⁴ Henri de Lavenay, « Ferdinand de Lesseps », *Le Hanneton*, 12 septembre 1867, p. 2.

¹⁴¹⁵ Anatole de La Forge, « Ferdinand de Lesseps », *Panthéon parisien*, ouvr. cité.

nature chevaleresque¹⁴¹⁶. » Toutefois sa qualité de fonctionnaire constitue un frein au déploiement de ses puissantes facultés. Après avoir rappelé l'interruption de la carrière de De Lesseps, le rédacteur du *Hanneton* s'exclame :

Heureusement !

Car s'il eût continué d'exercer ses fonctions distinguées, mais trop souvent stériles, la France aurait certainement compté un excellent diplomate de plus – et le mal n'était pas grand – mais qui aurait osé songer à couper l'Isthme de Suez, et à doter le monde de cette grande voie de navigation ?

Personne¹⁴¹⁷.

Pour *La Lune*, « condensant son énergie et son activité à l'état de vertus latentes, [de Lesseps] semble ronger son frein dans l'atmosphère des bureaux¹⁴¹⁸ ». Ce n'est qu'après avoir quitté l'univers délétère de la haute fonction publique que de Lesseps peut donner la pleine mesure de ses capacités et de sa « persévérance, cette volonté de tous les instants¹⁴¹⁹ ». Le vocabulaire religieux de la vocation n'est pas en reste : « sa mission dans l'isthme de Suez est un véritable apostolat », écrit Anatole de La Forge, quand le rédacteur du *Hanneton* déifie presque de Lesseps en faisant du canal de Suez « un immense bienfait tombé de ses vaillantes mains sur le monde¹⁴²⁰ ».

La biographie consacrée à de Lesseps dans le *Musée français* est révélatrice de l'hésitation entre convocation et vocation. La notice commence en effet comme une biographie de haut fonctionnaire tout à fait classique : les tournures passives abondent, égrenant les différentes nominations de De Lesseps, y compris ses décorations (chevalier, puis officier de la Légion d'Honneur). Mais le ton change à partir de la démission du diplomate. « Son nom [...] est entouré d'une notoriété universelle depuis que celui qui le porte a conçu la grande pensée de percer l'isthme de Suez ». La voix active se fait dominante : de Lesseps « n'a rien négligé pour mener à bien cette féconde entreprise » ; « il a fondé une compagnie » ; « il a voulu être suivi de presque tous les attributs de la civilisation européenne ». Une phrase résume la grandeur entrepreneuriale de De Lesseps : « Il est homme à venir à bout de tous les obstacles

¹⁴¹⁶ Théodore de Banville, « Ferdinand de Lesseps », *Le Boulevard*, 29 juin 1862, p. 2.

¹⁴¹⁷ Henri de Lavenay, « Ferdinand de Lesseps », *Le Hanneton*, art. cité.

¹⁴¹⁸ Pierre Duval, « Ferdinand de Lesseps », *La Lune*, 29 septembre 1867, p. 2.

¹⁴¹⁹ Pierre Duval, « Ferdinand de Lesseps », *La Lune*, art. cité. Voir aussi la phrase liminaire de la notice du *Panthéon parisien* consacrée à de Lesseps : « Une rare qualité résume la vie de Ferdinand de Lesseps, cette qualité, c'est la persévérance. »

¹⁴²⁰ Henri de Lavenay, « Ferdinand de Lesseps », *Le Hanneton*, art. cité.

et à laisser son nom à ce travail de géant : le percement de l'isthme de Suez¹⁴²¹. » Il est du reste significatif que dans sa deuxième partie, le texte insiste à plusieurs reprises sur le caractère national de l'entreprise de Ferdinand de Lesseps : « en quittant la diplomatie et la politique, cet homme utile ne désertait pas les intérêts français » ; « cette prodigieuse entreprise a, comme on le sait, un caractère éminemment français » ; « ce grand projet est le résultat d'une pensée des plus patriotiques¹⁴²² ». Un tel soulignement a de quoi intriguer : il révèle en creux le lien imaginaire entre esprit d'entreprise et internationalisme. Autonome, obéissant à sa seule volonté, de Lesseps ne dépend plus d'une nation pour être reconnu et récompensé ; raison pour laquelle il faut à toute force intégrer son œuvre dans un cadre national – celui du *Musée français*.

La frontière entre vocation et convocation ressortit à la conception de l'accès à la reconnaissance. Une partie des biographies conditionne cette reconnaissance à un circuit allant du service à la récompense ; une autre fait de la force et de la volonté individuelles les motrices du succès. Cette distinction recoupe en partie la précédente, entre biographies *à lire* et *à consulter* : les récits de vocation sont plus romanesques et divertissants que les résumés de carrières linéaires des récits de convocation. Ils conviennent davantage à une culture de la célébrité en gestation que les vies de notables. Mais le schéma de la convocation, qui donne tout pouvoir à l'institution, est loin d'être dépassé, ni même rejeté dans les années 1850 et 1860. Citons à nouveau, pour s'en convaincre, le bref résumé que Théophile Gautier fait de la vie des peintres et sculpteurs de son époque : « luttés obscures, travaux dans l'ombre, souffrances courageusement dévorées, renommée discutée d'abord, reconnue enfin, plus ou moins récompensée, de grandes commandes, la croix, l'Institut¹⁴²³ ». Les deux paradigmes se rejoignent ici : luttés et souffrances engendrent titres et récompenses institutionnelles.

2.4. Sérieux et comique

Les innombrables biographies de notables qui peuplent les recueils expriment toutes, certainement, un sens du sérieux prudhommesque. Pour la plupart des personnages empesés et vaniteux qu'elles décrivent, vient aux lèvres le vers de Verlaine : « Il est grave : il est maire et père de famille », où le savoureux calembour (« maire et père ») fait salutairement éclater (de rire ?) la solennité compassée de la bourgeoisie provinciale. Intitulé « Monsieur Prudhomme »

¹⁴²¹ « Ferdinand de Lesseps », *Musée français*, ouvr. cité, livraison n° 74.

¹⁴²² *Ibid.*

¹⁴²³ Théophile Gautier, « Ingres », *Portraits contemporains*, ouvr. cité, p. 280-290, cité p. 280.

par référence au personnage d'Henry Monnier dont il offre un portrait, le sonnet d'où ce vers est extrait rappelle l'importance de la veine comique dans la littérature du XIX^e siècle. Au ridicule bourgeois de province, il oppose en outre les « fainéants barbus » que sont les poètes. D'un côté, la respectabilité bourgeoise et son sens du sérieux ; de l'autre, la bohème fantasque et enjouée. Trois ans avant la parution du sonnet de Verlaine, Charles Valette défend un point de vue analogue dans un article de *Diogène*, intitulé « Les gens sérieux ». L'homme qu'on appelle sérieux, c'est « celui qui, comme Joseph Prudhomme, veut absolument être *quelque chose* : capitaine de la garde nationale, maire de sa commune ou membre du conseil général¹⁴²⁴ ». Dès lors, « la moins sérieuse des positions sociales est sans conteste celle de l'homme de lettres ». En définitive, note Valette, « sérieux est presque toujours et partout synonyme d'ennuyeux. Il n'y a dans ce monde rien de vraiment beau, rien qui mérite un désir ou un regret, que ce qui n'est pas sérieux¹⁴²⁵ ». Un tel mur érigé entre le sérieux attaché à la bourgeoisie avide de notabilité et la fantaisie comique des bohèmes artistes se retrouve-t-il dans les biographies contemporaines ? Cette frontière est à première vue pertinente : la cohorte des biographies sérieuses, des notices du Vapereau au *Plutarque populaire*, en passant par la *Galerie des contemporains* de Disdéri ou les *Biographies contemporaines* de Boullée, s'oppose nettement aux biographies comiques et satiriques issues plus ou moins directement de la petite presse. Cette petite presse « représente tout un côté naturel de l'esprit français, le côté frondeur et goguenard », notamment en montrant « les grands hommes en pantoufles » : c'est pourquoi, relativement à la grande presse, « elle a toujours eu cette supériorité de n'être pas ennuyeuse¹⁴²⁶ ». La place occupée par les petits journaux dans la mise en place d'une nouvelle culture du rire, essentiellement médiatique, est fondamentale : « en liaison avec le théâtre et la chanson, [les petits journaux] jouent un rôle central dans l'invention et la diffusion d'une nouvelle tonalité du rire, grâce à la forte créativité de leur personnel et la variété de leurs formes¹⁴²⁷ ». Poussant l'analyse, Alain Vaillant fait du rire la composante principale de la culture médiatique, en tant qu'instrument de mise à distance du réel. Outil anthropologique de pacification du groupe social, le rire résulte de la jouissance cognitive procurée par la contemplation du monde comme spectacle¹⁴²⁸. La spectacularisation progressive de

¹⁴²⁴ Charles Valette, « Les gens sérieux », *Diogène*, n° 1, 10 mars 1860, p. 2-3, cité p. 2.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴²⁶ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t. XIII, p. 109.

¹⁴²⁷ Jean-Didier Wagneur, « Rire sous la censure (1830-1870) », dans Matthieu Letourneux et Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, CNRS Éditions, 2021, p. 65-87, cité p. 70.

¹⁴²⁸ Voir Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

l'expérience du monde dans nos sociétés modernes contribue à fonder « l'empire du rire¹⁴²⁹ ». Le moteur principal du rire médiatique, et exemplairement des petits journaux, est selon Alain Vaillant la parodie, qui se recombine souvent en auto-parodie :

Dès l'origine, le rire médiatique a ainsi obéi à un processus général d'*auto-parodisation*. Au XIX^e siècle, les titres innombrables de la « petite presse » [...] étaient remplis, quasiment en totalité, d'auto-parodies : de pastiches croisés, d'interpellations comiques d'un journal à l'autre, d'imitations ironiques de la grande presse, de mystifications à peine déguisées, etc.¹⁴³⁰.

En admettant la consubstantialité du rire et de la petite presse, les petites biographies du *Diogène*, de *La Lune* et consorts appartiendraient à l'« éventail caractéristique de formes destinées à faire rire et sourire¹⁴³¹ » que ces journaux déploient. Il en va de la cohérence générique des biographies contemporaines : est-il bien légitime, après tout, de réunir les entrefilets prétendument biographiques de journaux comme *Le Bouffon* et les longues biographies académiques ? Ne faudrait-il pas penser séparément des objets aussi disparates, les premiers ancrés dans les sociabilités de presse et résolument comiques, les secondes relevant d'ambitions encyclopédiques ?

Les faits, toutefois, viennent partiellement contredire cette distinction. En premier lieu, il n'est pas certain que les biographies que nous percevons comme sérieuses de part en part aient été toujours reçues comme telles. La publication du *Dictionnaire universel des Contemporains*, par exemple, a déclenché parmi les journalistes des réactions qui paraissent avoisiner l'hilarité. Dans sa « Promenade à travers un dictionnaire », parue dans le *Charivari* entre le 14 décembre 1858 et le 13 janvier 1859, Louis Ulbach rend compte de sa lecture du dictionnaire, organisant sa série d'articles selon l'ordre alphabétique. Le journaliste repère ici et là des traces d'humour dans les notices du dictionnaire : la notice consacrée à Jacques Babinet relève que les travaux savants du mathématicien « ont été accueillis avec faveur par les gens du monde et même par les savants¹⁴³² ». Au sujet de ce « même », Ulbach écrit qu'il « soupçonne M. Vapereau d'avoir mis là une ironie¹⁴³³ ». Par ailleurs, le journaliste s'amuse particulièrement de certains choix opérés par les équipes du Vapereau :

Je craignais que le dictionnaire n'eût commis un grave oubli. J'avais hâte de lire l'article biographique sur *Foung-Hien-San* ou *Nan-Wang*. Pourvu, me disais-je, qu'on n'ait pas omis

¹⁴²⁹ Voir Matthieu Letourneux et Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire*, ouvr. cité.

¹⁴³⁰ Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, ouvr. cité, p. 310.

¹⁴³¹ Jean-Didier Wagneur, art. cité, p. 72.

¹⁴³² Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, ouvr. cité, éd. 1858, p. 85. Nous soulignons.

¹⁴³³ Louis Ulbach, « Promenade à travers un dictionnaire », *Le Charivari*, 16 décembre 1858, p. 1.

Foung-Hien-San ! Heureusement M. Vapereau a compris qu'un pareil livre devait être universel et que, si la place manquait, on pouvait oublier vingt notabilités françaises plutôt que *Foung-Hien-San*¹⁴³⁴ !

De même que la présence incongrue de certaines célébrités, l'absence d'autres personnalités égaie Louis Ulbach. L'oubli d'un certain Gustave Flaubert est selon lui intolérable – le passage relève du second degré :

Puisque nous chicanons M. Vapereau sur les oublis, constatons avec stupeur et indignation que le nom de M. Gustave *Flaubert* manque complètement. Quoi ! l'auteur de *Madame Bovary* ! Passe encore pour M. Feydeau qui n'était pas inventé lors de l'impression du dictionnaire et qui peut attendre ; mais Flaubert, la gloire la plus grande, la moins contestée, Flaubert lui-même ! Que va dire Rouen ? L'ombre de M^{me} Bovary va en tressaillir dans le bocal d'arsenic où cette Manon Lescaut du ménage s'est ensevelie¹⁴³⁵ !

Par la façon dont elles sont agencées, par des détails qu'elles contiennent, les biographies sérieuses peuvent prêter à rire – bien qu'elles n'aient certainement pas recherché un tel effet. Lire sa propre biographie ou celle d'une connaissance, quelque encyclopédique que soit cette notice, peut déclencher l'hilarité par la solennité même du texte et son caractère objectif.

Quant aux biographies comiques proprement dites, ou supposées telles, la place du rire est moins centrale qu'on ne pourrait le croire de prime abord. La lecture des textes biographiques accompagnant les journaux à portraits chargés, par exemple, met en évidence que la plupart du temps, l'ambition ne semble pas de faire rire ni sourire. Ouvrons, au hasard, un numéro du *Gaulois* : voici la biographie du chanteur et guitariste Casimir Romand, parue le 1^{er} juillet 1860. Y trouve-t-on ironie, mystifications, pastiches ou même calembours ? Rien de tel, mais une biographie élogieuse :

Fils d'un garde du corps décoré des ordres du roi, Casimir Romand, à l'âge de quinze ans, perdit son père et se trouva, avec de minces ressources, libre de faire seul son chemin dans le monde. Instruit, bien élevé, doué d'un bon physique, il crut au théâtre et entra au Conservatoire de musique alors sous la direction de l'illustre Cherubini. – La vivacité de son intelligence, ses progrès, sa bonne tenue le firent bientôt remarquer par ses professeurs¹⁴³⁶...

Seule, une anecdote allège le récit : sans argent à Constantinople, Romand se fait aider par des amis turcs, qui lui trouvent des leçons de guitare à donner : « il n'y avait qu'un petit malheur,

¹⁴³⁴ Louis Ulbach, « Promenade à travers un dictionnaire », *Le Charivari*, 24 décembre 1858, p. 2.

¹⁴³⁵ *Ibid.*

¹⁴³⁶ A. Potthey, « Casimir Romand », *Le Gaulois*, 1^{er} juillet 1860, p. 4.

c'est que Romand se doutait bien qu'il y avait un instrument appelé guitare, il en avait peut-être même entrevu, mais au grand jamais il n'en avait touché¹⁴³⁷ ! » Si le biographe a ici recours à la tonalité légère qu'on trouve dans les petits journaux, ainsi par exemple qu'au discours direct, l'enjeu n'est pas de faire rire. Au contraire, il s'agit de souligner la ténacité de Romand, prêt à s'entraîner seize heures par jour pour maîtriser l'instrument. Quelle est donc la fonction d'une telle biographie, puisqu'elle ne cherche visiblement pas à amuser les lecteurs et lectrices ? Il ne peut être question d'étancher la curiosité du public : Casimir Romand est un parfait inconnu. La biographie répond en fait à la question et dévoile son but. Au début du texte, un court paragraphe relate une anecdote, sur le mode de la nouvelle à la main : des jeunes gens jouent au lansquenet ; l'un d'eux propose de verser une partie des gains à l'un de leurs amis, malade : « Le cas est urgent. Je mets R*** pour un louis dans mon jeu ! » La dernière phrase de la biographie éclaire le lien avec Casimir Romand : « Et maintenant que le *Gaulois* a mis un louis dans son jeu pour Casimir Romand, qu'on batte les cartes¹⁴³⁸ ! » La biographie n'ambitionne pas le rire ; elle souhaite tout bonnement soutenir un artiste qui, comme le texte nous l'apprend, vient de se lancer dans une tournée à travers la France. Du reste, l'auteur de cette biographie est Alexandre Pothey, ami et graveur sur bois attiré d'Étienne Carjat, lui-même auteur du portrait-charge de Romand qui illustre le numéro. La conclusion se dresse aisément : Pothey et Carjat ont voulu rendre service à un ami. Cet exemple bat en brèche une lecture de la petite presse centrée seulement sur le rire et la connivence : les journalistes ne perdent pas de vue, semble-t-il, leur statut d'« influenceurs », pour ainsi dire. C'est pourquoi un tel sérieux dans les biographies de petite presse n'a rien d'original : c'est l'ordinaire de textes vite écrits, aux sujets imposés par le dessinateur ou le rédacteur en chef. Même les biographies du *Hanneton*, tout « journal des toqués » qu'il est, sont souvent dénuées d'ambition satirique : ainsi celles de Girardin ou de Gounod¹⁴³⁹. Comment expliquer une telle rareté du rire ? Il faut voir là, en premier lieu, l'effet d'une censure protégeant strictement les individus des intrusions de la presse, dont le système des autorisations écrites pour les portraits-charges n'est qu'un aspect. Le risque de déplaire à une célébrité n'est du reste pas seulement légal : il est aussi social, dans la mesure où les réseaux des producteurs culturels du Second Empire sont, on l'a dit, réduits. Le cas de Mirecourt a créé un précédent : écrire des biographies pamphlétaires, fussent-elles comiques, est dangereux.

¹⁴³⁷ *Ibid*, p. 5.

¹⁴³⁸ *Ibid*.

¹⁴³⁹ Henry Vié, « M. Émile de Girardin », *Le Hanneton*, 11 avril 1867 ; Eugène Vermersch, « Gounod », *Le Hanneton*, 2 mai 1867.

Est-ce à dire que les biographies contemporaines ne visent jamais le rire ? Certes non. Parmi les biographies des petits journaux, plusieurs relèvent du comique, de la satire ou de la parodie – même si elles ne sont pas majoritaires. Trois niveaux doivent être distingués : le comique qu'on dira ambiant, marqué par une légèreté de ton propre à la petite presse ; les biographies à visée satirique, qui font rire du biographié ; les biographies parodiques, qui font rire de la biographie.

- a) *Le comique ambiant*. Les rédacteurs de la petite presse emploient dans certaines biographies une série de techniques qui contribuent à instaurer un climat de gaieté détachée. Sans vraiment plaisanter, sans se moquer, sans pasticher ni parodier, les petits journalistes adoptent un ton enlevé qui passe notamment par le recours aux comparaisons inattendues, au discours direct, aux mots d'esprit, aux apartés. Aurélien Scholl cite *Le Cid* à propos de Jules Noriac : « Ses pareils à deux fois ne se font pas connaître¹⁴⁴⁰ ! » Par prétériorité, un biographe d'Henri Rochefort fait un jeu de mots sur le titre du journal *Le Soleil* auquel collabore le journaliste, qui ne s'est pas aidé de ses origines aristocratiques pour « conquérir une place au soleil... sans calembour¹⁴⁴¹ ». Quant à Henri Martin, il « courut, vers 1830, un terrible danger : il faillit être notaire¹⁴⁴² ! » Grâce au succès de ses travaux d'astronomie, Camille Flammarion est « appelé à *éclipser* les Leverrier, les Babinet, etc.¹⁴⁴³ » Évoquant l'année de naissance du député Glais-Bizoin, 1799¹⁴⁴⁴, Ernest d'Hervilly place l'incise suivante : « – année où furent assassinés les plénipotentiaires français, où moururent Marmontal et Tippou-Saïb, où Bonaparte enfin fut nommé premier consul, comme dirait Alexandre Dumas pour tirer à la ligne¹⁴⁴⁵ – ». Retraçant les débuts du comédien Chilly, Paul Mahalin avance une surprenante comparaison agricole : « le public sifflait les drames romantiques, semblable à ces jardiniers qui injurient le soleil, quand ils ont demandé de la pluie pour les melons¹⁴⁴⁶ ». Des traits d'esprits ou des comparaisons saugrenues sont parsemées ici et là au long de textes qui délivrent, somme toute, des informations

¹⁴⁴⁰ Aurélien Scholl, « Jules Noriac », *Le Boulevard*, 11 janvier 1863, p. 6.

¹⁴⁴¹ Camille Debans, « Henri de Rochefort », *Le Masque*, 23 mai 1867, p. 2.

¹⁴⁴² Edouard Blau, « M. Henri Martin », *Diogène*, 31 août 1867, p. 2.

¹⁴⁴³ Eugène du Terrier, « Camille Flammarion », *Le Drolatique*, 27 juillet 1867, p. 3.

¹⁴⁴⁴ Il est en fait né en 1800.

¹⁴⁴⁵ Ernest d'Hervilly, « M. Glais-Bizoin. Légende », *La Lune*, 10 mars 1857, p. 2.

¹⁴⁴⁶ Paul Mahalin, « Chilly », *Le Gaulois*, 24 juin 1860, p. 6.

biographiques relativement précises. Ce style enlevé correspond à ce que les contemporains appellent la verve, cette qualité particulière aux journalistes et distincte de l'inspiration, réservée aux poètes. L'enjeu comique, dans ces textes, ne porte ni sur le biographié, ni sur la biographie elle-même, mais sur des références communes ou sur le langage. L'instauration d'un régime de connivence souriante avec le lectorat passe par l'usage de ce ton badin qui identifie la petite presse.

b) *La satire*. Il arrive que l'innocuité comique se transforme en une tonalité plus piquante et moqueuse à l'endroit du biographié. Plus ou moins amène, la dérision envahit la biographie. Les moqueries sur le physique sont nombreuses : de même que le portrait-charge déforme et accentue les défauts du visage, de même les biographes satiriques plaisantent les nez trop forts et les jambes disproportionnées. Nadar s'en prend au nez « exaspéré, cyclopéen » d'Hippolyte Lucas¹⁴⁴⁷, à la calvitie de Paul Féval qui a « un genou pour sinciput¹⁴⁴⁸ ». Les cibles des biographies satiriques sont le plus souvent des proches du biographe, des membres de son réseau : il est plus facile de donner libre cours à une dérision inoffensive quand la personne est une connaissance ou un ami. Ces piques amicales renforcent les liens interpersonnels entre biographes et biographiés en mettant en scène leur proximité. L'enjeu est double : la dérision permet de « vérifier de façon jubilatoire la cohésion du groupe¹⁴⁴⁹ » de la petite presse, et de distraire en même temps le public. D'ailleurs Nadar lui-même est bien souvent la cible de ces gentilles moqueries, qui tournent en dérision sa rousseur, ses verrues, ses jambes démesurées¹⁴⁵⁰. Le photographe et caricaturiste est une cheville ouvrière des équipes de Philipon, qui selon Jean-Didier Wagneur est à l'origine d'une espèce de rire spécifique, qui passe au cours du Second Empire « de la critique des pouvoirs au sourire contraint¹⁴⁵¹ ». Il arrive toutefois que l'objet de la satire soit moins périphérique et innocent : c'est alors les carrières elles-mêmes qu'on moque, et notamment les échecs dont elles sont émaillées. Un air de nonchalance affectée souffle dans cette biographie de l'acteur Hyacinthe, vedette du Théâtre du Palais-Royal, échafaudant une *sprezzatura* de bon aloi :

¹⁴⁴⁷ Nadar, « Les Contemporains de Nadar », *Le Journal amusant*, 8 janvier 1859, p. 2.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, 9 avril 1859, p. 3.

¹⁴⁴⁹ Alain Vaillant, « Entre communautaire et global », *L'Empire du rire*, ouvr. cité, p. 49-62, cité p. 49.

¹⁴⁵⁰ Voir Charles Bataille, « Nadar », *Diogène*, 30 novembre 1856 ; Adolphe Boyé, « Nadar », *Le Gaulois*, 17 mars 1861, p. 4-6 ; Eugène Vermersch, « IX. NADAR », *Les Hommes du jour*, Paris, Madre, 1866, première série, p. 10 ; Ernest d'Hervilly, « Nadar », *La Lune*, 2 juin 1867, p. 2.

¹⁴⁵¹ Jean-Didier Wagneur, « Rire sous la censure (1830-1870) », art. cité, p. 80.

Au sortir du *boui-boui* Comte, il entra au Vaudeville en l'an de grâce 1830. – De ce qu'il fit là, personne ne s'en souvient, – ni moi non plus ; il est à supposer qu'il s'y montrait suffisant, puisqu'il y resta jusqu'en 1837, époque de son début aux Variétés¹⁴⁵².

Sans connaître précisément la teneur de la relation entre biographe et biographié, il n'est pas évident de mesurer la portée de telles griffures. Quoi qu'il en soit, le biographe joue un jeu dangereux en s'exposant à froisser les susceptibilités. La biographie du dramaturge Paul Siraudin, dans *Le Gaulois*, informe que Siraudin a deux passions en-dehors du théâtre : fumer et jouer aux dominos. Enfin, « Siraudin fait répéter en ce moment sa 110^e pièce, et il avoue, avec la modestie qui le caractérise, qu'il ne compte pas sur son succès pour se présenter à l'Académie. » Comment le dramaturge a-t-il perçu ce texte ? S'il a bel et bien prononcé le mot concernant l'Académie, comment a-t-il vécu son impression dans un journal ? Comment reçoit-on une phrase comme celle-ci : « Siraudin est l'homme des pièces de début et des pièces de circonstance » ? Répondre à ces questions est ardu, mais les poser suffit à mesurer à quel point les biographies contemporaines requièrent un dosage subtil dans les jugements qu'elles émettent. De telles interrogations permettent d'éviter des affirmations trop générales faisant du rire et de la dérision l'alpha et l'oméga du discours de la petite presse : de micro-interactions, des rééquilibrages, des calculs relationnels se jouent toujours sous la surface de ces textes en apparence bénins et hilares. Il faut en outre faire une place à une forme de satire plus politique, qui se fait jour à la fin de la période. Les petits journaux comme *La Lune* et *L'Éclipse* s'aventurent régulièrement dans une critique de moins en moins voilée des institutions et du pouvoir. Le jeu du chat et de la souris avec les censeurs se fait systématique à la fin des années 1860. La biographie du poète et député du Tarn-et-Garonne Louis Belmontet, parue dans *L'Éclipse* en mars 1868, est à cet égard significative. Le texte tourne en dérision l'engagement impérialiste de Belmontet. Son « dévouement profond, absolu, aveugle, aux membres de la famille de Napoléon I^{er} l'entraîne à ne composer des vers que sur ce sujet et à écrire une phrase comme “*Le chapeau de l'Empereur, c'est le triangle de la gloire*¹⁴⁵³ !” » Après avoir cité ses plus récents volumes de poésie, le biographe déclare avec une ironie mordante :

¹⁴⁵² Henri Couvez, « Hyacinthe », *Diogène-programme*, n° 4, août 1860, p. 1.

¹⁴⁵³ Ernest d'Hervilly, « M. Belmontet », *L'Éclipse*, 15 mars 1868, p. 2.

Nous espérons que M. Belmontet, le poète, ne s'arrêtera pas en si mauvais chemin, et que les vitrines secrètes des libraires continueront d'être encombrées par les œuvres trop complètes du député de Tarn-et-Garonne¹⁴⁵⁴.

La répétition de la formule « l'honnête M. Belmontet » dans tout le texte ne fait qu'ajouter à la satire. La fin de la notice est à l'avenant, qui imagine le corps de Belmontet, embaumé, déposé au *Musée des Souverains* comme « un meuble précieux, entre le lit de camp du grand capitaine et la brosse à dents du vainqueur de Wagram ».

c) *La parodie*. Les biographies satiriques moquent le biographié. Rares toutefois sont les textes à s'en prendre au genre même de la biographie. On peut s'en étonner : des biographies fantaisistes, imaginaires, auraient pu constituer un exercice littéraire attrayant et distrayant. De tels jeux parodiques s'allient du reste efficacement à des visées satiriques. Une frange de la petite presse, néanmoins, a exploité ce filon : la veine tintamarresque réunie autour de Jean-Louis Auguste Commerson. Ce dernier débute dans le *Tam-Tam*, journal mêlant divertissement et annonces commerciales, avant de fonder en 1843 *Le Tintamarre*, dont le sous-titre est « critique de la réclame, satire des puffistes ». Attaché à tourner en dérision les mécanismes mêmes de la culture médiatique en train de naître, l'esprit tintamarresque se situe volontairement en décalage par rapport aux productions de la petite presse. *Les Binettes contemporaines*, qui entament leur parution en décembre 1853, sont, rappelons-le, une publication parodique des *Contemporains* de Mirecourt. Le sous-titre est explicite : « pour faire concurrence à celles d'Eugène (de Mirecourt, – Vosges) ». Commerson y adopte le pseudonyme de Joseph Citrouillard. S'il y multiplie les procédés comiques habituels, jeux de mots et comparaisons farfelues, Commerson verse souvent dans la parodie. Il n'hésite pas à reprendre les *scies* en vogue sur les hommes du jour, à l'instar du nez d'Hippolyte Lucas. Mais il s'écarte de la véracité des faits pour donner libre cours à son imagination. Le récit de la naissance offre ainsi matière à divagations de toute nature :

Lucas vint au monde le 20 décembre 1707¹⁴⁵⁵, à Rennes et sur l'air : Ah ! que j'aimais mon Hippolyte, et dans une étude d'avoué. – L'enfant se présenta fort mal, dit la chronique. – L'imprudente sage-femme croyant prendre le pied du marmot, l'attira à elle

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵⁵ *Sic.* Il faut lire 1807.

par saccades et par le nez, au point de faire de sa proéminence nasale une huitième merveille du monde, qui humilie à l'heure qu'il est celle d'Hyacinthe du Palais-Royal¹⁴⁵⁶.

D'Auguste Luchet, « on raconte qu'il s'échappa violemment des bras de sa nourrice pour aller pulvériser la Bastille en compagnie de Camille Desmoulins¹⁴⁵⁷ ». Quant à Gérard de Nerval, il s'écrie en voyant l'auteur de ses jours :

tu dois être mon père, bien que je ne t'aie jamais vu ! La nature a de ces révélations soudaines, et les battements de mon cœur devançant tous les discours que tu es en droit d'attendre d'un enfant de dix-huit mois¹⁴⁵⁸.

Ici la biographie fantaisiste s'accompagne d'un pastiche de roman-feuilleton, où les scènes de reconnaissance familiale sont légion. Bien souvent la parodie rejoint la satire. Ainsi de Jules Mirès : « À 18 ans, il avait la profession d'ornithotrope ; il savait faire éclore et élever des animaux domestiques avec une rare intelligence. – Aujourd'hui il élève et nourrit des gens de lettres¹⁴⁵⁹. » Comme le remarque Loïc Chotard, Commerson ne cesse de tisser propos sérieux et affirmations fictives, produisant des textes qui sèment doute et confusion quant à la valeur de vérité des propos qui ne relèvent pas évidemment de la fantaisie¹⁴⁶⁰. Pour Chotard, le fait que les *Binettes contemporaines* parodient les *Contemporains* de Mirecourt en fait la « caricature d'une caricature » qui n'a « aucune prise sur le réel ». L'humour de Commerson est « implicitement conservateur » car il n'engage pas de volonté de réforme sociale mais un pur jeu comique absurde sans aucun rapport avec la réalité. Sans disserter sur l'opposition entre un rire social et réaliste (celui de Nadar, d'après Loïc Chotard) et un autre absurde et abstrait, remarquons simplement que la date de publication des *Binettes contemporaines* correspond à un moment d'oppression très forte de l'expression publique – la susceptibilité des célébrités étant rendue en outre particulièrement irritable du fait des agissements de Mirecourt. Que la forme parodique adoptée par Commerson permette de déployer une véritable critique politique et sociale est du reste démontré par *Le Trombinoscope* de Touchatout, qui en reprend la recette à partir de 1871. Disciple de Commerson, Léon Bienvenu, dit Touchatout, est rédacteur en chef et propriétaire du *Tintamarre* à partir de 1872 – il le codirige avec Commerson entre 1868 et 1872. De

¹⁴⁵⁶ Joseph Citrouillard [pseud. Auguste Commerson], *Les Binettes contemporaines*, ouvr. cité, vol. I, p. 15.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 24.

¹⁴⁵⁸ *Ibid.* vol. IV, p. 30.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, vol. IV, p. 25.

¹⁴⁶⁰ Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine...*, ouvr. cité, en part. p. 256-265.

fait, l'humour du *Trombinoscope* est très similaire à celui des *Binettes contemporaines* : y fourmillent calembours, affirmations fantaisistes, emplois récurrents de zeugma venant concrétiser le propos. Un exemple parmi d'autres : Adolphe Thiers « entra sans se baisser au *Constitutionnel* en 1821 et devint propriétaire d'une action de ce journal, la meilleure de sa vie¹⁴⁶¹ ». Le changement de régime et la libération de la parole qui s'en est suivie sont immédiatement palpables à la lecture des notices du *Trombinoscope*. Voici pour s'en convaincre les premières lignes de la biographie de Napoléon III :

Napoléon III, CHARLES-LOUIS-NAPOLÉON BONAPARTE, ex-empereur des Français, né à Paris, dans le château des Tuileries – que l'on n'a pu nettoyer de cela qu'en le brûlant – le 20 avril 1808. – Il est le troisième fils d'un homme à qui l'histoire reprochera toujours de ne pas s'être arrêté au second. – Son père, Louis-Napoléon Bonaparte, était le frère de l'empereur Napoléon I^{er} qui, dans la razzia de trônes faite au profit de toute sa clique, lui avait donné celui de Hollande. – Napoléon I^{er} voulut être le parrain de son neveu, qui fut baptisé le 10 novembre 1810, au palais de Fontainebleau, par le cardinal Fesch, ce digne ecclésiastique dont on ne peut jamais prononcer le nom sans avoir l'air de s'arrêter tout à coup à cause des dames¹⁴⁶².

À la fin de chaque notice se trouve une « notice complémentaire » comportant des dates à remplir par les collectionneurs du *Trombinoscope*. Voici par exemple celles d'Émile Ollivier et de Xavier de Montépin :

Émile Ollivier publie le ...18... un volume intitulé : Ma justification ; il reçoit à ce sujet une masse de lettres de félicitations... seulement elles sont toutes du maréchal Le Bœuf. – Le ...18... il vend son cœur pour après sa mort à la Faculté de médecine, moyennant une rente viagère de 3000 francs. – Il meurt le ...19... la Faculté le fait ouvrir pour analyser son cœur, et quoiqu'elle s'attendît à ne trouver que fort peu de chose, elle est encore volée¹⁴⁶³.

M. de Montépin écrit encore 175 romans dans lesquels il s'offre la satisfaction de traiter Garibaldi de gâteaux, les lecteurs du *Siècle* d'ivrognes, et les libres penseurs de « charognes ». – Enfin il meurt le ...18... - pas d'un transport au cerveau. – Son éditeur publie un catalogue de ses romans sous le titre : Liste des ouvrages *publiés* de M. de Montépin ; mais le typographe fait une coquille qui, pour être volontaire, n'en est pas moins sublime, et met en tête du prospectus :

¹⁴⁶¹ Touchatout, *Le Trombinoscope*, Paris, au dépôt, 1871, vol. I, livraison n° 2.

¹⁴⁶² *Ibid.*, livraison n° 11.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, livraison n° 28.

L'idée de ces notices à remplir semble inspirée par les nombreuses « épitaphes anticipées » qui reviennent régulièrement dans les *Binettes contemporaines*. Outre sa liberté de ton incomparablement plus grande que dans les *Binettes*, *Le Trombinoscope* se distingue également par le recours à la biographie allégorique, qui allie fantaisie imaginative et critique sociale aiguë : on trouve ainsi les biographies de Monique-Dorothee-Gertrude Gazette de France (n° 123), de Strangulus-Sabrinien État de Siège (n° 237), ou encore de Jeanjean-Panurge Plébiscite, « fils adultérin de la Liberté violée un soir par le Césarisme ivre¹⁴⁶⁴ », frère bâtard de Justin-Sincère Suffrage universel (n° 229). Commerson et Touchatout sont les seuls à avoir exploité de manière systématique la biographie parodique. Ils ont réussi à produire des textes dont le comique nous touche encore, malgré une référentialité exacerbée. On trouve de loin en loin d'autres expérimentations de même nature. Plusieurs biographies de *La Lune* emploient des procédés analogues : à peine né, le député Glais-Bizoin s'exclame, face à des bergers des Côtes-d'Armor : « je demande la réduction de l'impôt sur le sel, de la taxe des lettres et la suppression du timbre des journaux¹⁴⁶⁵ ! » La biographie de Rossini nous apprend que le compositeur est mort en 1831 et qu'un ancien piano à queue lui sert de cercueil dans le cimetière de Bologne. À sa mort, ses amis ont décidé de dissimuler son décès et de jouer son rôle, qui jouant de la musique, qui cuisinant, qui s'occupant de l'image publique du « Cygne de Pesaro ». Le texte s'achève par le commentaire du dernier trait d'esprit du compositeur : sa réponse, « bah ! », à une question. « C'est justement parce que vous ne comprenez point ce *bah* ? que ce *bah* ? est adorable¹⁴⁶⁶. » Outre qu'il se moque de la longévité de Rossini, qui continue à se produire à un âge avancé (bien qu'il ait cessé de composer des opéras depuis *Guillaume Tell* en 1829), ce texte parodie les biographies de célébrités égrenant *ad libitum* les mots d'esprit.

Trois frontières ont été relevées au sein du domaine des biographies contemporaines. La première est d'ordre pratique, elle porte sur les modes de lecture que programment les textes. La seconde est d'ordre thématique : elle sépare deux façons opposées de raconter une histoire. La dernière est pragmatique : elle interroge les visées que se donnent les biographies. Il reste à

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, livraison n° 180.

¹⁴⁶⁵ Ernest d'Hervilly, « M. Glais-Bizoin. Légende », art. cité.

¹⁴⁶⁶ Ernest d'Hervilly, « G. Rossini », *La Lune*, 6 juillet 1867. En réalité, Rossini meurt en novembre 1868, à 76 ans.

aborder ces textes du point de vue de leur architecture, pour ainsi dire. Toutes les biographies contemporaines se caractérisent par leur inscription dans un ensemble – au point que « biographie contemporaine » désigne aussi bien le récit de vie d'une personne vivante que le recueil de plusieurs biographies. Dès lors une tension se fait jour, entre l'individu, unité de base de la biographie, et la série, qui insère cet individu dans un collectif et lui fait risquer au passage la perte de son unicité. Ce mouvement dynamique auquel chaque texte est soumis ne peut s'aborder en termes de frontière ; la notion de polarité semble plus pertinente.

3. Série et individu : une polarité interne au genre

Les biographies contemporaines ne vont jamais seules. Elles sont toujours agencées dans un ensemble. Chaque individu biographié, pour isolé, central et singulier qu'il soit au sein de sa biographie, n'en est pas moins précédé et suivi par d'autres individus biographiés également. Quels rapports entretiennent alors le singulier et le collectif dans les biographies contemporaines ? Comment rendre compte du paradoxe d'un genre qui juxtapose ainsi des solitudes ? Les biographies contemporaines sont polarisées par ces deux logiques antagoniques : le collectif et l'individuel. Pour fournir des éléments de réponse, il importe de changer la focale afin d'appréhender les biographies dans l'ensemble auquel elles appartiennent. Ensemble : le mot est imprécis. Les analyses de Matthieu Letourneux sur la sérialité invitent à parler de *série*. Le terme est employé par les biographes : il désigne un stade intermédiaire entre la collection complète et la livraison individuelle. Mais M. Letourneux lui donne une autre ampleur. Il fait de la sérialité la caractéristique centrale des productions culturelles et médiatiques à l'heure de la consommation de masse. Progressivement, à partir du milieu du XIX^e siècle, la sérialité s'impose comme structure *a priori* de l'expérience culturelle et médiatique. Des romans feuilletons à nos modernes séries télévisées, en passant par les romans d'aventures vendus par fascicules, l'entrée en régime marchand de la production culturelle, qui s'accompagne du développement sans précédent des médias, fait de la sérialité un atout maître. Les fictions sont désormais produites « à la chaîne », pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Matthieu Letourneux¹⁴⁶⁷. Si les biographies de contemporain ne sont pas des œuvres de fiction, elles n'en sont pas moins concernées par la sérialité. Le chapitre précédent a déjà abordé ces textes du point de vue de l'intertextualité ; écrire la biographie d'un individu,

¹⁴⁶⁷ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017.

c'est s'inscrire dans un déjà-là biographique par rapport auquel il faut se positionner. Nous voulons ici aborder ces textes du point de vue de l'architextualité, notion empruntée à Gérard Genette¹⁴⁶⁸ : ils s'inscrivent dans une catégorie générique parfaitement identifiée à l'époque, actualisée dans les séries éditoriales effectives. La « Lanterne magique » de Nadar, par exemple, est une série de charges accompagnées d'un « petit article biographique *pour de rire*¹⁴⁶⁹ ». L'architexte, élaboré conjointement par Nadar et Philipon, réside dans la métaphore de la lanterne magique. La présence de chaque ensemble de biographie et de portrait-charge est justifiée par la fiction architextuelle d'après laquelle Nadar fait défiler sous les yeux de ses lecteurs les hommes du jour, comme dans une lanterne magique. La composition visuelle de la série réalise ce code architextuel : les portraits-charges sont disposés dans des frises, à raison de deux à trois par page, comportant chacune cinq à six vignettes individuelles (fig. 64). Ainsi rangés côte à côte, les personnages apparaissent comme s'ils étaient projetés par une lanterne magique. Notons que l'architexte de la « Lanterne magique » n'est pas figé. Nadar n'hésite pas à le faire évoluer en fonction de ses besoins de créateur, en supprimant ou en ajoutant des éléments. Un exemple probant en est le changement de titre : dès la quatrième livraison, le

¹⁴⁶⁸ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.

¹⁴⁶⁹ L'expression se trouve dans *Le Journal pour rire* du 2 janvier 1852, p. 5.

23 avril 1852, le titre évolue, de « Lanterne magique des auteurs et journalistes de Paris » à « Lanterne magique des auteurs, journalistes, peintres, musiciens, etc. »



Figure 64. Nadar, « Lanterne magique des auteurs et des journalistes de Paris », Journal pour rire, 27 février 1852. Gravures sur bois.

La sérialité est au cœur du phénomène des biographies contemporaines. En fait d'architexte, celui-ci s'impose avec une telle évidence au cours de la vingtaine d'années qui nous occupe qu'il se passe de tout commentaire. Quand les séries des années 1850, du *Musée biographique* à Vapereau en passant par *Les Contemporains* de Mirecourt se parent d'avant-propos et de prospectus explicatifs et justificatifs, une série comme *Les Hommes d'aujourd'hui* de Champsaur et Gill, dont le premier numéro remonte à 1878, se passe de tout préambule, de

tout sous-titre. Il en va de même dans la presse : le *Diogène* de 1856 arbore un sous-titre précisant le contenu : « portraits et biographies satiriques des hommes du dix-neuvième siècle », de même que *Le Gaulois* : « journal anecdotique et biographique illustré, hebdomadaire ». On ne trouve plus d'indication de cette nature dès le début des années 1860 : *Le Boulevard*, *La Lune*, *Le Bouffon*, *Le Masque*, *Le Philosophe* en sont dépourvus. Les rares sous-titres sont significatifs : *Le Drolatique* est une « revue humoristique [sic] illustrée », *Le Hanneton* est « illustré, satirique, littéraire ». Les rédactions ne prennent plus la peine de préciser le caractère « biographique » de leur contenu. Il n'est plus besoin d'expliquer aux lecteurs et lectrices que, chaque semaine, un portrait et une biographie paraîtront, que les sujets en seront sélectionnés parmi les célébrités du moment : cela va désormais de soi.

3.1. Tout dire

Outre qu'elle illustre la flexibilité du projet architextuel, la modification des professions intégrées dans la « Lanterne magique » soulève la question des ambitions que se donnent les biographies contemporaines. L'emploi de la locution « etc. » dans la deuxième mouture du titre est emblématique d'un désir d'exhaustivité. La « Lanterne magique » est une série close, mais rien ne permettait à un lecteur de 1852 de prévoir son achèvement. Ce qui motive l'interruption de la publication d'une série biographique, c'est la censure, l'échec commercial, plus simplement la lassitude – rarement un sentiment de complétude. Rares sont les biographes de contemporains à se fixer une limite, à l'instar de Mirecourt décidant à l'avance d'écrire cent biographies (il y en aura en fait cent-une, sans compter la cinquantaine de brochures que Mirecourt ajoute entre 1867 et 1871). Rares aussi ceux qui se limitent à un seul groupe social. C'est le cas du livre de Léon Rossignol, *Nos petits journalistes*, qui vise explicitement à la défense et à l'illustration d'un groupe professionnel dominé¹⁴⁷⁰. Dans son recueil *Les Méridionaux. Galerie des contemporains*, Fernand Lagarrigue s'en tient aux « écrivains, journalistes, hommes politiques, etc., etc., qui appartiennent au midi de la France¹⁴⁷¹ ». Quant à Charles Robin, il cherche à protéger les hommes de lettres en les biographiant seuls :

Jusqu'à ce jour il n'a paru, sur les poètes et littérateurs du XIX^e siècle, que des recueils biographiques incomplets ou des œuvres bâtarde, enfantées par le génie de la spéculation, où

¹⁴⁷⁰ « Or, voici ce que j'ai voulu faire : réhabiliter les petits journalistes », Léon Rossignol, *Nos petits journalistes*, Paris, Gosselin, 1865, p. 6.

¹⁴⁷¹ Fernand Lagarrigue, *Les Méridionaux. Galerie des contemporains*, Paris, Sartorius, 1860, avant-propos, p. 5.

l'on rencontre souvent le nom d'un grand poète, d'un littérateur éminent, d'un écrivain honorable enfin, accolé à celui d'un jongleur ou d'une courtisane. C'est pour soustraire les hommes de lettres à cette déplorable assimilation, que nous avons entrepris de créer une œuvre purement littéraire et artistique, un Musée Biographique d'élite, où figureront seuls les membres de cette grande famille littéraire dont nous avons l'honneur de faire partie¹⁴⁷².

Mais la plupart des séries de biographies sont beaucoup moins regardantes, et peuvent se retrouver aisément dans cette déclaration liminaire du *Règne de Napoléon III* :

Nulle profession, nulle condition sociale ne sera exclue de cette grande revue contemporaine. Artistes, littérateurs, savants, magistrats, notabilités du barreau, de la tribune, de l'armée, du commerce et de la banque, toutes les célébrités de l'époque, à quelque titre que ce soit, viendront poser devant nous et prendront place dans notre galerie¹⁴⁷³.

Le coût d'entrée dans une galerie biographique peut paraître faible à bien des égards, puisque seul compte le fait d'être contemporain – synonyme bien souvent de célèbre. En théorie, une galerie des contemporains complète biographierait l'ensemble des membres d'une nation. Commentant l'envahissement des portraits-cartes, et notamment ceux de la *Galerie des Contemporains* de Disdéri, Caroline Berton en appelle dans *L'Illustration* à une « collection nouvelle, celle des célèbres *inconnus* », dont elle souhaite faire partie :

Sans doute si [...] on est toujours l'enfant de quelqu'un, on est toujours le contemporain de quelqu'un ; le porteur d'eau de Chateaubriand était son contemporain. Mais s'il suffit de cela pour subir les tristes honneurs de la photographie, qu'on fasse un recensement et qu'on reproduise la ville tout entière¹⁴⁷⁴.

Comme le souligne Adeline Wrona, il y a un lien entre la multiplication des entreprises éditoriales portraiturant, biographiant les hommes du jour et le développement des méthodes raisonnées d'identification. Au portrait écrit, qui sert de signalement dès la période révolutionnaire, moment de création du passeport, succèdent les portraits dessinés, employés par la police impériale à partir de 1852¹⁴⁷⁵. À certains égards, la triade du portrait, de la biographie et de l'autographe, qu'on trouve dans plusieurs recueils biographiques, préfigure les méthodes d'anthropométrie mises en place dans les dernières décennies du siècle par Alphonse Bertillon. Dans ce geste de recension de la société contemporaine tendant à l'exhaustivité, il

¹⁴⁷² Charles Robin, *Galerie des gens de lettres*, ouvr. cité, p. 1.

¹⁴⁷³ Édouard Rigo, *Le Règne de Napoléon III*, ouvr. cité, prospectus, p. 2.

¹⁴⁷⁴ Caroline Berton, « Les portraits d'aujourd'hui. Les portraits d'autrefois », *L'Illustration*, 30 juin 1860.

¹⁴⁷⁵ Voir Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité, en part. p. 74-75.

faut sans doute voir la marque d'un « désir signalétique¹⁴⁷⁶ », d'une volonté de « textualisation du social¹⁴⁷⁷ » qui prend le relais de la littérature panoramique. L'ambition d'enclorre dans l'espace textuel la société tout entière renvoie aux réflexions de Walter Benjamin sur le besoin de sécurisation par la littérature d'un espace urbain devenu obscur et proprement illisible, comme à celles de Karlheinz Stierle sur la transformation de Paris en texte, en « capitale des signes¹⁴⁷⁸ ». En lisant l'*Annuaire*, Edmond Texier se dit : « c'est par lui seul qu'on peut connaître exactement Paris, cet abrégé de l'univers [...] Le Monde entier est dans Paris et Paris est dans l'*Annuaire*¹⁴⁷⁹ ». L'enjeu est de « réduire Paris à une énumération¹⁴⁸⁰ ». Les Expositions universelles sont l'emblème de cette obsession du XIX^e siècle pour son propre inventaire¹⁴⁸¹. La métonymie est du reste la figure reine de ces jeux de miroirs de concentration. Adeline Wrona consacre deux chapitres de son ouvrage sur le portrait à cette question, étudiant tour à tour les « individus collectifs », puis les « collectifs d'individus¹⁴⁸² ». Une partie des portraits transforme l'individu qu'ils représentent en une entité collective, quand une autre insère chacun dans un collectif qui le dépasse et lui donne sens. Accédant à la représentation (la mise en texte ou en image), le « je » s'inscrit dans un système de valeurs propre à son époque ; aussi est-il à considérer comme un « je-nous », expression qu'Adeline Wrona emprunte au sociologue Norbert Elias. A. Wrona insiste en outre à plusieurs reprises sur le caractère relationnel du portrait, qui dispose face à face deux individus. Il faut ainsi comprendre que la représentation d'une figure célèbre contemporaine est appréhendée par le lecteur comme une image spéculaire de lui-même. Le succès des galeries biographiques de contemporains est affaire d'amour-propre. Dans le prospectus du *Règne de Napoléon III*, Édouard Rigo décrit précisément ce sentiment, qu'il appelle « égoïsme collectif » :

La gloire, sans doute, est de tous les temps et de tous les pays ; il est incontestable cependant que de tous les noms illustres qui résonnent à nos oreilles, ceux qui nous frappent le plus agréablement, ceux que nous distinguons surtout dans ce murmure un peu confus des cent voix

¹⁴⁷⁶ Voir Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité.

¹⁴⁷⁷ Valérie Stiénon, *La Littérature des Physiologies*, ouvr. cité, p. 83.

¹⁴⁷⁸ Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, trad. Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001.

¹⁴⁷⁹ Edmond Texier, *Critiques et récits littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1853, p. 120. Cité par Daniel Oster, « Paris-guide, d'Edmond Texier à Charles Virmaître », dans Jean M. Goulemot et Daniel Oster (dir.), *Écrire Paris*, Éditions Seesam, Fondation Singer-Polignac, 1990, p. 107-119, cité p. 112.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴⁸¹ Sur le lien entre Expositions universelles et littérature, voir Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

¹⁴⁸² Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité, chap. V et VI.

de la Renommée, sont les noms de nos *compatriotes* et de nos *contemporains* [...] vivant dans le même temps, dans le même lieu que ces favoris de la gloire, nous étendons presque jusqu'aux dons tout personnels du génie cette solidarité du hasard, et, comme c'est nous qui élevons leurs statues, nous prenons soin de nous réserver une petite place près d'eux, sur le même piédestal¹⁴⁸³.

3.2. L'ordre du jour

Mais toutes les statues n'ont pas la même taille et ne sont pas du même marbre. « Ce n'est pas tout de collectionner, il faut avoir l'esprit de classification¹⁴⁸⁴ », affirme Caroline Berton. Comment les séries de biographies contemporaines sont-elles organisées ? Les principes de classement sont nombreux. La taxinomie est constituée en discipline dès le XVII^e siècle, bien que le mot soit forgé par Augustin Pyrame de Candolle en 1813¹⁴⁸⁵. On se rappelle par ailleurs à quel point la forme-dictionnaire infuse tout au long du siècle. Le premier type de classement possible est alphabétique. Il est employé de loin en loin. Théodore Pelloquet publie un *Dictionnaire de poche des artistes contemporains* en 1858, Théodore Labourieu *Le Petit Vapereau*, sous-titré *Lanterne biographique et satirique*. Dans ce dernier ouvrage, l'ordre alphabétique n'est respecté que pour la première lettre du nom de famille : Auriac vient avant Andrei, par exemple. Les hasards de l'alphabet peuvent produire des coïncidences exploitables. Monselet intègre ainsi l'ordre alphabétique choisi dans sa *Lorgnette littéraire* à sa poétique. Ici le jeu porte sur l'emploi de la locution *id.* :

QUATREFAGES. – Savant.

QUATREBARBE. – *Id.*

QUATREMERE. – *Id*¹⁴⁸⁶.

Là, Monselet plaisante les noms de famille de ses portraiturés, transformant la liste de noms en litanie :

SAINT-VICTOR (Paul de). – *Domus aurea, ora pro nobis.*

¹⁴⁸³ Édouard Rigo, *Le Règne de Napoléon III*, ouvr. cité, prospectus, p. 1-2.

¹⁴⁸⁴ Caroline Berton, « Les portraits d'aujourd'hui. Les portraits d'autrefois », art. cité.

¹⁴⁸⁵ Voir l'article « Naissance de la classification », dans Michel Blay et Robert Halleux (dir.), *La Science classique : XVI^e-XVII^e siècles. Dictionnaire critique*, Paris, Flammarion, 1998, cité par Valérie Stiénon, *La Littérature des Physiologies*, ouvr. cité, p. 129.

¹⁴⁸⁶ Charles Monselet, *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*, ouvr. cité, p.183.

SAINT-FELIX (De). – *Vas spirituale, ora pro nobis.*

SAINT-ALBIN (A. de). – *Fæderis mystica, ora pro nobis.*

SAINTE-BEUVE. – *Rosa mystica, ora pro nobis.*

SAINT-MAURICE. – *Sedes sapientiæ, ora pro nobis.*

Une autre logique de classement prend pour principe l'importance des sujets. C'est la voie empruntée par Nadar, dans sa *Lanterne magique* et, surtout, dans son *Panthéon Nadar*. La série se fait podium ou tableau d'honneur : les plus méritants viennent en tête. Pour Nadar, Hugo est le *princeps* en 1852, Sand en 1854. Dans le *Panthéon Nadar*, Victor Hugo est en huitième position, après Frédéric Soulié, le Baron Taylor, Charles Nodier et Paul-Louis Courier. Monselet, quant à lui, arrive en deux-cent-douzième position, non loin de Baudelaire, deux-cent-huitième.

Ces deux principes de classification sont balayés par Charles Bataille dans la biographie d'Hippolyte de Villemessant qu'il rédige pour *Diogène*. Certains lecteurs, rapporte Bataille, reprochent au journal le manque de légitimité et d'ordre dans la succession des portraits. « Pourquoi ne pas procéder selon la valeur des types que vous présentez au public ? » Et Bataille de répondre en offrant trois mois d'abonnement « à qui trouvera le moyen de pondérer – en des proportions exactes, le mérite des grands et petits hommes qui se disputent la célébrité du moment¹⁴⁸⁷ ». D'autres, au contraire, souhaiteraient voir appliquer l'ordre alphabétique : « Nous leur répondrons – avec une douleur contenue – qu'en vertu de l'ordre alphabétique, M. Amédée Achard devient le premier écrivain des temps modernes – ce qui est assurément discutable. » L'argument n'est pas neuf : Madame de Genlis l'emploie au début du XIX^e siècle à propos de la *Biographie universelle* des frères Michaud¹⁴⁸⁸. En réalité, la plupart des séries de biographies contemporaines n'adoptent aucun ordre prédéfini. Les biographies s'ajoutent les unes aux autres, au fil de l'eau. Il faut y voir un effet direct des circonstances économiques qui entourent ces séries : la première livraison, le premier numéro, sont lancés comme une tentative, un pari, sans assurance aucune de pouvoir poursuivre la publication. Difficile dans ces conditions de mettre en place un programme ordonné en amont. Plus généralement, le choix d'un principe de classement empêche de s'adapter aux besoins du moment. La montée de

¹⁴⁸⁷ Charles Bataille, « H. de Villemessant », *Diogène*, 31 août 1856, p. 1.

¹⁴⁸⁸ « L'ordre alphabétique, ennemi de toute distinction, y confond étrangement les places et les rangs ; on désirerait d'ailleurs un peu plus de subordination dans ce bataillon littéraire. Les chefs et les soldats n'y sont pas toujours à leur place », Genlis, *Examen critique de l'ouvrage intitulé Biographie universelle*, Paris, Maradan, 1811, p. 22, cité par Jean-Luc Chappey, *Ordres et désordres biographiques*, ouvr. cité, p. 48.

l'actualité dans le corpus, qui fournit de plus en plus d'« occasions de portrait¹⁴⁸⁹ », court-circuite en effet toute velléité organisationnelle.

3.3. Périodique ou collection ?

Ces considérations ne rendent néanmoins pas entièrement compte de la configuration sérielle propre aux biographies contemporaines. Matthieu Letourneux remarque la tendance des séries de romans populaires, à partir de la fin du XIX^e siècle, à passer d'un modèle feuilletonesque fait d'épisodes successifs d'une même histoire, à la publication d'histoires distinctes unies entre elles par un simple architexte éditorial. Autrement dit, le périodique cède tendanciellement le pas à la collection¹⁴⁹⁰, bien que les deux modèles coexistent tout au long du XIX^e siècle. De ce point de vue, les biographies contemporaines se situent dans un entre-deux. D'une part, très peu de biographies paraissent en plusieurs épisodes. On se rappelle Altève Morand commentant le choix de Mirecourt de publier des volumes de même taille :

L'auteur a pensé que des volumes, tous de la même grosseur et du même prix, renfermant chacun l'histoire d'un homme frapperaient davantage la vue du promeneur par leur uniformité et attireraient l'acheteur bien plus qu'une publication par livraisons laissant quelquefois le récit interrompu au milieu d'une phrase¹⁴⁹¹.

La logique feuilletonesque est très rare : tout au plus peut-on y assimiler les biographies de presse qui imitent les dictionnaires. Les différents articles se suivent pour former un tout – mais jamais une notice individuelle n'est interrompue en cours de route. Un des rares exemples est la « Galerie du XIX^e siècle » de *L'Artiste*, que nous avons déjà évoquée : certaines biographies courent sur plusieurs numéros. À l'inverse, il est malaisé d'assimiler tout à fait les séries de biographies contemporaines à des collections de récits indépendants les uns des autres. L'ensemble des romans publié dans la collection du « Livre populaire » par les éditions Fayard au début du XX^e siècle, par exemple, ne prétend pas à une quelconque unité en tant qu'ensemble. Les romans y sont reliés les uns aux autres par différentes caractéristiques éditoriales, génériques, visuelles et narratives, et leur lecture se fait à l'aune de l'architexte éditorial qui les accueille, mais aucune vision englobante ne les subsume – sinon celle d'un éditeur soucieux de

¹⁴⁸⁹ La formule est d'Adeline Wrona, *Face au portrait*, ouvr. cité, en part p. 212-247.

¹⁴⁹⁰ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, ouvr. cité, en part. p. 114-135.

¹⁴⁹¹ Altève Morand, *Eugène de Mirecourt et les Contemporains. Étude et réfutation*, ouvr. cité, p. 46. Voir le chapitre 3, « Diffamation ».

fidéliser son lectorat. En revanche, l'architexte d'une série comme la *Galerie des hommes du jour* de Petit et Pelloquet n'est pas seulement éditorial ou commercial. Publier une telle galerie relève d'un geste architextuel qui confère à la série cohérence et unité : la sélection, la présentation, éventuellement le classement des hommes et des femmes qui comptent, réunis au sein d'un lieu de mémoire textuel. Il y a fort à parier que cette particularité des biographies contemporaines a été une des raisons de leur succès : la sérialité y est en quelque sorte rachetée par le geste de panthéonisation qui lui sert de prétexte. Il n'empêche que la démarche de célébration des grands hommes se heurte à la nécessité de produire à échéances régulières : les grands hommes ne sont pas foule. Cette tension propre au genre est exprimée au début de la biographie de Théodore Barrière dans *Diogène*. Amédée Rolland raconte avoir reçu deux lettres de lecteurs. La première est écrite en ces termes : « Eh ! quoi ! [...] vous nous retracez encore une fois la vie de Béranger, de Dumas, de Thiers, etc ; mais il y a trente ans qu'on nous fatigue les oreilles avec ces noms-là ! Du nouveau ! Du nouveau ! » Dans la seconde, un lecteur déclare : « Mais vous mentez à votre titre ! *Diogène* devait faire défiler devant nous des grands hommes : prenez-vous Grassot¹⁴⁹² pour un grand homme ? et M. Milhaud¹⁴⁹³ [sic] ? et M. d'Orgoni¹⁴⁹⁴ ? etc¹⁴⁹⁵. » À ce dernier correspondant, Rolland répond que si *Diogène* ne biographiait que des grands hommes, « il y aurait déjà deux mois qu'il aurait fermé boutique ». Le contingent de grands hommes véritables est insuffisant. Quant au premier correspondant, Rolland argue qu'il lui est impossible de faire « des grands hommes nouveaux à la minute, sur mesure, comme les habits dans une bonne maison de confection ». Ainsi le biographe oppose une fin de non-recevoir aux deux demandes. Habilement, la mise en regard des deux lettres tend à les annuler l'une l'autre. Il n'en demeure pas moins que ce passage met en lumière deux écueils de la sérialité : la répétition, ou la variation excessive.

3.4. La place du biographié

Mais pourquoi faire des séries plutôt qu'autre chose ? Comment s'expliquer le recours systématique à un tel procédé ? Matthieu Letourneux répond par le besoin de fidélisation du lectorat ressenti par les éditeurs. Comme tous les commerçants, les maisons d'édition doivent

¹⁴⁹² Acteur comique (1799-1860) du Théâtre du Palais-Royal, biographié dans *Diogène* le 21 septembre 1856.

¹⁴⁹³ Il faut lire Polydore Millaud, biographié le 28 septembre 1856.

¹⁴⁹⁴ Louis Girodon, surnommé le général d'Orgoni, est un aventurier français, émissaire du roi de Birmanie auprès des cours européennes. Il est biographié le 9 novembre 1856.

¹⁴⁹⁵ Amédée Rolland, « Théodore Barrière », *Diogène*, 16 novembre 1856, p. 4.

faire face au hiatus entre des dépenses fixes et des revenus fluctuants. Pour parer au risque de défaut de paiement, la sérialité est une idée féconde : elle assure des revenus réguliers, générés par des clients qui achètent à échéances fixes. Quant au plaisir du lecteur, il tient à l'appréhension des variations par rapport à l'architexte que l'œuvre opère. Il est très probable que la logique de fidélisation ait fonctionné pour les biographies contemporaines. Les petites brochures aux couvertures jaunes des *Contemporains* sont identifiables au premier coup d'œil. Malgré les changements d'éditeur, Eugène de Mirecourt a pris soin de conserver exactement la même présentation visuelle des couvertures et les mêmes caractéristiques matérielles – c'est encore le cas des volumes qu'il édite lui-même. Il a su par ailleurs maintenir l'attention du lectorat éveillée en panachant habilement biographies élogieuses et pamphlets : en introduisant donc des variations au sein de la structure architextuelle.

Cependant une autre logique se révèle dans l'approche par les lecteurs et lectrices des biographies contemporaines. Sur les couvertures des *Contemporains*, le nom de l'auteur ou celui de la série ne sont pas imprimés avec les plus gros caractères, tant s'en faut. C'est le nom du sujet biographié qui saute aux yeux. Que l'accent soit mis de la sorte sur le biographié est la manifestation d'une logique parallèle à la sérialité : l'intérêt spécifique pour le biographié ou la biographiée. Pour Larousse, la biographie est une science « très modeste » : « elle n'a guère pour but que de satisfaire au sentiment de curiosité qui s'éveille en nous dès qu'un homme a pu attirer sur lui l'attention de ses contemporains¹⁴⁹⁶ ». En définitive, l'affect central qui pousse à la consommation d'une biographie n'est pas le désir de se divertir ni de s'échapper dans la fiction, pas plus que de retrouver les mêmes structures narratives : c'est la curiosité pour telle ou telle personne, dont on a entendu parler et sur laquelle on aimerait en savoir davantage. Or, cet affect curieux n'est pas également réparti sur tous les hommes du jour, et il varie dans le temps pour un même personnage. Les tentatives des biographes pour rendre attrayantes leurs biographies en-dehors des informations qu'elles délivrent (ou malgré leur absence) sont de l'ordre du dérivatif. Chacun, chacune, tendanciellement, accueille dans son Panthéon personnel les célébrités qui l'intéressent et le touchent particulièrement. En dernière analyse, il faudrait pour les biographies contemporaines moins parler de série ou de collection que de *catalogue* : les lecteurs et lectrices sont invités à choisir parmi une offre qui se doit d'être pléthorique les portraits, les biographies des célébrités auxquelles ils et elles vouent une admiration particulière. Le devenir-catalogue explique l'accroissement tendanciel du nombre des biographiés dans les séries de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. *Les Contemporains*

¹⁴⁹⁶ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ouvr. cité, t. II, p. 757.

comptent une centaine de volumes, les *Binettes contemporaines*, soixante. La *Galerie des contemporains* de Disdéri comporte 125 biographies. À partir des années 1870, ces chiffres ne sont plus les mêmes : il y a 240 biographies dans *Le Trombinoscope* ; 245 dans *Les Hommes du jour*¹⁴⁹⁷. *Les Hommes d'aujourd'hui* comptent 469 numéros. Quant à l'*Album-Mariani*, il comporte plus de 1000 biographies ; la *Collection Félix Potin* en recense plus de 1500. La polarisation entre individu et série trouve ici un point de jonction. Par le truchement des séries de biographies des contemporains, la naissante culture de la célébrité, fondée sur l'illusion d'un rapport personnel à la vedette, rencontre une économie de marché en voie de massification.

¹⁴⁹⁷ Victor Méric et Aristide Delannoy, *Les Hommes du jour*, 1908-1919.

Conclusion

Dans l'incipit du roman *L'Immortel*, Alphonse Daudet cite la notice imaginaire de son personnage principal, Léonard Astier-Réhu, tirée d'un non moins fictif *Dictionnaire des Célébrités*. La narration reprend sur ces mots en forme de boutade : « L'éditeur du Dictionnaire des "Célébrités" laissant à chaque intéressé le soin de se raconter lui-même, l'authenticité de ces notes biographiques ne saurait être mise en doute¹⁴⁹⁸. » Et le narrateur de révéler la falsification à laquelle la biographie a procédé, en faisant du renvoi d'Astier-Réhu hors de sa fonction d'archiviste des Affaires étrangères un choix délibéré. Le passage rappelle que la vérité délivrée par les recueils de ce genre, parfois imposants et austères, procède toujours d'une *fabrication*.

Les biographies contemporaines forment un genre pétri de contradictions. Acrobatiques, ces textes se frayent un chemin entre stabilité et labilité, notabilité et célébrité, gravité et légèreté. En premier lieu, ils visent à faire du présent une « antiquité à venir¹⁴⁹⁹ », comme l'écrit Loïc Chotard, voire à panthéoniser l'instant – tentative vouée à l'échec, toujours placée à l'horizon de son recommencement. D'où le rictus qui s'esquisse chez les biographes, brassant par dizaines de petits grands hommes que l'oubli menace. En second lieu, les séries de biographies de contemporains sont juchées à cheval entre deux formes distinctes de reconnaissance publique, la seconde tendant à remplacer la première : la notabilité, qui rime avec respectabilité, titres et places, et la célébrité, phénomène médiatique et fluctuant où règnent l'exhibition de soi et la curiosité des autres. Enfin, le fossé qui sépare le grand homme de la vedette, s'il a jamais existé, tend à être comblé par l'émergence de l'ère médiatique dont les biographies contemporaines sont un jalon : de là, l'hésitation de ces textes entre la gravité de la célébration et la légèreté distante et amusée face à un cirque médiatique dont on connaît les codes.

Au-delà des considérations d'ordre poétique sur la biographie contemporaine, nous avons montré l'importance de ces textes largement méconnus au sein de la vie culturelle française du milieu du XIX^e siècle. Répondre à une demande de renseignements biographiques, envoyer son

¹⁴⁹⁸ Alphonse Daudet, *L'Immortel. Mœurs parisiennes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890, p. 3.

¹⁴⁹⁹ Loïc Chotard, « Les grands hommes du jour », *Romantisme*, 1998, n° 100, p. 105-114, cité p. 114.

portrait à un solliciteur, poser devant le crayon du dessinateur ou l'objectif du photographe, réclamer après la parution d'un texte biographique, recevoir des lettres de proches concernant l'une de ses biographies, remercier un confrère pour l'élogieux récit de vie qu'il vient de faire paraître à notre sujet, lui rendre la pareille ou l'inviter à dîner pour témoigner sa reconnaissance : tous ces gestes ont fait partie du quotidien des producteurs culturels de l'époque. Le XIX^e siècle a par ailleurs élaboré un imaginaire de la célébrité, encore actif aujourd'hui, faisant des vedettes les victimes de biographes spéculateurs, nouveaux Bazile prêts à toutes les révélations pour faire vendre quelques méchantes brochures, imprimées à la hâte sur du mauvais papier. Loin de nous laisser prendre à cette image d'Épinal, nous avons voulu documenter la complexité des rapports entretenus par les célébrités à l'égard de cette injonction au récit de vie qui caractérise la période étudiée. Enfin, nous avons tenté de rendre compte du statut ambigu de textes qui exposent vies et sociabilités tout en dissimulant l'enchevêtrement des solidarités dont ils procèdent.

Ayant cherché à faire la lumière sur la fabrique de la célébrité, nous serons peut-être accusé d'avoir voulu faire, en définitive, ce que certains biographes de contemporains ont fait pour leurs biographiés : exposer les ridicules et les vanités des vedettes, en montrant que nos grands peintres et nos grands écrivains furent avant tout de grands communicants. Cette perspective axiologique n'est pas la nôtre, d'autant que les créateurs canoniques ne sont pas les plus nombreux dans nos pages, tant s'en faut. Il nous semble que l'opposition entre la gloire et son envers, soit entre une pratique artistique désintéressée, noble, et la recherche avide de notoriété, n'a pas lieu d'être. Les romans de Zola ne sont pas moins bons parce que leur auteur a cherché à se faire connaître. La mise au jour du travail de la notoriété accompli par la majorité des acteurs, des artistes et des écrivains du XIX^e siècle, pudiquement dissimulé aussi bien par eux-mêmes que par une grande partie des chercheurs, est fondamentale pour comprendre la vie culturelle de l'époque. Aussi ce travail sur les biographies de contemporains s'inscrit dans un chantier plus large sur les liens entre publicité et production artistique, que des ouvrages récents comme *L'Écrivain comme marque* de Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona¹⁵⁰⁰ ou *Faire l'auteur en régime néo-libéral* de Jérôme Meizoz¹⁵⁰¹ contribuent à faire progresser. Un travail de synthèse sur les multiples formes prises par la réclame au XIX^e siècle reste à mener.

¹⁵⁰⁰ Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona, *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne université presses, 2020.

¹⁵⁰¹ Jérôme Meizoz, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, Genève, Slatkine, 2020.

Au terme de cette étude, il demeure un point aveugle et un regret. L'angle mort de cette étude est la réception. Comment les biographies de contemporains étaient-elles lues et perçues ? Quelques éléments de réponse nous ont été fournis par l'étude de la section « Correspondance » des *Contemporains-Journal* de Mirecourt, mais dans l'ensemble, subsiste ici une *terra incognita* – faute de sources. Les registres des éditeurs, qui auraient pu nous renseigner sur les tirages, n'ont pas été conservés. Quant au regret, il réside dans l'usage insuffisant des outils de traitement de données automatisé. Il ne faut pas aller bien loin dans la lecture des pages qui précèdent pour juger à quel point elles sont dépendantes des programmes de numérisation et d'OCRisation des textes anciens mis en place par la Bibliothèque nationale de France et disponibles sur Gallica, et par l'entreprise Alphanet et disponibles sur Google Books. Cependant, le recours au traitement automatisé des données aurait permis d'analyser de plus larges corpus et de relever des tendances générales. Notons tout de même que cette méthode d'analyse n'est pas suffisante, et qu'elle doit nécessairement être combinée à des plongées attentives dans des études de cas, comme nous en avons menées. Un travail comme celui-ci semble un préalable à une approche automatisée, en ce qu'il permet une familiarité avec ces textes que n'offre pas le seul *text mining*.

À l'instar des centaines de petits importants dont elles retracent les vies, les biographies contemporaines ont vécu. Forme passagère de la médiatisation des individus, elles n'ont guère survécu au passage du XX^e siècle comme genre populaire à part entière. Sans doute il faut y voir l'effet d'une sélection naturelle des formes médiatiques. En tant que telle, la biographie est trop rigide, trop répétitive : on l'a vu avec les journaux à portraits-charges. De plus, toute biographie contient le germe de sa propre mise au rebut : une seule biographie par individu suffit. En faire paraître à nouveau n'a pas vraiment de sens. C'est pourquoi la biographie a disparu au profit de *formes biographiques* plus souples et adaptées, comme le portrait de presse, et, plus largement, au bénéfice d'une presse spécialisée dans la célébrité (journaux mondains, *tabloïds*, presse *people*) qui suit, au jour le jour, la vie des stars sans jamais éprouver le besoin de la récapituler. Quoique le phénomène des biographies contemporaines nous soit désormais lointain, celui-ci n'en a pas moins essaimé largement dans notre rapport à l'image et au récit de vie. Le biographique est aujourd'hui partout, et les problématiques soulevées par notre travail, loin d'être éteintes. Sur les réseaux socio-numériques, même ceux qui, comme Instagram, accordent toute la place à l'image, une « bio » vient toujours rappeler le lien historique entre portrait et biographie. La multiplication des « *stories* » fait les belles heures de la mise en récit de sa vie. C'est devenu un lieu commun : avec les réseaux socio-numériques, les conditions d'accès à l'exposition médiatique de soi, donc à la célébrité, se sont considérablement élargies et font

l'objet de redéfinitions constantes qu'on peine à suivre. Chaque plateforme entraîne le surgissement d'une cohorte de célébrités « maison ». Entre les stars de Twitch et celles de TikTok, il y a un monde. À l'heure où à peu près n'importe quel centre d'intérêt, n'importe quelle passion ou activité peut faire l'objet d'une médiatisation et d'une monétisation, le travail de la notoriété est devenu l'autre nom de la pratique des réseaux socio-numériques. En 2016, l'écrivain Laurent Sagalovitsch publie sur *Slate.fr* un article intitulé « Comment rédiger sa propre fiche Wikipédia ? » Il y fait le récit suivant : son éditeur lui ayant demandé de réécrire sa fiche Wikipédia, jugée insatisfaisante, il prend conscience de l'existence de sa notice sur l'encyclopédie en ligne : « Sans même me demander mon avis, un anonyme et infâme scribouillard avait eu l'outrecuidance insensée de me créer une fiche Wikipédia et d'y débiller là l'histoire de ma vie¹⁵⁰². » S'apercevant que la fiche en question est « inintéressante au possible » et « bourrée d'approximations », il prend à tâche de la réécrire, avant de s'exclamer :

Mais à quoi bon ? Pour quoi faire ? Qu'est-ce qu'on en a à foutre de savoir où je suis né, avec qui je vis, si je paye l'impôt sur la fortune, si j'ai eu mon bac avec mention, si j'ai des Sicav, quelles genres [sic] d'études j'ai pu accomplir, si je roule en Citroën, si j'ai couché pour être publié, si je me rase tous les matins, si j'appartiens à une quelconque école littéraire (ça va pas la tête), si je mange bio, si je pratique le yoga, si je connais Bernard Pivot, si j'ai des accointances avec la famille Rothschild¹⁵⁰³ ?

Un tel article rappelle la moquerie à l'endroit des « réclames à la rectification » des littérateurs du Second Empire. Faut-il le reconnaître ? C'est en lisant cet article que l'auteur de ces lignes a appris l'existence de Laurent Sagalovitsch : la machine médiatique fonctionne même quand on s'en sert pour en dénoncer l'inutilité. Bon an, mal an, la fabrique des hommes et des femmes du jour poursuit sa production.

¹⁵⁰² Laurent Sagalovitsch, « Comment rédiger sa propre fiche Wikipédia ? », *Slate*^{FR}, 21 octobre 2016 [en ligne], URL : <https://www.slate.fr/story/126668/fiche-wikipedia>.

¹⁵⁰³ *Ibid.*

Table des illustrations

Figure 1. Couverture du <i>Dictionnaire universel des contemporains</i> , 1858.....	44
Figure 2. Xavier Aubryet, « La Galerie du XIX ^e siècle. Rossini », <i>L'Artiste</i> , 19 avril 1857.....	58
Figure 3. Justin Langlois [pseud. Alexandre Flan], « Les Vaudevillistes chez eux », <i>La Lune</i> , 24 mars 1867.....	59
Figure 4. Pages 1 et 5 du journal <i>Diogène</i> , 16 novembre 1856.....	62
Figure 5. Etienne Carjat, <i>Panthéon parisien. Album des célébrités contemporaines</i> , 1861, feuille cartonnée et épreuve sur papier albuminé.....	81
Figure 6. Saint-Maurice Cabany, <i>Galerie nationale des notabilités contemporaines</i> , vol. 1, p. 363.....	99
Figure 7. Notice sur le docteur Laborie, extraite des <i>Archives des hommes du jour</i>	102
Figure 8. Louis Tisseron, <i>Annales historiques, nobiliaires et biographiques</i> , 1866.....	103
Figure 9. Louis Clot, <i>La Vérité biographique</i> , 1857.....	107
Figure 10. Nadar, « Les Contemporains de Nadar », <i>Le Journal amusant</i> , 23 octobre 1858.....	116
Figure 11. Charge de Jules de Prémaray dans « La Lanterne magique », <i>Le Journal pour rire</i> , 24 juillet 1852.....	134
Figure 12. Charge d'Hippolyte Lucas, <i>Le Journal amusant</i> , 8 janvier 1859.....	140
Figure 13. Lettre de Philarète Chasles à Nadar, 2 février 1859. BnF Mss, n.a.fr. 24264, f ^o 607.....	142
Figure 14. Feuilletons de <i>L'Ordre</i> des 21 juin 1849 et 3 janvier 1850.....	166
Figure 15. Carlo Gripp, <i>Photo-biographie des contemporains</i> , vers 1866-1867, gravure par gillotage et cliché sur papier albuminé collés sur carton.....	217
Figure 16. Victor Laisné et E. Defonds, « Gustave Courbet », <i>Histoire des artistes vivants</i> , papier salé, 1853.....	238
Figure 17. Édouard Baldus, « Paul Chenavard », <i>Histoire des artistes vivants</i> , papier albuminé, 1856.....	239
Figure 18. Marcelin, « Revue comique de l'année 1861 », <i>Le Journal amusant</i> , 18 janvier 1862, p. 5.....	241
Figure 19. Disdéri, « Arsène Houssaye », v. 1860.....	246
Figure 20. Disdéri, « Ingres », portrait-carte, v. 1860.....	246
Figure 21. Franz Xavier Winterhalter, <i>Napoléon III</i> , 1855, huile sur toile, 240x155cm, Versailles, musée national du Château de Versailles.....	247
Figure 22. Disdéri, « Fromental Halévy », portrait-carte, v. 1860.....	247
Figure 23. Marcelin, gravures sur bois, <i>Journal amusant</i> , 18 février 1860, p. 2.....	248
Figure 24. Disdéri, « Alexandre Decamps », portrait-carte, v. 1858.....	250
Figure 25. Étienne Carjat, Pierre Petit, <i>Diogène</i> , 2 juin 1860.....	258
Figure 26. Annonce parue dans le <i>Charivari</i> du 22 octobre 1865.....	258
Figure 27. Pierre Petit, « Alphonse Karr », <i>Galerie des hommes du jour</i> , papier albuminé sur carton, 1861.....	261
Figure 28. Pierre Petit, « Pauline Viardot », <i>Galerie des hommes du jour</i> , papier albuminé sur carton, v. 1861.....	261
Figure 29. Étienne Carjat, Élie Berthet, « Madeleine Brohan », <i>Panthéon parisien</i> , 1861.....	264
Figure 30. Émile Vernier, affiche d'Hamlet, lithographie, 1862.....	265
Figure 31. Étienne Carjat, portrait d'Ingres, <i>Panthéon parisien</i> , portrait-carte, v. 1861.....	266
Figure 33. Nadar, « Portrait de M. V..., architecte paysagiste, et de sa redingote, par M. Richomme », <i>Le Journal amusant</i> , 1859.....	267
Figure 32. Jules Richomme, portrait de Louis-Sulpice Varé, 1859.....	267
Figure 34. Étienne Carjat, Anatole de La Forge, Benjamin Gastineau, George Sand, « Garibaldi », <i>Panthéon parisien</i> , 1862 (Photographie de Nadar).....	271
Figure 35. Eustache Lorsa, Collette, « Rose-Chéri », <i>Galerie illustrée des célébrités contemporaines. Les théâtres de Paris</i> , lithographie, v. 1854.....	278
Figure 36. Charles Geoffroy, « Rose-Chéri », <i>Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants</i> , gravure sur acier, v. 1855.....	278
Figure 37. Napoléon III, <i>Les Contemporains populaires</i> , n ^o 1, gravure sur bois, 1859.....	279
Figure 38. « Lamennais », <i>Les Contemporains populaires</i> , n ^o 4, gravure sur bois, 1859.....	280
Figure 39. Pierre Petit, Lemercier, Edmond Becquerel, <i>Panthéon des illustrations françaises</i> , vol. I, photolithographie, 1865.....	284
Figure 40. Pierre Petit, Gustave Lafosse, Victor Frond, « Isabey », <i>Panthéon des illustrations françaises</i> , vol. VIII, lithographie, 1866.....	287
Figure 41. Fréquence de l'expression « portrait-charge » de 1800 à 1900 (base de données Retronews) - nombre de pages par année.....	290

Figure 42. Étienne Carjat, « Jules Noriac », portrait-carte, v. 1860, papier albuminé collé sur carton	294
Figure 43. Étienne Carjat, « Jules Noriac », <i>Le Boulevard</i> , 11 janvier 1863, lithographie.	294
Figure 44. Étienne Carjat, « Théodore Barrière », <i>Diogène</i> , 16 novembre 1856.	294
Figure 45. Étienne Carjat, « Théodore Barrière », <i>Le Boulevard</i> , 18 mai 1862.	294
Figure 46. Étienne Carjat, « Ferdinand de Lesseps », <i>Le Boulevard</i> , 29 juin 1862, p. 5.	296
Figure 47. <i>Le Masque</i> , 20 août 1867.	301
Figure 48. Les quatre pages du <i>Géant</i> (24 mai 1868).	303
Figure 49. Hadol, « Adolphe Guérault », <i>Le Gaulois</i> , 12 mai 1861, p. 5.	304
Figure 50. Charles Gilbert-Martin, « Georges Maillard », <i>Le Philosophe</i> , 14 juillet 1867, p. 3.	305
Figure 51. André Gill, « Messieurs du roman », <i>Le Charivari</i> , 10 mai 1867.	305
Figure 52. François Georgin, <i>Crédit est mort</i> , Pellerin éd., 1822.	307
Figure 53. André Gill, « Jules Mirès », <i>La Lune</i> , 6 octobre 1867.	307
Figure 54. Ancourt, « Ernest Renan », <i>Le Bouffon</i> , 20 octobre 1867.	308
Figure 55. Jean-Pierre Laurens, « Henri Rochefort », <i>Le Philosophe</i> , 28 juillet 1867.	309
Figure 56. Humbert, « Émile de Girardin », <i>Le Monde pour rire</i> , 11 avril 1868.	310
Figure 57. Charles Gilbert-Martin, « Fuoco, chef de brigands italiens », <i>Le Philosophe</i> , 18 janvier 1868, p. 4.	311
Figure 58. Edward Ancourt, « Belmontet », <i>Le Bouffon</i> , 17 mai 1868.	314
Figure 59. Ancourt, « Ernest Feydeau », <i>Le Bouffon</i> , 6 octobre 1867.	316
Figure 60. André Gill, <i>La Lune</i> , 14 juillet 1867.	321
Figure 61. Carlo Gripp, « Timothée Trimm », <i>Photo-biographie des contemporains</i> , 1867.	325
Figure 62. Carlo Gripp, « George Sand », <i>Photo-biographie des contemporains</i> , 1867.	326
Figure 63. André Gill, « Arsène Houssaye », gravure par gillotage, 1868.	389
Figure 64. Nadar, « Lanterne magique des auteurs et des journalistes de Paris », <i>Le Journal pour rire</i> , 27 février 1852. Gravures sur bois.	469

Annexes

Remarques sur les annexes

Le nombre des séries biographiques est trop important pour que nous placions en annexe un tableau pour chacune d'entre elles. Nous avons fait le choix de placer en annexe de ce travail six documents, récapitulant les différentes biographies des séries suivantes : les *Binettes contemporaines* ; la première version de *Diogène*, dirigée par Charles Bataille, Étienne Carjat et Amédée Rolland ; « La Galerie du XIX^e siècle » dans *L'Artiste* ; les biographiés et biographiées du *Musée français* ; les biographies et portraits-charges du *Boulevard* d'Étienne Carjat ; les biographies du *Drolatique*. Nous avons privilégié les séries non numérisées (*Diogène*, *Le Boulevard*, *le Drolatique*), ou dont la collecte des données est fastidieuse car éclatée sur différents numéros (« La Galerie du XIX^e siècle »). Nous avons exclu les séries ayant déjà fait l'objet de récapitulations analogues (par exemple dans la thèse de Loïc Chotard).

L'absence d'informations bibliographiques relatives à Eugène de Mirecourt dans ces annexes s'explique par l'existence d'une page très complète sur le sujet, qu'on trouvera sur le site « EcriVosges », à [ce lien](http://www.ecrivosges.com/auteurs/bio_bibli.php?biblisearch=Biblio&id_bio=2919&id=574&recherche=Mirecourt&opérateur=one&Id_Pseudo=1602)¹⁵⁰⁴.

On trouvera ensuite différents tableaux relatifs au chapitre 5 (« Recyclage »).

¹⁵⁰⁴ http://www.ecrivosges.com/auteurs/bio_bibli.php?biblisearch=Biblio&id_bio=2919&id=574&recherche=Mirecourt&opérateur=one&Id_Pseudo=1602

**Annexe 1. *Les Binettes contemporaines*, par Auguste
Commerson (1854-1855)**

Volume 1

Béranger
Victor Hugo
Alfred de Musset
Joseph Méry
Hippolyte Lucas
Charles de Matharel de Fiennes

Volume 2

Léo Lespès
Arsène Houssaye
Auguste Luchet
Émile Marco de Saint-Hilaire
Henry Murger
Champfleury

Volume 3

Louis Veillot
Dupin aîné
Sigismund Thalberg
Jacques Créteineau-Joly
Charles-Victor Prévost d'Arlincourt
Jules Janin

Volume 4

Roger de Beauvoir
Clairville
Gérard de Nerval
Jules Mirès

Hippolyte de Villemessant
Jules de Prémaray

Volume 5

Félicien David
Louis Desnoyers
Alphonse Karr
Gustave Planche
Pierre Dupont
Alfred de Vigny

Volume 6

Émile de Girardin
Paul de Kock
Alexandre Dumas
Dumas fils
Nestor Roqueplan
Théophile Gautier

Volume 7

Adolphe Thiers
Adolphe d'Ennery
Agénor Altaroche
Polydore Millaud
Jules Sandeau
Alphonse Toussenel

Volume 8

François Guizot
Pierre-Joseph Proudhon

Baryon James Taylor

Eugène Scribe

Léon Gozlan

Auguste Lireux

Volume 9

Alphonse de Lamartine

Auguste Maquet

Paul Féval

Bibliophile Jacob

Louis Lurine

Albéric Second

Volume 10

Rachel

Louis Huart

Charles Philipon

Nadar

Eugène de Mirecourt

Auguste Commerson

Annexe 2. Les biographies de *Diogène* (version de 1856-1857)

Numéro	Date	Nom du/de la biographié e	Auteur
1	10 août 1856	Pierre-Jean de Béranger	Amédée Rolland
2	17 août 1856	Alexandre Dumas	Charles Bataille
3	24 août 1856	Honoré de Balzac	Charles Bataille
4	31 août 1856	Hippolyte de Villemessant	Charles Bataille
5	7 septembre 1856	Louis Veillot	Amédée Rolland
6	14 septembre 1856	Adolphe Thiers	Charles Bataille
7	21 septembre 1856	Grassot	Carjat
8	28 septembre 1856	Polydore Millaud	Charles Bataille
9	5 octobre 1856	Émile de Girardin	Amédée Rolland
10	12 octobre 1856	Paul de Kock	Charles Bataille
11	19 octobre 1856	Mademoiselle Rachel	Amédée Rolland
12	26 octobre 1856	Horace Vernet	E. Spoll
13	2 novembre 1856	Pierre-Joseph Proudhon	Amédée Rolland
14	9 novembre 1856	Général d'Orgoni	Charles Bataille
15	16 novembre 1856	Théodore Barrière	Amédée Rolland
16	23 novembre 1856	Adolphe Crémieux	Charles Bataille
17	30 novembre 1856	Nadar	Charles Bataille
18	7 décembre 1856	Henry Murger	Amédée Rolland
19	14 décembre 1856	Alexandre Dumas fils	Charles Bataille
20	21 décembre 1856	Gioachino Rossini	Amédée Rolland
21	28 décembre 1856	George Sand	Charles Bataille

22	4 janvier 1857	François Ponsard	Amédée Rolland
23	11 janvier 1857	Théophile Gautier	Charles Bataille
24	18 janvier 1857	Pierre Dupont	Amédée Rolland
25	25 janvier 1857	Auguste Prévaut	Charles Bataille
26	1 février 1857	Hector Berlioz	Amédée Rolland
27	8 février 1857	Auguste Villemot	Charles Bataille
28	15 février 1857	Giuseppe Verdi	Altève Morand
29	22 février 1857	Charles Monselet	Charles Bataille
30	1 mars 1857	Charles Gounod	Edmond Roche
31	8 mars 1857	Victor Séjour	Charles de la Varenne
32	22 mars 1857	Louis Gueymard	Charles Bataille
33	29 mars 1857	Joseph-Isidore Samson	Amédée Rolland
34	5 avril 1857	Louis Bouilhet	Amédée Rolland
35	19 avril 1857	Félicien David	Charles de la Varenne
36	26 avril 1857	Ferdinand Dugué	Amédée Rolland

**Annexe 3. La « Galerie du XIX^e siècle » dans *L'Artiste*
(1857-1860)**

Numéro¹⁵⁰⁵	Date	Biographié-e	Auteur
1	19 avril 1857	Rossini	Xavier Aubryet
2	10 mai 1857	Mme de Girardin	Théophile Gautier
3	31 mai 1857	Verdi	Philoxène Boyer
4	14 juin 1857	Émile Augier I	Xavier Aubryet
5	21 juin 1857	Émile Augier II	Xavier Aubryet
6	30 août 1857	Émile de Girardin	Charles Monselet
7	27 septembre 1857	Arsène Houssaye I	Th. de Banville
7	04 octobre 1857	Arsène Houssaye II	Th. de Banville
8	22 novembre 1857	Horace Vernet	Paul Mantz
9	6 décembre 1857	Hector Berlioz	Ernest Reyer
10	3 janvier 1858	Alfred de Musset	Louis Ratisbonne
11	31 janvier 1858	Béranger I	Philoxène Boyer
11	07 février 1858	Béranger II	Philoxène Boyer
11	14 février 1858	Béranger III	Philoxène Boyer
12	21 février 1858	Jules Sandeau	Eugène Lataye
11	28 février 1858	Béranger IV	Philoxène Boyer
11	14 mars 1858	Béranger V	Philoxène Boyer
13	21 mars 1858	Balzac I	Théophile Gautier
13	28 mars 1858	Balzac II	Théophile Gautier
13	4 avril 1858	Balzac III	Théophile Gautier
13	18 avril 1858	Balzac IV	Théophile Gautier

¹⁵⁰⁵ Il s'agit ici du numéro dans la série biographique, pas du numéro de *L'Artiste*.

13	25 avril 1858	Balzac V	Théophile Gautier
13	2 mai 1858	Balzac VI	Théophile Gautier
14	9 mai 1858	Jules Janin	Louis Ratisbonne
15	06 juin 1858	Victor Cousin I	J. Wallon
15	13 juin 1858	Victor Cousin II	J. Wallon
15	20 juin 1858	Victor Cousin III	J. Wallon
15	27 juin 1858	Victor Cousin IV	J. Wallon
15	04 juillet 1858	Victor Cousin V	J. Wallon
16	11 juillet 1858	Sylvestre de Sacy	Louis Ratisbonne
17	28 août 1858	Auber	Franz Villers
22	27 février 1859	Héroid	Aubryet
23	13 mars 1859	Théophile Gautier	Charles Baudelaire
25	22 mai 1859	Eugène Delacroix I	Arsène Houssaye
25	29 mai 1859	Eugène Delacroix II	Arsène Houssaye
26	1 septembre 1859	Rosa Bonheur	Emile Cantrel
Sans (27)	15 février 1860	Théodore de Banville	Emmanuel des Essarts
Sans (28)	1 mai 1860	Fromental Halévy	Charles Coligny
Sans (2)	15 juillet 1860	Gérôme	Alfred de Tanouarn

Annexe 4. Les biographié·e·s du *Musée français* (1860-1861)

Tome 1

Alexandre Decamps
Eugène Scribe
Félicien David
Alphonse de Lamartine
Dumas fils
Émile Augier
Pierre-Antoine Berryer
Gioachino Rossini
Jacques Offenbach
Richard Wagner
Trinité-François Huerta
Henry Murger
François Guizot
Théodore Barrière
Pie IX
Hector Berlioz
Clairville
Victor Cousin
Comte de Cavour
Victor-Emmanuel II
Arthur de La Guéronnière
Jules Favre
Comte de Morny
Théophile Gautier
Prince Gortschakoff
Comte de Kisseleff
Camille Corot
Henri Lacordaire
Jules Baroche

Adolphe Billault
Jean-François Mocquard
Gustave Doré
Théodore Rousseau
Horace Vernet
Ernest Meissonnier
Victor Fialin de Persigny
Lord Palmerston
Claude Alphonse Delangle
Henri de Pène
Lord Cowley
Adolphe d'Ennery
Comte Walewski
Roi de Prusse
Prince Lucien Murat
Giuseppe Garibaldi
Maréchal Pélissier
Émile de Girardin
Adolphe Yvon
Hector Crémieux
Jules Gérard
Lucien-Anatole Prévost-Paradol
Louis Jadin

Tome 2

Vély-Pacha
Achille Fould
Général de Goyon
Stanisla d'Escayrac de Lauture

Ernest Feydeau
Edmond About
Maréchal Randon
Jean-Léon Gérôme
Maréchal Vaillant
Charles Philipon
Eugène Pelletan
Jules Janin
Madame Penco
François Devinck
Jérôme Napoléon
Arsène Houssaye
Pierre Dupont
Edmond Texier
Charles-Alexandre Lachaud
Auguste Delaunay
Ferdinand de Lesseps
Victorien Sardou
Émile Pereire
Sigismond Thalberg
Paul de Saint-Victor
Maréchal Canrobert
Lord Elgin
Antoine-Louis Barye
Joseph-Isidore Samson
Giacomo Meyerbeer
Ernest Hébert
Gustave Courbet
Henry Monnier
Alphonse Karr
Baron Taylor
François-Joseph Régnier
Philarète Chasles
Mélingue
Nadar

Annexe 5. Les biographies du *Boulevard* (1861-1863)

Année	Numéro	Date	Nom du/de la biographié·e ¹⁵⁰⁶	Auteur
1861	0	1 ^{er} décembre	Honoré Daumier	
1862	1	05 janvier	Victorien Sardou	
	2	12 janvier	Thiron	Étienne Carjat
	3	19 janvier	Jules Janin	Th. de Banville
	4	26 janvier	Rossini	Alexis Azevedo
	5	02 février	Aimé Millet	Alex. Pothey
	6	09 février	Champfleury	Louis Depret
	7	16 février	Aurélien Scholl	Jules Noriac
	8	23 février	Théâtre-français (Darjou)	
	9	02 mars	Auguste Vacquerie	Arthur Louvet
	10	09 mars	Gounod	Sans
	11	16 mars	Charles Monselet	
	13	30 mars	Raynard	Un gandin de l'avant-scène du rez-de-chaussée
	14	06 avril	Melle Isabelle (bouquetière du Jockey-club)	Eugène Chapus
	15	13 avril	Dr Velpeau	D. Durand
	16	20 avril	Leconte de Lisle	Melvil-Bloncourt
	17	27 avril	Antoine Renard	Étienne Carjat
	18	04 mai	Bocage	Sans
	19	11 mai	« Théâtres pour rire » Darjou	
	20	18 mai	Théodore Barrière	Étienne Carjat
	21	25 mai	Félicien David	Sans
	22	01 juin	Sivori	Sans
	23	08 juin	Charles Bataille	Alphonse de Launay
	24	15 juin	« Théâtres pour rire » Darjou	
	25	22 juin	Paul Féval	Jean du Boys
	26	29 juin	Ferdinand de Lesseps	Banville
	27	06 juillet	Gaétano Braga	Albertus
	28	13 juillet	Auguste Préault	Charles Bataille
	29	20 juillet	Henri Monnier	Sans
	30	27 juillet	Coquelin	
	32	10 août	Dr Cabarrus	Emile de Girardin
	33	17 août	Eugène Pelletan	Sans
	34	24 août	Théodore de Banville	Sans

¹⁵⁰⁶ La mention « sans » indique qu'il n'y a pas de biographie. L'absence de nom d'auteur signale un article anonyme. Les numéros absents ne comportent pas de portrait-charge ni de biographie.

	36	07 septembre	Hector Berlioz	Sans
	37	14 septembre	Dr Malgaigne	Dr E. Rouillon
	39	28 septembre	Edouard Brisebarre	Alphonse de Launay
	40	05 octobre	Brindeau	Sans
	41	12 octobre	Dupuis	Sans
	42	19 octobre	Alphonse Sax	Valentin d'Orpierre
	43	26 octobre	Amédée Rolland & Jean du Boys	Sans
	44	02 novembre	Gil-Pérès	Sans
	45	09 novembre	Diaz	Sans
	46	16 novembre	Monrose (Th Français)	
	48	30 novembre	Duvert	Lavoix
	49	07 décembre	Naudin	Sans
	51	21 décembre	Lesueur	Carjat
1863	53	04 janvier	Frères Lionnet	Hippolyte Philibert
	54	11 janvier	Jules Noriac	Aurélien Scholl
	55	18 janvier	H. Gâtechair	J Noriac
	56	25 janvier	Dr Nélaton	V. Pean
	57	01 février	Gustave Doré	Carjat
	59	15 février	Mlle Léonid Blanc	
	60	22 février	Paul Meurice	Mario Proth
	62	08 mars	Jacques Offenbach	Jacques Offenbach
	63	14 mars	Litolfe	Sans
	64	21 mars	Crockett dompteur	Détouche
	65	29 mars	Villaret	Sans
	66	05 avril	Joseph Méry	Th. de Banville
	67	12 avril	Samson	Sans
	68	19 avril	Tamberlinck, par Durandeu	
	69	25 avril	Frédéric-Lemaître (portrait-charge de Durandeu)	Th. de Banville
	70	02 mai	Octave Feuillet (portrait-charge de Durandeu)	
	71	10 mai	Beauvallet (portrait-charge de Durandeu)	Sans
	72	17 mai	Alfred de Caston	Joseph Méry
	73	24 mai	A. Carrier-Belleuse (portrait-charge d'Honoré Daumier)	J. Ramon-Hervaz
	74	31 mai	Febvre (Vaudeville)	Étienne Carjat
	75	06 juin	Gustave Courbet	Jules de Castagnary
	76	13 juin	Montaubry (rôle de Zampa)	Henry Lauzac

Annexe 6. Les biographies du *Drolatique* (avril-août 1867)

Numéro	Date	Nom du/de la biographié·e	Auteur	Dessinateur
2	20 avril	Dorigny	Alfred de Caston	Durandean
3	28 avril	Albert Wolff	Alfred de Caston	Durandean
4	05 mai	Carlotta Patti	Alfred de Caston	Durandean
5	11 mai	Baron Taylor	Alfred de Caston	Durandean
6	18 mai	Villemessant	Alfred de Caston	Durandean
7	23 mai	Frédéric-Lemaître	Charles Monselet	Carjat
8	1 ^{er} juin	Tony Révillon	Alfred de Caston	Durandean
9	9 juin	Anatole de La Forge ; René Savigny	Alfred de Caston ; Alfred de Caston	Carjat ; Durandean
10	15 juin	Cham	Alfred de Caston	Durandean
11	22 juin	Hortense Schneider	Alfred de Caston	Durandean
12	29 juin	Victor Hugo	Alfred de Caston	Carjat
13	6 juillet	Johann Strauss	Alfred de Caston	Durandean
14	13 juillet	Blondin	Alfred de Caston	Durandean
15	20 juillet	Restaurant Gousset	Alfred de Caston	Carlo Gripp
16	27 juillet	Camille Flammarion	Eugène du Terrier	Gédéon
17	03 août	Princesse Aika (Mlle Delval)	Alfred de Caston	Charles Pipard
18	10 août	Le dompteur Batty	Edmond Viellot	Charles Pipard
19	24 août	Paul de Kock	Gaston Robert de Salles	Charles Pipard

Annexe 7. Les sources de l'article « Mme Ugalde », par Alphonse Baralle

	Alphonse Baralle, « Mme Ugalde », <i>Diogène</i> , 9 juin 1860, p. 4-6.
<p>UGALDE (Delphine Baucé, dame), cantatrice française, née à Paris, le 3 décembre 1829, reçut de sa mère, excellente musicienne, ses premières leçons de musique, débuta à la salle Chanteraine, sous les auspices du prince de la Moskowa, se maria à un jeune musicien, M. Ugalde, et se fit entendre dans plusieurs concerts. <i>Dictionnaire universel des contemporains</i>, éd. 1858, p. 1695.</p>	<p>Mlle Delphine Baucé, aujourd'hui madame Ugalde-<i>Varcolier</i>, est née à Paris, le 3 décembre 1829. Ses premiers débuts eurent lieu à la salle Chanteraine sous les auspices de M. le prince de la Moskowa ; mais l'histoire ne nous a pas transmis le titre de l'ouvrage dans lequel l'étoile <i>di primo cartello</i> qui brille aujourd'hui au Théâtre-Lyrique se montra pour la première fois au public parisien ; nous imiterons donc la réserve de l'historien pour mille raisons : la meilleure de toutes est que nous sommes aussi ignorant que possible à cet égard.</p>
<p>Plus tard, elle chanta au Château des Fleurs, avec lequel elle était sur le point de contracter un engagement, lorsque sur la recommandation de M. Limnander, elle fut agréée à l'Opéra-National, par MM. Adolphe Adam et Mirecour, pour chanter le principal rôle des <i>Monténégrins</i>. <i>Dictionnaire universel des contemporains</i>, éd. 1858, p. 1695.</p>	<p>De la salle Chanteraine, Mme Ugalde passe presque sans transition au Château des Fleurs, alors dans toute sa splendeur, et qui devait doter plus tard nos deux scènes lyriques de leurs plus brillants joyaux, Mmes Ugalde et Marie Cabel.</p>

<p>Les <i>Monténégrins</i> avaient été reçus et même répétés à l'Opéra-National dont le privilège appartenait à ce pauvre Adolphe Adam. Quand, par la suite de la fermeture de ce théâtre, ils furent transportés à l'Opéra-Comique, les auteurs se rappelèrent la cantatrice inconnue qui avait dû créer, au boulevard du Temple, le rôle de Béatrix, et Mme Ugalde fut engagée par M. Perrin pour le jouer à la salle Favart.</p> <p>D.A.D Saint-Yves, « Reprise des Monténégrins », <i>Revue et gazette musicale de Paris</i>, 22 août 1858.</p>	<p>Le théâtre de l'Opéra-National allait inaugurer sa trop courte existence : Adolphe Adam, qui se connaissait en talent, ne tarda pas à découvrir et à engager la cantatrice naissante, et ses débuts furent annoncés dans tous les journaux d'alors. Ils devaient avoir lieu dans les <i>Monténégrins</i>, de M. Limnander, l'un des pères infortunés de la malheureuse <i>Yvonne</i>, décédée il y a quelques mois à l'âge le plus tendre. Quand par suite de la fermeture de l'Opéra-National, les <i>Monténégrins</i> furent transportés à la salle Favart (on disait encore la salle Favart en l'an de grâce 1848) les auteurs se rappelant la cantatrice inconnue qui devait chanter le rôle de Beatrix au boulevard du Temple, la recommandèrent à M. Perrin, qui s'empressa de l'engager.</p>
<p>Henri Blanchard, « Début de Mme Ugalde dans le <i>Domino noir</i> », <i>Revue et gazette musicale de Paris</i>, 30 juillet 1848, p. 4-5.</p> <p>Madame Ugalde-Beaucé devait débiter le 23 juin à l'Opéra-Comique, dans <i>le Domino noir</i>, le jour même où s'ouvrit le drame sanglant en quatre actes...</p> <p>La débutante a pu voir son nom stéréotypé sur l'affiche du théâtre fermé pendant plus d'un mois...</p> <p>Henri Blanchard, « Début de Mme Ugalde dans le <i>Domino noir</i> », <i>Revue et gazette musicale de Paris</i>, 30 juillet 1848, p. 4-5.</p>	<p>Un jour du mois de juin 1848, l'affiche de l'Opéra-Comique annonça enfin les débuts de Mme Ugalde dans le <i>Domino noir</i> ; mais l'affiche à peine posée, le bruit de la fusillade retentit d'un bout à l'autre de la grande ville ; de tous côtés se dressèrent des remparts improvisés, défendus, pris et repris avec l'énergie du désespoir ; ce soir-là, comme bien on le pense, il ne fut guère question de spectacle, et, pendant un mois, le nom de la débutante resta stéréotypé à la porte du théâtre, en attendant des jours meilleurs. Mais comme il faut que tout prenne fin, même les émeutes, dans le courant de juillet, le début si longtemps attendu put avoir lieu et le succès fut colossal.</p>

<p>Âme expression, sentiment profondément musical dans cette charmante romance, et légèreté de style, traits de bon goût, audace, verve dans le second morceau, telles sont les qualités que la débutante a montrées tout d'abord. Si dans le trait final du second couplet de cette <i>cachucha</i> de salon parisien, la voix de la cantatrice se montre peut-être un peu dure, l'étude qu'elle ne manquera pas de faire des quelques notes dans le haut de son échelle vocale, qui manquent de ductilité, assouplira bientôt sans doute ces sons rebelles.</p> <p>Henri Blanchard, « Début de Mme Ugalde dans le <i>Domino noir</i> », <i>Revue et gazette musicale de Paris</i>, 30 juillet 1848, p. 4-5.</p>	<p>Âme, expression, sentiment profondément musical, presque du style, traits de bon goût audace, verve, telles furent les qualités que reconnurent à la débutante les critiques du temps ; les défauts reprochés consistaient en un peu de dureté dans certains passages et de ductilité dans les notes hautes.</p>
<p>Henri Blanchard, « Début de Mme Ugalde dans le <i>Domino noir</i> », <i>Revue et gazette musicale de Paris</i>, 30 juillet 1848, p. 4-5.</p>	<p>Un des hommes les plus compétents en pareille matière, M. Henri Blanchard, ajoutait, en rendant compte de ce premier pas : « Comme actrice, Mme Ugalde a beaucoup à faire ; elle n'a, dit-on, jamais joué la comédie, et cela se voit assez, cela se voit trop peut-être ; elle parle d'un ton bas et manque de variété, de vérité dans ses inflexions ; mais la diction est une science d'école et d'expérience qui s'apprend en jouant tous les jours. »</p>
<p>Un ténor, qui jouit d'une certaine renommée départementale, M. Anthiome apparaissait jeudi sur la scène de l'Opéra-Comique, dans le rôle de George, de la <i>Dame blanche</i>. C'est un acteur agréable et un chanteur de bon goût, mais dont la voix est trop faible pour les premiers rôles [...] Quant à madame Ugalde Beaucé, qui chantait le rôle d'Anna, son succès a été brillant et légitime...</p> <p>« Nouvelles », <i>Revue et gazette musicale de Paris</i>, 6 août 1848, p. 6.</p>	<p>Le 3 août de cette même année 1848, Mme Ugalde faisait son second début dans Anna de la <i>Dame blanche</i>, en compagnie de M. Anthiome, jeune ténor, bien oublié aujourd'hui.</p>

<p>Madame Ugalde Beucé a continué ses débuts vendredi dernier par le rôle d'Henriette, de l'<i>Ambassadrice</i>. Son succès a été brillant, trop brillant même, s'il devait l'éblouir et l'empêcher de travailler à donner plus de netteté à ses vocalises, plus de grâce et de finesse à son jeu.</p> <p>« Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 3 septembre 1858, p. 6.</p>	<p>Le troisième début eu lieu dans l'<i>Ambassadrice</i>. Le rôle d'Henriette valut à Mme Ugalde un succès tellement brillant que les princes de la critique d'alors craignirent qu'il n'éblouit la jeune artiste au point de l'empêcher de travailler à donner plus de netteté à ses vocalises, plus de grâce et de fini à son jeu.</p>
<p>Elle parut d'abord dans le <i>Domino noir</i> (1848) et obtint un succès complet qu'elle soutint dans l'<i>Ambassadrice</i>, le <i>Caïd</i> (1849), <i>Les Monténégrins</i>, le <i>Torreador</i>, la <i>Fée aux roses</i>, le <i>Songe d'une nuit d'été</i>, la <i>Dame de Pique</i>, le <i>Tableau parlant</i>, la <i>Tonelli</i>, et enfin <i>Galathée</i>, celle de toutes ses créations qui va le mieux à la nature de son talent.</p> <p><i>Dictionnaire universel des contemporains</i></p>	<p>En 1849, comme pour donner un démenti formel à ces prédictions, elle créa successivement, avec le succès le plus éclatant, les <i>Monténégrins</i>, de Limnander, la <i>Fée aux Roses</i>, d'Halévy, le <i>Torréador</i>, d'Adam, et le <i>Caïd</i>, d'Ambroise Thomas, quatre triomphes auxquels son nom est resté attaché.</p>
<p>Mme Ugalde a quitté Saint-Sébastien pour rentrer en France. Elle est en ce moment aux Eaux-Bonnes, et on l'attend à Paris vers la fin du mois.</p> <p>« Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 4 août 1850, p. 6.</p>	<p>Eloignée de la scène par une indisposition assez grave, Mme Ugalde s'exile volontairement aux <i>Eaux-Bonnes</i></p>
<p>Mme Ugalde a quitté les Eaux-Bonnes, où elle a chanté avec succès. En se dirigeant vers Pau, elle a été surprise au milieu de la nuit par l'inondation du Gave, et ce n'est pas sans courir quelques dangers qu'elle s'est réfugiée à Oléron, et de là à Saint-Sébastien. Elle est attendue à Paris pour le 1^{er} septembre.</p> <p>« Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 18 août 1850</p>	<p>et, lorsqu'enfin guérie, elle reprend le chemin du théâtre de ses succès, elle est surprise, au milieu de la nuit, par l'inondation du Gave, et au milieu des plus grands dangers, parvient à se réfugier d'abord à Oléron, puis à Saint-Sébastien</p>

<p>Mme Ugalde devait créer le principal rôle du <i>Songe d'une nuit d'été</i> ; mais hélas ! cette voix ravissante, infatigable, se fatigua tout à coup : il lui fallut quelques mois de repos et de silence. [...] Mlle Lefebvre, qui avait déjà remplacé Mme Ugalde dans la <i>Fée aux roses</i>, créa dans le <i>Songe d'une nuit d'été</i> le rôle d'Elizabeth, dans lequel plus tard, Mme Ugalde à son tour devait lui succéder.</p> <p>Revue de l'année 1850, <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 5 janvier 1851</p>	<p>Pendant ce temps, Mlle Lefebvre créait, à l'Opéra-Comique, le <i>Songe d'une Nuit d'Été</i>, destiné, par Ambroise Thomas, à Mme Ugalde ; mais l'année suivante, en septembre 1850, la vaillante artiste revendique ses droits et sa place, et aborde ce rôle écrit pour elle, et dans lequel le maître avait semblé jeter un défi à la prodigieuse facilité de vocalisation de la cantatrice.</p>
<p>En première ligne, il faut signaler Mme Ugalde, qui vient de se révéler sous un aspect tout nouveau dans un rôle original, qu'elle a joué en comédienne parfaite, avec une finesse, une grâce, un esprit qui la dispenseraient d'avoir de la voix, et qu'elle a chanté, comme si elle n'avait que sa voix pour plaire et pour séduire.</p> <p>« La Dame de Pique », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 29 décembre 1850, p. 1-2.</p>	<p>La fin de 1850 voit encore naître la <i>Dame de Pique</i>, où Mme Ugalde se montre comédienne aussi distinguée que chanteuse de première force</p>
<p>Dans <i>Le Calife de Bagdad</i> et le <i>Tableau vivant</i>, les artistes se sont distingués à l'envi l'un de l'autre ; les bravos se partagent entre Mme Ugalde, Meyer, Mocker et Sainte-Foy.</p> <p>« Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 3 mai 1851, p. 6.</p>	<p>Les reprises du <i>Tableau parlant</i> et du <i>Calife de Bagdad</i> lui assure deux nouveaux succès au mois suivant ;</p>
<p>C'était une entreprise hardie, il n'en faut pas douter. Venir la dernière dans un rôle hanté par toutes les célébrités européennes, peu de mois après que ce même rôle avait été chanté et joué à Paris, comme nous n'en avons pas l'idée, par Mme Sontag ! voilà ce qu'a osé Mme Ugalde, et ce qui lui a valu un succès de plus.</p> <p>« Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 5 octobre 1851, p. 3.</p>	<p>mais déjà ces triomphes trop faciles ne séduisent plus son âme de feu, elle veut de plus terribles combats, et c'est à la <i>Fille du Régiment</i>, toute palpitante encore des souvenirs de Sontag, la cantatrice par excellence, qu'elle vient demander une nouvelle consécration de son talent multiple.</p>

<p>Elle savait que le rôle de Marie lui revenait de droit, qu'il était à sa taille, qu'elle le possédait, en quelque sorte, dans la voix, dans le geste, dans l'allure, et Mme Ugalde a marché, non sans trembler peut-être. « Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 5 octobre 1851, p. 3.</p>	<p>Le rôle de Marie était à la taille de l'artiste et de la cantatrice : elle en avait le geste, la voix, les allures indépendantes. Elle devait vaincre dans cette nouvelle lutte ; la reprise de la <i>Fille du Régiment</i> fut plus qu'un succès, ce fut une victoire.</p>
<p>Mme Ugalde s'est montrée dans la dame Barbe-Bleue, ce qu'elle est toujours, étourdissante de vocalisation brillante et même modulée. Henri Blanchard, « Le Château de la Barbe-Bleue », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 7 décembre 1851, p. 3-5.</p>	<p>Le <i>Château de Barbe-Bleue</i>, de Limnander, représenté en décembre 1851, ne dut son salut qu'au talent que Mme Ugalde déploya dans ces trois actes, aussi longs qu'indigestes.</p>
<p><i>Galathée</i> et Mme Ugalde ont reparu mardi dernier, et la pièce a été donnée encore le jeudi, ainsi que le samedi suivant. La cantatrice n'a rien perdu, ou plutôt elle a gagné à perdre quelque chose, et sa taille est désormais plus en harmonie avec le rôle d'une statue qui ne sorte quelques instants de son marbre que pour y rentrer bien vite. Elle chante toujours les couplets de table : <i>Verse encore, vidons l'amphore</i>, de manière à se les faire redemander. « Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 23 mai 1852, p. 13.</p>	<p>Le 14 avril 1852, <i>Galathée</i> met le comble à la réputation de l'artiste ; les personnes, depuis, n'a chanté, personne, peut-être, ne joua, comme elle, cette scène d'orgie et cette splendide improvisation qui a nom les couplets de la <i>Coupe</i> ; personne ne dira, avec plus de verve, plus de brio, plus d'exaltation sauvage les strophes aujourd'hui populaires. Verse encore Vidons l'amphore, etc.</p>
	<p>mais à force de jeter au public et à l'art toutes les flammes de sa brillante organisation, Madame Ugalde devait sinon succomber du moins être forcée de quitter un instant l'arène ; une nouvelle indisposition plus grave que la première l'éloigna du théâtre de ses succès,</p>

<p>Mme Ugalde va chanter au théâtre des Variétés. Est-ce possible ? Il paraît même que c'est sûr. Elle y paraîtra dans le rôle de roxelane des <i>Trois sultanes</i> [...] Quant à Mme Ugalde, on se demande pourquoi elle s'aventure sur un théâtre encore tout plein des souvenirs de Flore et d'Odry. Si elle a tant envie de chanter à Paris, pourquoi n'est-elle pas restée à l'opéra-comique ? Le directeur des variétés fait peut-être une bonne affaire ; mais Madame ugalde que peut-elle y gagner ?</p> <p>« Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 10 juillet 1853, p. 7.</p>	<p>et en 1853 nous retrouvons l'artiste aux Variétés dans les <i>Trois Sultanes</i>. Le succès de la perle de l'Opéra-Comique fut mince, celui de la pièce plus mince encore. C'était bien fait, que diable Virginie allait-elle faire dans cette galère ?... Heureusement, à tout péché miséricorde ; si Mme Ugalde ne pouvait guère se consoler de ne plus être à l'Opéra-Comique, l'Opéra-Comique, à l'instar de Calypso, ne pouvait pas se consoler non plus du départ de son étoile, aussi à la fin de décembre 1854, l'enfant prodigue rentra-t-elle dans la maison paternelle sous les traits de <i>Galathée</i>, et si l'on ne tua pas le veau gras, au moins pouvons-nous assurer qu'on la reçut avec des bravos et des couronnes.</p>
<p>Depuis plus d'une année que <i>L'Étoile du nord</i> a paru sur la scène, le rôle de Catherine était le seul qui n'eût jamais été doublé. Ce sera la gloire de Mlle Caroline Duprez d'avoir joué ce rôle cent et quelques fois, sans intervalle, sans lacune ; elle, dont on doutait d'abord [...] Alors Mme Ugalde s'est trouvée toute prête, Mme Ugalde, fraîche et vaillante réserve, qui devait toujours regarder du coin de l'œil ce rôle de vivandière-impératrice.</p> <p>R., « <i>L'Étoile du Nord</i>. Madame Ugalde dans le rôle de Catherine », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 24 juin 1855, p. 1.</p>	<p>Mademoiselle Duprez venait d'obtenir dans <i>l'Étoile du Nord</i> un véritable succès ; le rôle était bien fait pour tenter Mme Ugalde, et Catherine, la vivandière-impératrice, était bien certaine de trouver avec une pareille interprète un nouveau triomphe ;</p>
<p>Nous ne ferons pas de parallèle entre Mlle Caroline Duprez et Mme Ugalde ; le parallèle est une lame à deux tranchants, qui blesse toujours, quelque légèrement qu'on la manie.</p> <p>R., « <i>L'Étoile du Nord</i>. Madame Ugalde dans le rôle de Catherine », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 24 juin 1855, p. 1.</p>	<p>loin de nous l'idée d'établir un parallèle ; le parallèle nous a toujours semblé une ingénieuse <i>tartuferie</i> destinée à écraser un des deux patients sous les qualités de son adversaire ; mais le rôle de Catherine semblait avoir été fait exprès pour Mme Ugalde ; aussi y fit-elle briller de tout leur éclat toutes ses qualités artistiques.</p>

<p>Sur la foi d'une note semi-officielle, nous avons annoncé que Mme Ugalde était indisposée et qu'elle allait prendre un congé. Il paraît que la nouvelle était inexacte, puisque Mme Ugalde a reparu mardi dans <i>Galathée</i>, et devant une salle complètement remplie elle a joué et chanté avec toute sa verve un de ces rôles les plus forts. Était-ce un appel au peuple contre la décision qui lui avait retiré le rôle principal des <i>Saisons</i> ? En tout cas, Mme Ugalde a été fort bien reçue et chaudement applaudie, ce qui n'empêche pas que le rôle en litige ne soit demeuré à Mlle Caroline Duprez.</p> <p>« Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 23 décembre 1855, p. 6.</p> <p>Quant à Mlle Caroline Duprez, qui fait preuve dans celui de Simonne des qualités les plus sympathiques, nous ne comprenons pas que ce rôle ne lui ait pas été distribué tout d'abord, et qu'il ait fallu le retirer à Mme Ugalde pour le lui donner. C'est là une de ces erreurs qui ne s'expliquent pas facilement, et qu'un peu de réflexion aurait dû épargner aux auteurs.</p> <p>D.A.D Saint-Yves, « <i>Les Saisons</i> », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 30 décembre 1855, p. 4.</p>	<p>Elle devait créer les <i>Saisons</i> de V. Massé, mais un arrêté directorial la priva de cette création en donnant le rôle à mademoiselle Duprez. Quelques jours après cette décision, l'artiste reparut dans <i>Galathée</i>, qu'elle chanta devant une salle comble avec le succès le plus colossal qu'on puisse imaginer. Était-ce un appel au peuple de l'injustice qui lui était faite ? Nul ne le sait ; quoiqu'il en soit, le rôle demeura à mademoiselle Duprez.</p>
<p>Il nous faut bien l'avouer, le personnage sérieux et tendre de Camille n'est pas le fait de Mme Ugalde. À tort ou à raison, le public s'est habitué à la voir, à l'applaudir dans <i>Galathée</i>, dans la grisette Virgine du <i>Caïd</i> ; nous l'engageons à laisser les rôles d'amoureuses proprement dits à Mlle Caroline Duprez...</p> <p>D.A.D Saint-Yves, « Reprise de <i>Zampa</i> », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 7 septembre 1856, p. 2.</p>	<p>En 1856, la reprise de <i>Zampa</i> ne lui fut pas favorable. Les rôles sérieux ne pouvaient convenir à cette nature pétulante ; aussi s'empressa-t-elle d'y renoncer.</p>

<p>C'est Mme Ugalde qui joue Eros, et Mlle Lefebvre, Psyché. Ces deux artistes y font preuve de talent. D.A.D Saint-Yves, « <i>Psyché</i> », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 1^{er} février 1857, p. 2.</p> <p>Mme Ugalde et Mlle Lefebvre sont de plus en plus parfaites dans les deux principaux rôles et recueillent les bravos les plus enthousiastes. « Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 8 février 1857, p. 6.</p>	<p>Le rôle d'Eros dans la <i>Psyché</i>, d'Amb. Thomas, la dédommage pleinement l'année suivante de cet échec ;</p>
<p>Mme Ugalde, dont l'engagement finit dans quelques jours, doit aussi quitter l'Opéra-Comique. « Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 24 mai 1857, p. 6.</p>	<p>mais, malgré tout son talent, l'ouvrage ne put rester au répertoire, et bientôt Madame Ugalde quitta l'Opéra-Comique.</p>
<p>Mme Ugalde va partir pour Londres, où elle compte rester jusqu'à la fin de l'été. « Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 7 juin 1857, p. 6.</p>	<p>Après avoir erré pendant un an de Londres</p>
<p>, p. 6 Nouvelles Nous avons parlé des fêtes qui doivent avoir lieu à Wiesbaden les 22,23,24 et 25 septembre, sous la direction de M. Léopold Amat. En voici le programme : mardi 22, grand festival avec le concours de Mme Ugalde... « Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 20 septembre 1857, p. 6.</p>	<p>à Wiesbaden et de Wiesbaden nous ne savons dans quelle ville,</p>

<p>La direction du Théâtre-Lyrique vient d'ajouter deux beaux noms à son personnel féminin. M. Carvalho a engagé pour deux années Mme Ugalde et Mme Vandenneuvel-Duprez. Le rôle de Marguerite dans le <i>Faust</i> de Gounod, grande pièce en quatre actes, avec prologue, est confié à Mme Ugalde. En attendant, elle concourra avec Mme Miolan-Carvalho et Mme Vandenneuve à l'exécution des <i>Noces de Figaro</i>, de Mozart, qui seront représentées dans le courant de mai.</p> <p>« Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 18 avril 1858, p. 6.</p>	<p>elle revint à Paris où l'attendait M. Carvalho, armé d'un engagement splendide.</p>
<p>Mme Ugalde met dans le rôle de Suzanne sa verve, sa hardiesse, son éclat ordinaires.</p> <p>Léon Durocher, « Théâtre -Lyrique. <i>Les Noces de Figaro</i> », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 16 mai 1858, p. 2.</p>	<p>Dès le mois d'avril 1858, elle débute au Théâtre-Lyrique dans les <i>Noces de Figaro</i>, et met dans le rôle de Suzanne toute sa verve, toute sa hardiesse, tout son esprit et tout son cœur.</p>
<p>La réunion de ces trois cantatrices <i>di primo cartello</i>, comme on dit en Italie, aura sans doute pour le public un attrait irrésistible et doublera celui que le grand nom de Mozart et le mérite incontesté de son œuvre ne peuvent manquer d'exercer.</p> <p>Léon Durocher, « Théâtre -Lyrique. <i>Les Noces de Figaro</i> », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 16 mai 1858, p. 2.</p>	<p>Le nom de madame Ugalde, comme celui de madame Miolan-Carvalho, comme celui de madame Vandenneuvel-Duprez, restera inséparable de cette brillante reprise des <i>Noces</i>. Mme Ugalde est une des trois étoiles qu'il a fallu faire briller aux yeux du public parisien, si peu musicien, quoiqu'il en dise, pour lui faire avaler et comprendre l'éternel chef-d'œuvre de Mozart.</p>
<p>S. D, « Représentation au bénéfice de Roger », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 5 septembre 1858.</p>	<p>Après avoir chanté à l'Opéra, au bénéfice de Roger, le rôle de Léonor du <i>Trouvère</i>,</p>

<p>Léon Durocher, « <i>La Fée Carabosse</i> », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 6 mars 1859, p. 1-2. « Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 8 mai 1860, p. 6.</p> <p>Mme Ugalde doit bientôt se rendre à Madrid pour y importer l'opéra-comique français. « Nouvelles », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 3 juillet 1859, p. 6</p>	<p>après avoir créé la <i>Fée Carabosse</i> et l'<i>Enlèvement au Sérail</i>, madame Ugalde part pour Madrid où elle importe l'opéra comique en juillet 1859.</p>
<p>Mme Ulgade nous revient toute chargée de couronnes qu'elle a récoltées pendant le voyage en Espagne auquel elle a consacré son congé. La presse espagnole est unanime pour constater les succès obtenus par la brillante cantatrice. Après avoir chanté <i>le Caïd</i>, <i>l'Ambassadrice</i>, <i>le Toréador</i>, <i>la Fille du régiment</i>, <i>Galathée</i>, Mme Ugalde a fait un véritable tour de force. Sachant à peine quelques mots d'espagnol, elle a appris et joué, en vingt-quatre heures, un opéra-comique du senor D. Joaquin Gastambide ; aussi le succès a-t-il dépassé toutes les espérances. Rappels, bouquets, couronnes, rien n'a manqué à la charmante artiste.</p> <p>A.B., « Théâtre Lyrique, Réouverture – Concert Musard », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 4 septembre 1859, p. 4.</p>	<p>Après avoir chanté aux applaudissements frénétiques des Madrilènes mâles et femelles une partie de son répertoire, avec cette hardiesse qui l'a placée en tête des comédiens véritablement artistes, sachant à peine quelques mots d'espagnol, elle apprend à jouer en vingt-quatre heures, dans la langue de Calderon et de Cervantes, un opéra comique en un acte du senor D. Joaquin Gastambide, et revient chargée de couronnes et assourdie de bravos enthousiastes reprendre sa place au Théâtre-Lyrique.</p>

<p>Léon Durocher, « Gil Blas », <i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>, 1^{er} avril 1860, p. 4.</p>	<p>En 1860, elle joue <i>Ma Tant dort</i> et <i>Gil-Blas</i>, et déploie dans ces dernières créations tout ce qu'elle possède de gaieté, d'audace et de verve. « Des critiques plus sévères, dit en parlant d'elle M. Léon Durocher, lui reprocheront peut-être de manquer parfois de mesure, de n'avoir pas toujours un goût parfaitement pur, d'outrer certains effets, de pousser le comique jusqu'à la charge, de ne pas assez ménager une voix qui commence à se fatiguer, mais nous avons de la partialité pour madame Ugalde, et nous ne voulons voir que les côtés qui brillent, dussent-ils nous éblouir. »</p> <p>Nous sommes en tout point de l'avis de M. Léon Durocher.</p>
---	--

Annexe 8. Les biographies de Pierre-Antoine Berryer

1834	<i>Encyclopédie des gens du monde</i> , Paris, Treuttel et Würtz, t.3, p. 406-407.
1836	Timon [Louis de Cormenin], <i>Livre des orateurs</i> , Paris, Nouvelle Minerve.
1839	<i>Biographie des hommes du jour</i> , Paris, Krabbe.
1839	<i>Dictionnaire de la conversation et de la lecture</i> , Paris, Belin-Mandar, t. LII, p. 556-566.
1840	Louis de Loménie, <i>Galerie des contemporains illustres</i> , Paris, au bureau central, t. 1.
1842	Quérard, <i>La littérature française contemporaine</i> , Paris, Daguin, t. 1, p. 365-374.
1848	Maurice Alhoy, <i>Biographie parlementaire des représentants du peuple</i> , Paris, Veuve Louis Janet, p. 62-64.
1848	<i>Biographie des neuf cents députés à l'Assemblée nationale</i> , Paris, aux bureaux, p. 50-51.
1848	<i>Biographie impartiale des représentants du peuple</i> , Paris, Victor Lecou, p. 94-98.
1849	<i>Biographie des 750 représentants à l'Assemblée législative</i> , Paris, Pagnerre, 1849, p. 34-35.
1852	A.-C. Bouyer, <i>Nouvelle biographie des hommes vivants</i> , Paris, Courcier, p. 68-69.
1852	W. Duckett (dir.), <i>Dictionnaire de la conversation</i> , Paris, Michel Lévy, t. 3, p. 77-81.
1853	F. Hoëfer (dir.), <i>Nouvelle biographie universelle</i> , Paris, Firmin Didot frères, t. 5, p. 679-686.
1855	Eugène de Mirecourt, <i>Les Contemporains</i> , Gustave Havard.
1858	Gustave Vapereau, <i>Dictionnaire universel des contemporains</i> , p. 182-183.
1859	Hippolyte Castille, <i>Portraits historiques au dix-neuvième siècle. M. Berryer</i> , Paris, Dentu.
1861	Zacharias Dollingen, <i>Galerie des contemporains</i> , livraison n° 93.
1861	Gustave Vapereau, <i>Dictionnaire universel des contemporains</i> , p. 175-176.
1861	<i>Musée français</i> , livraison n°7.
1864	Jules Barbey d'Aurevilly, <i>Les Quarante médaillons de l'Académie française</i> , Paris, Dentu, p. 85-88.
1865	Victor Frond (dir.), <i>Panthéon des illustrations françaises</i> , Paris, Pilon et Lemercier, vol. 2, s. p.
1866	Eugène Vermersch, <i>Les Hommes du jour</i> , Paris, Madre, première série, CCXXXVII, p. 32-33.
1869	Fr. Ducuing, <i>Les Contemporains célèbres illustrés</i> , Paris, Librairie internationale, Bruxelles, Lacroix, Verboeckoven et C ^{ie} , p. 324-329.
1871	Jules Cauvière, <i>Berryer, sa vie judiciaire</i> , Marseille, Marius Olive.
1893	E. Lecanuët, <i>Berryer, sa vie et ses œuvres. 1790-1868</i> , Paris, Bloud et Barral.
1893	L. Lisle, <i>Les Contemporains</i> , n°48, 10 septembre.
1894-1895	Charles de Lacombe, <i>Vie de Berryer (d'après des documents inédits)</i> : Vol. 1 : <i>La Jeunesse de Berryer</i> , Paris, Firmin-Didot, 1894 Vol. 2 : <i>Berryer et la Monarchie de Juillet</i> , Paris, Firmin-Didot, 1895. Vol. 3 : <i>Berryer sous la République et le Second Empire</i> , Paris, Firmin-Didot, 1895.

Annexe 9. Les biographies de Virginie Déjazet

1837	<i>Biographie des acteurs de Paris</i> , Paris, chez les éditeurs, rue Grande-Batelière, p. 119-120.
1837	<i>Le Perroquet de Déjazet, recueil authentique de bons mots, réparties, saillies, etc.</i> , Paris, Barba
1838	<i>Biographie des hommes du jour</i> , t. IV, 1 ^{ère} partie, p. 99
1840	<i>Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts</i> , 2 ^e série
1841	<i>L'indiscret des coulisses ou Biographie des artistes dramatiques de Paris</i> , Paris, chez les marchands de nouveautés, p. 145-146.
1842	Adolphe Poujol, <i>Théâtres, acteurs et actrices de Paris</i> , Paris, au dépôt, p. 84-85.
1842	<i>Galerie des artistes dramatiques de Paris</i> , Paris, Marchant, t. II.
1843	Pierre Rabot, « Déjazet », <i>Le Messager des théâtres, de la littérature et des arts de Lyon</i> , 2 juillet, p. 2-3.
1844	Salvador Jean Baptiste Tuffet, <i>Les Mystères des théâtres de Paris. Observations ! Indiscrétions !! Révélations !!!</i> , Paris, Marchant, p. 322.
1845	<i>Supplément au Dictionnaire de la conversation</i> , Paris, Garnier, p. 322-324.
1848	<i>Biographie des artistes dramatiques</i> , Paris, Delahays, 1848, s. p.
1852	Jacques Arago, <i>Foyers et coulisses. Panorama des théâtres de Paris</i> , Paris, à la Librairie nouvelle, p. 53.
1854	Eugène de Mirecourt, <i>Les Contemporains. Déjazet</i> , Paris, J.-P. Roret.
1855	J.-M. Cayla, <i>Célébrités européennes</i> , t. 1, livraison n° 18, p. 273-288.
1855	F. F. Hœfer (dir.), <i>Nouvelle biographie générale</i> , Paris, Firmin Didot frères, t. XIII, p. 376-378.
1855	<i>Nouvelle galerie des artistes dramatiques</i> , Paris, à la librairie théâtrale, s.p.
1856	Eugène Pierron, <i>Virginie Déjazet</i> , Paris, Bolle-Lasalle.
1858	Gustave Vapereau, <i>Dictionnaire universel des contemporains</i> , Paris, Hachette, p. 495-496.
1858	Émile Abraham, <i>Les Acteurs et les actrices de Paris</i> , Paris, chez les éditeurs, rue Grange-Batelière, p. 61-62.
1859	E. Guillot, « Déjazet », <i>Le Gaulois</i> , 27 mars, p. 1-2.
1861	W. Duckett, <i>Dictionnaire de la conversation et de la lecture</i> , 2 nd e édition, Paris, Michel Lévy, t. 7, p. 303-304.
1862	Verrier, <i>Biographies des célébrités contemporaines</i> , n°6.
1866	Eugène Vermersch, <i>Les Hommes du jour</i> , Paris, Madre, première série, LV, p. 32-33.
1867	Seigni Joan, « Virginie Déjazet », <i>Le Bouffon</i> , 30 juin, p. 2.
1867	Le Cousin Jacques, « Virginie Déjazet », <i>La Lune</i> , 10 novembre, p. 2.
1869	Duc Job, « Grandes dames de théâtre. Mademoiselle Déjazet », <i>Paris-Caprice</i> , 10 avril.
1869	Alfred d'Aunay, « Déjazet », <i>La Chronique illustrée</i> , 16 mai, p. 2.
1874	Touchatout [pseud. Léon Bienvenu], « Déjazet », <i>Le Trombinoscope</i> , 3 ^e volume, n°161.
1875	Théodore de Banville, « Revue littéraire et dramatique », <i>Le National</i> , feuilleton, p. 1-2.
1875	Clément Caraguel, « La semaine dramatique », <i>Journal des débats</i> , 6 décembre, feuilleton, p. 1-2.
1875	Paul de Saint-Victor, « Revue dramatique », <i>Le Moniteur universel</i> , 6 décembre, feuilleton, p. 1-2.
1876	Georges Duval, <i>Virginie Déjazet</i> , Paris, Tresse.
1892	L. Henry Lecomte, <i>Une comédienne au XIX^e siècle</i> , Paris, Léon Sapin.
1904	L. Henry Lecomte, <i>Virginie Déjazet, d'après ses papiers et sa correspondance</i> , Paris, Tallandier.
1907	L. Henry Lecomte, <i>Un amour de Déjazet. Histoire et correspondance inédites, 1834-1844</i> , Paris, H. Daragon.
1912	Jules Claretie, « Une comédienne au XIX ^e siècle », <i>Revue bleue</i> , 24 février, p. 1-5.
1922	Louis Péricaud, <i>le Panthéon des comédiens</i> , Paris, E. Fasquelle, p. 107-109.

Annexe 10. Les biographies d'Arsène Houssaye

1841	Arsène Houssaye, « Histoire d'Arsène Houssaye », 2 ^e série, t. VIII, 1841, p. 297-301.
1848	Charles Robin, <i>Galerie des gens de lettres au XIX^e siècle</i> , p. 263-282.
1848	Louandre et Bourquelot, <i>La Littérature française contemporaine</i> , Paris, Daguin, t. IV, p. 323-324.
1851	Arsène Houssaye, <i>Voyage à ma fenêtre</i> , Paris, Victor Lecou, chap. 22, « Se regarder passer dans la vie quand on est à sa fenêtre », p. 305-318.
1852	Nadar, « La Lanterne magique », <i>Le Journal pour rire</i> , 24 juillet
1852	N. Martin, <i>France et Allemagne</i> , Paris, Renouard, p. 110-129.
1852	Clément de Ris, <i>Portraits à la plume</i> , Paris, Eugène Didier, p. 88-98.
1854	Commerson, <i>Les Binettes contemporaines (Le Tintamarre, 24 septembre, p. 1)</i> .
1855	Eugène de Mirecourt, <i>Les Contemporains</i>
1857	Théodore de Banville, « Galerie du XIX ^e siècle », <i>L'Artiste</i> , 27 septembre et 4 octobre
1857	Théodore de Banville, « Les poètes contemporains », <i>Almanach prophétique, pittoresque et utile pour 1858</i> , p. 88-114.
1857	Théodore de Banville, « Histoire d'Arsène Houssaye », dans Arsène Houssaye, <i>Œuvres poétiques</i> , Paris, Hachette, p. 1-34.
1858	Ferdinand Pouyadou, « M. Arsène Houssaye. Le roi Voltaire », <i>Le Gaulois</i> , 27 juin, p. 3.
1858	Gustave Vapereau, <i>Dictionnaire universel des contemporains</i> , p. 901
1858	Ferdinand Hoëfer, <i>Nouvelle biographie générale</i> , t. 25, p. 272-276.
1859	Jacques Reynaud, <i>Portraits contemporains</i>
1861	W. Duckett, <i>Dictionnaire de la conversation et de la lecture</i> , t. XI, p. 190-192.
1861	Jean-Dolent, « Arsène Houssaye », <i>Le Gaulois</i> , 10 février, p. 2-4.
1861	Disdéri et Dollingen, <i>Galerie des contemporains</i> , livr. n°85.
1861	<i>Musée français</i> , vol. 2, livr. n°69
1862	Nadar, « Les Contemporains de Nadar », <i>Le Journal amusant</i> , 12 avril
1865	W. Duckett, <i>Dictionnaire de la conversation</i> , Paris, Michel Lévy, 2 nd e édition, t. XI, p. 190-192.
1866	Carlo Gripp, « Photo-biographie des contemporains »
1866	Eugène Vermersch, <i>Les Hommes du jour</i> , première série, XXXVII, p. 22.
1867	Auguste Cabrol, « Simples croquis. Arsène Houssaye », <i>Le Corsaire</i> , 13 décembre
1868	Le Cousin Jacques, « Arsène Houssaye », <i>L'Éclipse</i> , 28 juin, p. 2.
1868	Alfred d'Aunay, « Causerie. Arsène Houssaye », <i>Le Petit Figaro</i> , 7 août, p. 1-2.
1869	F. Colimcamp, « Variétés. M. Arsène Houssaye », <i>La Presse</i> , 27 mars,
1873	Touchatout, <i>Le Trombinoscope</i> , livr. n°107.
1896	E. Lemaître, <i>Arsène Houssaye. Notes et souvenirs</i> , Reims, Michaud, 1897.
1899	P. Delbarre, « Arsène Houssaye (1814-1896) », <i>Les Contemporains</i> , n°340, 16 avril 1899.

Index des noms

A

A.C. Bouyer (Adrien Courcier pseud.), 75, 229, 338, 374, 377, 435, 436, 438, 507, 527
Abbé Prévost, 17, 388, 535
About, Edmond, 258, 295, 393, 493
Achard, Amédée, 474
Adam, Adolphe, 137, 358, 497
Adenis, Jules, 278
Aguado, Olympe, 241
Alophe Menut (Marie-Alexandre Menut, dit), 72
Altaroche, Agénor, 136, 147, 486
Ancourt (Daniel Auber, dit), 308, 314, 484
Ancourt, Edward (Daniel Auber, dit), 309
Andréi, A., 283, 285
Andrieu, Jules, 302
Anne, Théodore, 339
Antonelli, cardinal, 282
Arago, Étienne, 276
Arago, François, 338, 339, 434
Arago, Jacques, 382, 509
Armel de Kervan *Voir* Mirecourt, Eugène de
Arnault, Antoine-Vincent, 20, 526
Arnould, Auguste, 336
Arnould-Plessy, Jeanne, 160
Arnoult, Sophie, 381
Asselineau, Charles, 119
Assolant, Alfred, 79
Astoin, Jean-Joseph, 93
Astruc, Zacharie, 263
Aubryet, Xavier, 57, 328, 329, 483, 490, 491
Aucante, Émile, 169
Audebrand, Philibert, 72, 126, 164, 251, 252, 253, 254, 256, 281, 319, 320, 346, 419, 431, 432, 532
Audouard, Olympe, 418
Auger, Louis-Simon, 365
Augier, Émile, 57, 316, 317, 490, 492
Aunay, Alfred d', 386, 509, 511
Aupick, Jacques, 145
Avenel, Paul, 59, 323, 533
Aycard, M., 202, 534

B

Babinet, Jacques, 262, 457, 460
Babou, Hippolyte, 225, 226, 533
Balathier de Bragelonne, Adolphe, 122
Baldus, Édouard, 238, 239, 483
Balmès, Jacques, 47

Balzac, Honoré de, 24, 25, 57, 122, 134, 164, 184, 232, 285, 289, 389, 400, 418, 424, 488, 490, 491, 532, 535, 546
Banville, Théodore de, 57, 119, 136, 148, 178, 269, 270, 276, 277, 295, 296, 297, 298, 323, 340, 391, 392, 393, 406, 413, 415, 416, 453, 454, 490, 491, 494, 495, 509, 511, 526, 532
Baralle, Alphonse, 357, 358, 359, 360, 497
Barante, Prosper de, 98
Barba, Gustave, 70, 381, 509, 529
Barbentane, Louis-Antoine Robin de, 438
Barbès, Armand, 74
Barbey d'Aureville, Jules, 11, 27, 196, 224, 225, 226, 372, 379, 416, 417, 507, 526, 532, 535
Baroche, Jules, 492
Barre, Louis, 252
Barrière, Théodore, 114, 117, 119, 121, 122, 127, 148, 292, 328, 345, 476, 484, 488, 492, 494
Barrot, Ferdinand, 335, 336
Barye, Antoine-Louis, 493
Bataille, Charles, 60, 61, 63, 64, 65, 119, 129, 130, 131, 132, 133, 151, 156, 185, 186, 215, 263, 293, 294, 295, 296, 332, 334, 425, 429, 430, 446, 461, 474, 485, 488, 489, 494, 526
Batty, Thomas, 312, 320, 321, 496
Bauchart, Quentin, 438
Baudelaire, Charles, 10, 31, 57, 113, 144, 145, 146, 150, 295, 321, 330, 339, 340, 411, 419, 420, 474, 491, 535, 539, 545
Baudry, Louis-Honoré-Joseph, 163, 166, 184, 531
Bazot, Étienne-François, 20
Beauvoir, Roger de, 148, 486
Becquerel, Alexandre-Edmond, 284, 484
Becquerel, Henri, 284
Bell, George (pseud. Joachim Hounau), 166, 286
Belmontet, Louis, 314, 462, 463, 484
Benedict, Jules, 359
Béranger, Pierre-Jean de, 57, 100, 184, 280, 285, 388, 402, 409, 476, 486, 488, 490
Bergerat, Émile, 31
Bergeron d'Anguy, ?, 264
Berjeau, Jean-Philibert, 426, 526
Berlioz, Hector, 9, 10, 57, 148, 180, 181, 356, 395, 449, 489, 490, 492, 495, 532
Bernard, Dr., 402
Bernard, Pierre, 147, 200
Bernhardt, Sarah, 276, 541
Berry, duc de, 423
Berryer, Pierre-Antoine, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 492, 507, 528, 532

Bertall, Charles-Albert, 148, 440
 Berton, Caroline, 473
 Biéville, Edmond de, 191
 Billault, Adolphe, 492
 Bionne, Émile, 429
 Biot, Jean-Baptiste, 434
 Blanc, Louis, 270, 448
 Blau, Édouard, 317, 318, 460
 Blaze de Bury, Henri, 412, 526
 Bocage (Pierre-François Touzé, dit), 204, 206, 207,
 214, 255, 292, 368, 369, 406, 450, 494
 Boccace, 16
 Bohain, Victor, 425
 Boinvilliers, Éloy-Ernest Forestier de, 437
 Boisgard, Hippolyte, 70, 75, 418, 527
 Boisjolin, Claude-Augustin Vieilh de, 334
 Bonald, Louis de, 436
 Bonaparte, Louis-Napoléon, 75, 93, 94, 465
 Boniface, 208, 210, 213, 214, 402
 Bonjean, Louis-Bernard, 339
 Bonnaire, 316
 Bornibus, Jean-Baptiste-Alexandre, 234
 Boswell, James, 235
 Boudet de Bardou, Charles, 98
 Bouffé, Hugues, 276
 Bouilhet, Louis, 24, 31, 334, 390, 489
 Bouillet, Marie-Nicolas, 43, 535
 Boulé, ?, 64
 Boullée, Auguste, 47, 51, 429, 439, 456, 526
 Bourdin, Gustave, 137, 138, 174
 Boyer, Philoxène, 7, 57, 85, 148, 277, 391, 450,
 490, 536
 Brachelet, Adolphe, 219, 220
 Braga, Gaétano, 316, 494
 Brainne, Charles, 440
 Breil, Raymond de, 317, 318
 Bressant, Prosper, 301, 302
 Briffault, Eugène, 382
 Brisebarre, Édouard, 148, 495
 Brisson, Adolphe, 31, 418, 532
 Brockhaus, Friedrich Arnold, 69
 Brohan, Madeleine, 265, 429, 483
 Brussaut, Alphonse, 200
 Bry, Joseph, 69
 Byron, George Gordon, 9

C

Cabany, Alexandre, 107
 Cabarrus, Édouard de, 269, 296, 494
 Cabrol, Auguste, 370, 390, 511
 Callot, Jacques, 260, 289, 450
 Cambronne, Pierre, 371
 Campeau, Remy de, 98
 Canrobert, François Certain de, 216
 Caraguel, Clément, 138, 140, 509
 Carjat, Étienne, 61, 63, 65, 80, 81, 131, 199, 240,
 244, 257, 259, 263, 264, 266, 268, 269, 270,
 271, 275, 281, 289, 291, 292, 293, 294, 295,
 296, 297, 298, 299, 300, 305, 315, 322, 355,
 419, 420, 426, 427, 442, 443, 459, 483, 484,
 485, 488, 494, 495, 496, 526, 527, 537
 Carlo Gripp (pseud. Charles Tronsens), 216, 217,
 322, 323, 324, 325, 326, 483, 484, 496, 511, 530
 Carlos, Eugène, 417
 Carnot, Joseph-François-Claude, 194
 Carnot, M., 534
 Cartouche, 19
 Castagnary, Jules-Antoine, 269, 495
 Castille, Hippolyte, 27, 76, 77, 350, 372, 375, 377,
 408, 409, 507, 527
 Caston, Alfred de, 291, 316, 495, 496
 Cauvain, Henry, 237
 Cavaignac, Eugène de, 93, 94, 120
 Cavé, Hygin-Auguste, 21, 196, 222
 Cavour, Camillo, 12, 282, 283, 360, 409
 Cayla, Jean-Mamert, 71, 75, 384, 509, 527, 533
 Cazin, Hubert, 49
 Chaalons d'Argé, Auguste-Philibert, 148
 Challamel, Augustin, 417
 Cham (Amédée de Noé, dit), 148, 340, 496
 Chamfort, Sébastien Roch Nicolas de, 18
 Champfleury (Jules François Félix Husson, dit), 47,
 117, 119, 122, 123, 126, 145, 151, 296, 305,
 306, 323, 343, 425, 494, 536
 Champsaur, Félicien, 66, 322, 469
 Charlemagne, Edmond, 105
 Charles X, 246, 339, 438, 439
 Charpentier, Émile, 449
 Charpentier, Georges, 40, 45, 49, 78, 387, 388, 417,
 418, 419, 420, 532, 533, 534
 Chasles, Philarète, 113, 119, 126, 141, 142, 143,
 144, 147, 349, 483, 493, 540
 Chassepot, Alphonse, 312, 319
 Chassériau, Théodore, 148
 Chateaubriand, François-René de, 56, 256, 272,
 285, 412, 471
 Chatillon, J. de, 56
 Chaudon, Louis-Mayeul, 20, 364, 527
 Chenavard, Paul, 238, 239, 483
 Cherubini, Luigi, 458
 Chevalier, Michel, 229
 Chilly, Charles de, 336, 460
 Chrétienno, 316
 Clairville (Louis-François Nicolaïe, dit), 118, 125,
 148, 151
 Claretie, Jules, 74, 231, 252, 323, 386, 406, 417,
 509
 Clément de Ris, Louis, 392, 414, 511, 532
 Clot, Louis, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111,
 286, 435, 483, 527
 Coligny, Charles, 259, 290, 491
 Colin, Armand, 30, 54, 87, 276, 418, 540, 541, 542
 Collet-Dubignon, Aimé-Lucien, 93
 Colombat, Eugénie, 316, 320
 Commerson, Auguste, 22, 27, 47, 48, 49, 135, 167,
 176, 243, 252, 342, 393, 394, 449, 450, 463,
 464, 466, 487, 511, 527
 Comtesse Dash (Gabrielle Anna de Cisternes de
 Courtiras, dite) *Voir* Reynaud, Jacques

Condat, Marie, 273
 Constant, Benjamin, 142, 337, 362, 363, 388, 418
 Constant, Isabelle, 336
 Cormenin, Louis de, 100, 148, 334, 372, 507
 Corneille, Pierre, 412
 Cornélius Nepos, 16
 Corot, Camille, 492
 Corréard, Frédéric, 103
 Courbet, Gustave, 24, 62, 117, 119, 120, 125, 238,
 310, 441, 444, 445, 483, 493, 495, 546
 Courcy, Charles de, 292
 Courier, Paul-Louis, 221, 474
 Cousin, Victor, 57, 156, 491, 492, 509, 511
 Couture, Thomas, 256
 Couvez, Henri, 462
 Cratès de Thèbes, 197
 Crémieux, Hector, 119, 125, 200, 202, 237, 488,
 492
 Créteineau-Joly, Jacques, 114, 119, 127, 147, 486
 Cuvier, Georges, 362
 Cuvillier-Fleury, Alfred-Auguste, 310, 417, 440,
 441

D

Daguerre, Louis, 232
 Darjou, Henri-Alfred, 132, 150, 494
 Dash, comtesse (Gabrielle Anna de Cisternes de
 Courtiras, dite), 389
 Daudet, Alphonse, 479
 Daumier, Honoré, 150, 235, 289, 295, 297, 301,
 494, 495, 546
 Daunou, Pierre, 420, 421
 Dauphole, Jean-Baptiste, 93
 David d'Angers, Pierre-Jean, 235
 David, Félicien, 119, 126, 128, 129, 215, 293, 489,
 492, 494, 529
 Debans, Camille, 301, 460
 Decamps, Alexandre, 492
 Decamps, Alexandre-Gabriel, 248, 249, 250, 483
 Defonds, É., 238, 483
 Déjazet, Virginie, 344, 368, 370, 378, 379, 380,
 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 509, 529
 Delacroix, Eugène, 57, 148, 177, 237, 262, 282,
 283, 444, 445, 491
 Delandine, Antoine-François, 364
 Delangle, Claude, 262
 Delangle, Claude Alphonse, 492
 Delaroche, Paul, 176, 188, 199
 Delatouche, ?, 258, 450
 Delaulnaye, François-Henri-Stanislas de, 362
 Delaunay, Auguste, 493
 Delbarre, P., 368, 511
 Delessert, Édouard, 148, 241
 Delessert, Eugène, 148
 Delestre-Poirson, Charles-Gaspard, 135, 380
 Dell'Bricht, Charles (pseud. Camille Delvaille), 65,
 292, 343
 Delord, Taxile, 22, 48, 50, 73, 78, 169, 170, 174,
 182, 226, 269, 270, 282, 407, 408, 409, 528, 534
 Delvaille, Camille, 65

Delvau, Alfred, 46, 47, 48, 62, 323, 444, 445, 535
 Delzers, Jean-Baptiste, 93
 Denizet, Jules, 123, 419
 Dentu, Édouard, 24, 46, 48, 56, 75, 77, 183, 201,
 267, 306, 323, 324, 335, 350, 372, 375, 416,
 417, 424, 432, 440, 507, 526, 527, 528, 529,
 530, 531, 532, 533, 535, 536
 Depret, Louis, 296, 343, 494
 Desbordes-Valmore, Marceline, 148
 Deschamps, Théophile, 165, 182, 183, 184, 531
 Deschanel, Émile, 270
 Desnoyers, Louis, 119, 486
 Desolme, Charles, 269
 Desplaces, Catherine, 331, 361, 362, 363, 366
 Desroches, Henri, 259
 Devinck, François, 349
 Díaz de la Peña, Narcisse, 293
 Dickens, Charles, 69, 449
 Diderot, Denis, 145, 388, 411
 Didier, Ch., 320
 Diogène Laërce, 16, 61, 197, 533
 Disdéri, Eugène, 61, 78, 79, 80, 148, 156, 232, 240,
 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250,
 252, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263,
 266, 268, 272, 275, 281, 286, 321, 419, 456,
 471, 478, 483, 511, 527, 546
 Dittmer, Adolphe, 21, 196, 222
 Dollingen, Zacharias, 78, 79, 240, 244, 251, 252,
 254, 255, 256, 258, 262, 419, 437, 450, 507,
 511, 527, 538
 Don Pedro II, 429
 Donoso Cortés, Juan, 47
 Doré, Gustave, 79, 231, 323, 340, 435, 492, 495,
 545
 Dorigny, ?, 313, 496
 Drouillon, Dr., 269
 du Boys, Jean, 296, 443, 444, 494, 495
 Du Camp, Maxime, 31, 417, 428
 du Petit-Thouars, Abel Aubert, 362
 Dubois, Paul, 285
 Dubourg, Charles et Émile, 269
 Duckett, William, 42, 51, 69, 199, 204, 205, 257,
 288, 350, 374, 377, 392, 507, 509, 511, 527
 Ducuing, François, 229, 372, 375, 377, 378, 428,
 507, 527
 Dumas fils (Alexandre Dumas dit), 119, 126, 147,
 200, 201, 312, 386, 488, 492
 Dumas, Alexandre, 24, 32, 70, 118, 119, 125, 126,
 147, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 177, 185,
 201, 204, 216, 276, 300, 312, 314, 323, 336,
 337, 386, 395, 417, 424, 425, 440, 460, 476,
 486, 488, 530, 532
 Dupanloup, Félix, 286
 Duplan, Ernest, 416
 Dupont, Pierre, 10, 147, 161, 184, 199, 334, 339,
 340, 352, 371, 411, 450, 486, 489, 493, 532, 533
 Durand, Emmanuel, 269
 Durandeau, Émile, 298, 313, 495, 496
 Durat, Pierre, 101, 323
 Durat-Lassalle, ?, 101

Dusolier, Alcide, 343
Duval, Pierre, 454

E

Elwart, Antoine, 55
Enfantin, Prosper, 253
Ennery, Adolphe d', 118, 125, 492
Erckmann-Chatrion, 323
Escayrac de Lauture, Stanislas d', 429, 492
Essarts, Emmanuel des, 57, 408, 491, 527
Estibal, Norbert, 108, 109

F

Fabre, Henri, 66
Falloux, Antoine de, 180
Faure, Achille, 216
Faure, Émile, 258
Favre, Jules, 215, 216, 261, 262, 273, 280, 334, 492
Feller, François-Xavier, 20
Ferry, Paul, 259, 260
Féval, Paul, 119, 126, 147, 152, 296, 304, 305, 323, 442, 443, 444, 461, 487, 494
Feydeau, Ernest, 316, 458, 484, 493
Fieux, Charles de, 82
Figeac, Augustine, 254
Firmin-Didot, 17, 42, 43, 51, 331, 334, 353, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 374, 379, 380, 421, 440, 507, 509, 527, 528, 535
Flammarion, Camille, 9, 31, 90, 186, 197, 231, 259, 294, 417, 418, 460, 473, 496, 532, 534, 536, 545, 547
Flan, Alexandre, 59, 240, 483
Flandrin, Hippolyte, 256, 298
Flaubert, Gustave, 31, 390, 394, 413, 416, 458, 531
Fould, Achille, 346, 347, 349, 350, 438, 492
Fournel, Victor, 267, 329, 533
Fournier, Marc, 148, 165
Fraisie, Armand, 90, 174, 183, 185, 187, 188, 195, 196
Frémy, Arnould, 22, 48, 78, 148, 534
Fronde, Victor, 229, 282, 284, 286, 287, 356, 436, 437, 484, 507, 527
Fulvio, Andrea, 16
Fuoco, Domenico, 311, 484

G

Gabriel, Jacques, 215
Galoppe d'Onquaire, Cléon, 407
Galtier, Pierre-Julien, 158, 184, 186, 531
Galuchet, Alphonse, 216
Garibaldi, Giuseppe, 216, 270, 271, 272, 282, 309, 465, 484, 492, 534
Gastineau, Benjamin, 270, 271, 272, 442, 484, 537
Gatayes, Léon, 177, 178
Gautier, 421
Gautier, Théophile, 14, 27, 31, 47, 56, 57, 118, 119, 120, 125, 133, 138, 145, 146, 147, 156, 190, 191, 267, 276, 285, 286, 309, 323, 387, 388,

406, 416, 417, 419, 420, 421, 455, 486, 489, 490, 491, 492, 533, 536, 538
Gavarni, Paul, 119, 148, 297, 323, 340
Gédéon, 309, 312, 496
Genlis, Félicité de, 474
Geoffroy, Charles, 276, 406, 484
George, Mlle (Marguerite-Joséphine Weimer, dite), 406
Gérard, François, 246
Gérard, Jules, 492
Gérome, Jean-Léon, 493
Gérôme, Jean-Léon, 231, 256, 491
Gigault d'Olincourt, Frédéric, 437
Gigoux, Jean, 235
Gilbert-Martin, Charles, 299, 315, 345
Gill, André, 32, 66, 298, 299, 302, 304, 305, 306, 309, 310, 311, 312, 315, 321, 322, 389, 469, 484, 531, 545
Gillot, Firmin, 274
Girardin, Delphine de, 180
Girardin, Émile de, 29, 53, 57, 83, 155, 159, 168, 170, 171, 172, 174, 176, 179, 183, 186, 198, 216, 262, 269, 280, 292, 296, 310, 317, 404, 452, 453, 459, 484, 486, 488, 490, 492, 494, 533, 541
Giraud, Claude, 385
Giraud, Octave, 268
Glais-Bizoin, Alexandre, 460, 466
Glatigny, Albert, 296, 309, 320
Gleizes, Achille, 118
Godefroy, Stanislad, 119
Goethe, Johann Wolfgang von, 9, 189, 447
Goncourt, Jules et Edmond de, 14, 24, 25, 31, 32, 147, 210, 351, 391, 392, 394, 397, 411, 416, 532, 533, 536
Gonzalès, Emmanuel, 147, 318, 323
Gosselin, Charles, 46, 342, 470, 529
Goudchaux, Michel, 347, 350
Goudeau, Émile, 322
Gounod, Charles, 272, 459, 489, 494, 504
Goyon, Charles-Marie-Augustin de, 429
Gozlan, Léon, 117, 119, 120, 126, 147, 337, 424, 425, 440, 487, 532
Gramont, R. de, 290
Grandville, Jean-Jacques, 231, 309, 533, 545
Granier de Cassagnac, Adolphe, 211, 212, 417, 533
Grassot, Paul, 476, 488
Gresse, Alexandre, 404, 407
Grisi, Carlotta, 420
Gros, Antoine-Jean, 246
Guérard, Benjamin, 421
Guernon-Ranville, Martial de, 439, 526
Guérout, Adolphe, 304, 484
Guérout, Constant, 323
Gueymard, Louis, 293, 489
Guidon, les frères, 323
Guïet, ?, 108
Guiffrey, Jules, 269
Guillemot, Gabriel, 417
Guillet, Léon, 417

Guillot, E., 384, 509
Guilloutet, Adhémar de, 195
Guinguené, Pierre-Louis, 362, 363
Guinot, Eugène, 130, 382
Guizot, François, 175, 347, 423, 486, 492, 532

H

Hachette, Louis, 26, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 70, 222, 353, 388, 391, 405, 417, 434, 440, 509, 511, 530, 533, 535, 543
Hadol, Paul, 258, 298, 304, 305, 309, 310, 484
Halbeer, A., 240
Halévy, Fromental, 245, 247, 272, 483, 491, 499
Haussmann, Georges-Eugène, 201
Havard, Gustave, 10, 27, 46, 48, 49, 69, 77, 117, 161, 185, 198, 207, 372, 375, 393, 418, 425, 507, 527, 530
Havin, Léonor, 310, 320, 355, 356
Hébert, Ernest, 493
Hervilly, Ernest d', 320, 321, 449, 460, 461, 462, 466
Hetzel, Jules, 234, 309, 388, 417, 440, 533
Heulhard de Montigny, Eugène-Marie-Philibert, 98
Hipparchia, 197
Hoche, Lazare, 271
Hœfer, Ferdinand, 43, 51, 331, 350, 353, 354, 361, 363, 374, 384, 507, 509, 511, 528
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 145
Holbein, Hans, 248
Houssaye, Arsène, 24, 32, 56, 57, 114, 119, 121, 127, 147, 161, 170, 245, 269, 323, 368, 369, 370, 381, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 419, 440, 483, 484, 486, 490, 491, 493, 511, 532, 533, 538
Huart, Louis, 21, 128, 332, 338, 343, 352, 354, 450, 487, 528
Huerta, Trinité-François, 492
Hugo, Victor, 9, 24, 31, 79, 167, 168, 178, 183, 184, 215, 270, 272, 295, 317, 323, 474, 486, 496, 532
Huguier, Pierre-Charles, 287
Humbert, Charles, 310, 484
Hura, Lucien d', 316, 317, 319
Hyacinthe (Louis-Hyacinthe Duflost, dit), 246, 407, 461, 462, 464
Hyenne, Robert, 269

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 232, 237, 245, 248, 266, 267, 269, 282, 283, 298, 409, 420, 448, 455, 483

J

Jabin, Dr., 402
Jadin, Louis, 492
Jahyer, Félix, 312

Janin, Jules, 32, 57, 118, 125, 159, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 183, 186, 190, 191, 216, 276, 296, 308, 323, 417, 486, 491, 493, 494
Jay, Antoine, 20, 526
Jeanron, Philippe-Auguste, 235
Johnson, Samuel, 224, 235
Joliet, Charles, 319, 320, 345
Joly, A., 301
Jourdain, Éliacim, 259
Jourdain, Frantz, 415
Jourdan, Louis, 32, 50, 73, 252, 253, 269, 270, 282, 295, 308, 317, 345, 403, 404, 407, 445, 446, 528
Jouvin, Benoît, 212
Jouy, Étienne de, 20, 196, 440, 526, 532
Judicis, Louis, 337
Juvénal, 162, 192

K

Kahn, Gustave, 418
Karr, Alphonse, 79, 119, 120, 125, 146, 147, 151, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 186, 188, 196, 197, 216, 260, 261, 262, 305, 309, 310, 323, 356, 357, 425, 430, 435, 436, 449, 483, 486, 493, 533
Karski, Ceslaw, 126, 146
Kock, Paul de, 161, 170, 184, 351, 352, 353, 354, 355, 486, 488, 496
Kopp, Jean-Laurent, 313

L

La Bédollière, Émile de, 124, 210, 212, 259, 272
La Fizelière, Albert Patin de, 295
La Forge, Anatole de, 270, 271, 272, 355, 453, 454, 484, 496
La Guéronnière, Arthur de, 262, 409, 414, 435, 436, 492, 532
La Landelle, Guillaume-Joseph-Gabriel de, 148
La Landelle, Gustave de, 323
La Madelène, Henry de, 223, 224, 225, 226
La Rounat, Charles de, 118
La Varenne, Charles de, 334
Labiche, Eugène, 148
Labourieu, Théodore, 417, 473, 528
Labré, J., 405
Lachambeaudie, Pierre, 161
Lachâtre, Maurice, 50, 534, 542
Lachaud, Charles, 450
Lachaud, Charles-Alexandre, 493
Lacordaire, Henri, 169, 175, 492
Lacroix, Paul, 88, 147, 487
Ladvocat, Pierre-François, 337
Lafon, Mary, 148
Lafontaine, Henri, 450
Lagarrigue, Fernand, 470, 528
Lahure, Charles, 46
Laisné, Victor, 238, 239, 279, 341, 483, 528
Laity, Armand-François-Rupert, 100
Lallier, Justin, 82, 528
Lally-Tollandal, Gérard de, 362

Lamartine, Alphonse de, 24, 32, 282, 313, 403, 404, 405, 407, 429, 430, 487, 492
Lambert-Thiboust (Pierre-Antoine-Auguste Thiboust, dit), 117, 119, 122, 127
Lamennais, Félicité de, 167, 168, 169, 170, 172, 280, 403, 484
Langlé, Ferdinand, 21, 196, 222
Langlès, Louis-Mathieu, 362
Langlois Duhamel, Félix, 103
Larchey, François-Étienne, 106
Larousse, Pierre, 14, 15, 42, 67, 69, 76, 288, 304, 400, 402, 403, 422, 434, 440, 444, 456, 477, 535
Lassagne, 340
Lassouche (Pierre-Jules Bouquin de La Souche, dit), 323
Latouche, Henri de, 425
Launay, Alphonse de, 296, 494, 495
Laurens, Jean-Pierre, 309, 484
Laurentie, Pierre-Sébastien, 210, 211
Laurent-Pichat, Léon, 147, 268, 269, 448, 449
Lauze, ?, 108, 109
Lavenay, Henri de, 453, 454
Lawrence, Thomas, 248
Le Gallais, Armand, 279, 528
Le Gray, Gustave, 230, 232
Le Guillois, Anatole, 299
Le Rendu, Cyrille, 103
Le Secq, Henri, 239
Lecanuët, Édouard, 376, 507
Lecomte, Jules, 148, 509, 528
Leconte de Lisle, Charles-Marie-René, 295, 494
Lefoulon, Pierre-Joaquim, 100
Lefranc, Auguste, 119, 544
Legouvé, Ernest, 189, 190, 191, 192, 308, 320, 531
Lehmann, Henri, 280
Léjay de Bellefond, ?, 108
Lelennier, André-Nicolas-Auguste, 93
Lelorgne d'Ideville, Henry-Amédée, 437
Lemaître, Frédérick, 276, 313, 495, 496
Lemer, Julien, 148, 204, 417, 430
Lemercier de Neuville, Louis, 79, 435, 528
Lemercier, Alfred, 79, 282, 283, 284, 286, 435, 484, 507, 528
Lemprière, John, 362
Léon, Armand, 306
Lepoitevin Saint-Alme, Auguste, 53
Leroux, Pierre, 168, 169, 172, 270
Lespès, Léo, 54, 323, 486
Lesseps, Ferdinand de, 269, 296, 297, 312, 426, 453, 454, 455, 484, 493, 494
Lesueur, Jean-François, 55, 293, 495
Leuven, Adolphe de, 381, 425
Levacher de Charnois, Jean-Charles, 278
Lévy, Michel, 41, 78, 131, 138, 146, 148, 189, 200, 251, 286, 332, 350, 374, 388, 395, 412, 416, 417, 423, 424, 432, 440, 472, 507, 509, 511, 526, 531, 532, 533, 534
Limayrac, Paulin, 402
Lionnet, les frères, 323, 495
Lireux, Auguste, 120, 487

Litré, Émile, 42, 69, 434
Loménie, Louis de, 21, 244, 338, 339, 372, 374, 377, 378, 379, 507, 528
Lonlay, Eugène de, 269
Louis XIV, 17, 246
Louis XVIII, 246
Louis-Philippe, 175, 246, 438, 439
Louveau, Charles, 65
Lucas, Hippolyte, 119, 126, 138, 140, 147, 174, 276, 461, 463, 483, 486
Luchet, Auguste, 147, 464
Lurine, Louis, 148, 487

M

Mac-Sheehy, Jean-Bernard-Louis, 438
Magnien, Joseph, 451
Mahalin, Paul, 336, 460
Maillard, Firmin, 64, 187, 484, 534
Maillard, Georges, 304
Mailly, H., 301
Malgaigne, Dr., 269, 495
Maltebrun, Conrad, 362
Manceau, Alexandre, 124
Mandaroux-Vertamy, ?, 100
Mandrin, 19, 340
Maquet, Auguste, 148, 314, 487
Maran, Max de, 357
Marc, Auguste, 285
Marceau, François Séverin, 32, 271, 368
Marcel, Jean-Joseph, 451
Marcelin (Émile Planat, dit), 240, 247, 483
Marchal, Charles, 41, 119, 388, 535, 538
Marco de Saint-Hilaire, Émile, 486
Maret, Henry, 417
Mariani, Angelo, 28, 82, 225, 478
Marinoni, Hippolyte Auguste, 41
Marivaux (Pierre Carlet, dit), 389, 448, 451
Marmontel, 18
Martin, Edmond, 26, 41, 94, 95, 256, 285, 311, 317, 405, 460, 484, 511, 541, 542
Martin, H.-Marie, 404
Massicault, J., 174
Masson, L., 186, 192, 280, 531, 533
Masson, Michel, 380
Massoni, Félix, 94
Matharel de Fiennes, Charles, 148
Matharel de Fiennes, Charles de, 486
Mathilde, princesse (Mathilde Bonaparte, dite), 437
Mayer, Gustave, 183, 184, 185, 195, 275, 531
Mazerolle, Pierre, 26, 204, 205, 531
Médicis, Cosme de, 289
Meissonnier, Ernest, 256, 492
Mélingue, Étienne, 160, 169, 180, 336, 349, 493
Méric, Victor, 66, 478, 527
Mériclet, A.-G., 201
Mérimeé, Prosper, 24, 417, 418, 419, 534
Merlet, Gustave, 242, 532
Mermet, Auguste, 119
Méry, Joseph, 77, 117, 119, 120, 126, 147, 148, 161, 165, 166, 167, 183, 215, 295, 425, 486, 495

Mesnil, Armand du, 340
 Mesuré, Fortuné, 19, 527
 Meyer, Henri, 299, 306, 308, 313, 315, 500
 Meyerbeer, Giacomo, 339, 449, 493
 Michaud, Louis-Gabriel, 20, 43, 51, 225, 331, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 434, 440, 474, 511, 528, 547
 Michel, Marc, 148
 Michelet, Jules, 100, 147, 445, 446
 Michiels, Alfred, 388
 Millaud, Polydore, 27, 53, 66, 119, 148, 200, 205, 206, 257, 299, 310, 332, 476, 486, 488
 Millet, Aimé, 296, 494
 Millin de Grandmaison, Aubin Louis, 362
 Milton, John, 14
 Mirabeau, Honoré-Gabriel Riqueti de, 372, 375
 Mirecourt, Eugène de, 9, 10, 12, 15, 26, 27, 32, 34, 45, 47, 53, 56, 76, 77, 117, 126, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 245, 255, 323, 334, 337, 338, 339, 340, 344, 352, 354, 356, 362, 370, 372, 375, 377, 379, 382, 383, 384, 385, 391, 393, 394, 395, 403, 408, 417, 423, 425, 435, 449, 459, 463, 464, 469, 470, 475, 477, 481, 485, 487, 507, 509, 511, 526, 527, 530, 531, 538
 Mirès, Jules, 155, 180, 188, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 212, 213, 214, 215, 220, 257, 304, 306, 317, 464, 484, 486, 531
 Mocquard, Jean-François, 492
 Molé-Gentilhomme (Paul-Henri-Joseph Gentilhomme, dit), 147
 Molière, 276, 320, 541
 Monnier, Désiré, 100
 Monnier, Henri, 119, 120, 126, 253, 276, 456, 494
 Monnier, Henry, 493
 Monselet, Charles, 46, 47, 48, 57, 148, 156, 189, 252, 293, 296, 320, 407, 409, 410, 415, 417, 473, 474, 489, 490, 494, 496, 528, 531, 532
 Montaigne, Michel de, 236
 Montazio, Henri, 427
 Montépin, Xavier de, 24, 465
 Montijo, Eugénie de, 402
 Montrosier, Eugène, 445
 Moore, Thomas, 9
 Morand, Altève, 53, 76, 160, 162, 182, 183, 184, 427, 475, 489, 531
 Mornand, Félix, 148
 Morny, Charles de, 53, 341, 446
 Murger, Henry, 119, 147, 262, 440, 486, 488, 492
 Musset, Alfred de, 24, 57, 162, 172, 176, 192, 218, 486, 490

N

Nadar, 487
 Nadar (Félix Tournachon dit), 27, 28, 29, 31, 64, 66, 80, 91, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 160, 166, 167, 170, 179, 184, 197, 218, 232, 235, 238, 242, 244, 258, 259, 267, 270, 275, 280, 281, 282, 285, 291, 298, 299, 303, 305, 323, 328, 332, 341, 346, 351, 356, 391, 427, 429, 430, 431, 432, 461, 464, 468, 474, 483, 484, 488, 511, 532, 536, 538, 545
 Nadar (Félix Tournachon, dit), 493
 Nanteuil, Célestin, 148
 Napoléon I^{er}, 246, 414, 462, 465
 Napoléon III (Louis-Napoléon Bonaparte), 53, 121, 201, 215, 241, 246, 254, 255, 262, 270, 276, 280, 282, 346, 423, 437, 465, 471, 472, 473, 484, 529, 530
 Nefftzer, Auguste, 211, 214
 Nefftzer, Auguste, 214
 Nerval, Gérard de, 31, 120, 156, 387, 388, 394, 416, 464, 486, 534, 538
 Newton, Isaac, 434
 Ney, Michel, 371
 Nicolas, Charles, 93
 Niepce, Nicéphore, 230, 274
 Nilsson, Christine, 309, 310
 Nisard, Charles, 147
 Nodier, Charles, 417, 474
 Noellat, Charles, 405
 Noriac, Jules, 243, 252, 292, 460, 484, 494, 495
 Norvins, Jacques, 20, 526

O

Offenbach, Jacques, 119, 125, 148, 296, 323, 492, 495
 Orgoni, général d' (Louis Girodon, dit), 334, 476, 488
 Ormsey, marquise d', 272

P

Paganini, Niccolò, 9
 Pagnerre, Antoine, 22, 46, 372, 405, 507, 529
 Palmerston (Henry John Temple, dit Lord), 254, 282, 283, 409, 412
 Panckoucke, Charles-Joseph, 42, 543
 Patti, Carlotta, 305
 Paul, Émile, 451
 Paulin, Alexandre, 69, 148, 309, 402, 533
 Paxton, Robert, 197
 Pelletan, Eugène, 430, 493, 494
 Pelloquet, Théodore, 79, 222, 223, 240, 255, 256, 259, 261, 262, 263, 473, 476, 529
 Pène, Henri de, 492
 Pène, Henry de, 119, 126, 129, 131, 132, 152, 405

Pereire, Émile et Isaac, 201, 202, 306
 Peretti, Jean-Dominique, 98
 Péricaud, Louis, 386, 387, 509
 Perraud de Thoury, Eugène, 355, 439
 Perraud, Ernest, 355, 439
 Perrault, Charles, 16, 17, 532
 Persigny (Jean Gilbert Victor Fialin, duc de), 201
 Persigny, Victor Fialin de, 492
 Petipa, Marie, 79
 Petit, Pierre, 19, 21, 41, 53, 54, 61, 66, 78, 79, 80, 175, 240, 244, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 266, 273, 275, 281, 283, 285, 286, 292, 299, 300, 324, 473, 476, 483, 484, 511, 524, 528, 529, 548
 Pétrarque, 16
 Peytel, Sébastien, 14
 Philipon, Charles, 21, 72, 73, 114, 148, 150, 281, 298, 332, 338, 343, 431, 432, 461, 468, 487, 493, 528
 Pie IX, 280, 282, 407, 492
 Piel de Troismonts, Charles, 117, 429, 446, 529
 Pierron, Eugène, 385, 386, 509, 529
 Pierson, Pierre-Louis, 275, 285
 Piétri, JeaSimon-François, 93
 Pilon, Abel, 229, 282, 527
 Pitre-Chevalier (Pierre-Michel-François Chevalier, dit), 148
 Pittaud de Forges, Philippe-Auguste-Alfred, 381
 Pla, Jean-Baptiste, 100
 Planche, Gustave, 169, 180, 186, 198, 203, 204, 414, 418, 419, 421, 486, 531, 532
 Plée, Léon, 148
 Plon, Henri, 69, 117, 119, 148, 332, 532
 Plouvier, Édouard, 65, 79, 147, 269, 270, 276
 Plutarque, 12, 16, 23, 73, 74, 95, 252, 254, 334, 414, 417, 430, 446, 448, 456, 529
 Poe, Edgar, 145
 Poitevin, Alphonse, 283, 545
 Poitou, Eugène, 418
 Polo, François, 290, 313
 Ponsard, François, 200, 312, 317, 449, 489
 Ponson du Terrail, Pierre Alexis de, 185, 323
 Pothey, Alexandre, 293, 294, 296, 458, 459, 494, 536
 Potin, Félix, 28, 478, 527
 Pougin, Arthur, 380
 Poujol, Adolphe, 381, 509
 Poulet-Malassis, Auguste, 46, 145, 178, 225, 267, 343, 410, 415, 417, 528, 532, 533, 536
 Pourtau-Penne, Antoine, 93
 Préault, Auguste, 293, 340, 489, 494
 Prémarmay, Jules de, 119, 125, 134, 135, 136, 137, 138, 143, 147, 151, 174, 483, 486
 Prévost-Paradol, Lucien-Anatole, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 492
 Price, les frères, 316
 Proth, Mario, 319, 417, 495
 Proudhon, Pierre-Joseph, 63, 188, 200, 202, 204, 205, 441, 452, 453, 486, 488, 535
 Prudent, Émile, 119, 126

Pyrame de Candolle, Augustin, 473

Q

Quérard, Joseph-Marie, 11, 95, 135, 374, 377, 379, 409, 507, 535

R

Rabbe, Alphonse, 334
 Rachel (Élisabeth-Rachel Félix, dite), 184, 213, 487, 488
 Raspail, François-Vincent, 161, 334
 Ratisbonne, Louis, 57, 405, 490, 491
 Raymond, Jean-Baptiste, 417
 Régnier, François-Joseph, 493
 Régnier, François-Joseph-Philoclès, 29, 54, 90, 277, 294, 536, 540
 Rembrandt (Rembrandt van Rijn, dit), 230, 260, 267, 393, 545
 Renan, Ernest, 31, 308, 309, 484, 532
 Renard, Antoine, 419, 427, 494, 526
 Revel, Max de, 278, 337
 Révillon, Tony, 22, 65, 317, 417, 429, 496
 Reybaud, Charles, 120, 451
 Reynaud, Jacques *Voir* Comtesse Dash, *Voir* Comtesse Dash
 Reynolds, Joshua, 248
 Riancey, Henri-Léon Camusat de, 52, 166
 Riaux, Francis, 405
 Richomme, ?, 267, 483, 484
 Ricourt, Achille, 69
 Rigaud, Hyacinthe, 246
 Rigault, Hyacinthe, 248
 Rigo, Édouard, 276, 277, 278, 423, 471, 472, 473, 529, 539
 Riou, Édouard, 66, 114, 150
 Ristori, Adélaïde, 276, 336, 427
 Ritt, Eugène, 269
 Rivarol, Antoine de, 19
 Robert-Houdin, Jean-Eugène, 79
 Robin, Charles, 391, 470, 471, 511
 Roch, Francis, 293, 529
 Rochefort, Henri, 199, 216, 309, 323, 446, 460, 484, 533
 Roger, Gustave-Hippolyte, 29, 37, 41, 54, 83, 148, 202, 285, 317, 318, 505, 538, 539, 540, 542
 Rogier, Camille, 387
 Rolland, Amédée, 24, 60, 62, 63, 64, 65, 118, 132, 263, 292, 294, 334, 449, 452, 453, 476, 485, 488, 489, 495
 Romand, Casimir, 458, 459
 Romieu, Auguste, 137
 Roqueplan, Nestor, 65, 486
 Roret, Jean-Pierre, 198
 Roret, Nicolas, 77, 161, 167, 334, 344, 352, 382, 509
 Rossignol, Léon, 46, 342, 470, 529
 Rossini, Gioachino, 150, 266, 280, 282, 283, 328, 445, 466, 483, 488, 490, 492, 494, 529
 Rothschild, Baron James de, 248

Rothschild, Nathan de, 337
Roubaud, Benjamin, 289, 290, 546
Rousseau, Jean-Jacques, 388, 448, 450
Rousseau, Philippe, 148
Rousseau, Théodore, 492
Roux, Gabriel, 166, 184, 185
Roux, Pierre-Marie-Louis-Ferdinand, 93
Royer-Collard, Pierre-Paul, 194, 195, 196
Rubens, Pierre Paul, 259, 261, 298
Ruiz, Ferdinand, 93

S

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 10, 11, 17, 24, 28, 47, 56, 147, 154, 157, 286, 408, 409, 411, 412, 416, 418, 420, 421, 434, 474, 533, 534, 537
Saint-Edme (Edme-Théodore Bourg, dit), 334, 372, 377, 379, 381, 529
Saint-Étienne, Sylvain, 39, 52, 119, 129, 148, 403, 427, 529, 542, 544, 548
Saint-Maurice Cabany, E. de (Joaquim Cabany, dit), 22, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 106, 107, 108, 110, 111, 223, 286, 401, 437, 483, 526
Saint-Valry, G. de, 404
Saint-Victor, Paul de, 119, 126, 133, 274, 405, 473, 493, 509
Salmon, André, 424
Samson, Joseph, 171, 172, 173, 337, 489, 495
Samson, Joseph-Isidore, 493
Samuel, Adolphe, 181, 222, 224
Sand, George, 24, 32, 124, 147, 156, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 183, 184, 196, 198, 269, 270, 271, 272, 313, 323, 324, 326, 368, 369, 394, 395, 403, 450, 474, 484, 488, 531, 533, 534, 544
Sandeau, Jules, 65, 119, 120, 126, 146, 280, 346, 486, 490
Saqui, Madame (Marguerite-Antoinette Lalanne, dite), 412, 413, 414, 526
Sardou, Victorien, 449, 493, 494
Sarrut, Germain, 372, 377, 379, 381, 529
Sartorius, Ferdinand, 77, 167, 409, 418, 470, 527, 528, 530
Sartre, Jean-Paul, 85, 536
Schneer, Eugène, 300, 315
Schneider, Hortense, 291, 496
Scholl, Aurélien, 293, 460, 494, 495
Scott, Walter, 108, 230
Scribe, Eugène, 119, 126, 127, 128, 147, 152, 179, 184, 440, 487, 492
Second, Albéric, 323, 487
Ségalas, Anaïs, 148, 179
Senefelder, Aloys, 229
Serpantié, M., 182, 184
Shakespeare, William, 9
Silvestre, Théophile, 177, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 260, 280, 293, 430, 529, 535, 545, 546, 547
Simon, Jules, 261, 262, 319, 323, 426
Simonin, Louis-Laurent, 229, 527
Siraudin, Paul, 462
Smith, Adam, 448

Solar, Félix, 135
Souverain, Hippolyte, 148, 164, 530
Stendhal, 328, 388, 529
Sue, Eugène, 158, 159, 166, 174, 186, 187, 188, 204, 353, 538
Suétone, 16

T

Tacite, 254
Taillandier, A.-H., 421
Taine, Hippolyte, 418
Talabot, Paulin, 201
Taylor, Isidore (dit Baron Taylor), 148, 170, 171, 184, 285, 474, 496
Tell, André, 417
Terrier, Eugène du, 460, 496
Texier, Edmond, 22, 46, 47, 48, 78, 147, 332, 472, 493, 529, 533, 534
Thalberg, Sigismond, 493
Thalberg, Sigismund, 148, 269, 486
Thérèse (Désirée Emma Valadon, dite), 300, 316, 323
Thérèse (Désirée Emma Valladon, dite), 300
Thèse, Angéline, 269
Thierry, Édouard, 114, 120, 127, 140, 148, 175
Thiers, Adolphe, 175, 254, 255, 300, 304, 314, 323, 429, 465, 476, 486, 488
Thomas, Ambroise, 123, 419, 499, 500
Thomas, André, 191, 192
Thomas, Frédéric, 148, 323
Tiengou, Jean-Marie, 191
Tisserant, Hippolyte, 343
Tisseron, Louis, 50, 100, 101, 103, 335, 336, 339, 350, 483, 529
Titien, 261
Tocqueville, Alexis de, 412, 418, 536
Tommasi, Toussaint, 93
Töpffer, Rodolphe, 231, 545
Touchatout (Léon Bienvenu pseud.), 66, 74, 322, 369, 385, 464, 465, 466, 509, 511, 526
Tournachon, Adrien, 114
Toussenel, Alphonse, 486
Trébois, F.-X., 288
Tribelg *Voir* Gilbert-Martin, Charles, *Voir* Gilbert-Martin, Charles, *Voir* Gilbert-Martin
Trimm, Timothée (Léo Lespès pseud.), 54, 316, 323, 324, 325, 484
Troplong, Raymond-Théodore, 405
Trousseau, dr., 262, 402

U

Ugalde (Delphine Beaucé, dite Madame), 357, 358, 359, 360, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506
Ullbach, Louis, 76, 147, 260, 440, 457, 458

V

Vacquerie, Auguste, 148, 272, 295, 494

Valette, Charles, 456
 Vallée, Oscar de, 200
 Vallès, Jules, 32, 200, 201, 309, 310, 321, 534
 Van Dyck, Antoon, 248, 260, 261
 Vanier, Léon, 66, 415, 418, 533
 Vapereau, Gustave, 26, 28, 32, 41, 43, 45, 46, 122,
 125, 126, 197, 198, 222, 223, 252, 254, 273,
 317, 319, 328, 345, 346, 347, 349, 350, 351,
 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 368, 370,
 372, 375, 377, 379, 382, 402, 403, 415, 419,
 423, 427, 428, 440, 441, 443, 445, 456, 457,
 458, 469, 473, 507, 509, 511, 528, 530, 533
 Varé, Louis-Sulpice, 267, 483
 Varner, Eugène (pseud. Charles Louveau), 65, 268,
 292, 318, 356, 357
 Vasari, Giorgio, 16, 229
 Vaton, Auguste, 47, 429, 526
 Vaulabelle, Achille Tenaille de, 148
 Velpeau, dr., 262, 494
 Vély-Pacha, 492
 Verdi, Giuseppe, 344, 489, 490
 Verlaine, Paul, 415, 416, 455, 456, 533
 Vermersch, Eugène, 48, 370, 378, 416, 459, 461,
 507, 509, 511, 530
 Vermorel, Auguste, 76, 77, 334, 414, 426, 530
 Vernay, Jules du, 223, 224, 225
 Vernet, Horace, 12, 176, 237, 238, 488, 490, 492,
 535
 Véron, Pierre, 184, 410, 444, 530
 Verrier, A., 336, 382, 386, 435, 509, 530
 Veillot, Louis, 173, 179, 315, 486, 488
 Viardot, Louis, 147, 483
 Viardot, Pauline, 260, 262
 Victor-Emmanuel II, 266, 280, 282, 283, 341, 360,
 492
 Vidal, Léon, 417
 Vié, Henry, 459
 Vieillot, Edmond, 312

Viennet, Jean-Pons-Guillaume, 148
 Vigny, Alfred de, 24, 345, 486
 Villèle, Joseph de, 429
 Villemain, Abel François, 339
 Villemessant, Hippolyte de, 53, 56, 61, 251, 252,
 254, 304, 342, 343, 446, 474, 486, 488, 496, 533
 Villeneuve, Gabriel de, 380
 Vincent, Charles, 252
 Vinci, Léonard de, 56
 Vitet, Ludovic, 120
 Voltaire, 17, 18, 76, 158, 216, 310, 320, 370, 388,
 511, 531, 532, 536, 537, 538

W

Wagner, Richard, 262, 492
 Watteau, Antoine, 392
 Wattier, Charles-Émile, 148
 Weill, Alexandre, 147
 Werdet, Edmond, 424, 427, 533
 Wey, Francis, 147, 184, 259, 261
 Winterhalter, Franz, 246, 247, 483
 Woestyn, Eugène, 22
 Wolowski, Louis, 136

Y

Yvon, Adolphe, 492

Z

Zaccone, Pierre, 59, 147, 184, 536
 Zap, Gaston, 312
 Zénon de Kition, 197
 Zola, Émile, 31, 197, 232, 243, 244, 416, 418, 480,
 532, 534
 Zouave Jacob (Augsute Henri Jacob, dit), 312

Bibliographie

1. Sources

1.1. Organes de presse (par années citées)

Journaux biographiques

Diogène 1856-1857 ; 1860-1863 ; 1867.

L'Auvergnat. Journal de la rue de Lappe, des charbonniers, des porteurs d'eau, des marchands de ferraille, des marchands de parapluies, des marchands de peaux de lapin, des Bric-à-brac et même des gens les plus haut placés, 1867.

L'Éclipse 1868-1870.

La Célébrité, 1861-1869.

La Lune 1865-1868.

La Vérité pour tous, 1857-1858.

Le Bouffon 1867.

Le Boulevard 1861-1863.

Le Drolatique 1867.

Le Drolatique 1867.

Le Gaulois 1858-1861.

Le Hanne-ton 1867-1868.

Le Masque, 1867.

Le Monde pour rire 1867.

Le Philosophe 1867.

Les Contemporains. Journal critique et biographique 1857.

Paris-caprice, 1868-1869.

Paris-comique 1867.

Rabelais 1857.

Triboulet-Diogène 1857.

Presse générale et presse parisienne

Courrier du dimanche 1861.

Courrier du dimanche, 1861.

L'Artiste 1857-1860.

L'Écho de Paris littéraire illustré, 1892.
L'Étendard, 1869.
L'Événement illustré 1868.
L'Illustration, 1860.
L'Opinion nationale, 1869.
La Chronique illustrée, 1869.
La Gazette de France 1858-1869.
La Gazette de France, 1858-1869.
La Liberté 1867-1873.
La Patrie 1853-1869.
La Presse 1850-1869.
La Situation, 1867.
La Vie Moderne 1880.
Le Constitutionnel 1850-1869.
Le Journal des débats politiques et littéraires, 1852-1877.
Le Journal illustré, 1886.
Le Messager de Paris 1860.
Le Messager des théâtres et des arts 1854-1861.
Le Moniteur universel 1819 ; 1845-1867.
Le Pays, 1862.
Le Rappel 1869.
Le Siècle 1856-1866.
Le Temps, 1862.
Paris, 1869.
The Rambler, 1750.

Petite presse

Figaro, 1832-1913.
Gazette de Paris, 1856-1859.
La Silhouette, 1841.
Le Charivari, 1854-1867.
Le Corsaire, 1867.
Le Diable boiteux, 1868.
Le Don Quichotte, 1887.
Le Journal amusant, 1855-1862.
Le Journal pour rire, 1852.
Le Monde illustré, 1858-1867.
Le Mousquetaire, 1854.
Le Nain jaune, 1863-1867.
Le Petit journal, 1863-1868.
Le Tintamarre, 1843-1872.

Revue anecdotique des lettres et des arts, 1857.
Vert-vert, 1852-1857.

Revues

La Nouvelle revue, 1906.
Revue bleue, 1912.
Revue des Deux mondes 1839 ; 1848-1870 ; 1926.

Journaux de province

Gazette du Midi, 1854-1857.
L'Artiste messin, 1866
L'indépendant de la Charente-inférieure, 1863.
La Gironde, 1863.
Le Courrier de Bourges, 1857.
Le Phare de la Loire, 1863-1864.
Le Progrès, 1869.
Revue du Lyonnais, 1856.

Journaux spécialisés

Archives israélites de France, 1857.
Journal général de l'imprimerie et de la librairie. Bibliographie de la France, 1850-1870.
La Comédie, 1865.
La France chorale : moniteur des orphéons, 1862.
La Lumière, 1851.
La Vie à la campagne. Haras, chasse, pêche, 1867.
Le Bottin mondain, 1903.
Le Droit, journal des tribunaux, 1847-1870.
Le Yacht : journal de la navigation de plaisance, 1861.
Revue et gazette musicale de Paris, 1848-1860.
Revue pédagogique, 1906.

1.2. Sources primaires

Biographies et recueils biographiques

A.H., *Célébrités populaires. Madame Saqui, première acrobate de France*, Paris, au bureau de l'Ange du foyer, 1861, in-8°.

ARAGO, Jacques, *Foyers et coulisses. Panorama des théâtres de Paris*, Paris, à la Librairie nouvelle, 1852, in-8°, 72 p.

ARNAULT Antoine-Vincent, Antoine Jay, Étienne Jouy et Jacques Norvins et autres hommes de lettres et militaires, *Biographie nouvelle des contemporains, ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes*, Paris, Librairie historique, 1820-1829, 20 vol. in-8°.

BANVILLE, Théodore de, « Les poètes contemporains », *Almanach prophétique, pittoresque et utile pour 1858*, s. éd., p. 88-114.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Quarante médaillons de l'Académie*, Paris, Dentu, 1864, in-12°, 135 p.

BATAILLE Charles, *Le Cas de M. de Mirecourt*, Paris, chez tous les libraires, 1862, in-32°, 134 p.

BERJEAU, Jean.-Philibert, *Biographies bonapartistes*, Londres et Jersey, Imprimerie universelle, 1853, in-32°, 235 p.

BIENVENU, Léon [Touchatout pseud.], *Le Trombinoscope*, Paris, au dépôt, 1871, 5 vol.

Biographie contemporaine des gens de lettres de Lyon, Lyon, chez tous les marchands de nouveautés, 1826, in-12°.

Biographie des acteurs de Paris, Paris, chez les éditeurs, rue Grande-Batelière, 1837, in-18°.

Biographie des artistes dramatiques, Paris, Delahays, 1848.

Biographie des membres du Sénat, Paris, Michel Lévy, 1852, in-32°.

BLAZE DE BURY, Henri, *Hommes du jour*, Paris, Michel Lévy, 1859, in-18°, 319 p.

BOULLEE, Auguste, *Biographies contemporaines*, Paris, Auguste Vatou, 1863, 2 vol. in-8°.

BOULLEE, Auguste, *Notice biographique sur M. le comte de Guernon-Ranville*, Caen, chez F. Le Blanc-Hardel, 1867, in-8°, 73 p.

BRUNESOEUR, René, *Muséum contemporain. Biographies, artistes, auteurs dramatiques, musiciens, administrateurs, diplomates, médecins, journalistes, avocats, membres du clergé, de l'armée, académiciens, travailleurs, etc.*, Paris, Leclerc, 1867, in-18°.

CABANY Joaquim-Maurice [E. de Saint-Maurice Cabany pseud.], *Galerie nationale des notabilités contemporaines, annales biographiques des principaux fonctionnaires, des représentants, conseillers d'État, diplomates, magistrats ; des membres du clergé, de l'administration et des finances ; des officiers supérieurs de l'armée et de la marine, et des savants, littérateurs, artistes et industriels distingués de la France ; par une société de gens de lettres et d'historiens*, Paris, bureaux et administration, 57, rue Sainte-Avoye, 1850-1851, 3 vol. in-8°.

CARJAT, Étienne, *Croquis biographiques. Antoine Renard, de l'Opéra*, Paris, chez tous les libraires, 1858, in-8°, 16 p.

- CARJAT, Étienne, *Panthéon parisien. Album des célébrités contemporaines*, Paris, à la photographie Carjat et C^{ie}, 36, rue Laffitte, [1861], in-4°.
- CASTILLE, Hippolyte, *Portraits historiques au dix-neuvième siècle*, Paris, Sartorius puis E. Dentu, 1856-1862, in-8°.
- CAYLA, Jean-Mamert, *Célébrités européennes*, Paris, H. Boisgard, 1855, grand in-8°.
Célébrités contemporaines. Collection Félix Potin, Paris, s. éd., 1898-1922.
- CHAUDON, Louis-Mayeul, *Nouveau Dictionnaire historique portatif ou histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par le génie, les talents, les vertus les erreurs etc. depuis le commencement du Monde jusqu'à nos jours*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1766-1769, in-8°.
- CHEVALIER, Michel, François Ducuing, Louis-Laurent Simonin et alii., *Les Contemporains célèbres illustrés*, Paris, Librairie internationale, Bruxelles, Lacroix, Verboeckoven et C^{ie}, 1869, 407 p.
- CLOT, Louis (dir.), *La Vérité biographique*, Paris, Henri et Ch. Noblet, 1858, in-8°.
— *Études critiques et biographiques*, Paris, au dépôt de la publication, 15 rue Neuve-Bréda, 1854-1856, 3 vol. in-folio.
- COMMERSON, Jean-Louis-Auguste [Joseph Citrouillard pseud.], *Les Binettes contemporaines, pour faire concurrence à celles d'Eugène (de Mirecourt – Vosges)*, Paris, Gustave Havard, 10 vol., 1854-1855, 10 vol., in-16°.
- COURCIER, Adrien, [A.-C. Bouyer pseud.], *Les Contemporains illustres*, Paris, Eugène Pick, 1859, in-4°.
— *Nouvelle biographie des hommes vivants. Notice sur les hommes éminents de la politique, de l'église, de l'armée de terre et de mer, de l'administration, de la magistrature, du barreau, des lettres, des sciences, des arts, de la presse, de l'enseignement, de l'industrie et du commerce*, Paris, Adrien Courcier, 1852, in-4°, 160 p.
- DELANNOY, Aristide et Victor Méric, *Les Hommes du jour*, 1908-1919, in-folio.
- DISDERI, Eugène et Zacharias Dollingen, *Galerie des contemporains*, Paris, impr. Napoléon Chaix, 1860-1863, 3 vol. in-16°.
- DUCKETT, William, *Dictionnaire de la conversation*, Paris, Firmin Didot, 1832-1851, 52 vol. in-8°.
Encyclopédie des gens du monde, Paris, Treuttel et Würtz, 1833-1844, 22 vol. in-16°.
- ESSARTS Alfred des, *Portraits biographiques et critiques des hommes de la guerre d'Orient*, Paris, Garnier frères, 1855, in-16°, 484 p.
- FORTUNATUS [pseud. Fortuné Mesuré], *Le Rivarol de 1842, dictionnaire satirique des célébrités contemporaines*, Paris, au bureau du feuilleton mensuel, 1842, in-16°, 236 p.
- FROND Victor (dir.), *Panthéon des illustrations françaises au XIX^e siècle, comprenant un portrait, une biographie et un autographe, de chacun des hommes les plus marquants dans l'administration, les arts, l'armée, le barreau, le clergé, l'industrie, les lettres, la magistrature, la politique, les sciences*, Paris, Abel Pilon, 1865-1869, 17 vol. in-folio.
Galerie des artistes dramatiques de Paris, Paris, Marchant, 1842, 2 vol. in-4°.
Galerie historique des hommes de l'Empire, Paris, Dubuisson impr., 1854, in-8°, 4 p.
Galerie historique des membres du Sénat, Paris, à la Librairie nouvelle, 1852, in-8°.

HÆFER, Ferdinand (dir.), *Nouvelle biographie universelle depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1852-1866, 37 vol. in-8°.

HUART, Louis, Charles Philipon (dir.), *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, Paris, Aubert, 1840-1842, 3 vol. in-4°.

HUART, Louis, *Musée Dantan. Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque*, Paris, Delloye, 1839, grand in-8°.

JOURDAN, Louis et Taxile Delord, *Les Célébrités du jour*, Paris, au bureau du journal Le Siècle, 1860-1861, in-4°.

LABOURIEU, Théodore, *Le Petit Vapereau. Lanterne biographique et satirique*, Paris, impr. Walder, 1870, 96 p.

LACOMBE, Charles de, *Vie de Berryer (d'après des documents inédits)* :

vol. 1 : *La Jeunesse de Berryer*, Paris, Firmin-Didot, 1894, in-8° ;

vol. 2 : *Berryer et la monarchie de Juillet*, Paris, Firmin-Didot, 1895, in-8° ;

vol. 3 : *Berryer sous la République et le Second Empire*, Paris, Firmin-Didot, 1895, in-8°.

LAGARRIGUE Fernand, *Les Méridionaux. Galerie des contemporains*, Paris, Sartorius, 1860, in-32°.

Lallier, Justin H., *Album contemporain contenant les biographies de trois cents des principayx personnages de notre époque*, Paris, 18, rue Vivienne, 1866, 114 p.

LE GALLAIS, Armand (dir.), *Les Contemporains populaires*, Paris, Laisné, 1859, in-fol.

LECOMTE, Jules, *Le Perron de Tortoni. Indiscrétions biographiques*, Paris, E. Dentu, 1863, in-16°, 346 p.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Les Figures du temps. Notices biographiques*, Paris, A. Bourdilliat, 1861, 3 vol. in-18°.

Les Annales contemporaines, par deux littérateurs publicistes, Paris, rue des Beaux-Arts, 3, 1850, in-4°.

Les Grands et les petits personnages du jour, par un des plus petits, Paris, Poujau de Laroche, 1860, in-8°, 16 p.

LOMENIE, Louis de, *Galerie des contemporains illustres, par un homme de rien*, Paris, au bureau central, 10 vol. 1840-1847, 10 vol. in-18°.

LU FRANCE, Paul Acker et Leonetto Cappiello, *Les Contemporains célèbres*, Paris, G. de Malherbe, 1904.

MICHAUD, Louis-Gabriel et Joseph François et alii, *Biographie universelle ancienne et moderne ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes... rédigée par une Société de gens de lettres et de savants*, Paris, Michaud, 1811-1828, 52 vol.

MONSELET Charles, *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, in-16°, 240 p.

Musée biographique. Illustrations, célébrités et notabilités du XIX^e siècle, Paris, au bureau, 40 rue Pigale, 1851, in-8°.

Musée français. Portraits des contemporains, dessinés d'après les meilleures photographies, Paris, au bureau du Journal amusant, 1861-1862, 2 vol.

Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants, Paris, Librairie théâtrale, 1855, in-4°.

- PELLOQUET Théodore, *Dictionnaire de poche des artistes contemporains*, Paris, A. Delahays, 1858, in-16°, 181 p.
- PETIT, Pierre et Théodore Pelloquet, *Galerie des hommes du jour*, Paris Photographie des Deux Mondes, 1860, in-plano, grand in-folio.
- PERICAUD Louis, *Le Panthéon des comédiens*, Paris, Eugène Fasquelle, 1922, in-8°, 368 p.
- Petite galerie dramatique ou Recueil de différents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale*, Paris, Martinet, 1796-1843, in-4°.
- PIEL DE TROISMONT, Charles, *Les Hommes du Second Empire*, Paris, Imprimerie de Madame de Lacombe, 1856, in-12°.
- PIERRON, Eugène, *Virginie Déjazet*, Paris, Bolle-Lasalle, 1856, 359 p.
- Plutarque populaire contemporain illustré*, Paris, Librairie centrale, 1870, grand in-8°, 251 p.
- POUJOL, Adolphe, *Théâtres, acteurs et actrices de Paris*, Paris, au dépôt, 1842, in-12°, 108 p.
- REYNAUD Jacques [pseud. Gabrielle Anna de Cisternes de Courtiras, dite Comtesse Dash], *Portraits contemporains*, Paris, Amyot, 1864, 286 p.
- RAUCOURT, Mademoiselle de, *Le Perroquet de Déjazet, recueil authentique de bons mots, réparties, saillies, etc.*, Paris, Barba, 1837, pet. in-8°.
- RIGO, Édouard (dir.), *Galerie illustrée des célébrités contemporaines. Les Théâtres de Paris*, Paris, Martinon, 1854, 4 vol. in-8°.
- RIGO, Édouard, *Le Règne de Napoléon III. Biographies illustrées des notabilités contemporaines*, Paris, à l'administration, 17, rue de Douai, 1855, in-4°.
- RIVAROL, Antoine de, *Le petit almanach de nos grands hommes, pour l'année 1788*, nouvelle édition, Paris, Léopold Collin, 1808, in-12°.
- ROBIN, Charles, *Galerie des gens de lettres au XIX^e siècle*, Paris, V. Lecou, 1848, grand in-8°, 361 p.
- ROCH, Francis, *Encyclopédie critique et biographique du dix-neuvième siècle*, Paris, 1856, in-8°, 16 p.
- ROSSIGNOL, Léon, *Nos petits journalistes*, Paris, Gosselin, 1865, in-18°, 168 p.
- SAINTE-ÉTIENNE Sylvain, *Biographie de Félicien David*, Marseille, impr. de Marius Olive, 1845, in-4°, 35 p.
- SARRUT, Germain et B. Saint-Edme, *Biographie des hommes du jour*, Paris, Krabbe, 1835-1842, 6 vol. in-4°.
- SILVESTRE, Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, Paris, E. Blanchard, 1853.
- 2^e éd., 1857.
- STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Auguste Boulland, 1824, 2 vol. in-8°.
- TEXIER, Edmond, *Histoire des journaux. Biographie des journalistes*, Paris, Pagnerre, 1850, 256 p.
- TISSERON, Louis, *Biographie des exposants de 1855*, Paris, 1, rue de Babylone, 1855, in-8°, 172 p.
- *Le Sénat de l'Empire français, documents historiques sur les membres du premier grand corps de l'État*, Paris, Dentu, 1860-1861, 2 vol. grand in-8°.
- *Annales historiques, nobiliaires et biographiques. Anciennes archives générales des hommes du jour*, Paris, Morin, 1861-1884, in-folio et in-4°.

— *Archives générales des hommes du jour. Biographie et généalogie. Nécrologie et beaux-arts*, Paris, 1857, in-8°.

TRONSENS, Charles [Carlo Gripp pseud.], *Photo-biographie des contemporains*, Paris, Photographie de l'Alcazar, [1867], in-4°.

VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers avec leurs noms, prénoms, surnoms, et pseudonymes, le lieu et la date de leur naissance, leur famille, leurs débuts, leur profession, leurs fonctions successives, leurs grades et titres, leurs actes publics, leurs œuvres, leurs écrits et les indications bibliographiques qui s'y rapportent, les traits caractéristiques de leur talent, etc. ; ouvrage rédigé et tenu à jour avec le concours d'écrivains de tous les pays*, Paris, Hachette, 1858, 1 vol. in-4°, 1804 p.

— 2^e éd., *ibidem*, 1861.

— *Supplément, ibidem*, 1863.

— 3^e éd., *ibidem*, 1865.

— 4^e éd., *ibidem*, 1870-1873.

— *Supplément, ibidem*, 1873.

— 5^e éd., *ibidem*, 1880-1882, et *Supplément*, 1882.

— 6^e éd., *ibidem*, 1893-1895.

— *Supplément, ibidem*, 1895.

VERMERSCH, Eugène, *Les Hommes du jour*, Paris, Madre, 1866-1867, 2 vol.

VERMOREL, Auguste, *Biographies contemporaines*, Paris, administration des biographies contemporaines, s.d. [1869], 4 vol. in-18°.

VERON, Pierre, *Le Panthéon de poche*, Paris, Degorce-Cadot, 1875, in-18°, 302 p.

VERRIER, A., *Biographies des célébrités contemporaines*, 1862, in-32°.

Œuvres d'Eugène de Mirecourt

MIRECOURT (Charles Jacquot, dit Eugène de), *Les Contemporains*, Ferdinand Sartorius, puis Gustave Havard, puis chez l'auteur, 1853-1858, 101 vol. in-32° de 96 p.

— *Histoire contemporaine. Portraits et silhouettes du XIX^e siècle*, Paris, Dentu, 1867 ; nouvelle édition : Paris, Faure, 1867-1871.

— [Armel de Kervan pseud.], *1789 et son histoire, documents authentiques*, Paris, Bray et Retaux, 1877.

— *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et C^{ie}*, Paris, s. éd., 1845.

— *La Bourse, ses abus et ses mystères*, Paris, chez l'auteur, 1858, in-8°, 320 p.

— *La Bourse et les signes du siècle*, Paris, Dentu, 1863, in-18°, 387 p.

— *La Calomnie. Simples notes pour mes lecteurs, avec une notice autobiographique*, Paris, chez tous les libraires, et Nantes, Libaros, 1873, in-16°.

— *La Famille d'Arthenay*, Paris, G. Roux, 1841, 2 vol. ; in-8°

— *Le Lieutenant de la Minerve* Paris, H. Souverain, 1842.

— *Napoleon III nach dem Leben gezeichnet*, Berlin, Abelsdorff, 1860, in-16°.

— *Napoléon III*, Londres, chez W. Allen, 1860.

- *Voltaire, ses hontes, ses crimes, ses œuvres et leurs conséquences sociales*, Paris, Bray et Retaux, 1877, in-16°, 277 p.
- *Madame de Tencin*, Paris, G. Roux et Cassanet, 1847, 2 vol. in-8°.
- *Sortir d'un rêve*, Paris, Baudry, 1839, 2 vol. in-8° (321 p., 365 p.).

Sur Eugène de Mirecourt

- DESCHAMPS Théophile, *Biographie de E. de Mirecourt*, Paris, bureau du Moniteur dramatique, 2^e éd., 1855.
- DESCHAMPS Théophile, *Biographie de Jacquot dit de Mirecourt*, 3^e éd., Paris, Dentu, 1857.
- Eugène de Mirecourt, sa biographie et ses erreurs*, Paris, Alphonse Taride, 1856.
- GALTIER Pierre-Julien, *Épître à Eugène Jacquot, dit de Mirecourt, auteur des Biographies contemporaines*, Neufchâteau, s.éd., 1857, in-8°, 7 p.
- GIRAUD, Alexis, *Monsieur Eugène de Mirecourt ou Un Pamphlétaire contemporain*, Paris et Lyon, chez tous les libraires, 1856, in-16°, 80 p.
- LEGOUVE Ernest, *Le Pamphlet*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, in-18°, 60 p.
- MASSON, L., *Jacquot sur la planche. À propos de Planche. Épître à M. E. de Mirecourt*, Paris, chez l'auteur, 1856, in-8°, 8 p.
- MAYER Gustave, *Un contemporain. Eugène de Mirecourt*, Paris, tous les libraires, 1855, 76 p.
- MAZEROLLE Pierre, *Confession d'un biographe. Fabrique de biographies, maison E. de Mirecourt & Cie*, Paris, chez l'auteur, 1857, in-16°, 188 p.
- MIRES, Jules, *À mes juges. Ma vie et mes affaires*, Paris, chez les principaux libraires, 1861, in-12°, 274 p.
- MONSELET, Charles *Mes souvenirs littéraires*, Paris, À la librairie illustrée [1888], 281 p.
- MORAND, Altève *Eugène de Mirecourt et Les Contemporains, étude et réfutation*, Paris, Ch. Nolet, 1855, in-16°, 62 p.
- THOMAS, André, *Le Pamphlétaire*, Paris, chez tous les libraires, 1858, in-18°, 90 p.

1.3. Sources secondaires

Correspondance

- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « folio classique », 1998.
- GILL, André, *Correspondance et mémoires d'un caricaturiste. 1840-1885*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.
- SAND, George, *Correspondance*, éd. George Lubin, Paris, Garnier, 1976.

Mémoires, souvenirs, journaux

- AUDEBRAND, Philibert, « Histoire d'un fruit sec. Scènes de la vie littéraire », *Revue française*, Paris, Bureaux de la Revue française, t. XI, mai-août 1865, p. 483-508.
- *Ceux qui mangent la pomme. Racontars parisiens*, Paris, Dentu, 1882.
 - *Derniers jours de la bohème. Souvenirs de la vie littéraire*, Paris, Calmann-Lévy, 1905.
 - *Petits mémoires du XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1892.
- BANVILLE, Théodore de, *Camées parisiens*, Paris, Pincebourde, 1866-1873.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Ridicules du temps*, Paris, Rouveyre et Blond, 1883.
- BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, éd. Alban Ramaut, Lyon, Symétrie, 2010.
- BERRYER, Pierre-Nicolas, *Souvenirs de M. Berryer, doyen des avocats de Paris, de 1774 à 1838*, Paris, Ambroise Dupont, 1839.
- BRISSON, Adolphe, *L'Envers de la gloire : enquêtes et documents inédits sur Victor Hugo, E. Renan, Émile Zola, Edgar Quinet...*, Paris, Flammarion, s.d. [1905].
- CLEMENT DE RIS, Louis, *Portraits à la plume*, Paris, Eugène Didier, 1853.
- DU CAMP, Maxime, *Souvenirs littéraires (1882-1883)*, Paris, Aubier, 1994.
- DUMAS Alexandre, *Mes Mémoires*, Paris, Michel Lévy, 1863-1884.
- Goncourt, Jules et Edmond de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- GOZLAN, Léon, *Balzac en pantoufles*, Paris, Michel Lévy, 1856.
- Guizot, François, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, Paris, Michel Lévy, 1858-1867.
- HOUSSAYE, Arsène, *Histoire du 41^e fauteuil de l'Académie française*, Paris, Victor Lecou, 1855.
- *Le Roi Voltaire : sa jeunesse, sa cour, ses ministres, son peuple, ses conquêtes, sa mort, son Dieu, sa dynastie*, Paris, Michel Lévy frères, 1858.
- JOURDAIN, Frantz, *Les Décorés, ceux qui ne le sont pas*, Paris, H. Simonis Empis, 1895.
- JOUY, Étienne de, *L'Hermite de la Chaussée d'Antin ou observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX^e siècle*, Paris, Pillet, 1814.
- LA GUERONNIERE, Arthur de, *Études et portraits politiques contemporains*, Paris, Henri Plon, 1856.
- LUCAS, Hippolyte, *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, E. Plon, Nourrit, 1890.
- MERLET, Gustave, *Hommes et livres, causeries morales et littéraires*, Paris, Eugène Didier, 1869.
- MONSELET, Charles, *Les Oubliés et les dédaignés. Figures littéraires de la fin du xviii^e siècle*, Alençon, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.
- NADAR (Félix Tournachon dit), *Le Miroir aux alouettes*, Paris, Michel Lévy, 1858.
- *Les Histoires buissonnières*, Paris, G. Decaux, 1877.
 - *Nadar jury au salon de 1857*, Paris, Librairie nouvelle, 1857.
 - *Quand j'étais étudiant*, Paris, Michel Lévy, 1856.
- PERRAULT, Charles, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, Antoine Dezallier, 1696.
- PLANCHE, Gustave, *Portraits littéraires*, Paris, Charpentier, 1848.

- ROCHEFORT, Henri, *Les aventures de ma vie*, Paris, Paul Dupont, 1896-1898.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Causeries du Lundi*, Paris, Garnier, 1850.
- *Portraits littéraires, Œuvres*, éd. Maxime Leroy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949.
- *Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy, 1872.
- SAND, George, *Œuvres autobiographiques*, éd. George Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
- TEXIER, Edmond, *Critiques et récits littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1853.
- VERLAINE, Paul, *Les Poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1884.
- VILLEMESANT, Hippolyte de, *Mémoires d'un journaliste*, Paris, Dentu, 1873.
- WERDET, Edmond, *Souvenirs de la vie littéraire. Portraits intimes*, Paris, Dentu, 1879.

Critique, essais, portraits

- AVENEL, Henri, *Chansons et chansonniers*, Paris, Marpon, 1890
- BABOU, Hippolyte, *Lettres satiriques et critiques*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860.
- BANCHEREAU, M., « Gustave Vapereau. 1818-1906 », *Mémoires de la société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans*, Orléans, Imprimerie Auguste Goût, t. VI, vol. 75, 1906
- BAYARD, Émile, *Le Nu esthétique. L'homme, la femme, l'enfant*, Paris, E. Bernard, 1902.
- CAUSSADE, François de, *Rhétorique et genres littéraires*, Paris, G. Masson, 1881
- CAYLA, Jean-Mamert, *Ces bons messieurs de Saint-Vincent de Paul*, Paris, Dentu, 1863.
- *La France sans le pape*, Paris, Dentu, 1861.
- *Le Nouveau Pape*, Paris, Dentu, 1862.
- *Pape et empereur*, Paris, Dentu, 1866.
- *Si j'étais Pape, solution et conclusion*, Paris, Dentu, 1861.
- DIOGENE LAËRCE, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*
- DU CAMP, Maxime, *Théophile Gautier*, Hachette, « Les Grands écrivains français », 1890.
- FOURNEL, Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Dentu, 1867.
- GAUTIER, Théophile, *De la mode*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1858.
- *Les Grottesques*, Desessart, 1844.
- *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1875.
- GIRARDIN, Émile de, *Le Droit de tout dire*, Paris, Librairie nouvelle, 1851.
- GONCOURT, Jules et Edmond, *Portraits intimes du XVIII^e siècle. Études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits*, Paris, Dentu, 1857-1858.
- GRANDVILLE, Jean-Jacques, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel et Paulin, 1840-1842.
- GRANIER DE CASSAGNAC, Alphonse, *Portraits littéraires*, Paris, Lecou et Didier, 1852.
- HOUSSAYE, Arsène, *Galerie de portraits du xviii^e siècle*, 4^e éd. revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1848.
- KARR, Alphonse, *Les Guêpes. Revue philosophique et littéraire des événements contemporains*, Nice, imprimerie nationale, 1859.
- La Grande ville, nouveau tableau de Paris*, Paris, Marescq, 1843.

La Lorraine, antiques chroniques, Nancy, Hinzelin et Grimblot, Raybois et C^{ie}, 1839-1840.

MAILLARD, Firmin, *Histoire anecdotique et critique des 159 journaux parus en l'an de grâce 1856 : avec une table par ordre alphabétique des 386 personnes citées, commentées et turlupinées dans le présent volume*, Paris, au dépôt, Passage Jouffroy, 7, 1857.

MALLARME, Stéphane, « Quelques Médaillons et portraits en pied », *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897.

MERIMEE, Prosper, *Portraits historiques et littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1874.

NERVAL, Gérard de, *Les Illuminés ou les précurseurs du socialisme*, Paris, Lecou, 1852.

Paris-Vivant. Le Million, Paris, de Gonet, 1857.

POITOU, Eugène, *Portraits littéraires et philosophiques*, Paris, Charpentier, 1868.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, PUPS, 2008.

SAND, George, *Garibaldi*, Paris, Achille Bourdilliat, 1859.

TEXIER, Edmond, [Sylvius pseud.] *Physiologie du poète*, Paris, Desloges, 1842.

— *Le journal et le journaliste*, Paris, Le Chevalier, 1868.

TEXIER, Edmond, Arnould Frémy et Taxile Delord, *Les Petits-Paris, par les auteurs des Mémoires de Bilboquet*, Paris, Librairie Alphonse Taride, 1854-1855.

VALLEE, Oscar de, *Les Manieurs d'argent. Études historiques et morales (1720-1857)*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.

VALLES, Jules, *L'Argent, par un homme de lettres devenu homme de Bourse*, non signé, Paris, Ledoyen, 1857.

Zola journaliste, éd. Adeline Wrona, Paris, Garnier Flammarion, 2011.

ZOLA, Émile, « Marbres et plâtres » (articles parus dans *L'Événement* et le *Figaro* d'août 1866 à février 1867), *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau monde, 2013, t. x.

Manuels, textes juridiques et savants

AYCARD, M., *Histoire du Crédit mobilier, 1852-1867*, Paris, Librairie internationale, Bruxelles, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1867.

CARNOT, M., *Examen des lois des 17, 26 mai ; 9 juin 1819, et 31 mars 1820, relatives à la répression des abus de la liberté de la presse*, Paris, Nève, 1821.

LACHATRE, Maurice, *Cinq centimes par jour. Méthodes commerciales d'un éditeur engagé*, François Gaudin et Jean-Yves Mollier éd., Presses universitaires de Rouen, 2008.

LE PLAY, Frédéric et Adolphe Focillon, « Charpentier de Paris (Seine, France), de la corporation des compagnons du devoir (journalier dans le système des engagements momentanés), d'après les renseignements recueillis sur les lieux en avril et mai 1856 », *Les ouvriers des deux mondes. Études sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières des diverses contrées et sur les rapports qui les unissent aux autres classes*, t. I, Paris, Au siège de la Société internationale, 1857, p. 27-68.

LEROY-BEAULIEU, Paul, *L'art de placer et gérer sa fortune*, Paris, Delagrave, 1906.

MAVIDAL, M. J. et M.-E. Laurent, *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des Chambres françaises*, Paris, Société d'imprimerie et de librairie administrative, 1865-1983.

NEYMARCK, A, *Que doit-on faire de son argent ? Notions et conseils pratiques sur les valeurs mobilières, placements et opérations*, Paris, Marchal et Godde, 1913.

« Prix et salaires en France à diverses époques », *Journal de la société statistique de Paris*, t v, 1864, p. 140-153.

PROUDHON, *Manuel du spéculateur à la Bourse* [1854], Paris, Garnier frères, 4^e éd., 1857.

Salaires et coûts de l'existence à diverses époques, jusqu'en 1910, Paris, Imprimerie nationale, 1911.

SILVESTRE, Théophile, *À Messieurs de la Cour impériale de Paris, première chambre. Mémoire de Théophile Silvestre contre Horace Vernet*, Paris, imprimerie Pillet, 1857.

Dictionnaires, encyclopédies

ABBE PREVOST [Antoine-François Prévost, dit], *Manuel lexique ou Dictionnaire des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, Paris, Didot, 1750.

BOUILLET, Marie-Nicolas, *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie* [1833], Paris, Hachette, 1859.

BRIFFAULT, Eugène, *Supplément au Dictionnaire de la conversation*, Paris, Garnier, 1845.

DELVAU, Alfred, *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés*, Paris, Dentu, 1867.

Dictionnaire historique ou Biographie universelle, 1781-1783, 6 vol. in-8°.

Dictionnaire universel français et latin, Nancy, Pierre Antoine, 1738-1742.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877.

POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

QUERARD, François-Marie, *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens, et gens de lettres de la France*, Paris, chez l'éditeur, 1859-64.

QUERARD, François-Marie, *Le Quérard. Archives d'histoire littéraire, de biographie et de bibliographie françaises*, Paris, au bureau du journal *La France littéraire*, 2^e année, 1856.

QUERARD, François-Marie, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, Paris, Paul Daffis, 1870.

Bibliographie critique

Œuvres littéraires : poésie, roman

BALZAC, Honoré de, « Pierre Grassou », *Œuvres illustrées de Balzac*, Paris, Marescq et C^{ie}, 1851-1853.

BALZAC, Honoré de, *Albert Savarus* [1842], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Diaboliques* [1874], Paris, Gallimard, 1996.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1976.

CHAMPFLEURY (Jules-François-Félix Husson, dit), *Les Aventures de Mademoiselle Mariette*, Paris, Poulet-Malassis, 1853.

GONCOURT, Jules et Edmond de, *Charles Demailly*, Paris, Dentu, 1860.

Poésies de Th. Gautier qui ne figureront pas dans ses œuvres, précédées d'une autobiographie et ornées d'un portrait singulier, France, imprimerie particulière, 1873.

POTHEY, Alexandre, *Le Capitaine Régnier, types civils et militaires*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, 1975.

VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877.

ZACCONE Pierre, *Les Mystères du Vieux Paris*, Paris, G. Roux et Cassanet, 1854.

2. Bibliographique critique

2.1. Biographies

Bibliographie

AUFFRAY, Jacqueline, *Bibliographie des recueils biographiques des contemporains des XIX^e-XX^e siècles en France*, Paris, INTD, 1963.

FIERRO, Alfred, *Bibliographie analytique des biographies collectives imprimées dans la France contemporaine (1789-1985)*, Paris, Honoré Champion, 1986.

OETTINGER, Eduard Maria, *Bibliographie biographique*, Bruxelles, J.-J. Stiénon, 1854.

Histoire et théorie de la biographie

BOYER-WEINMANN, Martine, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

CERVONI, Aurélia, *Théophile Gautier devant la critique*, Paris, Classiques Garnier, 2013

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

CHOTARD Loïc, *Approches du XIX^e siècle*, PUPS, 2000.

— *La Biographie contemporaine en France au XIX^e siècle. Autour du Panthéon-Nadar*, thèse de doctorat, Paris-IV, 1987.

CIORAN, Emil, *Anthologie du portrait. De Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, 1996.

COntEXTES, n° 3, 2008, « La question biographique en littérature ».

DESAN, Philippe et Daniel Desormeaux, *Les Biographies littéraires. Théories, pratiques et perspectives nouvelles*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

DIAZ, José-Luis, *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, PUF, 2011.

- Dictionnaire de Vies privées (1722-1842)*, éd. Olivier Ferret, Anne-Marie Mercier-Faivre et Chantal Thomas, Oxford, Voltaire Foundation, 2011.
- DOSSE, François, *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.
- DUBOIS, Jacques, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire, Hadelin Trinon, « Les biographies de Paris Match », *Communications*, 16, 1970, p. 110-124.
- DUFOUR, Hélène, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, PUF, 1997.
- Ferret, Olivier et Anne-Marie Mercier-Faivre (dir.), *Biographie & politique. Vie publique, vie privée, de l'Ancien Régime à la Restauration*, Presses universitaires de Lyon, 2014.
- GUITARD-MOREL, Josiane, « Une biographie d'Émilie du Châtelet. Mettre les Lumières sur une femme de science et de littérature », *Minores XIX-XX*, « Louise Colet ou l'éclectisme littéraire. Une écrivaine parmi les hommes », n° 2, 2020, p. 169-183.
- JEFFERSON, Ann, *Le défi biographique. La littérature en question*, Paris, PUF, 2012.
- MADELENAT, Daniel, *La Biographie*, PUF, 1984.
- PASSERON, Jean-Claude, « Biographies, itinéraires, flux, trajectoires », *Revue française de sociologie*, n° 31, 1990, p. 3-22.
- SAGALOVITSCH, Laurent, « Comment rédiger sa propre fiche Wikipédia ? », Slatefr, 21 octobre 2016 [en ligne], URL : <https://www.slate.fr/story/126668/fiche-wikipedia>.
- SAINT-AMAND, Denis, *Le Dictionnaire détourné. Socio-logiques d'un genre au second degré*, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- WRONA, Adeline, « Des Panthéons à vendre : le portrait d'homme de lettres, entre réclame et biographie », *Romantisme*, 2012, n° 155, p. 37-50.
- WRONA, Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012.
- ZANETTA, Julien, *D'après nature. Biographies d'artistes au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2019.
- ZELDIN, Théodore, « Biographie et psychologie sous le Second Empire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 1, janvier-mars 1974, p. 58-74.

Sur quelques auteurs du corpus

Étienne Carjat

- FALLAIZE, Elizabeth, *Etienne Carjat and « Le Boulevard » (1861-1863)*, Genève, Slatkine, 1987.
- HEFTLER, Sylviane, *Étienne Carjat (1828-1906)*, [exposition, Paris, Musée Carnavalet, 25 novembre 1982-13 janvier 1983], Paris, Musées de la ville de Paris, 1982.
- Benjamin Gastineau*
- MELDOLESI, Tommaso, *Benjamin Gastineau ou l'engagement d'un littéraire populaire de la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2020.

Dollingen

SPANDONIS, Sophie, « 'Un monde entier à remuer' : la vie et l'esprit parisiens dans la *Gazette de Paris* de Dollingen (1856-1859) », *SERD*, août 2018.

Arsène Houssaye

BRIX, Michel, « Nerval, Houssaye et *La Bohême galante* », *Revue Romane*, t. XXVI, 1991, p. 69-77.

COURT-PEREZ, Françoise (dir.), *Arsène Houssaye et son temps*, Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 20, 2017.

DUFIEF, Pierre-Jean, « Arsène Houssaye et le xviii^e siècle », dans France Marchal-Ninosque (dir.), *Ruptures et continuités. Des Lumières au symbolisme*, Presses universitaires de Nancy, 2004, p. 235-242.

THOMAS-RIPAULT, Catherine, *Le Mythe du xviii^e siècle au xix^e siècle : 1830-1860*, Paris, Champion, « Romantisme et modernité », 2003.

TIMOSCHENKOVA, Evgenia, « 'À toi de cœur et de plume' : l'amitié littéraire entre Théophile Gautier et Arsène Houssaye à travers quelques échanges épistolaires et critiques », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 40, 2018, p. 119-133.

Eugène de Mirecourt

ANDRE, Valérie, « Eugène de Mirecourt : 'biographe' de Voltaire », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 387, 2008, p. 375-384.

DUMONT, Marie-Hélène, « Portrait d'Eugène Sue dandy – la construction d'une image et ses motivations idéologiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 122, avril-juin 2022, p. 321-338.

GIACCHETTI, Claudine, « Fabrique de médisance : *Les Contemporains* d'Eugène de Mirecourt », dans Sylvie Mouglin (dir.), *La Médisance*, Publications du Centre d'Étude du Patrimoine Linguistique et Ethnologique de la Champagne-Ardenne, Presses universitaires de Reims, 2005, p. 379-394.

HODIN, Geneviève, « Miret ou Mirecourt », *Parade sauvage*, n° 24, 2013.

Nadar

GREAVES, Roger, *L'Affaire du pseudonyme*, Paris, les Éditions d'en face, 2015.

— *Nadar quand même !*, Paris, les Éditions d'en face, 2010.

PEETERS, Benoît, *Les Métamorphoses de Nadar*, Auby-sur-Semois, Marot, 1994.

SAINT-MARC, Stéphanie de, *Nadar*, Paris, Gallimard, 2010.

Édouard Rigo

ZIEGLER, Jean, « Rigo “maître Jacques” », *Études nervaliennes et romantiques*, t. III, 1987, p. 19-24.

2.2. Histoire littéraire, études de presse

Généralités

BELLET, Roger, « La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1983, n° 40., p. 53-62.

BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, n° 89, p. 3-46.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

CABANES, Jean-Louis et Vincent Laisney (dir.), *L'Année 1855. La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, Alain Vaillant, « Le siècle de la mystification », *Romantisme*, n° 156, 2012, p. 3-11.

Dubois, Jacques et Pascal Durand, « Champ littéraire et classes de textes », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 5-23.

GEFEN, Alexandre, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2007.

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

GLINOER, Anthony, « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *CONTEXTES* [en ligne], 2009, *Varia*.

— *La Bohème. Une figure de l'imaginaire social*, Presses universitaires de Montréal, 2019.

— *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008.

GOULEMOT, Jean M. et Daniel Oster (dir.), *Écrire Paris*, Éditions Seesam, Fondation Singer-Polignac, 1990.

GOULEMOT, Jean M. et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire (1630-1900)*, Paris, Minerve, 1992.

LETOURNEUX, Matthieu et Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

MARSOT, Julien, « Diogène le Cynique : un modèle d'inconvenance pour la bohème ? Moreau, Baudelaire et la vie de chien », *Cahiers Figura*, n° 40, 2015, p. 55-70.

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

- MYOUPPO, Magali, *La Sainteté en filigrane : stratégies d'appropriation laïque du modèle hagiographique dans la prose du XIX^e siècle*, Thèse de doctorat en langues et littératures françaises, Sorbonne Paris Cité, 2018.
- PICHOIS, Claude, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, Paris, José Corti, 1965.
- PINSON, Guillaume, « Représentation et imaginaire des sociabilités au XIX^e siècle », *Romantisme*, 2009, n° 143, p. 41-46.
- PREISS, Nathalie, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1999.
- REFFAIT, Christophe, *La Bourse dans le roman du second XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- SAINTES, Laetitia, *Paroles pamphlétaires dans le premier XIX^e siècle, 1814-1848*, Paris, Honoré Champion, 2022.
- STIENON, Valérie, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014.
- « Banalité, délégitimation, oubli : des conditions du ratage en littérature », *COntEXTES*, 27, 2020 [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/contextes/8957>.
- STIERLE, Karlheinz, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, trad. Marianne Rocher-JACQUIN, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001.
- THERENTY, Marie-Ève et Adeline Wrona, *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne université presses, 2020.
- VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2017.
- WAGNEUR, Jean-Didier et Françoise Cestor, *Les Bohèmes [1840-1870]*, Paris, Champ Vallon, 2012.

Presse, culture médiatique

- BELLET, Roger, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 1967.
- CHARLE, Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2004.
- KALIFA, Dominique, « L'entrée de la France en régime médiatique : l'étape des années 1860 », in Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, Pulim, 2000.
- KALIFA, Dominique, Alain Vaillant, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, 2004, n° 2, p. 197-214.
- KALIFA, Dominique, *La culture de masse en France, 1860-1930*, tome 1, Paris, Éd. La Découverte, « Repères », 2001.
- KALIFA, Dominique, Philippe Régner, 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.
- LANGLAIS, Pierre-Carl, *La formation de la chronique boursière dans la presse quotidienne française (1801-1870). Métamorphoses textuelles d'un journalisme de données*, thèse de doctorat, CELSA – Université Paris Sorbonne, 2015.

- Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 11, « L'art de la récup' », Paris, Champ Vallon, 2021.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017.
- MARTIN, Marc, « Journalistes parisiens et notoriété (vers 1830-1870). Pour une histoire sociale du journalisme », *Revue historique*, juillet-septembre 1981, n° 266, p. 31-74.
- MOUSSA, Sarga, « Un canal pour rire. Le chantier de Suez vu par *Le Charivari* », *Sociétés et représentations*, 2019, n° 48, p. 51-66.
- BARA, Olivier et Thérénty, Marie-Ève, Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges, *Médias 19*, 2012 [en ligne]. URL : <https://www.medias19.org/publications/presse-et-scene-au-xixe-siecle/>.
- PILLET, Élisabeth et Marie-Ève Thérénty, *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle*, nouveau monde éditions, 2021.
- PINSON, Guillaume (dir.), *La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique*, *Médias 19*, en ligne : <https://www.medias19.org/publications/la-lettre-et-la-presse-poetique-de-lintime-et-culture-mediatique>.
- PINSON, Guillaume, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », n° 33, 2013.
- ROY PINKER [pseud. Pierre-Carl Langlais, Julien Schuh et Marie-Ève Thérénty], *Fake news & viralité avant internet. Les lapins du Père-Lachaise et autres légendes médiatiques*, Paris, CNRS, 2020.
- SCHUH, Julien, « Les “petites revues” dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2020/1, p. 91-106.
- THERENTY, Marie-Ève et Alain Vaillant, *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.
- THERENTY, Marie-Ève, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

Célébrité

- BONNET, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.
- FILIPPI, Florence, Sarah Harvey et Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017.
- GAGNON, Alex, *Les métamorphoses de la grandeur. Imaginaire social et célébrité au Québec (de Louis Cyr à Dédé Fortin)*, Presses de l'Université de Montréal, « Socius » 2020.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, « nrf », 2012.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.
- MORIN, Edgar, *Les Stars* [1957], Paris, Seuil, 2015.
- Romantisme*, 1998, n° 100, « Le grand homme ».

Sur le réseau

- DEGENNE, Alain et Michel Forsé, *Les réseaux sociaux. Une analyse structurale en sociologie*, Paris, Armand Colin, 1994.
- FERRAND, Alexis, « La structure des systèmes de relations », *L'Année sociologique*, XLVII/1, 1997, p. 37-54.
- LACROIX, Michel (dir.), *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, 2004, vol. 7, n° 1, « Réseaux et identités sociales ».
- « Littérature, analyse de réseaux et centralité : esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature », *Recherches sociographiques*, 2003, vol. 44, n° 3, p. 475-497
- Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 10, « Réseaux », *Société des Études romantiques et dix-neuviémistes (SERD)*, Paris, Champ Vallon, 2020.
- MARNEFFE, Daphné de et Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Cri/CIEL, 2006.
- OLAV-DOZO, Björn, « Données biographiques et données relationnelles », *CONTEXTES*, [en ligne], n° 3, 2008, § 67. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/1933>.
- SALIOU, Kevin, *Le Réseau de Lautréamont. Itinéraire et stratégies d'Isidore Ducasse*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2021.

2.3. Histoire du livre de l'édition

- CAMBRON, Micheline, « Pour une médiapoétique du faits divers », *CONTEXTES* [en ligne] 24, 2019 : <http://journals.openedition.org/contextes/8291>.
- CHARTIER, Roger (dir.), *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987.
- CHARTIER, Roger et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. III. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, éditions du Cercle de la Librairie, 1985.
- DURAND, Pascal et Christine Servais, *L'intervention du support. Médiation esthétique et énonciation éditoriale*, Presses universitaires de Liège, 2017.
- GAUDIN, François, *Maurice Lachâtre, éditeur socialiste : 1814-1900*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014.
- GLINOER, Anthony et Pascal Durand, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2005.
- LYONS, Martyn, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Éditions du Cercle de la Librairie, 1987.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste : un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, Collection Lieux littéraires/6, 2003.
- Mémoires du livre/Studies in book culture*, « Le livre et le journal : croisements, prolongements, transformations », vol. 8, n° 2, 2017.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Éditer au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007, p. 771-790.

- « Le capitalisme à l'assaut du roman populaire », dans Loïc Artiga (dir.), *Le Roman populaire*, Paris, Autrement, 2008, p. 17-33.
- (dir.), *Le commerce de la librairie en France au XIX^e siècle*, Paris, IMEC/Éditions de la MSH, 1997.
- *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition. 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.
- *Louis Hachette (1800-1864). Le fondateur d'un empire*, Paris, Fayard, 1999.
- *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La fabrique éditions, 2015.
- 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 MSH, 1999.
- PETY, Dominique, *Poétique de la collection au XIX^e siècle*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.
- PORTEBOIS, Yannick, Dorothy Elizabeth Speirs, *Entre le livre et le journal*, Lyon, ENS Éditions, 2013.
- POULAIN, Martine (dir.), *Pour une sociologie de la lecture, Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Éditions du Cercle de la Librairie, 1988.
- PREISS, Nathalie (dir.), *Le XIX^e siècle à l'épreuve de la collection*, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- SAVY, Nicole et George Vigne, *Le Siècle des dictionnaires*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, coll. « Les Dossiers du Musée d'Orsay », 1987.
- SEBAYASHI, Nathalie, « Appropriation par le collage. Le cas de l'album factice », *Histoire de l'art*, n° 78, 2016, p.71-86.
- SORDET, Yann, *Histoire du livre et de l'édition*, Paris, Albin Michel, 2021.
- SOREL, Patricia, *Une petite histoire de la librairie française*, Paris, La Fabrique éditions, 2021.
- SOUCHIER, Emmanuël, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et langages*, n° 154, « L'énonciation éditoriale en question », décembre 2007, p. 23-38.
- STEAD, Evangelia et Hélène Védrine, *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Paris, PUPS, 2008.
- THERENTY, Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, « Histoire culturelle/Histoire littéraire » 2009, p. 109-115.
- TUCOO-CHALA, Suzanne, *Charles-Joseph Panckoucke et la librairie française. 1736-1798*, Pau-Paris, Marrimpouey Jeune-Jean Touzot, 1977.

2.4. Genres littéraires

- BARA, Olivier, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », dans Mariane Bury et Laplace-Claverie, Hélène (dir.), *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- FLOREA, Marie-Laure, « Dire la mort, écrire la vie. Re-présentations de la mort dans les nécrologies de presse », *Questions de communication*, 2011, n° 19, p. 29-52.

KHOURY, Camille, « Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle : une distribution à contre-genre ? », *Revue Agôn*, n° 7, 2015 [en ligne]. URL : <https://doi.org/10.4000/agon.3448>.

LAISNEY, Vincent (dir.), *Les Souvenirs littéraires*, Actes du colloque des 2-3-4 juin 2016 à l'Université Paris-Nanterre, Presses universitaires de Liège, 2016.

MAKAROVA, Arina, « La fonction sociale de la rubrique nécrologique. L'annonce de décès à travers la presse des XVIII^e-XIX^e siècles », *Hypothèses*, 2007, n° 10, p. 113-121.

MELISON, Gabrielle, « Les articles nécrologiques de George Sand : traitement et évolution d'un genre qui se codifie », dans Marie-Ève Thérénty (dir.), *George Sand journaliste*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2011, p. 175-187.

ZANONE, Damien, *Écrire son temps, Les mémoires en France de 1815 à 1848*, Presses universitaires de Lyon, 2006.

2.5. Théorie littéraire

BARTHES, Roland, *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
— *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 1994.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.
— *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

LARROUX, Guy, « Frontières et points stratégiques de l'œuvre », *Romantisme*, 2022, n° 195, « Penser la poétique », p. 31-45.

MORAWSKI, Stefan, « The Basic Functions of Quotation », *Sign, Language, Culture, Janua Linguarum, Series major*, I, La Haye-Paris, Mouton, 1971, p. 690-705.

2.6. Histoire du droit

BEIGNER, Bernard, *L'honneur et le droit*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1975.

HALPERIN, Jean-Louis, « Diffamation, vie publique et vie privée en France de 1789 à 1944 », *Droit et cultures*, 2013, n° 65, p. 145-163.
— « Protection de la vie privée et *privacy* : deux traditions juridiques différentes ? », *Les Nouveaux Cahiers du Conseil constitutionnel*, 2013, n° 48, p. 59-68.

KAYSER, Pierre, *La protection de la vie privée par le droit*, 3^e éd., Éd. Economica, 1995.

Lefranc, David, *La Renommée en droit privé*, Paris, LGDJ, 2003.

POST, Robert C., « *The Social Foundations of Defamation Law : Reputation and the Constitution* », *California Law Review*, 1986, vol. 74, n° 3, p. 691-742.

RIGAUX, François, *La protection de la vie privée et des autres biens de la personnalité*, Bruxelles, Bruylant, Paris, LGDJ, 1990.

2.7. Études visuelles, histoire de l'art

- ALPERS, Svetlana, *L'Atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent* [1988], Paris, Gallimard, 1991.
- AUBENAS, Sylvie, *Alphonse Poitevin (1819-1882), photographe et inventeur : la naissance des procédés de reproduction photographique et de la photographie inaltérable*, thèse pour l'obtention du diplôme d'archiviste-paléographe de l'École nationale des Chartes, 1988.
- BAILLY-HERZBERG, Janine, *L'eau-forte de peintre au XIX^e siècle : la société des aquafortistes (1862-1867)*, Paris, Léonce Laget, 1972.
- BARGIEL, Réjane (dir.), *De la caricature à l'affiche. 1850-1918*, [exposition, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 18 février – 4 septembre 2016], Paris, Les Arts Décoratifs – UCAD, 2016.
- BARIDON, Laurent et Martial Guédron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.
- BAXANDALL, Michael, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* [1972], Paris, Gallimard, 1985.
- BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art* [Art Worlds, 1982], Paris, Flammarion, 2010.
- BENARROCHE, Paul, *Marseille au temps de Nadar*, Marseille, éditions Parenthèse/Musées de Marseille, 2001.
- CHAGNIOT, Claire, *Baudelaire et l'estampe*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016.
- CHIK, Caroline, « La photographie sérielle et séquentielle. Origines et ambiguïtés », *Cinemas*, vol. xxiv, n° 2-3, 2014, p. 187-215.
- COGEVAL, Guy, Yves Badetz, Paul Perrin et Marie-Paule Vial, *Spectaculaire Second Empire*, Paris, Skira, 2016.
- DELUERMOZ, Quentin, Emmanuel Fureix, Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam et Vanessa Schwartz, « Le XIX^e siècle au prisme des *visual studies* », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 49, 2014, p. 139-175.
- DESBUISSONS, Frédérique, Marie-Ange Fougère et Érika Wicky (dir.), *L'Œil du XIX^e siècle*, 26-29 mars 2018, [en ligne] URL : <https://serd.hypotheses.org/loeil-du-xixe-siecle>.
- FELMINGHAM, Michaël, *The Illustrated Gift Book. 1880-1930*, Aldershot, Scolar Press, 1988.
- FONT-REAULX, Dominique de, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre (1839-1914)*, Paris, Flammarion, 2020.
- FONTANE, Charles, *Un maître de la caricature. André Gill*, Paris, Éditions de l'Ibis, 1927.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.
- HAMON, Françoise, « Le Crystal Palace. Une icône dix-neuviémiste », *Romantisme*, 1994, n° 83, p. 59-72.
- HAMON, Philippe, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
— *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- HANNOOSH, Michèle, « Theophile Silvestre's *Histoire des artistes vivants*, art criticism and photography », *The Art Bulletin*, vol. LXXXVIII, n° 4, décembre 2006, p. 729-755.
- KAENEL, Philippe, dans *Le Métier d'illustrateur (1830-1880). Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré* [1996], Genève, Droz, 2005.
- LE MEN, Ségolène (dir.), *L'Art de la caricature*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011.

LE MEN, Ségolène, « Aux grands hommes la charge reconnaissable », [exposition, Paris, Maison de Balzac, 31 mai-31 août 1988] *Benjamin Roubaud et le Panthéon charivarique*, Valérie Guillaume (dir.), Paris-Musées, Maison de Balzac, 1988.

— *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008.

MAGUET, Frédéric, « Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué », *Histoire par l'image* [en ligne] URL : histoire-image.org/etudes/credit-est-mort-mauvais-payeurs-ont-tue.

MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

MCCAULEY, Elizabeth Anne, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985.

— *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, 1994.

MCPHERSON, Heather, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press, 2001.

NOCHLIN, Linda, Anne Lafont et Todd Porterfield, « Entretien avec Linda Nochlin », trad. Anne Lafont, *Perspective*, n° 1, 2015, p. 63-76.

PALLAS, Basile, *Le Miroir aberrant. Littérature et photographies au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

PENET, Lyne, « L'Histoire des artistes vivants de Théophile Silvestre : l'artiste en représentation » dans *Image de l'artiste*, Éric Darragon et Bertrand Tillier (dir.), *Territoires contemporains*, n° 3 [en ligne]. URL :

http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Lyne_Penet.html.

RAUX, Sophie, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck, *L'estampe. Un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

ROBERTS-JONES, Philippe, « La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890 », *Études de presse*, Institut français de presse, 1956.

— *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-Arts, 1960.

Romantisme, 2020/1, n° 187, « Cultures visuelles du XIX^e siècle ».

ROUBERT, Paul-Louis, *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie (1839-1859)*, Paris, Monum, 2006.

ROUILLE, André, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie (1816-1871)*, Paris, Macula, 1989.

SCHLESSER, Thomas, Bertrand Tillier, *Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image*, Paris, Kimé, 2007.

TETU, Jean-François, « L'illustration de la presse au XIX^e siècle », *Semen*, 25, 2008, [en ligne] URL : <https://doi.org/10.4000/semen.8227>.

THELOT, Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003

Tillier, Bertrand, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, L'amateur, 2005

TWYMAN, Michael, *L'Imprimerie. Histoire et techniques*, trad. Bernadette Moglia, ENS éditions, 2007

VOUILLOUX, Bernard, « Le siècle de l'imagerie », *Romantisme*, 2020/1, n° 187, p. 16-27

Wat, Pierre (dir.), *Portraits d'atelier. Un album de photographies fin de siècle*, Grenoble, ELLUG, 2013.

WICKY, Érika, « Le portrait photographique : des “trivialités du visage” à la “ressemblance intime” », *Romantisme*, 2017/2, n° 176, p. 36-46

WICKY, Érika, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Presses universitaires de Rennes, 2015

ZANETTA, Julien, « Ressemblance et identité : Théophile Silvestre et l'art du portrait d'après nature », *Romantisme*, 2017, n° 176, p. 80-99

2.8. Histoire

ARIES, Philippe, Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1999, t. IV.

BATTAIS, Boris, « L'amnistie de 1859 et le retour des mariannistes en Anjou : entre pardon judiciaire et surveillance policière », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, n° 117/2, 2010, p. 69-83.

BERTRAND, Paul, *Les Écritures ordinaires, Sociologie d'un temps de révolution documentaire (entre royaume de France et empire, 1250-1350)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015.

BLAY, Michel et Robert Halleux (dir.), *La Science classique : xvi^e-xvii^e siècles. Dictionnaire critique*, Paris, Flammarion, 1998.

CHARLAP, Cécile, *La fabrique de la ménopause*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

Compagnon, Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017.

CORBIN, Alain, *Le miasme et la jonquille* [1982], Flammarion, « Champs histoire », 2016.

CORBIN, Alain, Pierre Georgel, Stéphane Guégan, Stéphane Michaud, Max Milner et Nicole Savy, *L'Invention du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Paris, Klincksieck, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999.

DASTON, Lorraine et Peter Gallison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.

DEBRAY, Régis, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010.

DELUERMOZ, Quentin et Anthony Glinoe (dir.), *L'Insurrection entre histoire et littérature (1789-1914)*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2015.

DUPRAT, Catherine, *Pour l'amour de l'humanité. Le temps des philanthropes. La philanthropie parisienne des Lumières à la monarchie de Juillet*, thèse, Paris I, 1991.

GARRIGOU, Alain, « Le brouillon du suffrage universel. Archéologie du décret du 5 mars 1848 », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 6, 1991, p. 161-178.

GEORGE, Jocelyne, *Paris province. De la révolution à la mondialisation*, Paris, Fayard, 1998.

— « Paris province : un mouvement du capital », Yvan Leclerc et Amélie Djourachkovitch (dir.), *Province-Paris. Topographie littéraire au XIX^e siècle*, Mont Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000, p. 14-25. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.purh.11265>.

JACOB, Christian, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

JARDIN, André et André-Jean Tudesq, *La France des notables (1815-1848)*, Paris, Seuil, 1973.

- JEANNENEY, Jean-Noël, *Le Duel. Une passion française (1789-1914)*, Paris, Seuil, 2004.
- MARAIS, Jean-Luc, *Histoire du don en France de 1800 à 1959. Dons et legs charitables, pieux et philanthropiques*, Presses universitaires de Rennes, 1999.
- MARION, Marcel, « Un épisode des relations pécuniaires franco-américaines », *Revue des Deux Mondes*, Vol. 36, No. 1, 1^{er} novembre 1926, p. 46-64.
- MILLOT, Hélène, Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *1848. Une révolution du discours*, Saint-Étienne, Cahiers intempestifs, 2001, p. 27-45.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. III, vol. 1, *Conflits et partages*, Gallimard, 1992.
- Petit-Konczyk, Muriel, « Gérer son portefeuille à la fin du XIX^e siècle », *Revue du Nord*, 2011, n° 390.
- PLESSIS, Alain, « La Bourse et la société française du Second Empire », *Romantisme*, 1983, n° 40, p. 41-52.
- PUJOL, Philippe, *La Fabrique du monstre*, Paris, Les Arènes, 2016.
- SEMERIA, Yves, *Le tonneau de Diogène et autres récits philosophiques*, Paris, Quintette, 2000.
- SENNETT, Richard, *Les Tyrannies de l'intimité* [titre original : *The Fall of Public Man*], Antoine BERMAN et Rebecca Folkman (trad.), Paris, Seuil, 1979.
- ZELDIN, Théodore, *Histoire des passions françaises (1848-1945). v. Anxiété et hypocrisie*, trad. DROSSO, Fériat et Nelcya Delanoë, Paris, Recherches, 1979.

2.9. Philosophie, sociologie

- BOURDIEU, Pierre, « Le Capital social. Notes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 31, 1980, p. 2-3.
- CHUL-HAN, Byung, *La Société de transparence*, PUF, 2017.
- FÆSSEL, Michaël, *La privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, Paris, Seuil, 2008.
- LEVY Moreno, Jacob, *Fondements de la sociométrie*, 1934.
- SCHLANGER, Judith, *La Vocation* [1997], Paris, Hermann, 2010.
- TARDE, Gabriel, *L'Opinion et la foule* [1901], Paris, PUF, 1989.
- VAILLANT, Alain, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

Table des matières

<i>Remerciements</i>	3
<i>Sommaire</i>	5
<i>Introduction</i>	9
Le corpus	11
Contemporain : un terme ambigu	14
Les origines du genre	15
1850-1870 : l'acmé de la production des biographies contemporaines	22
État de la question	25
Cadre d'analyse	29
Le choix d'un titre	32
Parcours	33
<i>Chapitre 1 : publication</i>	37
1. En volume	40
1.1. Dictionnaires biographiques : le cas du <i>Dictionnaire universel des Contemporains</i>	42
1.2. Recueils en volumes	46
2. Dans la presse	51
2.1. La rubrique biographique	54
2.2. Les journaux biographiques	60
3. Livraisons et fascicules	67
3.1. Le développement de la vente par livraisons au XIX ^e siècle	68
3.2. Livraisons et collections	70
3.3. Livraisons et biographies contemporaines : une approche par les prix	72
<i>Chapitre 2 : réseau</i>	85
1. Transaction financière : les biographies à vendre, un outil de promotion socioprofessionnelle pour les notables	92
1.1. Un objet éditorial non identifié	92
1.2. Débiter la gloire	94
1.3. La galaxie des « archives biographiques » à vendre	99
1.4. Biographes aigrefins	107
1.5. En être	110
2. Transaction symbolique de notoriété : Nadar et ses « Contemporains », pratique et mise en scène d'un réseau culturel	112
2.1. Un « réseau d'amitiés » dans le texte	115
2.2. Trajectoires	123
2.3. La « commercialisation de la bohème » ?	147
<i>Chapitre 3 : diffamation. Une histoire des Contemporains, d'Eugène de Mirecourt</i>	153
1. Préambule. Eugène de Mirecourt : un état de l'art	155
1.1. Lecture psychologique : Loïc Chotard (1980)	156
1.2. Lecture polémique : Valérie André (2008) et Claudine Giachetti (2005)	158
1.3. Lecture médiatique : Adeline Wrona (2012)	159

1.4.	Lecture ironique : Denis Saint-Amand (2013)	161
2.	Les Contemporains face aux contemporains (1853-1856)	163
2.1.	Naissance d'un pamphlétaire	163
2.2.	Ranimer la polémique	173
2.3.	Expliquer Eugène de Mirecourt	181
3.	Contre le « million » : la tourmente juridique (1857-1858)	192
3.1.	Le cadre légal	192
3.2.	Le feuilleton judiciaire	198
3.3.	La fin de Mirecourt	208
3.4.	Du côté de Mirecourt	218
4.	Le biographe imaginaire : l'influence d'Eugène de Mirecourt	221
4.1.	Mendiant, voleur, chiffonnier	221
4.2.	La calomnie, invariant ou nouveauté ?	225
Chapitre 4 : illustration		229
1.	Les photographies	234
1.1.	<i>L'Histoire des artistes vivants</i> de Théophile Silvestre : photographie et objectivité	234
1.2.	Un format nouveau : le portrait-carte	240
1.3.	Disdéri et la <i>Galerie des contemporains</i>	244
1.4.	La <i>Galerie des hommes du jour</i> de Pierre Petit, « aristocrate dans son art »	255
1.5.	Le <i>Panthéon parisien</i> , d'Étienne Carjat : « Viens demain, je te fais illustre. »	263
2.	Les estampes « sérieuses »	273
2.1.	La rupture des années 1860	275
2.2.	Le texte menacé ?	281
3.	Les portraits-charges	288
3.1.	Étienne Carjat, un caricaturiste à part	292
3.2.	Les portraits-charges de célébrités dans les années 1860 : un objet médiatique	298
3.3.	Procédés graphiques	302
3.4.	Le portrait-charge, un dessin d'actualité	311
3.5.	Quelle place, alors, pour les biographies ?	314
Chapitre 5 : recyclage		327
1.	Intertextualité : la biographie contemporaine, un genre autophage	330
1.1.	Citations et références	331
1.2.	Plagiat	344
1.3.	Michaud vs. Didot : les biographies citées... en justice	361
2.	La fabrique biographique	367
2.1.	Les biographèmes	368
2.2.	Pierre-Antoine Berryer, la force de la tradition	371
2.3.	Virginie Déjazet, d'un récit l'autre	380
2.4.	Arsène Houssaye : <i>control the narrative</i>	387
Chapitre 6 : cartographie		397
1.	Frontières extérieures	400
1.1.	La nécrologie	400
1.2.	Le portrait littéraire	408
1.3.	Les Mémoires et les Souvenirs littéraires	421
2.	Frontières intérieures	432
2.1.	Des biographies à consulter : les notices	434
2.2.	Les biographies à lire	441
2.3.	<i>Vocation, convocation</i>	447
2.4.	Sérieux et comique	455
3.	Série et individu : une polarité interne au genre	467
3.1.	Tout dire	470

3.2.	L'ordre du jour	473
3.3.	Périodique ou collection ?	475
3.4.	La place du biographié	476
Conclusion		479
Table des illustrations		483
Annexes		485
Remarques sur les annexes		485
Annexe 1. <i>Les Binettes contemporaines</i> , par Auguste Commerson (1854-1855)		486
Annexe 2. Les biographies de <i>Diogène</i> (version de 1856-1857)		488
Annexe 3. La « Galerie du XIX ^e siècle » dans <i>L'Artiste</i> (1857-1860)		490
Annexe 4. Les biographié·e·s du <i>Musée français</i> (1860-1861)		492
Annexe 5. Les biographies du <i>Boulevard</i> (1861-1863)		494
Annexe 6. Les biographies du <i>Drolatique</i> (avril-août 1867)		496
Annexe 7. Les sources de l'article « Mme Ugalde », par Alphonse Baralle		497
Annexe 8. Les biographies de Pierre-Antoine Berryer		509
Annexe 9. Les biographies de Virginie Déjazet		511
Annexe 10. Les biographies d'Arsène Houssaye		513
Index des noms		515
Bibliographie		525
1. Sources		525
1.1.	Organes de presse (par années citées)	525
1.2.	Sources primaires	528
1.3.	Sources secondaires	533
2. Bibliographique critique		538
2.1.	Biographies	538
2.2.	Histoire littéraire, études de presse	541
2.3.	Histoire du livre de l'édition	544
2.4.	Genres littéraires	545
2.5.	Théorie littéraire	546
2.6.	Histoire du droit	546
2.7.	Études visuelles, histoire de l'art	547
2.8.	Histoire	549
2.9.	Philosophie, sociologie	550
Table des matières		551