
Quatrième partie

Questions de genre

217

|

Delphine de Girardin en trois portraits

Claudine Giacchetti
University of Houston (Texas)

RÉSUMÉ. Poète, romancière et dramaturge, Delphine Gay de Girardin (1804-1855) était plus appréciée pour son salon et ses chroniques de la vie parisienne publiées dans le quotidien de son mari, *La Presse*, que pour son œuvre littéraire. Rangée dans la catégorie des écrivains « mineurs » elle tomba rapidement dans l'oubli, malgré le prestige indéniable dont elle avait joui dans les milieux mondains et littéraires de la Restauration et de la monarchie de Juillet. Cet article retrace la carrière problématique de cette femme de lettres exceptionnelle à travers trois portraits d'elle – un tableau de Louis Hersent, une caricature d'Honoré Daumier, et une photographie réalisée par Charles Hugo. Cette iconographie, qui a servi à délégitimer Delphine de Girardin, a paradoxalement contribué à la redécouverte récente de cette écrivaine du désenchantement et de l'échec, qui fut l'une des figures féminines les plus originales et les plus controversées de la génération romantique.

MOTS-CLÉS : Delphine de Girardin, iconographie du XIX^e siècle, femmes journalistes, caricatures de presse, génération romantique

Delphine de Girardin in Three Portraits

ABSTRACT. Delphine Gay de Girardin (1804-1855) was a poet, a novelist and a playwright, better known for her salon and her chronicles of Parisian life published in her husband's newspaper *La Presse* than for her literary works. Ranked in the category of "minor" writers, she soon fell into oblivion, in spite of the undeniable prestige she had acquired in the literary circles of the Restoration and the July Monarchy. This article traces the problematic career of this exceptional woman, through three portraits of her—a painting by Louis Hersent, a caricature by Honoré Daumier, and a photograph by Charles Hugo. This iconography, which served to delegitimize Delphine de Girardin, paradoxically contributed to the recent rediscovery of this writer of disenchantment and failure, who was one of the most original and controversial figures of the Romantic generation.

KEYWORDS: Delphine de Girardin, Nineteenth-Century Iconography, Journalism, Political Caricature, French Romanticism

Poète depuis l'adolescence, romancière à trente ans, dramaturge et journaliste, Delphine de Girardin était une femme de lettres de renom et l'une des salonnières les plus en vue de la monarchie de Juillet. Pourtant, cette écrivaine, qui occupait une place importante dans le champ littéraire de son époque et dont les œuvres connurent un grand succès à la fois en librairie, dans les journaux et sur la scène du Théâtre-Français, tomba vite dans l'oubli comme s'en étonnait le journaliste Arsène Houssaye en 1885 : « on a beau écrire des tragédies et des comédies, et des romans, et des chroniques, on est emporté par le flot du Léthé » (Houssaye, 1985 : 227).

Ses poésies n'ont connu aucune réédition à ce jour et la plupart de ses œuvres narratives, ainsi que ses pièces de théâtre, ont été publiées en reproduction *fac-simile*. Seules ses chroniques de presse, les célèbres *Lettres parisiennes* furent publiées, en 1986, au Mercure de France. L'œuvre de Delphine de Girardin semble donc avoir laissé une faible empreinte dans la mémoire collective, et l'iconographie qui contribua, du vivant de l'écrivaine, à la construction de son image médiatique et de sa célébrité est elle aussi réduite. Son unique portrait, peint par Louis Hersent en 1824, illustre toujours les couvertures des livres qui lui sont consacrés. C'est d'ailleurs le portrait *par défaut* qui inspira une dizaine de lithographies et de gravures conservées dans les catalogues de la Bibliothèque nationale (Duplessis, 1899 : 200).

Autour de cet incontournable portrait de jeunesse, d'une caricature parue dans la presse et d'une photographie d'elle prise dans l'atelier de Victor Hugo à Jersey, il est possible de retracer les étapes d'une biographie picturale de Delphine de Girardin, représentant d'abord la jeune fille poète, puis la journaliste, et enfin la femme de lettres sur le déclin. Ce triptyque nous donne à lire trois moments clés d'une carrière brillante, pourtant marquée par l'échec et le doute.

Mère et fille

En 1824, Mme de Girardin, qui se nommait encore Delphine Gay, était la jeune fille poète la plus célèbre de la Restauration, encouragée par sa mère, Sophie Gay, elle-même femme de lettres, dont l'entregent lui avait ouvert les salons mondains et littéraires. Delphine Gay y déclamaient des vers assez conventionnels par la facture et l'imagerie, que le critique d'art Étienne Delécluze qualifiait « d'une médiocrité élégante » (Delécluze, 1848 : 333).

Delphine Gay s'était elle-même proclamée « Muse de la patrie » dans un poème intitulé « La Vision », écrit pour le sacre de Charles X (Girardin : 1856, 189). Ce surnom que lui attribuaient volontiers ses admirateurs fut aussi celui que, par plaisanterie, lui donnaient ses détracteurs. À 21 ans, Delphine Gay était arrivée à l'apogée de sa gloire poétique, comme l'atteste, en 1824, la publication en librairie de ses *Essais poétiques*, fait rare pour un auteur si jeune, et mesure de son indéniable succès.

Pourtant, dès avril 1825, le journal *Le Globe* publia une critique malveillante des *Essais poétiques*, et les hommes de lettres, parmi lesquels les amis de Delphine de Girardin, ne lui étaient guère plus favorables. Lamartine, avec qui elle entretenait une amitié de toute une vie, disait de Delphine Gay, dans une lettre du 8 octobre 1826 adressée au député Édouard de La Grange : « ses vers sont ce que j'aime le moins d'elle. Cependant, c'est un joli talent féminin, mais le féminin est terrible en poésie » (Lamartine : 1874, 423). Il est difficile d'évaluer l'impact négatif de ce type de discours sur la carrière de la femme de lettres, mais des poèmes comme *Découragement* (1828) ou *Désenchantement* (1834), s'inscrivent dans une écriture de l'échec. On retrouve ce *topos* du renoncement dans le célèbre roman *Le Lorgnon*, où la jeune fille poète délaisse l'écriture pour le mariage. C'est le même renoncement qu'évoque Girardin dans sa pièce de théâtre en un acte *La Joie fait peur* où, à nouveau, le protagoniste féminin abandonne son art.

En 1824, la jeune fille poète était lancée et Sophie Gay, en véritable agent littéraire de sa fille, l'accompagnait dans les salons mondains où elle faisait des entrées remarquées, comme en témoigne Marie d'Agoult dans ses *Mémoires*, avec une pointe d'ironie : « la production de la petite merveille, la mise en scène de ses talents précoces occupa et passionna les ambitions de madame Gay » (Agoult, 1990 : 239). Entre la mère et la fille, l'attachement est fort jusqu'à l'excès. L'affection maternelle est d'ailleurs l'un des thèmes persistants de l'œuvre de Mme de Girardin, à commencer par le très célèbre poème de 1823, *À ma mère*, publié en 1824 dans son premier recueil de poésies, *Essais poétiques*. Elle y montre Sophie comme l'inspiratrice, la « muse » qui l'a menée à l'écriture, mais qui est aussi porteuse d'un amour possessif et potentiellement nocif :

En troublant mon repos vous offensez ma mère ;
Tant qu'elle m'aimera qu'aurais-je à désirer ?
Un bonheur si parfait me défend d'espérer (Girardin, 1856 : 224).

On retrouve cette image de la mère trop aimante, dans le dernier roman de Girardin, publié peu de temps avant sa mort. Il s'agit là encore d'une mère captatrice, incapable d'apprécier autre chose que l'amour tyrannique qu'elle impose à sa fille : « je ne suis faite que pour une seule passion : l'amour maternel. Voilà pourquoi je n'ai jamais pu éprouver un autre amour » (Girardin, 1857 : 45).

En 1824, Sophie Gay, consciente de la valeur publicitaire de l'image, envisagea de pérenniser la beauté légendaire de sa fille, et commanda un portrait en buste de Delphine à Louis Hersent, le « portraitiste des dignités princières » (De Brem, 1993 : 22), et l'un des peintres les plus en vogue dans les milieux aristocratiques de l'époque, qui s'était constitué, pendant la Restauration, une clientèle d'élite.

Ce portrait, qui est devenu *l'image de marque* de la femme de lettres, sciemment sobre, sans surcharge, correspond tout à fait à la façon dont Delphine de Girardin se voit elle-même dans sa posture interrogative, les yeux rêveurs, confiante dans sa beauté imposante. C'est le portrait, plus que le modèle,

qu'évoquent ses contemporains lorsque, après sa mort, ils se souviennent de la Delphine de leur jeunesse. Gautier, dans ses *Portraits contemporains*, parle de sa première rencontre avec Delphine Gay, « vêtue de bleu, les cheveux roulés en longues spirales d'or comme dans le portrait d'Hersent » (Gautier, 1874a : 8), et reprend la description de sa *tenue fétiche* dans *Histoire du Romantisme* : « Elle prenait naturellement la pose et le costume que lui donne le portrait si connu d'Hersent, robe blanche, écharpe bleue, longues spirales de cheveux d'or, bras replié et bout du doigt appuyé sur la joue... » (Gautier, 1874b : 114). Lamartine a lui aussi évoqué ce renversement narcissique par lequel Delphine Gay imitait volontiers la jeune fille de son propre portrait : « son bras, admirable de forme et de blancheur, était accoudé sur le parapet. Il soutenait sa tête pensive » (Lamartine, 1927 : 157).

Dans ce tableau d'une beauté en mal d'inspiration, tout le monde ne voyait pas le talent : ni celui du peintre à la mode, ni celui du modèle. La duchesse de Maillé écrit dans ses mémoires que « l'opinion est très partagée sur le talent de Mlle Gay », et lui reproche un manque d'imagination : « elle fait des vers parce qu'elle en a beaucoup lu, beaucoup entendu [...] mais ce n'est pas une personne que son astre a fait poète en naissant. Je crains bien qu'elle n'ait jamais qu'une réputation contemporaine de sa beauté » (Maillé, 1984 : 174). Selon Barbey d'Aurevilly, Delphine de Girardin a connu un succès de beauté, tout en jeunesse (Barbey d'Aurevilly, 1968 : 293) et Marie d'Agoult parle de « l'éblouissement » causé par l'apparence physique de Delphine Gay (Agoult, 1990 : 238). Mais son talent n'est pas *achevé*, il reste dans l'éphémère et dans le superficiel, propre à « l'ode de circonstance » (Agoult, 1990 : 239). Le jugement de ces deux écrivains rejoint celui de la duchesse de Maillé : la beauté de Delphine Gay est le critère de son talent, et le talent se disperse dans sa beauté.

Sophie Gay a-t-elle fait un choix judicieux en passant commande à un portraitiste certes très en vogue mais qui passait pour un artiste médiocre ? Gustave Planche parle de la « nullité de l'artiste » (De Brem, 1993 : 25). Stendhal s'interroge sur la valeur artistique du portrait de Delphine Gay qui, écrit-il, « n'est pas sans affectation », et il regrette que « l'illustre Girodet n'ait pas été chargé de faire le portrait d'une jeune personne dont tout Paris admire les beaux vers » (De Brem : 62). La réputation de peintre de seconde catégorie qu'avait Hersent a-t-elle pesé sur l'opinion que se forgeait le public lettré de son modèle Delphine Gay et sur la réception de son œuvre poétique, que les salons mondains du *Tout Paris* avaient mise à la mode ? Delphine Gay se trouve en tout cas enfermée dans un stéréotype d'elle-même par ce célèbre portrait, victime de ce que l'on appellerait aujourd'hui le *typecast*.

Sophie Gay, peu de temps après la livraison du tableau, commanda son propre portrait à Louis Hersent, destiné lui aussi au salon de 1824. Il s'agit d'une peinture plus grande, à mi-corps, plus complexe que le tableau de Delphine Gay, car il contient un double espace pictural : on y voit en arrière-plan, suspendu au mur du salon dont Sophie Gay occupe l'avant-scène, au-dessus d'une table sur laquelle sont posés des livres, des feuillets et un encrier avec sa plume, le fameux portrait de la jeune fille poète. Les quolibets de salon à propos du couple fusion-

nel que formaient les deux femmes de lettres auraient pu se déchaîner à la vue de ce second tableau. Il n'en fut rien car le portrait de Sophie ne fut pas exposé au salon de 1824, en partie parce que Delphine, flairant le danger, s'y opposa.

La ressemblance entre la mère et la fille, dans ces deux tableaux, est moins dans les traits que dans la pose : le regard légèrement levé vers le haut, le demi-sourire, le traitement très soigné des mains nues, et les deux bracelets identiques, sont remarquablement similaires dans les deux portraits de la mère et de la fille. Mais la parure de Sophie Gay nous transporte dans une autre époque, celle de l'enfance de Delphine : la robe de style empire et le turban orientalisant que porte Mme Gay, très en vogue dans les années 1800, rappelle curieusement le célèbre portrait de Mme de Staël, marraine de Delphine, réalisé en 1818 par le baron Gérard. Le portrait de Sophie Gay enferme ainsi sa fille dans un espace matricentré, rappelant à Delphine son appartenance au lignage des femmes de lettres qui ont accompagné sa carrière poétique.

On sait par la correspondance du peintre que Delphine Gay s'opposa à l'exposition du portrait de Sophie, peut-être à cause de la symbolique captation par la mère de l'image de la fille, placée au fond de l'espace pictural, et abritée derrière le rideau. Ce portrait dans le portrait que Sophie Gay pensait être un hommage à sa fille, fut sans doute interprété par Delphine comme une appropriation abusive. Car rien d'autre n'explique la lettre adressée à Sophie Gay par Hersent qui prétend renoncer à terminer son tableau : « La manière dont mademoiselle votre fille s'est expliquée hier relativement à votre portrait m'a tout à fait découragé » écrit-il à Mme Gay (Malo, 1924 : 206). Ce double tableau donne à lire un espace paradoxal et conflictuel, car si Delphine Gay occupe une place protégée dans le salon maternel, elle est aussi reléguée à l'arrière-plan du tableau, exposée comme un trophée.

L'affection sourdement rancunière envers une mère trop envahissante fut peut-être l'un des nombreux facteurs qui poussèrent Delphine Gay à abandonner la carrière poétique dans laquelle sa mère avait mis tous ses espoirs, et la rupture avec la poésie, peu après son mariage avec Émile de Girardin, fut probablement vécue comme une rupture familiale. La correspondance non publiée de la famille Gay contient à ce propos un poème non daté de Sophie Gay qui reprend ce thème de la séparation, vue comme un abandon :

On meurt seule, il est vrai, vos enfants à leur tour
 Sur d'autres que vous ont placé leur amour.
 [...]

 Vous n'êtes plus pour eux, sauf un jour de douleur
 Qu'une amie inutile, un portrait sans couleur (Archives)¹.

La référence au portrait « sans couleur » peut être interprétée ici comme un effacement symbolique de l'espace maternel.

¹ Archives privées mises à ma disposition avec la permission de M. Jean-Pierre Mabillet, ayant droit.

Devenue Mme de Girardin, Delphine Gay a pris conscience des insuffisances de sa poésie. Comme le note Marie-Claude Schapira, « elle se découvre femme critiquée, décalée, démodée par une révolution poétique qu'elle a mal appréciée » (Schapira, 2002 : 200). Quatre ans après le tableau d'Hersent et la publication de ses *Essais poétiques*, Delphine Gay déclare forfait : « Ce beau règne de muse est tout près de finir », écrit-elle (Girardin, 1856 : 317). Elle reviendra sur ce renoncement douloureux en 1834 :

224

Qu'importe le destin qui pour moi se prépare,
Quand le sol poétique a manqué sous mes pas
Hélas ! Le feu sacré, dont le ciel est avare
Ici ne se rallume pas (Girardin, 1856 : 339).

Muse, méduse, buse

Le « destin qui se prépare », c'est elle qui va le construire, se révélant dans l'art du renouvellement. Delphine Gay se libère de l'image fétiche du tableau d'Hersent et, constatant l'échec définitif de sa carrière poétique, elle se tourne vers d'autres formes d'écriture. En 1836, elle se fait remarquer, lors de la publication de son premier roman, *La Canne de M. de Balzac*, dont le romancier ne dira pourtant rien de bon. Elle se lance également dans le théâtre. Sa première comédie, *L'École des journalistes*, est interdite en novembre 1839 parce que l'ouvrage, selon le rapport de censure, « contient contre la profession de journaliste des attaques empreintes d'un caractère de violence » (Malo, 1924 : 62). Cette fois, Balzac aime : son amie s'y révèle une fine observatrice du monde du journalisme, et une satiriste de grand talent. Mais c'est surtout la chronique de presse qui fera de Delphine de Girardin, sous le transparent pseudonyme du vicomte de Launay, la femme journaliste la plus célèbre de son temps. Deux événements transformateurs encadrent cette transition, l'avènement de Louis-Philippe en juillet 1830, et le mariage de Delphine Gay avec Émile de Girardin, fondateur du quotidien *La Presse*, en juin 1831.

Les livraisons hebdomadaires qu'elle publia entre 1836 et 1848 dans *La Presse*, replacèrent Delphine de Girardin au centre de la mode littéraire. Ses *Courriers de Paris*, chroniques satiriques de la mondanité parisienne, des salons littéraires et du monde politique de la monarchie de Juillet, connurent un succès spectaculaire confirmant le talent innovateur de la feuilletoniste.

Pendant plus de dix ans, sans abandonner son métier de romancière et de dramaturge, Delphine de Girardin livra ses courriers hebdomadaires au rez-de-chaussée du journal de son mari, en première page. Elle partageait cet emplacement avec son ami Théophile Gautier, « le brillant feuilletoniste de *La Presse*, écrivait-elle, lui le lundi dont nous sommes le samedi » (Girardin, 1986, 1 : 325). Très investie dans ses *Courriers*, bien qu'affirmant le contraire et malgré son mépris affiché pour les écrits journalistiques, Delphine de Girardin avait eu l'in-

tuition que sa véritable originalité était dans ce genre hybride où se succèdent les anecdotes, les micro-récits et les portraits littéraires, tout un art de la forme brève qu'elle maîtrisait avec un sens aigu de la dérision et de l'ironie. Elle avait d'ailleurs parfaitement compris le véritable potentiel de pérennité de ses feuilletons, et elle le dira dans la livraison du 30 mars 1844, avec l'auto-dérision qu'elle pratiquait si souvent : « de tous nos ouvrages écrits avec soin, avec prétention, le seul qui ait quelque chance de nous survivre est précisément celui dont nous faisons le moins de cas » (Girardin, 1986, 2 : 218).

C'est au moment de la révolution de 1848 que les *Courriers de Paris* vont prendre le ton de la polémique. Émile de Girardin, très opposé au gouvernement provisoire, est arrêté en plein cœur de l'insurrection populaire brutalement réprimée par le chef du gouvernement, le général Cavaignac. Dans le courrier du 3 septembre 1848, Delphine, solidaire de son mari, accuse le militaire qu'elle appelle « fils de Caïn », de mener une « politique de happe-chair » (Girardin, 1986, 2 : 514). Ce courrier est publié avec des phrases entières tronquées ou supprimées par la censure, ce dont Delphine de Girardin se plaint à ses lecteurs : « pardonnez-nous cette littérature d'état de siège » (Girardin, 1986, 2 : 527), écrit-elle sans perdre son sens de l'humour. Mais elle comprend aussi que sa carrière de journaliste a pris fin avec « ce feuilleton vieilli, mutilé, n'ayant plus de sens ni à-propos » (Girardin, 1986, 2 : 527).

Le 28 novembre 1848, Delphine de Girardin revient pourtant à la charge et publie, dans la rubrique du feuilleton de *La Presse*, un poème intitulé *Le 24 juin et le 24 novembre*, qu'elle ne signe pas de son pseudonyme habituel, vicomte de Launay, mais de son nom complet, Delphine Gay de Girardin. Par l'usage de ce double patronyme, elle indique aux lecteurs que c'est en son nom propre qu'elle porte ses accusations contre le chef d'État. Dans ce poème, elle rend Cavaignac entièrement responsable des journées de juin 1848 qui firent quelque 4000 morts du côté des insurgés :

Je vous dis, je vous dis que la justice est lente
 Que lui seul est l'auteur de la lutte sanglante
 Que du sang des Français il s'inquiète peu
 Que notre mort à tous n'est qu'un coup dans son jeu
 (Girardin : *La Presse*, 28 novembre 1848).

Cette intervention fera l'objet d'une violente réaction dans les journaux. Delphine de Girardin a beau s'être taillé une solide réputation de feuilletoniste, elle est à présent isolée, et même son ami Lamartine refuse de s'associer à ses dénonciations : « il faut effacer ces vers de son œuvre », écrira-t-il après la mort de la courriériste (Lamartine, 1927 : 187). Selon la critique américaine Whitney Walton, les femmes de lettres de sa génération, sa cousine Hortense Allart et ses amies George Sand et Marie d'Agoult restèrent bien plus discrètes que Delphine de Girardin, contre qui va se focaliser la frappe des journalistes hostiles à cette présence féminine sur la scène des débats de la presse politique : « *Girardin's entry into the ring of journalistic combat opened her to the*

kind of personal attacks usually reserved for male journalists, but with the added hostility resulting from her transgression onto masculine territory » (Walton : 2000, 226)².

Girardin, il est vrai, frôle la diffamation, et les caricaturistes vont s'emparer de ce petit scandale pour lui faire payer cette infraction. Une lithographie « anonyme », dont l'auteur est en fait Honoré Daumier est publiée dans *Le Charivari* du 15 décembre 1848. Elle représente Delphine de Girardin en méduse échevelée aux doigts crochus de sorcière, plantant sa plume dans le vitriol de *La Presse*. Le profil grossier et la pose disgracieuse durcissent et masculinisent le personnage, alors que les pieds fourchus sortant de la robe rappellent les représentations du diable aux sabots fendus. Cette gravure dépréciative qui fait de Girardin une véritable mégère de journal, avec sa tête monstrueuse aux cheveux de serpents, expose les ambitions ridicules, dangereuses et maléfiques de la femme journaliste [figure 1].



Figure 1 : Honoré Daumier, « Une muse en 1848 », *Le Charivari*, ID/Cote : FOL LC21328, Bibliothèque nationale de France.

2 « Par son entrée dans le ring des combats journalistiques, Girardin s'exposait aux attaques personnelles normalement réservées aux journalistes masculins, dont l'hostilité était renforcée parce qu'elle avait pénétré dans un territoire interdit aux femmes ».

Une seconde caricature anonyme est publiée dans *La Revue comique à l'usage des gens sérieux*. Elle est encore plus virulente que celle de Daumier. Un vers du poème de Delphine de Girardin contre Cavaignac, « je ne suis qu'une femme, une folle, une muse » (Girardin : *La Presse*, 28 novembre 1848), y est repris dans un jeu de mot désobligeant : « je ne suis qu'une femme, une folle, une buse » (*La Revue comique*, novembre 1848 – avril 1849 : 83). Cette caricature ne vise d'ailleurs pas seulement la femme journaliste, mais aussi la femme « bas-bleu », toutes deux réunies sous la forme d'un menaçant prédateur.

Du portrait d'Hersent à la caricature de Daumier, deux figures mythologiques s'opposent, d'un côté la muse, déesse gracieuse – en blanc et bleu azur – et de l'autre la méduse monstrueuse et maléfique – en noir et en gris –, la vierge et la sorcière, double face de la féminité dangereuse. La métamorphose de la muse en gorgone témoigne d'une montée en puissance de cette femme écrivain qui a quitté l'espace maternel de la poésie, représenté par les femmes de lettres très présentes dans ses écrits de jeunesse (Sophie Gay, Marceline Desbordes-Valmore, Mme de Staël, Élise Moreau), pour s'investir dans le monde masculin du journalisme, dont son mari Émile de Girardin lui a ouvert les portes. Son succès retentissant dans la presse fut comparable à celui qui lui avait valu, vingt ans plus tôt, son surnom de « muse de la patrie » et, en 1843, ses *Courriers de Paris* furent publiés en librairie sous le titre *Lettres parisiennes* et sous le nom d'auteur de Mme Émile de Girardin. Cette publication, en sortant la chronique des colonnes du journal, a donné à son auteur une respectabilité littéraire que plus d'un journaliste lui enviaient.

Loin de s'en réjouir, Delphine de Girardin profite de l'occasion pour dénigrer son œuvre de journaliste, qu'elle appelle une « collection de commérages » : « un éditeur audacieux [...] a imaginé de réunir en volumes ces feuilletons éphémères, griffonnés à la hâte », écrit-elle dans le courrier du 30 mars 1844 (Girardin, 1986, 1 : 217). On reconnaît ici la figure du chleuisme, qui consiste à pratiquer l'autodépréciation préventive dans l'espoir de désamorcer la critique et de s'attirer la bienveillance de son public. Mais le dénigrement de soi n'est pas uniquement une pratique rhétorique, car Delphine reste persuadée que le journalisme a porté préjudice à sa carrière d'écrivain. Elle partage avec Gautier le sentiment douloureux que la chronique de presse leur a coûté cher, pour Gautier en gaspillage d'énergie créatrice, pour elle en réputation d'auteur sérieux.

La dévalorisation de soi est le leitmotiv qui a dominé l'œuvre de Delphine de Girardin, la dérision et l'ironie ayant remplacé, dans la phase journalistique de sa carrière littéraire, les plaintes du désenchantement et du talent poétique perdu. Mais dans les deux représentations d'elle-même, Girardin utilise les figures de l'échec comme stratégie d'évitement et de repli, et ne confrontera jamais ses censeurs et ses détracteurs, alors qu'elle avait parfaitement conscience de l'importance de l'image de soi dans la construction de son identité littéraire.

Faire parler les morts

Le dernier volet de ce parcours biographique commence après le courrier du 3 septembre 1848, la dernière livraison de la feuilletoniste à *La Presse*. La carrière journalistique de Delphine de Girardin, peut-être la plus féconde, n'aura duré qu'une dizaine d'années. Jusqu'à sa mort à l'âge de 51 ans, elle se consacrera entièrement à son métier de romancière et de dramaturge, et elle publiera la majorité de son œuvre de fiction pendant les cinq dernières années de sa vie. C'est une femme pleine d'incertitude et de doutes, consciente des limites de son œuvre. Mais de façon tout à fait paradoxale, portée par cette dynamique du recommencement, Delphine de Girardin a toujours combattu son exclusion des grands mouvements littéraires de son temps qui l'ont pourtant largement dépassée et distancée.

Pour la troisième fois, avec l'avènement du second Empire, Delphine de Girardin entend faire rebondir sa carrière. Elle y parvient et réussit même à faire déplacer toute la famille impériale à la première de sa pièce *Lady Tartuffe*, en février 1853. Elle a pourtant ouvertement exprimé des idées progressistes peu appréciées de la classe politique et n'a pas caché sa profonde antipathie pour l'absolutisme affairiste de Napoléon III. On disait d'elle qu'elle était « rouge » comme Hugo (Malo, 1925 : 237), à qui elle apporta un soutien indéfectible pendant son exil. D'ailleurs, Girardin a décidé de rendre visite à son ami proscrit et, en septembre 1853, elle débarque à Jersey. C'est une démarche courageuse, mais un acte politique peu prudent, que le grand poète lui-même lui déconseilla.

Elle est cependant accueillie par l'exilé dans sa maison de Marine Terrace où elle passera une huitaine de jours. Pendant ce bref séjour dans l'île anglo-normande, elle va initier toute la famille Hugo aux tables tournantes et au spiritisme, très en vogue dans les salons parisiens, et particulièrement le sien. Bien conscient qu'il s'agit d'un divertissement mondain, Hugo s'amuse. Mais le 11 septembre, la séance autour du guéridon qui parle fait entendre la voix de Léopoldine, la fille morte des Hugo (Malo, 1925 : 261). Au moyen de ce jeu occulte, Delphine de Girardin, à l'écoute de leur mal-être, a fait parler la douleur enfouie de cette famille dévastée.

Pendant son séjour, Delphine de Girardin visite l'atelier où ont été développées de nombreuses épreuves photographiques du poète proscrit, et elle posera pour son fils Charles Hugo, photographe amateur qui réalise un cliché d'elle en robe de salon. Une seconde épreuve, dans le même costume, sera tirée par Auguste Vacquerie, ami des Hugo.

Les photographies de Delphine de Girardin sont extrêmement rares et je n'ai pu trouver que deux clichés d'elle en format carte de visite, contenues dans un album conservé à la Bibliothèque nationale. Elle fut d'ailleurs l'une des rares célébrités qui ne posa pas pour Nadar dans son atelier photographique, et l'on peut penser qu'elle en fut peut-être empêchée par la maladie. En 1854, Nadar avait publié une frise lithographique intitulée « Panthéon Nadar », représentant les caricatures de 249 grands personnages de la littérature et du journalisme de

son temps dont dix femmes, parmi lesquelles figure Delphine de Girardin. Pour une fois, les caricatures féminines ne sont pas à charge, et Delphine pouvait s'assurer de la bienveillance du photographe, qu'elle connaissait pour son travail de journaliste et sa collaboration avec Émile de Girardin au début de sa carrière. Nadar photographia les deux amies de Delphine de Girardin, George Sand et Marie d'Agoult, alors dans la plénitude de l'âge mûr, mais Girardin mourut trop tôt, six mois après l'ouverture de l'atelier du photographe.

Dans les nombreux clichés de George Sand réalisés par Nadar on voit combien la dame de Nohant a su maîtriser son image, grâce à la savante mise en scène de son personnage et aux retouches que le photographe s'empressait de faire sur la demande de son modèle. Dans une étude sur la collaboration entre Sand et son portraitiste, Alexandra Wettlaufer examine l'une des célèbres photos de Sand dans son ample casaque à rayures recouvrant une jupe du même tissu :

Through manipulation of the discourse of fame, gender, and representation, Sand and Nadar together crafted an image of unthreatening grandmotherly genius that dominated Sand's reception for the century to follow (Wettlaufer : 2012, 94)³.

La photographie de Sand montrant la femme de 60 ans dans sa tunique flottante n'accuse ni l'âge ni les formes du modèle. En revanche, la finesse du col et l'inclinaison gracieuse du visage apportent au tableau une touche de féminité. Cette image correspond tout à fait à la façon dont Sand, dans son *Histoire de ma vie*, aborde non pas la vieillesse, mais le vieillir : « je parcours gentiment ma soixante-cinquième année. [...] Je suis calme absolument, une vieillesse aussi calme d'esprit que de fait » (Sand, 1995 :189).

Par contraste, la photographie de Delphine de Girardin par Charles Hugo, prise il est vrai avec des techniques bien moins avancées que celles que maîtrisait Nadar, montre la femme de 50 ans en tenue de salon parisien, les épaules nues et le bras droit replié sur la taille, une composition qui reprend – de façon peu flatteuse – la pose du portrait d'Hersent. On notera en particulier le positionnement des bras qui, dans le tableau de 1824, encadrent délicatement le buste, la main gauche finement repliée sous le menton. Dans la photographie de 1854, le bras gauche est retombé sur la robe dont les plis occupent la largeur du cliché. La photographie donne l'image d'une femme pour qui le passage du temps n'est pas une transition « calme » vers l'âge mûr, comme le suggère le portrait intemporel de George Sand, mais une traversée douloureuse. Une certaine lourdeur se dégage du portrait : l'embonpoint du modèle est accentué par la posture de face, les bijoux sont volumineux, en particulier le bracelet accentuant l'épaisseur de la main au centre de la composition, et le tirage légèrement en contre-plongée souligne le menton saillant et donne au visage fermé un air buté ou souffrant.

3 « En manipulant les discours sur la renommée, le genre et la représentation, Sand et Nadar ont créé ensemble l'image bienveillante d'une grand-mère de génie qui a dominé la réception de l'œuvre de Sand au siècle suivant ».

À ce moment-là, Mme de Girardin ressentait déjà les effets de la maladie qui l'emporta l'année suivante et la photographie a peut-être saisi sa fatigue. Théophile Gautier parle d'ailleurs de la « pâleur transparente » (Gautier, 1860-61 : XX) de l'écrivaine pendant les dernières années de sa vie.

On ne sait pas si Victor Hugo a participé à la composition du portrait de Delphine de Girardin comme il le faisait pour les clichés de lui-même, construisant sa propre image mythique du haut de son rocher de proscrit. Il est en tout cas certain que le photographe a parfaitement saisi le regard assombri de la visiteuse de Jersey, les yeux cernés par la lumière blanche de l'épreuve. C'est la même tristesse dont parle Vigny, l'ancien fiancé de Delphine Gay, dans le poème intitulé *Pâleur* qu'il lui dédia lors de leurs retrouvailles, en avril 1848 :

Quand des rires d'enfants vibraient dans ta poitrine
Et soulevaient ton sein sans agiter ton cœur
Tu n'étais pas si belle, en ce temps-là Delphine
Que depuis ton air triste et depuis ta pâleur (Vigny, 1867 : 301).

La désillusion professionnelle et personnelle dont Delphine de Girardin devait entretenir ses hôtes à Marine Terrace est tout entière dans ce cliché, probablement la dernière image de la femme de lettres avant sa disparition, en juin 1855. C'est dans cet esprit de mélancolie obscure qu'est prise la photographie de fin de parcours dans la maison de l'exil : le regard interrogateur fixant l'avenir du portrait d'Hersent n'est plus ici que la contemplation lasse d'un espace poétique qui s'est fermé à elle, et où, disait Sainte-Beuve, « elle s'est toujours circonscrit, comme à plaisir, ses horizons » (Sainte-Beuve, s.d. : 402).

La publication posthume des *Œuvres complètes* de Mme de Girardin, en 1860, atteste cependant la valeur commerciale et littéraire de la femme de lettres. Théophile Gautier rédigea l'introduction des six volumes, et le peintre Théodore Chassériau, qui fréquentait le salon de la chroniqueuse, réalisa un dessin d'elle qui fut reproduit dans le tome 1, juste avant la page de titre.

Contrairement aux trois portraits qui représentent les différents moments de la carrière de l'écrivaine, la gravure de Chassériau est une œuvre réalisée après la mort de Delphine de Girardin. Le dessin, catalogué au musée de la ville de Paris sous le titre « Portrait posthume »⁴, est adressé par le peintre « À monsieur Émile de Girardin ». Au même titre que l'introduction de Gautier qui cerne toute l'œuvre de Mme de Girardin, le dessin de Chassériau apparaît comme une image composite, une représentation *globale* de la femme de lettres. Le portrait à mi-corps emprunte en effet ses éléments à l'ensemble de l'iconographie de Mme de Girardin, afin de lui donner une certaine intemporalité : elle est représentée exactement comme dans le portrait d'Hersent, le bras droit entourant la taille, le bras gauche relevé vers le visage, la main touchant la joue. Mais le dessin montre Delphine de Girardin assise, le coude appuyé sur un meuble, présentant un très léger profil qui adoucit les traits du visage. Dans cette

4 Voir : <http://parismuseescollections.paris.fr/en/node/91674#infos-principales> (consulté le 10/10/2019).

image d'une femme jeune, ou plutôt sans âge, les yeux cernés, le regard tourné vers l'ailleurs et les paupières sombres rendent cependant toute la tristesse des dernières représentations picturales. On y retrouve à la fois le portrait de jeunesse et les photographies réalisées à Marine Terrace. Notons que le dessin de Chassériau a été repris par le lithographe Alphonse-Léon Noel, sans datation, catalogué au Musée de la ville de Paris. Dans sa copie, l'artiste a transformé le mouvement du visage : Mme de Girardin fixe l'objectif en souriant, contrastant avec l'expression pensive de l'original de Chassériau, où dominent les nuances de gris et une tonalité sombre.

L'introduction posthume écrite par Gautier, comme le dessin de Chassériau qui la précède dans le volume, est un discours de valorisation, une sorte d'appel à la bienveillance de la postérité. Mais Gautier y aborde néanmoins la question de la dépréciation de l'œuvre de Mme de Girardin. Il met le phénomène de *rabaissement* de cette écrivaine sur le compte d'une concurrence de très haut calibre avec laquelle Girardin ne pouvait pas rivaliser :

Il est vrai qu'alors avait lieu cette éclosion simultanée et magnifique de chefs-d'œuvre qui fera de notre siècle un des plus beaux siècles de la littérature française, et au milieu de ce bouquet éclatant avec un fracas lumineux, cette bombe à pluie d'argent fut moins remarquée qu'elle ne le serait aujourd'hui dans notre ciel vide et noir (Gautier, 1860-61 : VI).

À travers cette image de retombées lumineuses, Gautier a su mesurer la réception de l'œuvre de Delphine de Girardin, et la place qu'elle occupe, face aux encombrants grands hommes, dans la littérature dite « mineure ».

Les trois œuvres visuelles – la peinture d'Hersent, le dessin de Daumier et la photographie signée par Charles Hugo – intéressent le biographe parce qu'elles peuvent être associées comme les figurations narratives en continu d'un récit de vie. Elles illustrent la façon dont Delphine de Girardin a été imaginée à travers le regard de ses contemporains, et comment ces images ont pu stigmatiser et délégitimer la femme de lettres qui fut, comme on dirait à présent, « l'influenteuse » des milieux artistiques et intellectuels de son temps. Les portraits de Delphine de Girardin – dont on reste surpris qu'ils n'aient pas été plus nombreux – ont probablement endommagé sa réputation et ils ont certainement alimenté la mésestime dans laquelle la tenaient ses contemporains, amorçant ainsi le processus de son exclusion et de son oubli.

Pourtant, c'est le portrait d'Hersent, peintre peut-être injustement relégué dans la catégorie des artistes de second plan, qui a inspiré des hommes de grand renom, comme Lamartine et Gautier. C'est également à ce tableau que font référence la photographie prise par Charles Hugo et le dessin de Chassériau, assurant ainsi la continuité de la portraiture de Delphine de Girardin autour de l'image persistante de la jeune femme poète.

Grâce à l'empreinte qu'ils ont laissée d'elle par leur diffusion dans les journaux, les expositions – le portrait d'Hersent représentant la jeune fille à l'écharpe

bleue fut le tableau central de l'exposition « Bijoux romantiques » au Musée de la vie romantique en 2000 – et les collections – le tableau d'Hersent au musée de Versailles, les caricatures à la bibliothèque nationale, le dessin de Chassériau au musée Carnavalet, les photos de l'atelier d'Hugo au musée d'Orsay –, ces portraits ont paradoxalement assuré la survie de sa mémoire. Ils ont aussi contribué à la redécouverte récente de cette écrivaine de l'échec, qui eut le courage de rebondir sur ses défaillances poétiques, et de devenir l'un des auteurs les plus innovants et l'un des acteurs sociaux les plus remarquables de son temps.

Œuvres citées

- AGOULT, Marie d', *Mémoires, souvenirs et journaux*, 2 volumes : 1, Paris, Mercure de France, 1990.
- ARCHIVES PRIVÉES mises à ma disposition avec la permission de M. Jean-Pierre Mabillet, ayant droit.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Œuvres et les hommes : les poètes*, 3 volumes : 3, Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- BREM, Anne-Marie de, *Louis Hersent*, Paris, Éditions des musées de la ville de Paris, 1993.
- DELÉCLUZE, Étienne-Jean, *Journal*, Paris, Bernard Grasset, 1948.
- DUPLESSIS, Georges, *Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au Département des estampes de la Bibliothèque nationale*, 7 volumes : 4, Paris, Georges Rاپilly, 1899.
- GAUTIER, Théophile, « Introduction », Madame de Girardin, *Œuvres complètes*, 6 volumes : 1, Paris, H. Plon, 1860-61, p. I-XX.
- GAUTIER, Théophile, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874a.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874b.
- GIRARDIN, Madame de, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay*, 2 volumes, Paris, Mercure de France, 1986.
- GIRARDIN, Madame de, *Marguerite ou les deux amours*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.
- GIRARDIN, Madame de, *Œuvres complètes*, 6 volumes : 1, Paris, H. Plon, 1860-1861.
- GIRARDIN, Delphine de, *Poésies complètes*, Paris, Librairie nouvelle, 1856.
- GIRARDIN, Madame de, « Courrier de Paris », *La Presse*, 28 novembre 1848.
- HOUSSAYE, Arsène, *Les Confessions : souvenirs d'un demi-siècle*, 3 volumes : 2, Paris, E. Dentu, 1885.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Correspondance*, 6 volumes : 3, Paris, Hachette, Furne et Jouvett, 1874.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Portraits et salons romantiques*, Paris, Le Goupy, 1927.
- MAILLÉ, comtesse de, *Souvenirs des deux restaurations*, Paris, Perrin, 1984.
- MALO, Henri, *Une Muse et sa mère : Delphine Gay de Girardin*, Paris, Émile-Paul Frères, 1924.
- MALO, Henri, *La Gloire du vicomte de Launay*, Paris, Émile-Paul Frères, 1925.
- Revue comique à l'usage des gens sérieux*, novembre 1848 – avril 1849.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Causeries du lundi*, 15 volumes : 3, Paris, Garnier frères, s.d.
- SAND, George, *Journal intime*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- SCHAPIRA, Marie-Claude, « Amable Taštu, Delphine Gay, le désenchantement au féminin », dir. Christine Planté, *Masculin/féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 191-205.
- VIGNY, Alfred de, *Journal d'un poète*, Paris, Michel Lévy Frères, 1867.

WALTON, Whitney, *Eve's Proud Descendants: Four Women Writers and Republican Politics in Nineteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

WETTLAUFER, Alexandra, « Sand and Nadar: portraiture, performance, and the art of photography », *George Sand Studies*, 31, 2012, p. 83-108.

