

Trône, monture ou meuble bourgeois : Le fauteuil de l'« Écrivain-roi »

Marie-Clémence REGNIER
(Université d'Artois)

Dans un ouvrage intitulé *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dominique Maingueneau¹ propose de dépasser l'antagonisme schématique entre espaces littéraire et social, intériorité de l'écrivain et circonstances d'écriture, histoire littéraire et stylistique au sujet de l'autonomie de l'œuvre. La notion de « paratopie », que l'auteur propose alors, permet de penser ce rapport au strict plan discursif non pas comme « l'absence de tout lieu, mais [comme] une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu² ». Pourtant, il est un ensemble de lieux qui rend compte d'une certaine forme discursive d'assignation à résidence sinon de la littérature, du moins de l'écrivain : « le lieu d'écriture ». Celui-ci s'avère déterminant pour le lecteur dans son rapport à l'écrivain, et pour l'écrivain qui théâtralise la parole littéraire, telle que D. Maingueneau la conceptualise dans la notion d'« image d'auteur³ ». En outre, les études consacrées aux « scénographies auctoriales » et aux « postures », au-delà de la seule composante discursive du « lieu d'écriture », ont mis en lumière les « lieux d'écriture » comme *décors scénographiques*⁴. Toutefois, le rôle du lieu de vie de l'écrivain dans ces scénographies n'a guère été envisagé jusque-là pour lui-même (hors monographies⁵), pas plus que son ameublement.

Dans cet article, il s'agit de mettre en perspective la dimension discursive de la paratopie du « lieu d'écriture » et les approches posturales et scénographiques centrées sur la figure de l'écrivain en plaçant l'accent non pas sur la *maison de l'écrivain*, « accessoire » d'écrivain à une échelle macrostructurelle, mais sur un « meuble » à une

1. Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1993.

2. *Ibid.*, p. 28.

3. Voir notamment Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009. URL : <http://journals.openedition.org/aad/660>. Page consultée le 24 avril 2018.

4. José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007 ; Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007 ; David Martens et Nausicaa Dewez, « Table d'orientation », *Interférences littéraires / Littéraire intertextuelles*, dans David Martens et Nausicaa Dewez (dir.), « Iconographies de l'écrivain », mai 2009, n° 2.

5. Voir par exemple Antoine Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996, 2 vol.

échelle microstructurale : le fauteuil d'écrivain. La réflexion engagée montre que les représentations particulières que l'on se fait des écrivains, dans leur cabinet de travail en particulier, recouvrent des schèmes généraux, historiquement et culturellement construits, qui mettent en scène la figure de l'écrivain dans le décor souvent moins historique que théâtral d'un cabinet de travail meublé de cet « accessoire » érigé au rang de symbole avec la plume et le bureau d'écriture. Les fauteuils étudiés recouvrent trois statuts distincts qui peuvent se croiser : premièrement, celui d'accessoire paratopique (le fauteuil est un « meuble d'écriture » dans lequel le lecteur s'imagine l'auteur), deuxièmement, celui de relique (cette dernière catégorie renvoie à de « vrais » fauteuils qui sont utilisés par les écrivains), troisièmement, celui de symbole (les fauteuils représentés désignent le sacerdoce littéraire comme signes). Nous verrons que cet imaginaire et cette imagerie archétypaux de l'écrivain en « assis » s'épanouissent au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles à la faveur du « sacre de l'écrivain », mais aussi de l'industrialisation des modes de représentation de l'écrivain, autant discursifs que visuels et matériels, comme l'a étudié Adeline Wrona dans l'ouvrage intitulé *Face au portrait*⁶. Nous verrons enfin que ces représentations se figent bientôt en autant de stéréotypes, combattus par certains écrivains qui développent en retour des scénographies alternatives pour faire valoir leur originalité dans l'espace littéraire.

Le « sacre de l'écrivain » : le fauteuil comme trône

Il paraît difficile de dater le moment à partir duquel les écrivains sont représentés ou se représentent assis sur un fauteuil-trône. Toutefois, la naissance de la figure de l'écrivain constitue un jalon important : les scénographies de l'écrivain en « assis », « dans le silence du cabinet⁷ » pour reprendre une expression de Gustave Flaubert dans sa correspondance, sont contemporaines de l'individualisation et de la reconnaissance de la figure de l'homme de lettres au sein de la communauté humaniste, à la Renaissance. Dans cette perspective, nous pensons à la scénographie que Michel de Montaigne met en œuvre dans ses *Essais*, lorsqu'il fait son autoportrait dans son cabinet de travail, perché dans une tour - « siège » - du château dont les murs sont recouverts de devises morales et philosophiques :

La figure en est ronde, et n'a de plat, que ce qu'il faut à ma table et à mon siège : et vient m'offrant en se courbant, d'une vue, tous mes livres, rangés sur des pupitres [ajouté en 1595] à cinq degrez tout à l'environ. Elle a trois vues de riche et libre prospect, et seize pas de vide en diamètre. En hiver j'y suis moins continuellement : car ma maison est juchée sur un tertre, comme dit son nom : et n'a point de pièce plus éventée que cette-ci : qui me plaît d'être un peu pénible et à l'écart, tant pour le fruit de l'exercice, que pour reculer de moi la presse. C'est là mon siège. J'essaye à m'en rendre la domination pure : et à soustraire ce seul coin, à la communauté et conjugale, et filiale, et civile⁸.

C'est en effet à la même époque que les représentations des lieux d'écriture s'affirment, tout comme les pèlerinages aux demeures et aux « dernières demeures » des

6. Adeline Wrona, *Face au portrait : de Sainte-Beuve à Facebook*, préf. Yves Jeanneret, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012.

7. Marie-Clémence Régner, « Gustave Flaubert en “ermite de Croisset” : la fabrique d'une idée reçue pour la postérité », *Bulletin des Amis de Flaubert et de Maupassant*. A paraître.

8. Michel de Montaigne, « De trois commerces » (III, 3), *Essais*, Paris, Garnier frères, 1865-1866, p. 248.

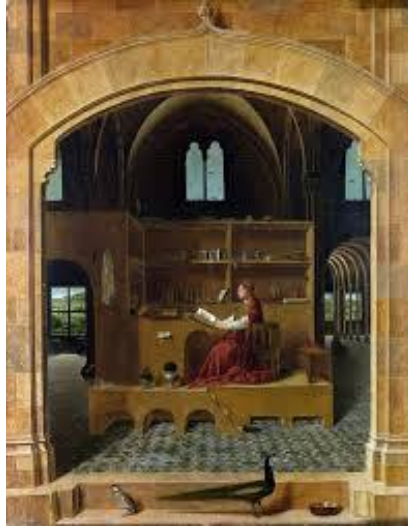
écrivains⁹. Accessoire d'écriture, le fauteuil est à l'écrivain ce que le trône est au roi : un emblème qui symbolise son magistère moral, esthétique ou philosophique. Ceci explique pourquoi ces représentations se multiplient dans les textes et en images à partir du XVII^e siècle, siècle de la « naissance de l'écrivain » qui, d'après Alain Viala, commence à s'émanciper de la catégorie des hommes de lettres¹⁰. Toutefois, ces représentations convoquent indirectement l'image de l'écrivain écrivant et en « assis » : cette scénographie ferait-elle de l'ombre au roi ? Toujours est-il que le transfert de sacralité de la figure royale à la figure de l'écrivain et du philosophe s'accroît à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle pour se systématiser au siècle suivant.



Ill. 1 Molière à sa table de travail par Charles Antoine Coypel d'après Mignard, v. 1734, Paris, Musée de la Comédie française. Photo (C) RMN-Grand Palais / Agence Bulloz.

Les représentations de l'écrivain en « assis » emprunteraient donc aux représentations qui figurent le roi auprès de son trône ou assis sur celui-ci. Une autre figure de référence contribue à distinguer et à singulariser l'homme de lettres vis-à-vis du roi et des hommes de pouvoir en général (aristocratie, haut-clergé) : il s'agit de la référence à la figure du moine-copiste et du philosophe-exégète. Michael Fried, dans *La place du spectateur*, a montré que les portraits d'hommes de lettres, qui participent de la légitimation de l'art et des artistes « modernes » au XVIII^e siècle, empruntent aux images de Saint Jérôme dans le décor d'un *studiolo* plus ou moins austère¹¹.

9. Harald Hendrix, « Writers' Houses as Media of Expression and Remembrance : From Self-Fashioning to Cultural Memory », in Harald Hendrix (dir.), *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York, Routledge, coll. « Routledge research in cultural and media studies », n° 11, 2008, p. 1-11.
10. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
11. Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [éd. or. « Absorption and Theatricality : painting and beholder in the age of Diderot », 1980], trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. « nrf Essais », 1990.



Ill. 2 *Saint Jérôme dans son étude* par Antonello de Messine, v. 1474-1475, Londres, National Gallery.

À mesure que le « sacre de l'écrivain » s'affirme et que décline le pouvoir monarchique, comme l'ont analysé Paul Bénichou¹² et Jean-Claude Bonnet¹³ notamment, les représentations du magistère de l'homme de lettres essaient : elles valorisent davantage la figure de l'« Assis ». L'homme de lettres est alors mis en scène dans les salons littéraires et mondains où il discourt et où il fait lecture de ses œuvres, ou dans son cabinet de travail, dont le décor est à peine esquissé à cette époque : l'accent est placé sur l'écrivain et sur ses attributs symboliques.



Ill. 3 et 4. Portrait de Denis Diderot par Louis-Michel Van Loo, Salon de 1767, Paris, Musée du Louvre, département des peintures ; portrait de « Voltaire, écrivain français », anonyme, XVIII^e siècle, Paris, Musée Carnavalet.

Par ailleurs, les écrivains se plaisent à se dépeindre dans pareil décor dans leur

12. Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.
13. Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*. Paris, Fayard, coll. « L'esprit de la cité », 1998.

correspondance, auprès de leurs admirateurs et de leurs visiteurs : c'est que les coulisses de la création littéraire comme les « minuties¹⁴ » de la vie domestique des hommes de lettres célèbres passionnent de plus en plus un public éclairé mais aussi les curieux, en librairie, dans la presse et chez l'écrivain en personne¹⁵. Un certain voyeurisme et le culte qui entoure les reliques des écrivains expliquent, en outre, l'attention croissante des contemporains pour des représentations qui donnent à voir l'écrivain au travail et dans un décor de plus en plus réaliste et « authentique ». C'est là une des raisons qui expliquent le succès de la « Voltairiade » de Huber, série de portraits qui, en plus de saisir sur le vif le grand homme dans des poses et des circonstances burlesques, donnent à voir Voltaire chez lui, à Ferney.



Ill. 5 Voltaire jouant aux échecs avec le père Adam à Ferney par Jean Huber, 1770-1775, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage

Ainsi, au fil des années, un meuble en particulier va retenir l'attention des contemporains et cristalliser la légende du Voltaire des dernières années : son fauteuil-écrivain, spécialement conçu pour que l'écrivain-philosophe, malade, continue à écrire.



Ill. 6. Fauteuil de Voltaire de l'hôtel du quai des Théatins, aujourd'hui quai Voltaire, Charles-François Normand, hêtre sculpté et doré ; garniture : velours de laine chiné ; vernis ; fer noirci, ca. 1775, Paris, Musée Carnavalet¹⁶

14. José-Luis Diaz, *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2011, chap. 3 « L'âge des minuties », p. 28 et suiv.
15. Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », 2014.
16. MB 110 / CARMB0110. <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/fauteuil-mortuaire-de-voltaire>. Page consultée le 26 juillet 2017.

De façon symptomatique, une légende prend forme autour de cette relique, précieusement conservée par les admirateurs du « patriarche de Ferney » : on raconte à tort que Voltaire y aurait poussé son dernier soupir. Relique, emblème du sacerdoce de l'homme de lettres héroïsé car prétendument mort la plume à la main, le fauteuil de Voltaire devient sacré. Cette histoire rappelle la légende qui entoure le fauteuil où serait mort Molière, lors de la première représentation du *Malade imaginaire*, le 10 février 1673¹⁷.



Ill. 7. Fauteuil de Molière pour le *Malade*, XVII^e siècle, Paris, foyer du public de la Comédie française

La troupe du Français conserve précieusement ce meuble depuis et l'utilise jusqu'en 1879 pour mettre en scène le *Malade*. Après cette date, le meuble est conservé à l'écart des feux de la rampe dans les espaces d'accueil du public. Récemment encore, il a intégré des expositions temporaires où il était mis à l'honneur.



Ill. 8. Réplique agrandie du fauteuil de Molière, Paris, place Colette, 2010 à l'occasion des 330 ans de la Comédie française¹⁸.

17. D'autres fauteuils meublent la légende biographique de Molière, tel le fauteuil du barbier Gély, à Pézenas, où le jeune comédien aurait observé la « comédie humaine » qui lui aurait inspiré son œuvre dramatique. Voir Michel Pluche, « Pézenas le fauteuil rêvé de Molière », dans Daniel Fabre (dir.), *L'écrivain et ses demeures. Rapport final, 2003*, [n. p.]. www.culturecommunication.gouv.fr/content/.../77601/.../Ethno_Fabre_2003_438.pdf. Page consultée le 26 juillet 2017.

18 . <http://archeologue.over-blog.com/article-le-fauteuil-de-moliere-expose-sur-le-parvis-de-la-comedie-fran-aise-43185105.html>

Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, le fauteuil de l’homme de lettres-roi est donc devenu un emblème. Désormais, on assimile le fauteuil au trône des monarques déchus : la galerie des grands hommes qui voit le jour au Musée du Louvre en témoigne de façon magistrale. En 1776, le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi, commande une série de statues des *Hommes illustres de la France*, ou des *Grands Hommes de la France*, pour décorer l'actuelle Grande Galerie du Louvre. Racine, Corneille Fénelon, Molière, Montesquieu, La Fontaine... y côtoient Vauban, Condé, Descartes ou encore Pascal, rejoints sous l’Empire par Homère, Virgile et Le Tasse¹⁹. Les Classiques entrent en gloire dans l’ancien palais des rois sur des fauteuils monumentaux aux allures de trônes.



Ill. 9. Statue de Jean de La Fontaine par Pierre Julien, Salon de 1785, Paris, Musée du Louvre, Galerie des grands hommes.

Du trône au meuble bourgeois : les « Assis » littéraires

Les écrivains du XIX^e siècle héritent de cet imaginaire et de cette imagerie pour *asseoir* leur sacre et façonner leur image à la faveur de la « médiatisation » de la vie littéraire. Celle-ci va croissant dans les textes, chez les marchands d’images et dans la presse. Le culte de l’ego et de la personnalité, auquel se prête le génie romantique à l’aube du XIX^e siècle, s’accommode très bien de l’engouement des contemporains pour ces galeries d’« Assis » qu’écrivains et artistes affublent volontiers d’une robe de chambre et de pantoufles, dans leur « intimité²⁰ ». Voir l’écrivain dans son fauteuil, la plume à la main, c’est aussi, pense-t-on, pénétrer les arcanes de la création.

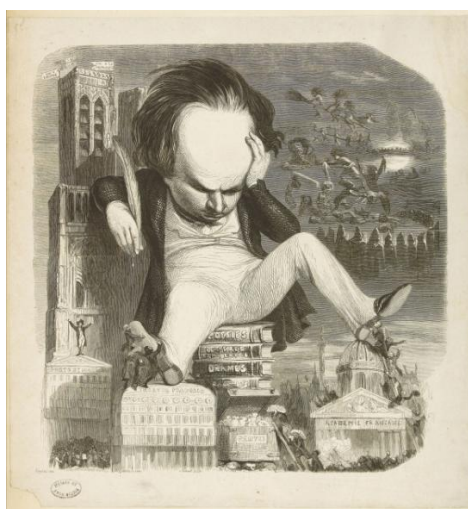
C’est ainsi que Balzac se façonne dans sa correspondance une image de Bonaparte franchissant le col du Saint-Bernard. Le romancier, dont Jean-Pierre

19 . Marie-Clémence Régnier, « Colosses de bronze ou d’albâtre » : bustes et statues d’écrivains en France (1770-1903), in *Le Magasin du XIX^e siècle*, « La machine à gloire », p. 295-301.

20. Voir par exemple Léon Gozlan, *Balzac intime : Balzac en pantoufles, Balzac chez lui*, précédée d’une préface de Jules Claretie, Paris, Librairie Illustrée, 1886.

Richard²¹ a étudié les motifs de l'énergie créatrice et vitale dans l'œuvre littéraire comme dans la vie, compare son fauteuil à la monture d'un conquérant : « Hier mon fauteuil, mon compagnon de veilles s'est cassé. C'est le second fauteuil que j'ai tué sous moi depuis le commencement de la bataille que je livre²² ». Balzac décrit ainsi de manière héroï-comique l'écriture comme une joute épique ou une épreuve de force dont le romancier et son siège ressortent vainqueurs mais abîmés.

Victor Hugo n'est pas le moins célèbre de ces « Assis » du XIX^e siècle. Où qu'il soit et à tous les âges de sa vie, il est en effet l'écrivain-roi par excellence : déjà en 1841, il trône sur ses œuvres et sur les monuments de Paris dans une caricature de Benjamin Roubaud qui tourne en dérision la mégalomanie et le culte de l'écrivain.



Ill. 10. « Victor Hugo. Panthéon charivarique », Benjamin Roubaud, lithographie, 1841, Hauteville House, Maison de Victor Hugo.

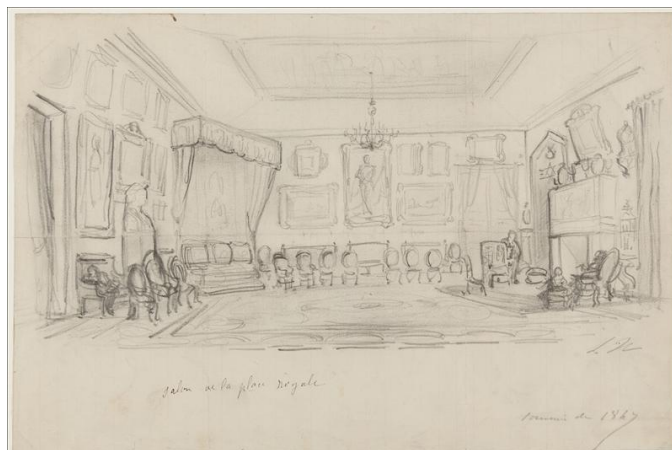
Quant au fauteuil de son cabinet d'écriture, il revêt une dimension sacrée du fait de son inscription dans un décor aux allures de cathédrale ; mais c'est surtout le fauteuil dans lequel il reçoit ses hôtes du cénacle romantique qui suscite la vénération. Théophile Gautier a brossé la légende selon laquelle Hugo siégeait sur un ancien trône royal qu'il aurait mis en scène avec superbe dans son salon de la place... Royale. Gautier écrit là un des fameux épisodes de l'« Histoire [légendaire] du romantisme » :

Dans cette salle à manger dont je parle, il y avait un magnifique dais de trône qui avait appartenu à madame de Maintenon, et les farceurs des petits journaux avaient imaginé de dire que ce dais était placé au-dessus d'un trône destiné à Victor Hugo. En réalité, il ne surmontait qu'un simple divan, sur lequel tout le monde s'asseyait, sauf le poète, qui régnant sur son temps, par la grâce du génie, et domptant les âmes enivrées, n'avait que faire de jouer au monarque²³.

21. Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Paris, éditions du Seuil, 1970.

22. Honoré de Balzac, *LHB Balzac, Lettres à Mme Hanska*, éd. R. Pierrot, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1990, 2 vol., t. I, p. 99. Lettre du 23 novembre 1833. Je remercie beaucoup Mireille Labouret de m'avoir communiqué cette référence à partir d'un article à paraître dans *L'Année balzacienne* (Balzac, architecte d'intérieurs).

23. Théodore de Banville, *Petites études. Mes souvenirs : Victor Hugo, Henri Heine, Théophile Gautier, Honoré de Balzac*, Paris, Charpentier, 1882, p. 446.



Ill. 11. Le salon de Hugo place Royale, anonyme, crayon graphite, 1847, Hauteville House, Maison de Victor Hugo.

Avec Arsène Houssaye²⁴, Théodore de Banville bat en brèche la légende à la fin du siècle, mais il souligne la majesté plus superbe encore du roi des poètes auquel les accessoires régaliens sont inutiles :

Les deux cheminées à manteau placées en face l'une de l'autre, ornées de miroirs curieux et de chandeliers d'or, les immenses rideaux de vieux damas de soie rouge, les meubles antiques étaient du plus grand caractère²⁵.

Dans le même ordre d'idées, on pense au « fauteuil des ancêtres », ce « siège monumental et semblable à un trône » d'après Paul Stapfer, hôte du poète à Guernesey²⁶. Hugo le consacre en son sanctuaire d'Hauteville House à la mémoire de ses ancêtres - soi-disant royaux - qui hanteraient sa demeure. Certes, il ne s'agit pas là d'un fauteuil d'écriture. Ce n'en est pas moins un fauteuil « magique » qui concentre la dimension mystique et sacrée du sacerdoce et de la vie du Poète dans l'esprit de Hugo.



Ill. 12. Fauteuil des ancêtres, bois, tapisseries, passementerie, métal, 1856-1859, Hauteville House, Maison Victor Hugo

24. Publiés en 1850, les *Souvenirs de jeunesse* d'Arsène Houssaye sont réédités en 1896 chez Flammarion (Paris), voir p. 146. Le chapitre X, intitulé « Chez Victor Hugo, place Royale », rappelle étrangement les titres des reportages à domicile de la presse contemporaine.

25. Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 446.

26. Paul Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey, souvenirs personnels*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905.

Le culte rendu aux « écrivains-rois » se poursuit après leur mort. Il prend appui sur les vestiges qu'ils laissent derrière eux. Leurs bureaux et leurs fauteuils font l'objet d'une attention toute particulière auprès des admirateurs, des collectionneurs et des musées qui deviennent des acteurs à part entière de la patrimonialisation²⁷ de ces reliques. De meuble d'écriture symbolique et paratopique, le sacre du fauteuil d'écrivain concerne de plus en plus les fauteuils-reliques qui ont appartenu aux écrivains. L'entrée dans les collections privées et publiques de ces « saints-sièges » traduit la sacralisation de la figure de l'écrivain en termes patrimoniaux. Quelques exemples concernant le Musée Carnavalet, inauguré en 1880, à Paris, l'attestent. Outre des portraits et quelques objets personnels d'écrivains, le musée acquiert le fauteuil de Voltaire dont il a été question, ainsi que plusieurs autres meubles d'écrivains : ainsi du bureau et du fauteuil de Jules Michelet par exemple. Cependant, ces meubles ne sont sans doute pas exposés à l'époque.



Ill. 13. Fauteuil de bureau de Jules Michelet, 1^{er} quart du XIX^e siècle, Paris, Musée Carnavalet²⁸.

En revanche, les maisons-musées d'écrivains, qui voient le jour au tournant des XIX^e et XX^e siècles, présentent au public des reconstitutions artificielles des cabinets de travail de Corneille, de Flaubert ou encore de Balzac : elles remportent un franc succès auprès des contemporains. Ce faisant, elles muséifient, elles « pétrifient » les représentations collectives de l'écrivain, assigné à résidence et attaché à son fauteuil comme Prométhée à son rocher.

27. La notion de « patrimonialisation » désigne le processus culturel, social, politique, idéologique et juridique par lequel un objet, une pratique, un lieu, un bâtiment, un individu ou un groupe devient des biens qui font sens pour une communauté donnée. Celle-ci entreprend de les sauvegarder et de les « valoriser » (symboliquement, politiquement, économiquement...).

28 . Numéro d'inventaire : MB47. <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/fauteuil-de-bureau-de-jules-michelet#infos-secondaires-detail>. Page consultée le 26 juillet 2017.



Ill. 14. et 15. Cabinet de travail de Corneille à Petit-Couronne (XX^e siècle) ; Pavillon Flaubert à Croisset (XX^e siècle)²⁹.

Le musée n'est pas le seul « responsable » du phénomène. La plupart des écrivains ont bien compris le pouvoir des images tant discursives que tangibles auprès des contemporains comme de la postérité. Ils ont bien conscience que leur exposition au regard public sous les traits d'un saint Jérôme moderne peut renforcer la portée symbolique de leur magistère, et ce d'autant plus quand la presse et les images manufacturées médiatisent à toute force ces représentations en direction d'un public élargi.



Ill. 16 et 17. Pierre Corneille, in *Œuvres de Pierre Corneille. Théâtre complet*, Geffroy (dessinateur) ; Colin, Wolf (graveurs), Paris, A. Laplace, 1869 ; à droite, Jean Racine³⁰.

De fait, une grande majorité d'écrivains adoptent la pose conventionnelle qui désigne l'écrivain dans la grammaire des métiers et le répertoire des gestuelles professionnelles : ils posent l'air absorbé, le regard fixé sur un point indéfini de la pièce ou bien sur une page d'écriture ou de lecture. Ils sont souvent attablés à leur bureau et trônent dans leur fauteuil de travail : on les retrouve plus rarement dans un fauteuil de salon. La série « Nos contemporains chez eux » réalisée par le photographe Dornac pour la presse illustrée, témoigne du développement de cette mode à la faveur des reportages réalisés chez les écrivains dans les années 1880-1910³¹.

29 <http://museepierrecorneille.fr/fr/actualites/le-musee>.

<http://www.musees-haute-normandie.fr/musee/pavillon-flaubert>.

Pages consultées le 24 avril 2018.

30. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200072t?rk=107296;4#>. Page consultée le 24 avril 2018.

31. Elizabeth Emery, *Le photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*, traduit par Jean Kempf et Christine Kiehl ; avant-propos de Dominique Pety, Chambéry,



Ill. 18. Octave Mirbeau chez lui par Dornac, « Nos contemporains chez eux », 1887-1917³².

Cette mode accompagne la production sérielle, industrielle et proprement stéréotypique d'images discursives ou tangibles dans la presse et chez les marchands d'images et de vignettes bon marché, dans les biographies illustrées et les témoignages littéraires, jusqu'aux étals des marchands de « bibelots littéraires » attachés au souvenir des écrivains et de leurs reliques. En effet, ce ne sont pas seulement des portraits à l'effigie de l'écrivain que le bazar de la célébrité façonne. En témoigne un charmant biscuit représentant justement le fauteuil de Walter Scott à Abbotsford. Ces images constituent un sésame pour passer à la postérité et ancrer le souvenir de celui qui aspire à la reconnaissance.



Ill. 19. Biscuit peint à la main représentant le fauteuil de Walter Scott à Abbotsford, 1900-1988, Edimbourg, Corson coll.

Mais ces images sont à double tranchant. En effet, leur production massive et conventionnelle banalise et sérialise les représentations collectives de l'Écrivain, quand elles ne jettent pas le discrédit sur les écrivains qui s'y soumettent avec un peu trop de

université Savoie Mont Blanc, coll. « Écriture et représentation », vol. 32, 2016.
 32. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84329634>. Page consultée le 24 avril 2018.

zèle et d'orgueil, tel Émile Zola, « l'homme le plus interviewé de France³³ ». Il devient donc impératif pour certains écrivains de mettre en œuvre des scénographies singularisantes pour se distinguer de leurs congénères et d'un modèle générique sur lequel plane l'ombre de la complaisance. Cela semble d'autant plus nécessaire pour ceux qui souhaitent s'émanciper de l'image bourgeoise que renvoient ces images d'« Assis ». De fait, ces images ont tôt fait d'assimiler l'écrivain à un bourgeois travaillant sagement derrière son comptoir. C'est d'ailleurs là l'un des effets prétendument recherchés par Émile Zola. Comme le laissent deviner les lignes suivantes, l'auteur des *Rougon-Macquart* est en quête de reconnaissance et de respectabilité ; non sans humour, il police son image de romancier sulfureux par la scénographie conventionnelle du peintre dans son atelier, de l'écrivain à son bureau :

La vie d'un artiste, en nos temps corrects et policés, est celle d'un bourgeois tranquille, qui peint des tableaux dans son atelier comme d'autres vendent du poivre derrière leur comptoir. La race chevelue de 1830 a même, Dieu merci ! complètement disparu, et nos peintres sont devenus ce qu'ils doivent être, des gens vivant la vie de tout le monde³⁴.

De fait, l'image de l'écrivain assis s'est embourgeoisée au fil des décennies au point de mettre en péril la sacralité de la figure de l'écrivain. Ne risque-t-il pas en effet de se confondre avec les figures-repoussoirs des « ronds de cuir » qui essaient au même moment sous la plume d'un Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet* (1881) ou sous celle d'un Rimbaud dans le poème intitulé les « Assis » ?

Ils [Les « assis » / les « vieillards »] ont greffé dans des amours épileptiques
Leur fantasque ossature aux grands squelettes noirs
De leurs chaises ; leurs pieds aux barreaux rachitiques
S'entrelacent pour les matins et pour les soirs !

Ces vieillards ont toujours fait tresse avec leurs sièges,
Sentant les soleils vifs percaliser leur peau,
Ou, les yeux à la vitre où se fanent les neiges,
Tremblant du tremblement douloureux du crapaud³⁵.

En quête de scénographies alternatives

Dès lors, on comprend bien pourquoi certains écrivains remettent en cause ce type d'images en recourant à des scénographies alternatives qui rompent avec le modèle, ou qui le court-circuitent. Il ne s'agit pas forcément de renouer avec une sacralité distinctive à laquelle de plus en plus d'écrivains de la seconde moitié du siècle ont renoncé tant elle leur paraît désormais dérisoire ou inatteignable.

Ainsi de Baudelaire qui, dans les *Petits poèmes en prose*, constate la « perte

³³ Colette Becker, « Zola et l'interview : entre rejet et attirance » in Sylvie TRIAIRE, Marie BLAISE et Marie-Ève Thérénty (dir.), *L'Interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004. <http://books.openedition.org/pulm/310>. Page consultée le 14 mars 2016.

³⁴ Émile Zola, *Mes haines, causeries littéraires et artistiques. Mes haines, Mon Salon, Édouard Manet*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 331.

³⁵ Arthur Rimbaud, extrait tiré du poème « Les Assis », *Poésies*, 1871 in *Reliquaire, poésies*, préface de Rodolphe Darzens, Paris, L. Genonceaux, 1891, p. 116-117.

d'auréole » du poète sur le macadam des boulevards parisiens³⁶. Le poète se met souvent en scène dans une scénographie distincte de celle des « Assis » : dans son œuvre comme à la ville, il se présente au public sous les traits du poète des passages et de la ville. Walter Benjamin a montré que Baudelaire est un arpenteur, un poète sans domicile fixe auquel les « meubles de la littérature » font défaut et qui loge la plupart du temps dans des garnis impersonnels à bas coût³⁷. Pourtant, le poète a posé en « Assis » pour Gustave Courbet.



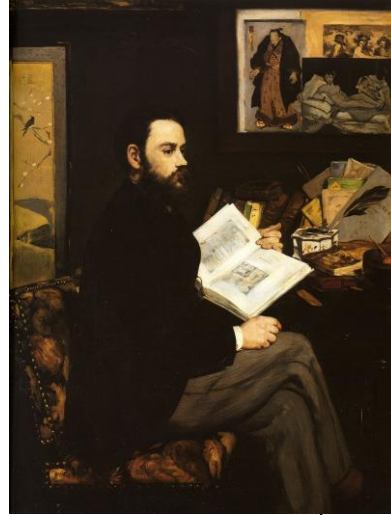
Ill. 19. Portrait de Charles Baudelaire par Gustave Courbet, huile sur toile, 1848-1849, Montpellier, Musée Fabre.

À première vue, le portrait présente de nombreux points communs avec les (écrivains) « assis » bourgeois : bureau, fauteuil, air absorbé, plume, livre... Cependant, le traitement indistinct du décor contraste avec les images conventionnelles ; il suggère que la pièce est une mansarde de poète issu de la « bohème ». En outre, Baudelaire lit sur un coin de table et de pièce : il ne pose pas au milieu d'une pièce et il n'est pas assis au centre du tablier du bureau. Surtout, il paraît mal installé, au bord d'un fauteuil (un lit ?) démesurément grand dont le poète ne goûte guère le confort tant il est absorbé dans son livre. La tension intellectuelle du poète se devine à la crispation de sa main sur l'accoudoir. Les traits semblent tendus et la lumière pointée avec dérision sur le nez du modèle.

Quelques-années plus tard, le duo Manet-Mallarmé détourne lui aussi à sa façon les images bourgeoises de l'écrivain assis pour camper le poète dans un nimbe de fumée mystérieux ; le poète est assis mais le cigare, suspendu au-dessus de papiers, a remplacé la plume de convention. Manet avait d'ailleurs livré un portrait tout aussi déroutant du jeune Zola, de dos et entouré d'objets et d'œuvres d'art, lorsque ce dernier cherchait à se démarquer du bourgeois et à asseoir ses thèses avant-gardistes...

36. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, t. IV, Petits poèmes en prose, Les Paradis artificiels, p. 133-134.

37. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982.



Ill. 20 et 21. *Stéphane Mallarmé* par Edouard Manet, huile sur toile, 1876 ; *Émile Zola* par Edouard Manet, huile sur toile, 1868, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski³⁸.

Par conséquent, si l'image d'Épinal qui figure l'écrivain en « Assis », constitue un modèle auquel une grande partie des écrivains se réfèrent pour asseoir leur reconnaissance quand ils visent ou connaissent le succès, d'autres scénographies existent qui modulent les caractéristiques du modèle prégnant. Les écrivains et les artistes font varier les éléments qui composent l'image de référence selon le degré de conformité qu'ils veulent afficher avec le canon. Après avoir posé pour Manet en 1876, Mallarmé, alors « prince des poètes », pose ainsi pour Dornac au cours des années 1880-1890.



Ill. 22 et 23. Mallarmé au 89, rue de Rome par Dornac dans « Nos contemporains chez eux » 1887-1917. Source : Gallica³⁹.

Il revêt une mise bourgeoise dans un fauteuil de son salon, bourgeois lui aussi. Cependant, il prend soin de poser derrière lui une photographie du sulfureux Baudelaire dans ce qui s'apparente à un autel consacré à la modernité poétique. Une autre fois,

38 http://www.museeorsay.fr/fr/collections/oeuvrescommentees/recherche/commentaire/commentaire_id/stephane-mallarme-319.html?no_cache=1 Page consultée le 24 avril 2018.

39 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84329634/f31.item.r=Dornac%20Mallarm%C3%A9>. Page consultée le 2 décembre 2016.

Mallarmé pose debout devant sa cheminée et son portrait peint par Manet. Quant à Verlaine, il pose ici à son bureau dans une scénographie trop conventionnelle et ordonnée pour être honnête ; là, il pose pour Dornac au Café François I^{er}. La banquette y a remplacé le fauteuil de l'écrivain-roi bourgeois et la table de café, où se trouve un verre d'absinthe, le bureau d'écriture⁴⁰.



Ill 24 et 25. Paul Verlaine au café François I^{er} par Dornac dans « Nos contemporains chez eux », 1892 ; « M. Paul Verlaine chez lui », Philippe Zilcken et Berg, janvier 1895⁴¹.

D'autres scénographes paraissent jouer le jeu conventionnel pour asseoir la figure du grand écrivain sur des fondements assurant la resacralisation de l'image de l'écrivain en « Assis » héroïque et mythique. La sacralité que confèrent les témoignages des proches et des admirateurs des écrivains à leur champion se ressent jusqu'à la fin du siècle dans des textes de nature hagiographique. Dans un article paru le 23 août 1880 dans *Le Gaulois*, Guy de Maupassant souligne la dimension mystique du mobilier parisien de Flaubert. La description repose sur une sélection d'objets sacerdotaux, rassemblés dans l'œcuménisme exotique que Flaubert déploie dans *Salammbô* (1862) et dans *La Tentation de saint Antoine* (1874). Par la suite, la comparaison du travail littéraire avec un rituel, ainsi que la référence à l'habit ecclésiastique du maître, apparentent l'appartement à un sanctuaire de façon métaphorique. Le tableau que Maupassant brosse avec soin confère aux objets une valeur proprement sacramentale qui participe de l'édification d'une image mythique de l'écrivain au travail :

Sur la cheminée, un Bouddha doré, dans son immobilité divine et séculaire, regarde avec ses yeux longs. Rien sur les murs, sauf une très belle photographie d'une Vierge de Raphaël et un buste de femme en marbre blanc. À travers les rideaux de toile à ramages et à fleurs, le dur soleil d'un jour d'été envoie sur le tapis rouge une lumière tamisée et lourde. Un homme écrit sur une table ronde. Dans un fauteuil de chêne à haut dossier, il est assis, enfoncé, la tête rentrée entre ses fortes épaules [...].

Quelquefois, jetant dans un grand plat de cuivre oriental, [...] il prend sa feuille de papier, l'élève à la hauteur du regard, et, s'appuyant sur un coude, déclame d'une voix mordante et haute. Il écoute le rythme de sa prose [...] ⁴².

40. Voir Elizabeth Emery, « Verlaine en vitrine : la mise en scène d'un "poète maudit" pour *Nos Contemporains chez eux* », in Margot Favard et Marie-Clémence Régner (dir.), *Actes de l'Atelier du XIX^e siècle « Les intérieurs d'écrivain en vitrine : la vie littéraire vue du mobilier »*, p. 12 et 15. Actes à paraître sur le site de la SERD.

41. *Ibid.*

42. Guy de Maupassant, « Un après-midi chez Gustave Flaubert », *Le Gaulois*, 23 août 1880, in *Chroniques*, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand, Paris, Librairie générale

L'hypotypose saisissante d'un Flaubert « en lisant, en écrivant » ne réactive pas seulement avec malice les *topoi* des reportages qui surjouent la fiction du « sacre de l'écrivain » à domicile en « Assis ». Elle subordonne l'évocation mythifiante de l'intérieur à la mise en scène de l'écrivain incarné, concentré sur son intériorité et sur le culte tout intime de l'Art. De fait, l'exposition des intérieurs de Flaubert est chargée, aux yeux de Maupassant comme des peintres qui représentent le cabinet normand et le fauteuil du romancier, de faire connaître et de réaffirmer l'ascèse admirable de l'« ermite de Croisset ». Il s'agit alors de le faire passer à la postérité à une époque où son œuvre est au purgatoire.



Ill. 26. Cabinet de Flaubert à Croisset par Georges Rochegrosse, huile sur toile, 1874, Croisset, Pavillon de Croisset, service audiovisuel ©, Faculté des Lettres, Université de Rouen⁴³.

Cependant, l'imaginaire et l'imagerie déployés n'empêchent pas le développement conjoint de scénographies soumettant l'écrivain au mouvement et à la marche. Ainsi, Maupassant explique qu'il arrivait que Flaubert, bien que jugeant le « mouvement » trop peu « philosophique⁴⁴ », joue les péripapéticiens dans l'allée bordée de tilleuls de son jardin, à Croisset. Cette remarque, avec d'autres témoignages similaires, est d'ailleurs à l'origine de la conversion muséographique de ladite allée attenante au pavillon-musée, inauguré en 1907 : elle devient même la traduction spatiale du célèbre « gueuloir » ...

Les « Assis » monumentaux que sont Balzac et Hugo font eux aussi l'objet de représentations qui les éloignent de leur trône. Les intéressés se dépeignent ou se font dépeindre sous les traits de marcheurs dynamiques (Hugo) ou de passe-murailles démiurgiques (Balzac). Dans le cas de Balzac, par exemple, la scénographie sédentaire de l'écrivain dans les années 1840 croise une scénographie itinérante axée autour d'un accessoire important de la biographie du romancier : la canne du dandy et du magicien. Delphine de Girardin a même composé un conte (1836) dans lequel elle raconte que Balzac utiliserait les vertus magiques des lapis-lazulis ornant le pommeau de sa canne pour se téléporter et observer, invisible, ses contemporains chez eux⁴⁵.

française, « La pochothèque », 2008, p. 1192.

43. http://flaubert.univ-rouen.fr/iconographie/galerie.php?g=croisset_av80. Page consultée le 24 avril 2018.

44. Guy de Maupassant, « Flaubert et sa maison », *Supplément du Gil Blas*, 24 novembre 1890, *Chroniques*, ouvr. cité, p. 1292-1293.

45. Delphine de Girardin, *La Canne de M. de Balzac*, Paris, Dumont, 1836.



Ill. 27. Canne de Balzac dite « canne aux turquoises » par Lecoq, 1834-1835, jonc, or, turquoises et perles fines, Paris, Maison de Balzac⁴⁶.

À partir de ces exemples, on voit que les scénographies composées autour des écrivains et de leur mode de travail diffèrent les unes des autres au point d'apparaître contradictoires. Il n'en est rien en réalité : qu'il s'agisse de Baudelaire, poète-arpenteur du pavé parisien, de Hugo figuré au grand air en pleine marche, de Flaubert dans l'allée de Croisset ou de Balzac en romancier doué d'ubiquité, les scénographies fonctionnent à géométrie variable selon les effets recherchés. Mais elles convergent toutes en dernière instance vers une scénographie ultime aux yeux de la postérité : la scénographie qui fixe l'écrivain à une table et dans un siège où il écrit son chef-d'œuvre. Cette scénographie correspond à la phase au cours de laquelle le monde intérieur du Poète et le monde alentour se rencontrent dans le saint des saints, le cabinet de travail de l'écrivain, et autour des « meubles de la littérature » : le bureau et le fauteuil d'écrivain.

On peut, pour conclure, évoquer un écrivain que ses représentations collectives associent d'ailleurs plus à un « Couché » qu'à un « Assis » : Marcel Proust. L'auteur de *La Recherche* est un écrivain alité, le prisonnier de sa chambre de liège que son fauteuil et son lit soulagent alternativement, comme le représentent encore aujourd'hui un certain nombre d'œuvres adaptées de sa vie : le dessin tiré de la quatrième de couverture illustrant les albums de Stéphane Heuet, le montage photographique réalisé par l'artiste plasticien Gérard Bertrand à partir des photographies de la dépouille de Proust par Man Ray, en 1922, ou encore la mise en scène de la pièce *Dans la tête de Proust* de Sylvie Moreau (2017).



⁴⁶ <http://www.parismusees.paris.fr/fr/oeuvre/canne-de-balzac>. Page consultée le 24 avril 2018.



Ill. 28, 29 et 30. En haut à gauche, « Marcel Proust, 44 rue Hamelin », photomontage réalisé pour *L'Album Marcel Proust* par Gérard Bertrand, 2003-2005⁴⁷ ; en haut à droite, Marcel Proust par Stéphane Heuet, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Delcourt éditions, 2002 ; en bas au centre, image de la mise en scène de *Dans la tête de Proust* de Sylvie Moreau, mise en scène de Sylvie Moreau et David Poisson à L'Espace libre, Montréal, 2017.

La légende de Proust condense en effet les scénographies domestiques et mobilières évoquées : elle fait de l'auteur de *La Recherche* un héritier de Flaubert, un « homme-plume » devenu par la force des choses, sa maladie et son sacrifice au sacerdoce littéraire, un « homme-fauteuil ». Proust n'est pas le seul à faire l'objet d'une telle « métamorphose » : rappelons-nous que la postérité attribue par antonomase à Voltaire un siège éponyme, « le voltaire », ce haut siège à dossier incliné et aux accoudoirs rembourrés. L'association de l'écrivain-philosophe à ce siège serait liée à un portrait à succès qui circule au cours des années 1820.



Ill. 31. Un « Voltaire », bois, tissu, métal, XIX^e siècle⁴⁸.

Mais revenons à Proust. Dans les années 1970, le designer Alessandro Mendini a donné à l'un de ses fauteuils le nom de « fauteuil de Proust ».

47. http://www.gerard-bertrand.net/PRO_rue-hamelin.html. Page consultée le 19 mai 2017.

48. <http://www.terre-meuble.fr/les-mysteres-du-fauteuil-voltaire/>. Page consultée le 24 avril 2018.



Ill. 32. *Fauteuil « Poltrona di Proust »*, Alessandro Mendini, édition Studio Alchimia, Italie, bois et tissu peints à l'acrylique, 1979, Paris, Musée des arts décoratifs, dépôt Fonds national d'art contemporain (1988)⁴⁹.

Le premier fauteuil de la série est tendu d'un tissu qui rappelle la technique des pointillistes œuvrant à l'époque de Proust. Il a ensuite constitué une série dont chaque spécimen est unique. Le meuble ressemble à un trône de style Régence dont on aurait exagéré les proportions. Mais s'agit-il encore d'un fauteuil d'écrivain ? d'un fauteuil « tout court » ? N'est-ce pas là une œuvre, un trône de l'Art ? Le meuble semble démesuré et aucune tablette latérale n'est prévue pour faciliter le travail d'écriture, à la différence du fauteuil de Voltaire. Son aspect imposant paraît également interdire à quiconque de prendre place dans le trône de l'Absent. En ce sens, l'objet aux mille et une couleurs s'apparente à un « rêvoir », à un objet légendaire de conte destiné à accueillir l'Assis par excellence et à interroger les limites de son sacre : l'Écrivain-roi.

49 <http://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/parcours/moderne-contemporain/1970-1990/andrea-branzi-shiro-kuramata/fauteuil-poltrona-di-proust>. Page consultée le 24 avril 2018.