



# **Les Albums de la Pléiade. Histoire et analyse discursive d'une collection patrimoniale**

**Marcela Scibiorska**

Travail présenté en vue de l'obtention du grade de

**Docteur des lettres (Doctor of Literature)  
et Docteur en langue française**

**Directeur de thèse : David Martens**

**Co-directeur de thèse : Dominique Maingueneau**

**Date de soutenance : 6/09/2018**



## Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier mes directeurs de thèse pour la confiance qu'ils ont placée en mes capacités à mener ce travail à bien. David Martens, pour sa guidance, ses innombrables relectures, ses remarques inestimables, sa patience et sa disponibilité ; Dominique Maingueneau, pour ses précieux conseils et les conversations à Paris qui ont permis de donner forme à cette thèse. J'exprime également toute ma gratitude aux membres du jury : Jan Baetens, Yves Jeanneret, Anne Reverseau, François Vallotton et Galia Yanoshevsky, pour l'intérêt qu'ils ont porté à cette recherche.

Si cette thèse n'a pas été un travail solitaire, c'est en grande partie grâce à l'ambiance chaleureuse qui règne au quotidien au sein de l'équipe MDRN. Merci donc à tous mes collègues du groupe de recherche pour les nombreux échanges, les découvertes et les partages incessants. Merci à Tom Serpieters pour ces quatre ans remplis de débats, de rires et de très (trop) longues pauses de midi. Tout particulièrement, je tiens à remercier Anne Reverseau, grâce à qui tout a commencé, et qui m'a donné le goût de la recherche dès l'époque du mémoire, ainsi que Nadja Cohen, pour sa présence et ses encouragements. Je suis infiniment reconnaissante à tous les collègues et amis d'autres groupes de recherches et institutions, dont les remarques et conseils ainsi que l'aide pratique ont apporté, parfois de façon inattendue, des éléments cruciaux à cette thèse : Mathilde Labbé, Laureline Meizel, Érika Wicky, Sofiane Laghouati, Marie-Clémence Régnier, Laurence Campa, Ann Jefferson, Hervé Serry, Myriam Boucharenc, Matthias De Jonghe, Guillaume Willem, Michiel Rys, Liesbeth François, Giorgio Busi Rizzi, David Pinho Barros, Stijn De Cauwer, Gert-Jan Meyntjens, Matthias Meirlaen et Mee Yee Chan.

Je remercie également ma famille et mes amis, qui n'ont cessé pendant quatre ans de poser la question redoutée « ça va la thèse ? », ont fait semblant de s'intéresser au sujet, m'ont rassurée dans les moments de doute et ont été mes principaux fournisseurs de motivation. Mes parents, pour leur inébranlable certitude que tout finirait bien : Gabriela Scibiorska et Willy Vanweddigen, Cezary Scibiorski et Joanna Szmids ; mes frères et sœurs : Dymitr Scibiorski, pour toute son empathie et les heures passées à refaire le monde ; Adela Scibiorska, Tymon Scibiorski, Silke Vanweddigen, Jorn Vanweddigen, Niels Vanweddigen, Wojtek Czop ; la famille Coulon et Lucette. Les amis : ceux qui m'ont accompagnée dans le travail, et ceux qui ont procuré les distractions tellement nécessaires – la Bande à Bernard : Romain Droog, Sandrine Belgrado, Victoria Lavenne, Amélia Baibay ; ma co-thésarde, Valentine Jedwab ; Amélie Herrera Rodriguez, Alexandra Ardelean, Adeline Gillet, Arne Vanraes, Laura

Darchambeau, Tania Ramos, Lila De Marco, Noémie Favart, Mathilde Wauters, Martin Schwersensky, Gérald Wang, Basile Henry, Sandra Saerens, Eva Forier, Dries Stevens, Evelien Peeten, Lore Praet, Ernst Spyckerelle, Daniel Keck, et bien d'autres qui savent à quel point je leur suis reconnaissante.

Enfin, je ne pourrai jamais assez remercier Manu Coulon pour sa tendresse, son humour, ses choix musicaux, et surtout son infaillible soutien au quotidien. Merci de m'avoir tirée hors du lit par les chevilles les matins où je n'arrivais pas à me lever, merci d'avoir écouté mes frustrations sans jamais trahir la moindre trace de lassitude, merci, surtout, d'être mon infatigable pilier et ma source inépuisable de bonheur.

# Table des matières

<b>I. Introduction</b> .....	9
<b>1. Contexte de naissance</b> .....	11
i. La Pléiade de Jacques Schiffrin .....	12
ii. Un médium innovant .....	15
iii. Un corpus canonique revisité.....	18
iv. Évolution du lectorat.....	21
<b>2. Les Albums de la Pléiade</b> .....	24
i. Des objets particuliers.....	26
ii. Corpus et auteurs .....	29
iii. Conclusion .....	32
<b>II. La généricité des Albums de la Pléiade</b> .....	35
<b>1. Un spectre générique composite</b> .....	37
i. Des monographies illustrées de poche.....	39
ii. Des « iconographies commentées ».....	41
<b>2. L'élément textuel</b> .....	48
i. Des essais biographiques sous réserve... ..	48
ii. ... ou des non-biographies ? .....	54
<b>3. Le complexe média-texte</b> .....	61
i. Le texte dans l'image.....	61
ii. Portraits biographiques ou biographies portraitisées .....	68
iii. Du cinéma au musée à l'« album » comme discours intermédiaire .....	76
iv. Une scénographie performative .....	82

<b>III. Image des auteurs et de la littérature</b> .....	89
<b>1. Une double inscription dans l'histoire</b> .....	91
i. L'écrivain, homme de son temps.....	93
ii. L'auteur, notre contemporain .....	97
<b>2. À la recherche de la « vérité »</b> .....	100
i. La stratégie du dévoilement.....	100
ii. Une mise en scène par l'intime.....	109
iii. L'album photo : la représentation de l'individuel au sein du patrimoine.....	118
<b>3. La légende intégrée</b> .....	130
i. « L'homme et l'œuvre » .....	130
ii. Des « expositions de poche ».....	136
iii. Un double discours publicitaire au service de la patrimonialisation .....	145
<b>IV. La dimension publicitaire d'une collection patrimoniale</b> .....	151
<b>1. Des campagnes pluri-artistiques pour une communauté de lecteurs</b> .....	153
<b>2. Des archives publicitaires</b> .....	159
i. Un champ éditorial en évolution.....	159
ii. Entre le patrimoine « classique » et l'innovation .....	161
<b>3. L'économie d'un capital culturel « exclusif »</b> .....	165
i. Panthéon littéraire et posture lectorale .....	165
ii. La littérature et le marketing : une relation tendue.....	172
iii. Un versant commercial dissimulé.....	178
<b>4. Étude de cas : L'Album NRF de François Nourissier</b> .....	181
i. Une auto-célébration éditoriale.....	182
ii. Un volume critique .....	186
iii. Le sacre par la familiarité .....	190

iv.	Une orientation vers le futur .....	195
<b>5.</b>	<b>Conclusion : les enjeux commerciaux de la « résonance émotionnelle ».....</b>	<b>197</b>
i.	L'auteur comme produit d'appel .....	197
ii.	La matérialité, support du fétichisme publicitaire .....	205
<b>V.</b>	<b>Conclusion.....</b>	<b>217</b>
<b>1.</b>	<b>La collection, un outil de promotion.....</b>	<b>222</b>
i.	Visibilité éditoriale .....	222
ii.	Des pratiques lectoriales diverses .....	224
iii.	L'« usage cosmétique » de l'objet.....	226
<b>2.</b>	<b>La fonction critique d'une collection patrimoniale.....</b>	<b>228</b>
i.	Des lecteurs « compétents » .....	228
ii.	Une anthologie orientée vers le futur.....	230
iii.	L'émotion patrimoniale et la « question de goût » .....	232
<b>VI.</b>	<b>Table des illustrations.....</b>	<b>239</b>
<b>VII.</b>	<b>Bibliographie.....</b>	<b>243</b>
<b>1.</b>	<b>Bibliographie primaire .....</b>	<b>243</b>
<b>2.</b>	<b>Bibliographie secondaire .....</b>	<b>245</b>
<b>3.</b>	<b>Sources d'Internet.....</b>	<b>256</b>



# **I. Introduction**



## 1. Contexte de naissance

Parmi les mots-clés de la littérature française des dernières décennies, « la Pléiade » est un des plus reconnaissables pour un lecteur francophone averti. Il désigne de nos jours une « banque centrale de la valeur littéraire »<sup>1</sup> qui, au cours de son existence, n'a cessé de proliférer en alliant ses choix littéraires à un appareil critique élaboré pour devenir un espace de consécration pour les écrivains et un repère de qualité pour les lecteurs. Vecteur de patrimoine littéraire, la « Pléiade » a donné lieu à deux collections (la « Bibliothèque de la Pléiade » et les « Albums de la Pléiade »), des séries d'événements (les Concerts de la Pléiade, le Prix de la Pléiade, la Quinzaine de la Pléiade) ainsi que deux périodiques (les *Cahiers de la Pléiade*, la *Lettre de la Pléiade*) et une communauté officielle de lecteurs (le Cercle de la Pléiade). La marque qui constitue aujourd'hui une quasi-institution littéraire fonde son succès sur la Bibliothèque de la Pléiade, « la plus prestigieuse des collections de la littérature française »<sup>2</sup> selon le *Figaro*, « une exception culturelle française, quasi patrimoniale »<sup>3</sup> selon *L'Express*. La série propose 676<sup>4</sup> volumes d'œuvres complètes d'écrivains jugés canoniques du monde entier ; si au sein du paysage francophone, cette collection présente une sorte d'anthologie du patrimoine littéraire, elle exerce aussi elle-même le rôle d'un agent canonisateur actif pour les écrivains qu'elle intègre dans son « panthéon sur papier bible »<sup>5</sup>. L'entrée d'un écrivain dans la Pléiade est en effet systématiquement documentée non seulement par les médias spécialisés, mais aussi ceux destinés au grand public<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Terme utilisé par Jérôme Meizoz, dans : « D'Ormesson, le choix mondain de la Pléiade », *Le Temps*, 5/12/2017, <https://www.letemps.ch/culture/dormesson-choix-mondain-pleiade>, consulté le 1/03/2018.

<sup>2</sup> Mohammed Aïssaoui, « Jean d'Ormesson appartient désormais à la Pléiade », dans : *Le Figaro*, 07/05/2015, <http://www.lefigaro.fr/livres/2015/04/13/03005-20150413ARTFIG00149-jean-d-ormesson-appartient-desormais-a-la-pleiade.php>, consulté le 14/04/2018.

<sup>3</sup> Martine Rabaudy, « La Pléiade, une collection en or », dans : *L'Express*, 29/07/1999, [http://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or\\_634459.html](http://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or_634459.html) (1999)

<sup>4</sup> Nombres actuels en février 2018.

<sup>5</sup> Jacques Drillon, « Tout ce temps passé pour une note que personne ne lira ! Les secrets de la Pléiade », dans : *Le Nouvel Observateur*, 2014, [http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20141227.OBS8891/tout-ce-temps-passe-pour-une-note-que-personne-ne-lira-les-secrets-de-la-pleiade.html?cm\\_mmc=EMV--NO--20141229\\_NLNOACTU08H--les-secrets-de-la-pleiade](http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20141227.OBS8891/tout-ce-temps-passe-pour-une-note-que-personne-ne-lira-les-secrets-de-la-pleiade.html?cm_mmc=EMV--NO--20141229_NLNOACTU08H--les-secrets-de-la-pleiade), consulté le 1/03/2018.

<sup>6</sup> Des exemples récents incluent l'entrée dans la Pléiade de Michel Foucault (« Michel Foucault va faire son entrée dans la Pléiade », dans : *Le Monde*, 20/07/2015, [http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/07/20/michel-foucault-va-faire-son-entree-dans-la-pleiade\\_4691413\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/07/20/michel-foucault-va-faire-son-entree-dans-la-pleiade_4691413_3260.html)), Georges Perec (Marie Darrieusecq, « L'icône Georges Perec entre dans la Pléiade », dans : *Le Monde*, 10/05/2017, [http://www.lemonde.fr/livres/article/2017/05/10/l-icone-georges-perec-entre-dans-la-pleiade\\_5125656\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2017/05/10/l-icone-georges-perec-entre-dans-la-pleiade_5125656_3260.html)), Jack London (Lucile Commeaux, « Entrer à la Pléiade », dans : *France Culture*, 2/12/2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-petit-salon/entrer-la-pleiade>).

Pourtant, si de nos jours l'importance de la Pléiade au sein du monde éditorial et littéraire français est difficile à contester, la naissance de la collection n'annonçait pas particulièrement un tel destin. Son émergence a eu lieu dans des circonstances relativement modestes. Les évolutions de la Pléiade, toujours en accord avec la demande de son lectorat, reflètent la façon dont la marque maintient son succès dans le champ éditorial, notamment en investissant des stratégies promotionnelles élaborées. Dans cet ordre d'idées ce travail se penchera non pas sur la Bibliothèque de la Pléiade, un des « quatre solides piliers »<sup>7</sup> de Gallimard, mais sur les Albums de la Pléiade, série plus tardive et moins connue, étant donné que son existence tient à la nécessité de promouvoir la marque « Pléiade ». Afin de comprendre les fascinants objets que sont les Albums de la Pléiade, il faut cependant se plonger préalablement dans l'histoire de leur collection-mère.

### **i. La Pléiade de Jacques Schiffrin**

Au début du vingtième siècle, alors que le mot « Pléiade » n'évoquait encore rien d'autre que la constellation du Taureau et le groupe de poètes de la Renaissance française, un jeune immigrant azerbaïdjanais, Jacques Schiffrin, développe un projet qui ne tardera pas à changer le paysage éditorial du monde francophone en fondant les Éditions de la Pléiade, à Paris, en 1926. Si le choix d'un nom à consonance classique n'est certainement pas une manœuvre innocente de la part de Schiffrin, ce dénominatif ne traduit toutefois pas de lien direct avec la littérature française du seizième siècle ; d'ailleurs, avant de devenir une marque aisément identifiable au sein du paysage éditorial contemporain, la jeune maison d'édition se concentre d'abord sur la littérature russe, pour élargir ensuite ses horizons vers un canon littéraire international. L'origine du nom de la collection demeure difficile à déterminer – André Schiffrin, fils de Jacques, lui octroie ainsi une signification littéraire : « Contrairement à ce que

---

pleiade) ou Casanova (François Xavier, « Lire (enfin) Casanova : l'original dans la Pléiade », dans : *Huffington Post*, 18/04/2013, [https://www.huffingtonpost.fr/francois-xavier/original-casanova-pleiade\\_b\\_3083344.html](https://www.huffingtonpost.fr/francois-xavier/original-casanova-pleiade_b_3083344.html)) ; l'engouement médiatique est plus important encore lorsqu'il s'agit d'écrivains « pléiadisés » de leur vivant, tels que Jean d'Ormesson (Mohammed Aïssaoui, « Jean d'Ormesson appartient désormais à la Pléiade », dans : *Le Figaro*, 07/05/2015, <http://www.lefigaro.fr/livres/2015/04/13/03005-20150413ARTFIG00149-jean-d-ormesson-appartient-desormais-a-la-pleiade.php>), Mario Vargas Llosa (Franck Colombani, « A 79 ans, Mario Vargas Llosa rejoint la Pléiade », dans : *Le Monde*, 6/01/2016, [http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/01/06/a-79-ans-mario-vargas-llosa-rejoint-la-pleiade\\_4842644\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/01/06/a-79-ans-mario-vargas-llosa-rejoint-la-pleiade_4842644_3260.html)) ou encore Philip Roth (Nathalie Crom, « Philip Roth fait son entrée dans la Pléiade », dans : *Télérama*, 30/09/2017, <http://www.telerama.fr/autres/philip-roth,N5224405.php>). Sites consultés le 2/03/2018.

<sup>7</sup> Les trois autres « piliers » de Gallimard sont la collection « Folio », le département Jeunesse et « les nouveautés dans tous les secteurs. » Pascal Fouché (dir.), « Introduction », dans : Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 25.

l'on croit souvent, ce nom ne venait ni de la mythologie grecque ni de la Renaissance française, mais d'un groupe de poètes classiques russes »<sup>8</sup>. Dans leur article consacré à la Pléiade, Alice Kaplan et Philippe Roussin proposent, quant à eux, une histoire différente, liée à l'apparence soignée des volumes de la collection : « Although 'Pleiade' immediately conjures up the French Renaissance school of poets and the defense of the French language, the name and the series actually has more cosmopolitan roots. Jacques Schiffrin, a Russian Jew who had emigrated to Paris by way of Geneva, founded an independent publishing house called the Éditions de la Pleiade in the early 1920s. Schiffrin's 'Pleiade' was from the Russian, 'pleiada', and according to oral tradition at Gallimard, it meant 'to package up' [empaqueter] : the books would be beautifully produced »<sup>9</sup>. Kaplan et Roussin attribuent cette traduction à Brice Parain, auteur Gallimard et slaviste ; ils notent toutefois qu'aucun dictionnaire russe ne donne cette interprétation du mot, proposant généralement plutôt des traductions telles que « groupe ou mouvement »<sup>10</sup>. Il pourrait s'agir d'un « groupement » de livres, ce qui laisserait entendre l'ambition d'établir une collection à long terme dès la naissance de la maison d'édition. Quant au groupe de poètes évoqué par André Schiffrin, il semble impossible de retracer son existence. L'aspect commun des deux versions met cependant en évidence les origines russes, et non françaises, du nom de la maison d'édition.

Si aucune des deux théories ne restitue de manière exacte l'origine du nom de la Pléiade, la seconde, qui attire l'attention sur la présentation matérielle particulière de la collection, souligne toutefois un élément-clé du succès initial du projet de Schiffrin : le directeur de la série a en effet, depuis le début, accordé une grande attention à l'aspect luxueux de ses livres, qui allie de façon équilibrée la commodité de leur usage (leur petit format permettant une appréciable maniabilité) à un prix relativement bas. Les conditions de la création de la Pléiade sont ainsi intimement liées à une nécessité pratique et économique concrète éprouvée par son fondateur, qui, après avoir connu un mode de vie confortable, a dû faire face aux contraintes matérielles qui s'imposent au voyageur. Avant la première guerre mondiale, Schiffrin, issu d'une famille

---

<sup>8</sup> André Schiffrin, « Jacques Schiffrin, éditeur et créateur de la Pléiade », dans : Joëlle Gleize, et Philippe Roussin (dir.), *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2009, p. 16.

<sup>9</sup> Alice Kaplan et Philippe Roussin, « A Changing Idea of Literature: The Bibliothèque de la Pléiade », dans : *Yale French Studies*, n°89, Yale, Yale University Press, 1996, p. 238.

<sup>10</sup> Cette traduction semble convaincre Pierre Assouline, qui écrit : « La société est créée le 16 novembre 1929 sous le nom des Éditions de la Pléiade, inspiré du mot russe « pleiada » qui signifie groupe, groupe d'amis en l'occurrence, et non, comme le dira la légende, en référence à l'école poétique de Ronsard et Du Bellay. » Pierre Assouline, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Gallimard, 2006 (1984), p. 235.

aisée, part en effet étudier à Genève<sup>11</sup>, puis voyage jusqu'en Italie pour y travailler en tant que critique d'art. Au bout de quelques années, il décide de s'installer à Paris<sup>12</sup>, où il commence son activité d'éditeur : après un passage chez l'éditeur d'art Henri Piazza, Schiffrin s'intéresse de plus près à la littérature et s'emploie à la création de sa propre entreprise, les Éditions de la Pléiade. Ses déplacements fréquents lui ont inspiré l'idée d'une bibliothèque compacte, facilement transportable, qui permette un accès aisé aux œuvres importantes de la littérature du monde entier. Rêvant d'une bibliothèque complète adaptée aux limitations spatiales des petits appartements propres à l'architecture parisienne du vingtième siècle, Schiffrin concrétise ainsi son idée d'une collection à la fois commode et élégante et lance la première série des Éditions, dont le corpus est encore concentré sur une aire culturelle spécifique, « faute d'auteurs à sa disposition »<sup>13</sup>, mais qui annonce d'emblée le ton vis-à-vis de la nature fondamentalement cosmopolite du projet de la Pléiade. La première série de la maison, les « Auteurs classiques russes », dont les œuvres sont traduites par Schiffrin et ses connaissances<sup>14</sup>, est une collection d'ouvrages abondamment illustrés et élégamment édités. À cette époque, Schiffrin se lie d'amitié avec André Gide, dont le soutien influencera désormais directement le parcours de la Pléiade, et qui l'amènera à devenir la collection de référence qu'elle constitue de nos jours.

Les « Auteurs classiques russes » ayant connu un franc succès, Schiffrin décide alors de publier en 1931 une nouvelle collection, qu'il appelle « Bibliothèque reliée de la Pléiade », à l'aspect tout aussi soigné, dédiée initialement aux écrivains français, mais qui finit par s'élargir aux traductions de classiques mondiaux. Le format de la série est resté constant pendant toute son existence, jusqu'à nos jours : les textes sont imprimés en police Garamond, corps 9, sur papier bible de 36 grammes, dans un format de 17,5x11cm. La couverture est en cuir et la tranche dorée à l'or fin de 23 carats. L'objectif de la série est de proposer des textes accompagnés d'un appareil critique élaboré, tout en demeurant « bon marché et en même temps maniables. »<sup>15</sup> Ces livres, qui conjuguent l'idée de qualité, aussi bien en termes de contenu littéraire que d'apparence formelle, à celle de la facilité de l'usage, en vertu de leur petit format, connaissent un succès dont l'ampleur dépasse rapidement les moyens de Schiffrin. L'éditeur n'arrive plus

---

<sup>11</sup> Une des raisons de son départ, citée par Alice Kaplan et Philippe Roussin, pouvait être la Révolution russe. Voir *op. cit.*

<sup>12</sup> Amos Reichman., « De Bakou à New York, sur les traces de Jacques Schiffrin », dans : *Les Temps modernes*, n° 686, 2015, pp. 55-79.

<sup>13</sup> André Schiffrin, *op. cit.*, p. 16.

<sup>14</sup> Notamment, André Gide et Boris de Schloezer, « critique et historien de la musique et des lettres », ont aidé Schiffrin à traduire *La Dame de pique* de Pouchkine. Voir André Gide et Jacques Schiffrin, *Correspondance. 1922-1950*, Paris, Gallimard, 2005, p. 22.

<sup>15</sup> *Ibid.*

à répondre à la demande qui s'est créée autour de sa petite maison d'édition<sup>16</sup>, et se voit obligé de négocier le rachat de son entreprise par Gallimard. En 1933, les Éditions de la Pléiade intègrent ainsi la grande enseigne en tant que collection nommée « Bibliothèque de la Pléiade ». Si cette opération se fait à l'initiative de Schiffrin<sup>17</sup>, elle n'aurait pu avoir lieu sans l'aide d'André Gide, dont les longues correspondances avec Gaston Gallimard, d'abord plutôt réticent au projet, ont porté leurs fruits : bien que chapeauté désormais par Gallimard, la Pléiade demeure une entité relativement autonome au sein de la maison d'édition, et Schiffrin est nommé directeur de la nouvelle collection.

## ii. Un médium innovant



Fig. 1 « Première affiche de librairie pour la collection Bibliothèque reliée de la Pléiade, 1932. » Source : *Lettre de la Pléiade* n° 12, 2002.

La fonction primaire de la Pléiade, et son atout de vente initial, a été ainsi de rendre le patrimoine littéraire accessible d'un point de vue pratique – en témoignent les premières

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>17</sup> Alice Kaplan et Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 239.

affiches publicitaires de la collection, montrant des slogans tels que « Mais vous pouvez avoir tout le théâtre de Racine dans votre poche ! », en 1932 (*Fig. 1*). Si le format inchangé des volumes de la Pléiade se rapproche effectivement du poche, il ne remplit pourtant pas entièrement les critères de maniabilité et d'usage en toutes conditions d'un livre de poche, dont Bernard Pingaud écrit qu'« il ne mérite aucun respect, ne justifie donc aucun culte. Il est fait pour circuler, pour servir, et remplira pleinement son rôle le jour où, considéré comme un simple moyen et non pas comme une fin, la lecture, grâce à lui, cessera d'être un privilège pour devenir un partage, le plus court chemin d'un homme à l'autre »<sup>18</sup>.

L'accessibilité de la littérature, raison d'être des éditions de poche, est effectivement chère à la Pléiade ; mais simultanément, l'avènement de la culture de masse du début du vingtième siècle a mis en mouvement un phénomène de désacralisation de la littérature<sup>19</sup> que la Pléiade désirait à tout prix contrer. Depuis le lancement des « Auteurs classiques russes », Schiffrin continue en effet à mettre en valeur l'apparence prestigieuse des livres qu'il édite. Dès le départ, la double fonction de la Pléiade réussit à satisfaire deux besoins apparemment contradictoires des lecteurs, à savoir un contenant élégant à la hauteur de son contenu de qualité, et une maniabilité rare compte tenu du nombre de pages de chaque volume. Alice Kaplan et Philippe Roussin résument ainsi cette double fonction, en citant le *Journal* de Gide où l'écrivain rend compte de sa relecture à bord d'un train d'*Andromaque* édité par la Pléiade : « The Pleiade was not 'littérature de gare' (junk reading), but train reading. The advantage of the bible paper (actually obtained from cigarette paper manufacturers!) was that you could fit many, many pages of it in a volume small enough to take in a suitcase. (There are other precedents, such as the British anthologies of inspirational verse that World War I soldiers fit in their knapsack to take to the front, which embodied the corresponding notion of essential, life sustaining reading) »<sup>20</sup>.

La Pléiade propose donc à ses lecteurs de la « littérature vitale », comme le suggère le renvoi aux soldats<sup>21</sup>, contenue dans un « croisement du missel et du livre de poche »<sup>22</sup>, facilement

---

<sup>18</sup> Bernard Pingaud, « De l'objet à l'œuvre », *Les Temps modernes*, n° 227-228, 1965, p. 1817.

<sup>19</sup> Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015, pp. 276-279.

<sup>20</sup> Alice Kaplan, et Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 240.

<sup>21</sup> « Une légende prétend [que l'idée de la Pléiade] serait venue [à Schiffrin] [...] en pleine guerre des tranchées, afin que les vaillants poilus puissent trimballer dans leurs pantalons garance un recueil peu encombrant des plus belles pages de la littérature nationale. La minceur du papier bible permettant de rassembler le plus de textes possibles, et la reliure en cuir épais de résister aux poudres ennemies. » Gilbert Salem, « Un livre de poche 23 carats », dans : La Tribune de Genève, 2015 <https://www.tdg.ch/culture/livres/Un-livre-de-poche-23-carats/story/18914051>, consulté le 24/03/2018.

<sup>22</sup> Martine Rabaudy, « La Pléiade, une collection en or », dans : *L'Express*, 29/07/1999, [https://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or\\_634459.html](https://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or_634459.html), consulté le 9/12/2017.

transportable et financièrement accessible, mais éditée dans des emballages élégants et précieux qui se transmettent de génération en génération, contrairement au livre de poche classique, dont la « fragilité, son caractère périssable met à mal le principe nécessaire à toute civilisation de la pérennité de l'écrit »<sup>23</sup>. Le statut de « livres de poche de luxe » dont bénéficient rapidement les volumes de la Pléiade<sup>24</sup> appelle ainsi à leur traitement délicat par les lecteurs et va à l'encontre des scénarios d'usages propres aux livres de poche. La connotation « prestigieuse » qui accompagne l'image de la collection dédouble en effet l'espace des pratiques qui leurs sont vouées en les sédimentant, au fil de l'établissement d'une image de marque « luxueuse », sur l'étagère, où ces livres sont fièrement exposés par leurs lecteurs en tant qu'avatar d'une culture générale incontestable. Le nom même de la collection, la *Bibliothèque* de la Pléiade, incite d'ailleurs d'emblée le lecteur à exposer « ses Pléiades » sur une étagère ; que ce soit chez les particuliers ou en librairie<sup>25</sup>, ces livres résident ainsi généralement dans un espace qui leur est entièrement dédié afin de souligner l'esthétique uniforme du puits de savoir que représentent ces volumes.

La double nature des objectifs de la Pléiade – l'accessibilité alliée au prestige – est donc véhiculée par la matérialité même du livre ; Schiffrin le dit lui-même dans le magazine *Toute l'édition* en 1933 : « Voyez-vous : j'ai voulu faire quelque chose de commode, de pratique ; j'ai tenu compte du fait que les appartements d'à présent imposent de faire tenir le plus de choses dans le minimum de place. Et puis, comme j'aimais les livres, j'ai tenu à ce que les livres fussent aussi beaux que possible. Voilà »<sup>26</sup>. Rendant compte de l'expérience du lecteur, Jean-Yves Mollier écrit pourtant : « Dire que c'est une édition de Poche accessible serait totalement faux. La Pléiade a toujours été un objet luxueux, dont le contenant est en harmonie avec le contenu. L'enjeu a toujours été le prestige »<sup>27</sup>. La presse contemporaine de tous bords semble confirmer les propos de Mollier en ne cessant d'apposer l'adjectif « prestigieux » à toute mention de la

---

<sup>23</sup> Olivier Bessard-Banquy, « La révolution du poche », dans : Pascal Fouché (dir.), *op. cit.*, p. 178.

<sup>24</sup> Marielle Macé, « Pour une bibliothèque idéale : la « Pléiade » et les scénarios du choix littéraire », dans : Joëlle Gleize et Philippe Roussin (dir.), *op. cit.*, p. 82.

<sup>25</sup> Dans de nombreux cas, en librairie, l'étagère dédiée à la Pléiade est protégée par une vitre en raison des vols.

<sup>26</sup> Mathieu Lindon, « La Pléiade, une histoire en 566 volumes », dans : *Libération*, décembre 2010, [http://next.liberation.fr/culture/2010/12/18/la-pleiade-une-histoire-en-566-volumes\\_701557](http://next.liberation.fr/culture/2010/12/18/la-pleiade-une-histoire-en-566-volumes_701557), consulté le 18/12/2017.

<sup>27</sup> Chloé Leprince, « Peut-on être viré de la Pléiade ? (et autres histoires sur une collection mythique) », dans : *France Culture*, 22/02/2017, <https://www.franceculture.fr/litterature/peut-etre-vire-de-la-pleiade-et-autres-histoires-sur-une-collection-mythique#>, consulté le 24/11/2017.

Pléiade<sup>28</sup>, au détriment de l'aspect « pratique » revendiqué par Schiffrin ; certains médias<sup>29</sup> ou écrivains<sup>30</sup> comparent l'entrée d'un auteur dans la Pléiade à l'obtention d'un prix Nobel, alors que *Libération* va jusqu'à appeler la collection « la Rolls de l'édition »<sup>31</sup>. En contradiction avec le discours éditorial qui prône la commodité et l'accessibilité de la série, cette insistance du côté de la réception et de la critique sur le côté luxueux de la Pléiade témoigne d'une stratégie fructueuse d'établissement de marque de la part de Gallimard : la collection-phare de la maison d'édition bénéficie d'une autorité indiscutée dans le champ de la critique littéraire notamment de par ce statut prestigieux qui lui est constamment attribué. Parallèlement, l'omission par les médias de l'objectif pratique qui a initié la conception de la Pléiade, axé sur son accessibilité, contribue à la minimisation de la dimension commerciale de la série, issue d'une formule destinée à se vendre en masse, contrairement aux principes de vente d'une collection de luxe typique, habituellement destinée à un public restreint. Alors que la collection, tirant parti de la demande d'objets « exceptionnels » sur le marché éditorial, a connu un succès immédiat grâce à son alliage habile du prestige à la commodité, c'est bien la connotation de luxe qui a persisté aux yeux de lectorat.

### iii. Un corpus canonique revisité

Si le format particulier de la Bibliothèque de la Pléiade a sans aucun doute contribué à son vaste succès, le réel atout de la collection, du point de vue des textes qu'elle rassemble, réside dans sa manière de donner à lire un corpus canonique d'une façon innovante au sein du champ de la critique littéraire de son époque. Depuis le début du vingtième siècle, la critique littéraire universitaire gagne en effet en autorité vis-à-vis de la critique faite par les écrivains, et la

<sup>28</sup> Voir notamment : « La plus prestigieuse des collections littéraires », *Le Figaro*, <http://www.lefigaro.fr/livres/2015/04/13/03005-20150413ARTFIG00149-jean-d-ormesson-appartient-desormais-a-la-pleiade.php>; « La prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade », *20minutes*, <https://www.20minutes.fr/culture/1654887-20150721-michel-foucault-accueilli-prestigieuse-bibliotheque-pleiade>; « Panthéon des lettres françaises », « prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade », *Pleine Vie*, <https://www.pleinevie.fr/loisirs/livres/qui-sont-les-auteurs-publies-de-leur-vivant-dans-la-pleiade-19935>, etc.

<sup>29</sup> [https://www.challenges.fr/media/edition/la-pleiade-la-prestigieuse-machine-a-cash-de-gallimard\\_32316](https://www.challenges.fr/media/edition/la-pleiade-la-prestigieuse-machine-a-cash-de-gallimard_32316)

<sup>30</sup> Mario Vargas Llosa dit au *Figaro* : « Je crois que rien, pas même le prix Nobel, n'est comparable avec cette exaltation d'entrer dans la 'Pléiade'. » <http://www.lefigaro.fr/livres/2016/03/17/03005-20160317ARTFIG00024-mario-vargas-llosa-la-pleiade-le-sommet-de-ma-vie-d-ecrivain.php> Jean d'Ormesson tient, un an plus tard, des propos similaires : « La Pléiade, c'est un peu le Nobel français » <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/02/14/03005-20140214ARTFIG00376-jean-d-ormesson-la-pleiade-c-est-un-peu-le-nobel-francais.php>. Pages consultées le 19/03/2018.

<sup>31</sup> Mathieu Lindon, « La Pléiade, une histoire en 566 volumes », *op. cit.*, [http://next.liberation.fr/culture/2010/12/18/la-pleiade-une-histoire-en-566-volumes\\_701557](http://next.liberation.fr/culture/2010/12/18/la-pleiade-une-histoire-en-566-volumes_701557), consulté le 20/12/2017.

tendance dominante s'appuie désormais sur la méthode de Gustave Lanson, qui privilégie l'étude des sources à l'analyse des textes en recherchant simultanément un « effacement des marques de subjectivité ou d'écriture trop personnelle »<sup>32</sup>. Michel Jarrety résume ainsi la raison d'être de la critique lansonienne, fondée sur une approche alternative au paradigme saint-beuvien qui a, jusque-là, dominé la critique française : « Entendue comme une discipline positive, l'histoire littéraire témoigne clairement d'une quadruple réaction : à l'excessive subjectivité de l'écriture, du jugement et du goût qu'atteste la critique impressionniste évoquée à la fin du chapitre précédent ; à l'utilisation, d'autre part, du modèle des sciences naturelles inadéquates à l'objet littéraire ; à une critique dogmatique [...] à laquelle [Lanson] reproche sa partialité et de se faire trop aisément passer pour l'histoire qu'elle n'est pas ; à une approche des œuvres, enfin, qui reste trop intemporelle »<sup>33</sup>.

Gustave Lanson cherche ainsi à situer l'œuvre sur une ligne du temps précise en fondant son histoire littéraire sur les éditions successives des textes et les interprétations qui en ont été faites, ainsi qu'en y intégrant une composante sociologique – les conditions de production et, éventuellement, de réception de l'œuvre – afin de parvenir à l'unique critique « objective » du texte, dont il postule l'existence. La méthode lansonienne se revendique avant tout d'une historicisation méticuleuse, appuyée sur un fond théorique solide. La Bibliothèque de la Pléiade réplique – quoique sans manifeste critique explicite – au dogmatisme de cette critique littéraire dominante en s'ouvrant, d'une part, dès sa naissance, à la publication d'œuvres concentrées sur la vie intérieure, et donc l'absolue subjectivité de leurs auteurs, et, d'autre part, en rejetant un ordre de parution et une classification par ordre chronologique de ses volumes. Au lieu de mettre en évidence le « vaste continuum »<sup>34</sup> de l'histoire littéraire promu par la critique de Lanson, les tomes de la Pléiade paraissent ainsi selon un principe comparable à celui du « Musée imaginaire » de Malraux, privilégiant la cohabitation d'œuvres littéraires d'époques diverses et de genres entremêlés dans l'espace intemporel procuré par la Pléiade. En réponse au paradigme universitaire lansonien, les premiers volumes optent pour un appareil critique réduit, visant à céder l'autorité au texte même, dans une plus grande mesure qu'à son contexte sociohistorique<sup>35</sup>. L'idée de « qualité » est ainsi très ancrée dans la Pléiade, renvoyant non

---

<sup>32</sup> Michel Jarrety, *La Critique littéraire en France. Histoire et méthodes (1800-2000)*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 127.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>35</sup> Alice Kaplan et Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 247. Cette tendance persiste dans une grande mesure au sein de la Pléiade jusqu'à nos jours, malgré l'extension de l'appareil critique. Ainsi, Hugues Pradier, directeur de la collection, affirme en 2014, après avoir déclaré que la collection publie des œuvres « délocalisées et déshistoricisées » : « [...] nous avons [...] à charge de réinjecter de l'histoire littéraire dans ce terrain plat du

seulement aux « livres bien faits », mais aussi à la notion de « qualité » inhérente au texte : l'objectif de la Pléiade consiste à proposer une lecture « appréciative »<sup>36</sup> du canon littéraire, laissant au lecteur le soin d'établir des liens personnels et infiniment ouverts entre les œuvres.

L'incursion de la subjectivité, qui se manifeste dans la critique telle qu'elle est pratiquée par la Pléiade par le biais de l'« appréciation » personnelle des textes à laquelle sont encouragés les lecteurs, trouve également sa résonance dans le corpus publié par la série. Les premiers volumes de la collection de Schiffrin sont ainsi désignés par ce qu'Alice Kaplan et Philippe Roussin appellent l'écriture confessionnelle (« confessional writing »), expression de la subjectivité par excellence qui s'ouvre sur la publication de *Mon cœur mis à nu* de Charles Baudelaire, suivi notamment de volumes d'œuvres de Rousseau, Chateaubriand et Montaigne. Ces choix sont probablement le fruit direct de la collaboration entre Schiffrin et Charles Du Bos<sup>37</sup>, critique éminent de Baudelaire. La critique littéraire pratiquée par Du Bos est très différente de celle en vogue dans les universités, puisqu'elle se concentre justement sur l'expérience subjective, confondant homme et œuvre en une entité littéraire indissociable ; ainsi, « [...] du Bos se refuse à distinguer l'auteur et l'œuvre où il voit un même univers à l'intérieur duquel il convient, à partir d'une interrogation toute personnelle, de remonter à ce point de profonde origine où se révèle la manière dont elle a pris forme : 'Connaître une œuvre littéraire, c'est connaître l'âme qui la créa', et ce qui le requiert dans un livre, c'est bien avant tout l'expérience intérieure qu'il atteste, et qui explique que l'approche du critique soit largement psychologique, sinon métaphysique »<sup>38</sup>. A travers sa position vis-à-vis de la méthode lansonienne et son corpus initial peu commun, la Pléiade rend ainsi non seulement l'autorité au texte d'origine plutôt qu'à ses interprétations au cours de l'histoire, mais elle contribue également à ramener dans le canon littéraire la présence de l'auteur, bannie par Lanson en réaction à Sainte-Beuve<sup>39</sup>.

---

catalogue ; c'est la fonction de l'appareil critique qui, lui, replace l'œuvre dans un monde, l'entoure. Ce monde n'est pas destiné à rendre tout *intelligible*. On voudrait, quand les appareils critiques sont réussis, qu'au moins ils rendent les lecteurs *sensibles* à l'originalité de l'œuvre. » Hugues Pradier, dans : Gérald Grunberg, Pierre Bergé, Jean Lauxerois, Bernard Huchet et Hugues Pradier, *La notion de collection, ou comment lutter contre l'éparpillement des choses dans le monde*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2014, p. 24.

<sup>36</sup> Alice Kaplan et Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 245.

<sup>37</sup> Bien que le rôle de Du Bos ait été proéminent aux débuts de la collection, le critique n'a pas suivi Schiffrin lorsque les Éditions de la Pléiade ont été rachetées par Gallimard. Selon Roussin et Kaplan, cette séparation s'est fait en raison de la conversion de Du Bos au catholicisme, ce qui orienta son attention vers les écrits intellectuels catholiques, plutôt que la littérature intime publiée alors par la Pléiade. *Ibid.*, p. 239.

<sup>38</sup> Michel Jarrety, *La Critique littéraire en France. Histoire et méthodes (1800-2000)*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 169.

<sup>39</sup> Michel Jarrety souligne toutefois qu'au long du développement de sa théorie, Lanson ne manque pas de se contredire et n'arrive pas à se défaire entièrement de l'autorité de l'écrivain : « [...] si Lanson crédite [Brunetière] d'avoir rétabli la nécessaire continuité entre les œuvres, il remarque néanmoins qu'« il n'est pas vrai de dire que toute œuvre d'art, toute forme de goût soient absolument déterminées par les conditions antérieures qu'on peut

Si l'influence du modèle critique pratiqué par Du Bos était surtout cruciale d'un point de vue commercial pour démarquer les Éditions de la Pléiade de leur concurrence au moment de leur lancement, celle-ci a persisté au sein de la collection jusqu'à bien plus tard, puisqu'en 1939 le premier auteur publié de son vivant dans la Pléiade, André Gide, est aussi un mémorialiste, « le premier des modernes »<sup>40</sup> (c'est en effet l'édition de son *Journal* par Schiffrin qui marqua l'entrée de Gide dans la Pléiade). Le cosmopolitisme de la maison d'édition, fondamental pour la construction de son *ethos*<sup>41</sup> dans le champ éditorial et manifeste dès le début dans ses publications d'auteurs russes, est ainsi rapidement complété par une volonté de distinguer des tendances en vogue dans la critique littéraire au début des années trente, ce qui, outre l'aspect financièrement abordable de la série, a stabilisé la place de la Pléiade sur le marché littéraire en France en tant qu'alternative au courant critique dominant de l'époque.

#### iv. Évolution du lectorat

Alors que l'image de marque de la Bibliothèque de la Pléiade se fonde depuis ses débuts sur la stabilité de son apparence, son corpus patrimonial et un travail éditorial de qualité, la collection a en réalité été en constante évolution depuis sa naissance. Ces changements se caractérisent toutefois par une discrétion qui tient à l'excellente réceptivité des directeurs de la collection aux besoins d'un lectorat qui se renouvelle avec le temps. En appliquant de menues altérations à sa façon d'appréhender le canon littéraire, la Pléiade se conforme de manière naturelle à un environnement en perpétuel mouvement, créant une sensation de stabilité afin de maintenir son statut d'édition de référence pour les générations successives de lecteurs.

La collection s'adapte ainsi systématiquement aux nouveaux besoins de son public : si au moment du lancement de la Pléiade, le lectorat visé par Schiffrin était constitué surtout d'étudiants<sup>42</sup>, les lecteurs « cultivés » à la recherche de belles éditions et d'un appareil critique

---

analyser. La part faite à tout ce qu'on peut expliquer, il y a parfois des résidus inexplicables. C'est ici que reparaît l'individu ». Affirmation par laquelle il retrouve Sainte-Beuve qui constatait [...], et en termes rigoureusement identiques, « qu'il y aura toujours une certaine partie inexplicée, inexplicable, celle en quoi consiste le don individuel du génie ». *Ibid.*, p. 129-130.

<sup>40</sup> <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Jacques-Schiffrin-Andre-Gide-et-la-Pleiade>, consulté le 01/12/2017.

<sup>41</sup> Le terme « ethos » n'est pas ici employé dans son sens premier de « l'auteur d'un discours », mais dans sa définition plus large de « présentation de soi ». Voir Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010, et Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, pp. 60-61.

<sup>42</sup> Interview d'André Schiffrin par Alain Veinstein dans « A voix nue », 14/07/2008, citée dans Chloé Leprince, « Peut-on être viré de la Pléiade ? », dans : *France Culture*, 23/03/2016 :

soigné prennent vite goût à la série qui, en plus de ces atouts, présente des avantages indéniables en terme de maniabilité des livres. Dans les années 1950, alors que la haute qualité de la marque se confirme aux yeux du public, la réputation de la Pléiade change, cette fois en vertu de la notion de « bibliothèque », qui offre une grande visibilité à la collection : les médecins et dentistes se procurent en masse des volumes de la Bibliothèque de la Pléiade dont ils décoorent leurs salles d'attente, afin de se donner une allure de gens culturellement polyvalents<sup>43</sup>. Si le volume de la Pléiade en cuir plein et dans son format particulier est alors déjà bien établi en tant qu'objet culturel aisément reconnaissable par le lectorat, cette nouvelle pratique de « collectionneurs » met davantage encore l'accent sur la symbolique de l'objet-livre et, par extension, sur la collection en tant que capital intellectuel. Vers la fin de la décennie, un accroissement démographique fulgurant a lieu dans les universités françaises<sup>44</sup> ; les enseignants et les étudiants, qui constituent une niche active et en croissance rapide au sein du lectorat de la Pléiade, commencent à manifester leur désir d'accès à un appareil critique fiable, fourni et facile à consulter. La Pléiade se métamorphose peu à peu en une collection qu'Antoine Gallimard appelle « semi-critique »<sup>45</sup>, dédiée à un usage de plus en plus scientifique, avec un appareil critique qui s'étend considérablement en conséquence. Le changement est notamment marqué par l'édition des *Œuvres complètes* de Rousseau en 1959 : soutenue par le Fonds National Suisse pour la Recherche Scientifique, la préparation du volume est orientée vers les spécialistes de l'écrivain, qui pourront désormais utiliser la Pléiade comme source de référence dans leurs travaux<sup>46</sup>.

Le souci de liberté qui accompagnait l'idéal du « Musée imaginaire », fondateur pour la collection qui se voulait opposée à la rigoureuse critique des sources de Lanson, ne constitue plus un effet d'ancrage<sup>47</sup> suffisant pour un lectorat demandeur d'outils de recherche : la Pléiade répond à cette demande croissante par une approche éditoriale de plus en plus scientifique. Selon le site Internet de Gallimard, ce tournant est à l'origine de la notoriété grandissante de la Bibliothèque de la Pléiade jusqu'à ce qu'elle devienne la collection-phare qu'elle est de nos

---

<https://www.franceculture.fr/litterature/peut-etre-vivre-de-la-pleiade-et-autres-histoires-sur-une-collection-mythique>, consulté le 14/01/2017.

<sup>43</sup> Chloé Leprince citant Jean-Yves Mollier dans *Ibid.*

<sup>44</sup> Joëlle Gleize, Philippe Roussin, « Métamorphose d'une bibliothèque. », dans : Joëlle Gleize et Philippe Roussin (dir.), *op. cit.*, p. 63

<sup>45</sup> [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Bibliotheque-de-la-Pleiade/\(sourcenode\)/116027](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Bibliotheque-de-la-Pleiade/(sourcenode)/116027)

<sup>46</sup> Alice Kaplan et Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 253.

<sup>47</sup> L'effet d'ancrage, ou « anchoring », est défini par « un type d'optimisation de présentation d'une offre commerciale par lequel le fait de donner un élément de repère ou d'ancrage au consommateur (prix ou produit) influence ses décisions de consommation et d'attribution de valeur à une offre. » <https://www.definitions-marketing.com/definition/effet-d-ancrage/>, consulté le 28/04/2018.

jours : « [s]i la présentation des volumes n'a guère changé, « La Pléiade » devient à partir des décennies 1950-1960 la collection de référence que nous connaissons aujourd'hui. L'appareil critique s'étend et l'attention aux conditions d'établissement des textes se précise ; il s'agira dès lors de trouver l'équilibre éditorial conciliant le plaisir de la lecture immédiate et la satisfaction de la curiosité bien légitime du chercheur »<sup>48</sup>.

D'après Philippe Roussin et Alice Kaplan, une telle modification de la stratégie éditoriale impliquait avant tout une translation s'opérant à partir de l'*œuvre*, qui entraîne avec elle l'idée du génie créateur, vers le *texte* sans l'inclusion de l'auteur, en accord avec les développements de la linguistique durant l'après-guerre, d'après lesquels le paradigme de l'« homme et l'œuvre »<sup>49</sup> se perd pour céder la place au texte comme source d'autorité absolue pour la critique littéraire. Alors que cette approche rappelle, justement, la critique des sources de Lanson, également focalisée sur le texte, elle s'appuie sur un principe fondamentalement différent, à savoir la « critique génétique » (terme qui n'apparaît néanmoins pas dans les études littéraires françaises avant les années 1980)<sup>50</sup>. Ainsi, dans le *Rousseau* de 1959, plutôt que de retracer les inspirations littéraires qui ont conduit l'auteur à rédiger son œuvre, l'équipe scientifique de la Pléiade cherche à mettre au goût du jour les différents stades de la rédaction du *manuscrit*<sup>51</sup>.

L'adoption de la méthode critique génétique représente un changement considérable dans la perception de la Pléiade par son lectorat : si auparavant, l'image de marque des années 1950, celle des livres exposés par les médecins et dentistes, évoquait, pour les lecteurs-chercheurs, un certain manque de sérieux de la part de la collection, la nouvelle stratégie scientifique adoptée par la Pléiade attire un lectorat proprement académique. Alice Kaplan et Philippe Roussin insistent sur le renforcement, à cette période, de la dichotomie fondamentale du lectorat de la collection : « [...] the Pléiade has always faced the problem of two reading publics, two types of consumers : a cultivated general public who wants to read great works of literature, who has little interest in notes and variants ; and a university and student public looking for a reference work »<sup>52</sup>. Alors que les lecteurs-chercheurs, qui apprécient le travail de recherche méticuleux

---

<sup>48</sup> <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/La-collection>, consulté le 21/11/2016.

<sup>49</sup> Voir José-Luis Diaz, *L'Homme et l'œuvre : contribution à une histoire de la critique*, Paris, PUF, 2011.

<sup>50</sup> « The actual practice of genetic criticism in France can be dated back to the Heinrich Heine manuscript project of the 1960s, conducted by a group of researchers at the CNRS. The phrase 'critique génétique' didn't become common in French literary studies until the 1980s. The idea of the genesis of a text turns up much earlier, however: Goethe referred to 'the genetic evolution' of the text; Baudelaire to the 'genesis of a poem.' » Alice Kaplan et Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 255.

<sup>51</sup> Voir George May, « Rousseau's Literary Writings : An Important New Edition », dans : *Modern Language Notes*, n° 77, 1961, pp. 519-538.

<sup>52</sup> Alice Kaplan et Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 252.

qui sous-tend la mise sur pied de ces volumes, deviennent ainsi un des plus importants pendants du double public de la Pléiade<sup>53</sup>, la collection cherche également à conserver ses lecteurs « cultivés », amateurs d'un certain canon littéraire et en quête d'une culture littéraire générale, au moyen de son apparence d'origine aussi élégante que maniable.

Dans les années 1960, la Pléiade se voit ainsi contrainte à une reconfiguration commerciale et critique face à un lectorat de plus en plus divisé. Gallimard s'emploie à mettre en évidence, outre la commodité de la lecture et l'élégance de l'objet, la notoriété scientifique de la collection. Dans le même temps, les années 1960 sont placées sous le signe de la consommation à l'américaine, et la Pléiade profite de cet essor économique – nous sommes alors au cœur des Trente Glorieuses – afin de se mettre en valeur en se présentant comme un objet révolutionnaire, dont Kristin Ross écrit dans son étude de la consommation culturelle : « The creation of the Bibliothèque de la Pléiade [...] brought to the publishing world a revolution comparable to that which the invention of the microgroove represented in the recording industry much later »<sup>54</sup>. Dans ce contexte, la Pléiade désire comme jamais se tourner vers un lectorat de masse, pour qui les livres de la série sont devenus illisibles en raison de leur appareil critique de plus en plus volumineux, malgré les efforts de l'éditeur pour rendre la collection accessible à tous types de consommateurs. Gallimard met alors sur pied une campagne publicitaire dont l'objectif est de rappeler le plaisir de lecture et la beauté des objets qui ont séduit les masses avant le tournant scientifique emprunté par la collection.

## 2. Les Albums de la Pléiade

L'évolution et la division du lectorat de la Bibliothèque de la Pléiade au début des années soixante, ainsi que les métamorphoses qui en résultent au sein de la collection, forcent ainsi Gallimard à revisiter ses stratégies publicitaires. Suite à l'explosion démographique au sein des universités, la demande croissante des lecteurs « scientifiques » de la série entraîne une reconfiguration de l'image de marque de la Pléiade en tant qu'édition critique destinée aux universitaires. En réponse à un déclin subséquent du nombre de lecteurs « cultivés », l'éditeur se voit dès lors dans la nécessité de retenir et fidéliser cette branche particulière de son lectorat par le biais d'une campagne qui renoue avec les valeurs véhiculées par la Pléiade à ses débuts,

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 237-262.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 251. Voir: Kristin Ross, 1994, *Fast Cars, Clean Bodies : Decolonisation and the Reordering of French Culture*, Cambridge, MIT Press, 1995.

lorsqu'elle a attiré ce lectorat qui a directement contribué à son succès. C'est ainsi que naît d'abord l'idée d'un événement printanier dans les librairies, destiné à augmenter la visibilité de la collection, la « Quinzaine de la Pléiade ». La Quinzaine, qui a depuis 1958 lieu lors de la seconde moitié du mois de mai, est agrémentée deux ans plus tard d'une nouvelle tactique de fidélisation : un « cadeau » directement relatif à la Pléiade, offert à l'achat d'un ou plusieurs volumes de la collection. En 1960, Gallimard lance ainsi le *Dictionnaire des auteurs de la Pléiade*, sous la direction de Jean-Jacques Thierry et Roger Nimier. Un an plus tard, la formule change pour donner lieu au premier *Album de la Pléiade* : il s'agit alors non pas d'un album photographique, mais bien d'un disque 33 tours, l'*Anthologie sonore de la Pléiade*, sur lequel les lecteurs peuvent écouter les lectures de poèmes du seizième siècle lus par des acteurs reconnus tels que Maria Casarès, Claude Darvy, Robert Darame, Fernand Ledoux et Alexandre Rignault. Le nom « Pléiade » fait ici double emploi, puisque sur l'album figurent des poèmes d'auteurs du mouvement de la Renaissance, à savoir Ronsard, Jean-Antoine de Baif, Pontus de Tyard, Agrippa d'Aubigné, Jean de Sponde, Joachim du Bellay, Rémy Belleau, Etienne Jodelle, Marc de Papillon de Lasphrise et Philippe Desportes, renvoyant directement aux origines « classiques » que rappelle le nom de la collection.

*L'Anthologie sonore* constitue le début d'une stratégie de fidélisation de grande envergure, dont le succès amènera la maison d'édition à lancer une vraie collection littéraire promotionnelle : c'est ainsi que paraît, en 1962, le premier *Album de la Pléiade* sous la forme qu'on connaît aujourd'hui à ces volumes, à savoir un recueil d'images accompagnées d'un texte biographique, dédié à un écrivain particulier. Les circonstances de distribution des livres varient encore légèrement, bien qu'elles valorisent depuis le début le même principe de « cadeau » : le premier *Album* est offert « aux lecteurs les plus fidèles »<sup>55</sup> à l'occasion de la Quinzaine de la Pléiade, encore sans obligation d'achat ; depuis 1965, les lecteurs bénéficient d'un *Album* sous condition d'achat d'au moins trois volumes de la Bibliothèque de la Pléiade. Les *Albums* sont des livres au format identique à celui des volumes de la Bibliothèque de la Pléiade : leurs dimensions sont de 17,5 x 11 cm, leur couverture est en cuir plein ; empaquetés dans un étui en carton blanc, ils arborent les mêmes dorures au dos, et sont même munis d'un code couleur dans le style adopté par la Bibliothèque de la Pléiade. La collection n'a subi au cours de son existence que quatre modifications formelles capitales, passant des illustrations en noir et blanc à l'insertion de cahiers en couleur en 1992, pour adopter finalement le principe des reproductions entièrement en couleur, suivies d'une incorporation en 1994 de portraits

---

<sup>55</sup> <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Albums-de-la-Pleiade>; consulté le 28/02/2018.

iconographiques des écrivains sur l'étui contenant les livres<sup>56</sup>. Finalement, depuis 2015, les Albums récents paraissent dans une couverture en cuir bleu, et non brun comme cela a été le cas de chaque volume depuis la naissance de la série.

Au-delà de la stratégie d'assimilation formelle des deux produits adoptée par Gallimard, les deux séries ne pourraient être plus différentes l'une de l'autre en termes de fonction, de mode de distribution, de contenu et de genre. Alors que la Bibliothèque de la Pléiade a été mise sur pied par Jacques Schiffrin pour « proposer, au format poche, les œuvres complètes des auteurs classiques, en préservant un grand confort de lecture »<sup>57</sup>, les Albums de la Pléiade sont un produit généré par le département marketing de l'entreprise Gallimard et, alors qu'ils se concentrent sur des figures d'écrivains, ils ne donnent à lire aucun contenu littéraire à proprement parler puisqu'ils se composent essentiellement d'images, accompagnées d'un texte biographique. Les Albums paraissent à raison d'un volume par an et ne peuvent être acquis par le biais de l'achat, bien qu'ils circulent par la suite librement sur le marché de seconde main ; par ailleurs, leur tirage est limité à quelques dizaines de milliers d'exemplaires (40 000 en moyenne<sup>58</sup> ; ce nombre peut toutefois varier selon les volumes). En outre, Gallimard le souligne avec insistance<sup>59</sup>, ces livres ne sont jamais réimprimés, ce qui va à l'encontre du principe d'accessibilité de la littérature qui a été un des piliers fondateurs de la Bibliothèque de la Pléiade à sa naissance. Cette stratégie commerciale habile a conféré aux Albums de la Pléiade le statut d'un produit d'appel exclusif qui fait désormais l'objet d'une quête de collectionneurs avides de réunir et compléter un panthéon littéraire en images.

### **i. Des objets particuliers**

En dépit de la mention des Albums de la Pléiade en tant qu'« objets de collection »<sup>60</sup> sur le site Internet de Gallimard, la série demeure relativement peu décrite et analysée, que ce soit par son

---

<sup>56</sup> Voir : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Albums-de-la-Pleiade>, consulté le 17/04/2017.

<sup>57</sup> <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-de-la-Pleiade>, consulté le 17/04/2017.

<sup>58</sup> Ambroise Pujebet, directeur commercial de Gallimard, confie à *L'Express* : « Nous imprimons 40 000 exemplaires de chaque album en un unique tirage. Ils sont vendus aux libraires au prix coûtant de 60 francs ». Martine Rabaudy, « La Pléiade, une collection en or », dans : *L'Express*, 29/07/1999 : [http://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or\\_634459.html](http://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or_634459.html), consulté le 18/04/2017.

<sup>59</sup> Sur le site Internet de la Pléiade, la présentation de la collection annonce : « Les Albums de la Pléiade ne sont pas mis en vente, mais offerts gracieusement par les libraires, à l'occasion de la Quinzaine de la Pléiade, pour l'achat de trois volumes de la collection ; les albums ne seront pas réimprimés. » <http://www.la-pleiade.fr/Catalogue/GALLIMARD/Albums-de-la-Pleiade/Album-Balzac>, consulté le 18/04/2017.

<sup>60</sup> [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Bibliotheque-de-la-Pleiade/\(sourcenode\)/116027](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Bibliotheque-de-la-Pleiade/(sourcenode)/116027), consulté le 17/04/2017.

propre éditeur (on note, par exemple, une absence jusqu'à ce jour de mentions des Albums dans la *Lettre de la Pléiade*, qui donne accès aux coulisses de la Bibliothèque de la Pléiade) ou par les revues littéraires, qui reproduisent généralement simplement l'annonce habituelle : « À partir du [date], votre libraire vous offre l'Album [X] par [Y] pour l'achat de 3 volumes de la Bibliothèque de la Pléiade ». Pourtant, ces livres sont très prisés auprès de collectionneurs – à titre d'exemple, le premier volume, dédié à Balzac, circule de nos jours en seconde main à des sommes s'élevant à jusqu'à 650€<sup>61</sup>. Bien que leur format, comme décrit ci-dessus, soit identique à celui de leur collection-mère, les Albums sont publiés non pas sur le fameux papier bible, devenu une des marques de fabrique de la Pléiade, mais sur du papier plus épais haut de gamme, type Chromomat 100 ou 115g, ou, plus récemment, G-Print 100g. Cette démarche s'explique aisément par des contraintes d'ordre pratique, un papier mat plus épais étant bien plus adapté à la reproduction d'images de qualité en raison, notamment, de son opacité plus importante<sup>62</sup>. Une telle impression laisse cependant de façon collatérale la place à des pratiques de lecture très différentes, puisque le papier plus épais résiste bien mieux au feuillettement libre des volumes. Constitués principalement d'images, accompagnées de textes biographiques, ou historiographiques, dans le cas d'Albums qui ne sont pas dédiés à des écrivains, ces livres sont ainsi destinés à être *regardés* plutôt que *lus* – ou, du moins, telle est la pratique d'usage suggérée en paratexte par les auteurs des Albums, qui insistent tout à tour sur la prééminence de l'iconographie, reléguant le texte au second plan.

Pour ce qui est de leur apparence, les Albums de la Pléiade montrent leur appartenance à leur collection-mère. Ils se voient ainsi intégrés dans le système de codes couleurs – qualifié d'« audacieux » par Jean Tardieu dans *Toute l'édition* en 1933 – utilisé par la Bibliothèque de la Pléiade pour identifier la période historique à laquelle appartient chaque volume : vert antique pour l'antiquité, violet pour le moyen-âge, corinthe pour le seizième siècle, rouge vénitien pour le dix-septième, bleu pour le dix-huitième, vert émeraude pour le dix-neuvième, havane pour le vingtième<sup>63</sup>. Dans cet ordre d'idées, les Albums de la Pléiade reçoivent le code couleur brun, ce qui leur octroie le statut de sous-section à part entière de la Bibliothèque de la Pléiade. Pourtant, le principe de catégorisation exact de la collection-mère n'est pas mis en vigueur de

---

<sup>61</sup> Les volumes les plus chers sont, de façon assez attendue, les premiers à avoir paru dans la collection. l'*Album Balzac* se vend ainsi à 650€ ; le prix de l'*Album Zola* monte jusqu'à 556€, alors que l'on peut trouver un *Album Hugo* pour 350€. Prix affichés sur [www.livre-rare-book.com](http://www.livre-rare-book.com), le 6/02/2018.

<sup>62</sup> Voir notamment : <http://www.antalis.fr/business/catalog.htm?mhId=745518784&nodeName=Chromomat>, consulté le 20/10/2017.

<sup>63</sup> Des exceptions « génériques » sont faites dans le cas des anthologies (rouge Churchill), livres religieux (gris), encyclopédies (grenat pour les séries historiques, vert pour les séries méthodiques).

la même façon dans le cas des Albums, qui se voient tous attribuer un même code couleur indépendamment de l'époque à laquelle appartient l'auteur « albumisé ». L'effet engendré par ce léger décalage vis-à-vis de la méthode de classification habituelle est double : dans un premier temps, il permet au lecteur d'identifier la collection comme faisant partie intégrante de « la Pléiade » ; dans un second temps, il fournit aux Albums l'outil pour se distinguer de leur collection-mère en les situant, en accord avec le système de classement historique, dans leur propre « siècle », dans une sorte de sphère temporelle à part, revenant ainsi à l'échelle de la série au principe d'un espace de côtoiement libre des œuvres où le temps n'importe pas, ce « Musée imaginaire » qui a constitué une caractéristique marquante de la Pléiade à ses débuts. Si pour un lecteur familier de la Pléiade, cette subtile revendication par les Albums d'un retour aux sources est difficile à manquer, au niveau plus large du champ littéraire et éditorial le rappel visuel de la Bibliothèque de la Pléiade par les Albums situe surtout d'emblée la série dans le champ des collections patrimoniales en tant que « livres de poche de luxe »<sup>64</sup> destinés à un lectorat cultivé. Bien qu'assujettis en termes de corpus et d'apparence à la Bibliothèque de la Pléiade, ces livres constituent ainsi une collection particulière, aussi bien au vu de leur fonction que d'un point de vue générique. Pourtant, si au niveau du contenu les Albums se veulent foncièrement différents de la Bibliothèque de la Pléiade, le titre de la série évoque instantanément la position de force de sa collection-mère au sein du paysage éditorial : alors que, généralement, l'identité d'une collection se construit de manière progressive en s'établissant au cours du temps<sup>65</sup>, celle des Albums de la Pléiade se manifeste ainsi immédiatement non seulement pour le lectorat de la Bibliothèque, familier avec l'ambition patrimoniale de la collection, mais aussi, pour une grande part, pour le public général, la réputation de la Pléiade occupant une place importante dans le patrimoine culturel français.

Visant à laisser le rôle principal à l'iconographie, ces volumes livrent les vies d'écrivains publiés par la Pléiade à travers des photographies, peintures, documents inédits et bien d'autres, accompagnés de textes biographiques qui se poursuivent tout au long de chaque ouvrage. La formule de titre de ces livres est identique pour chaque volume, systématiquement composée d'*Album X* (X = nom de famille de l'écrivain, occasionnellement précédé de son prénom) ; le sous-titre indique toujours « Iconographie choisie et commentée par Y » (Y = nom de l'auteur

---

<sup>64</sup> Alice Kaplan et Philippe Roussin, *op. cit.*, pp. 237-262.

<sup>65</sup> Frédéric Palière, « La déclaration d'intention, une identité entre manifeste et périphrase commerciale. Une approche du discours d'intention dans les collections littéraires de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle », dans : Christine Rivalan Guégo et Miriam Nicoli (dir), *La Collection. Essor et affirmation d'un objet éditorial*, Rennes, PUR, 2014, p. 20.

de l'Album). Il est important de noter que la collection se présente elle-même comme une série d'« iconographies », posant d'emblée l'accent sur la prééminence des images, plutôt que du texte, au sein du projet éditorial. Les images sont accompagnées de textes biographiques relativement factuels, consacrés systématiquement à un auteur par volume, mis à part quelques exceptions ponctuelles à l'échelle de la collection : parmi les 57 volumes parus à ce jour, 5 seulement ne sont pas des biographies – ces rares tomes sont consacrés à une période marquante pour la littérature française (*Album « Les auteurs de la Révolution française »* (1989)), une production littéraire particulière (*Album « Le Théâtre classique »* (1970)), un ensemble de livres spécifique (*Album des mille et une nuits* (2005), *Album Graal* (2009)), ou une collectivité littéraire (*Album NRF* (2000)).

## ii. Corpus et auteurs

Les Albums de la Pléiade ont tout d'une collection patrimoniale. Le corpus retenu est ainsi composé d'auteurs précédemment publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade ; contrairement à leur collection-mère, qui a à ce jour publié seulement 18 écrivains de leur vivant<sup>66</sup>, les Albums se concentrent uniquement sur des écrivains défunts<sup>67</sup>, ce qui contribue à renforcer la position canonisante de la série. En outre, alors que la Bibliothèque de la Pléiade, dont les racines cosmopolites ont été décrites précédemment, cherche à éditer les « plus grandes œuvres du patrimoine littéraire et philosophique français et étranger »<sup>68</sup>, les Albums de la Pléiade se concentrent davantage sur un corpus francophone. À ce jour, la collection inclut toutefois dans son corpus certains écrivains anglophones (*Lewis Carroll* (1990), *William Faulkner* (1995), *Oscar Wilde* (1996) et *William Shakespeare* (2016)), ainsi qu'un Russe (*Fiodor Dostoïevski* (1975)), un Argentin (*Jorge Luis Borges* (1999)) et un Italien (*Casanova* (2015)).

Les Albums sont publiés généralement à la sortie ou à l'occasion de la réédition par la Bibliothèque de la Pléiade d'un volume d'œuvres de l'écrivain biographié. L'auteur du premier tome, dédié à Honoré de Balzac, est le directeur de la Bibliothèque de la Pléiade, Jean A.

---

<sup>66</sup> Ces écrivains sont, dans l'ordre chronologique : André Gide (1939), André Malraux (1947), Paul Claudel (1948), Henry de Montherlant (1955), Roger Martin du Gard (1955), Julien Green (1972), Sait-John Perse (1972), Marguerite Yourcenar (1982), René Char (1983), Julien Gracq (1989), Eugène Ionesco (1991), Nathalie Sarraute (1996), Claude Lévi-Strauss (2008), Milan Kundera (2011), Philippe Jacottet (2014), Jean d'Ormesson (2015), Mario Vargas Llosa (2016) et Philip Roth (2017).

<sup>67</sup> L'*Album Julien Green* est l'unique exception à cette pratique, puisque la rédaction de l'*Album* qui lui est consacré a commencé de son vivant ; l'écrivain est toutefois décédé l'année même de la parution du volume, et n'a pas pu voir sa sortie.

<sup>68</sup> <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/La-collection>, consulté le 6/05/2017.

Ducourneau, à qui l'on a également confié la direction des Albums à leur naissance. Les auteurs des Albums suivants sont majoritairement des universitaires ayant déjà collaboré à l'édition d'un volume de l'écrivain « albumisé » dans la Bibliothèque de la Pléiade. Les universitaires ne détiennent toutefois pas le monopole de la collection : plusieurs volumes sont ainsi confiés à des écrivains (Roger Grenier, *Album Camus* (1982), Jean Lescure, *Album Malraux* (1986), Jacques Réda, *Album Maupassant* (1987), Jean d'Ormesson, *Album Chateaubriand* (1988), Pierre Gascar, *Album des Ecrivains de la Révolution française* (1989), Michel Mohrt, *Album Faulkner* (1995), Jean Ristat, *Album Aragon* (1997), François Nourissier, *Album NRF* (2000), Guy Goffette, *Album Claudel* (2011)), des journalistes (Gustave Aucouturier (et Claude Menuet), *Album Dostoïevsky* (1975), Pierre Sipriot, *Album Montherlant* (1979), Jean Lacouture, *Album Montaigne* (2007)), des éditeurs (Henri Matarasso (et Pierre Petitfils), *Album Rimbaud* (1967), Pierre-Marcel Adéma (et Michel Décaudin), *Album Apollinaire* (1971), Maurice Nadeau, *Album Gide* (1985)), des acteurs (Denis Podalydès, *Album Shakespeare* (2016) ou des cinéastes (Jean Vidal (et Henri Mitterand), *Album Zola* (1963), André Heinrich, *Album Prévert* (1992)). Plus rarement, des Albums ont été élaborés par des proches des auteurs biographiés, à savoir l'*Album Wilde* (1996), coécrit par Merlin Holland, petit-fils de l'écrivain, l'*Album Green* (1998), rédigé par le fils adoptif de Julien Green, Jean-Éric Green, ainsi que l'*Album Queneau* (2002), dont l'auteure est Anne-Isabelle Queneau, belle-fille de l'écrivain.

Depuis la naissance de la collection, 57 Albums de la Pléiade ont été publiés jusqu'en 2017 :

1. 1962 : Honoré de Balzac, par Jean Ducourneau
2. 1963 : Émile Zola, par Henri Mitterand et Jean Vidal
3. 1964 : Victor Hugo, par Martine Écalte et Violaine Lumbroso
4. 1965 : Marcel Proust, par Pierre Clarac et André Ferré
5. 1966 : Stendhal, par Victor Del Litto
6. 1967 : Arthur Rimbaud, par Henri Matarasso et Pierre Petitfils
7. 1968 : Paul Éluard, par Roger-Jean Ségalat
8. 1969 : Saint-Simon, par Georges Poisson
9. 1970 : Le théâtre classique, par Sylvie Chevalley
10. 1971 : Guillaume Apollinaire, par Michel Décaudin et Pierre-Marcel Adéma
11. 1972 : Gustave Flaubert, par Jean Bruneau et Jean Ducourneau
12. 1973 : George Sand, par Georges Lubin

13. 1974 : Charles Baudelaire, par Claude Pichois
14. 1975 : Fiodor Dostoïevski, par Gustave Aucouturier et Claude Menuet
15. 1976 : Jean-Jacques Rousseau, par Bernard Gagnebin
16. 1977 : Céline, par Jean-Pierre Dauphin et Jacques Boudillet6
17. 1978 : Blaise Pascal, par Bernard Dorival
18. 1979 : Henry de Montherlant, par Pierre Sipriot
19. 1980 : Jean Giono, par Henri Godard
20. 1981 : Paul Verlaine, par Pierre Petitfils
21. 1982 : Albert Camus, par Roger Grenier
22. 1983 : Voltaire, par Jacques Van den Heuvel
23. 1984 : Colette, par Vincenette et Claude Pichois
24. 1985 : André Gide, par Maurice Nadeau
25. 1986 : André Malraux, par Jean Lescure
26. 1987 : Guy de Maupassant, par Jacques Réda
27. 1988 : François-René de Chateaubriand, par Jean d'Ormesson
28. 1989 : Les auteurs de la Révolution française, par Pierre Gascar
29. 1990 : Lewis Carroll, par Jean Gattégno
30. 1991 : Jean-Paul Sartre, par Annie Cohen-Solal
31. 1992 : Jacques Prévert, par André Heinrich
32. 1993 : Gérard de Nerval, par Éric Buffetaud et Claude Pichois
33. 1994 : Antoine de Saint-Exupéry, par Frédéric d'Agay et Jean-Daniel Pariset
34. 1995 : William Faulkner, par Michel Mohrt
35. 1996 : Oscar Wilde, par Jean Gattégno et Merlin Holland
36. 1997 : Louis Aragon, par Jean Ristat
37. 1998 : Julien Green, par Jean-Éric Green
38. 1999 : Jorge Luis Borges, par Jean-Pierre Bernés
39. 2000 : NRF, par François Nourissier
40. 2001 : Marcel Aymé, par Michel Lécureur
41. 2002 : Raymond Queneau, par Anne-Isabelle Queneau
42. 2003 : Georges Simenon, par Pierre Hebey
43. 2004 : Denis Diderot, par Michel Delon
44. 2005 : « Le livre des mille et une nuits », par Margaret Sironval
45. 2006 : Jean Cocteau, par Pierre Bergé
46. 2007 : Michel de Montaigne, par Jean Lacouture

- 47. 2008 : André Breton, par Robert Kopp
- 48. 2009 : « Le livre du Graal », par Philippe Walter
- 49. 2010 : Molière, par François Rey
- 50. 2011 : Paul Claudel, par Guy Goffette
- 51. 2012 : Jules Verne, par François Angelier
- 52. 2013 : Blaise Cendrars, par Laurence Campa
- 53. 2014 : Marguerite Duras, par Christiane Blot-Labarrère
- 54. 2015 : Casanova, par Michel Delon
- 55. 2016 : William Shakespeare, par Denis Podalydès
- 56. 2017 : Georges Perec, par Claude Burgelin
- 57. 2018 : Simone de Beauvoir, par Sylvie Le Bon de Beauvoir

Dès ses débuts, la collection se concentre sur des auteurs dont le statut canonique est indiscutable dans le monde de la littérature française. Rapidement, la série intègre dans son corpus les écrivains de l'« écriture professionnelle » qui ont fait la renommée de sa collection-mère. Son ambition n'est toutefois pas, contrairement à la Bibliothèque, d'opérer une canonisation active des auteurs qui n'appartiendraient pas encore au « panthéon littéraire », ni d'innover en termes de corpus ; l'association unique du texte et de l'image propose par contre un nouveau regard sur ces écrivains bien connus du lectorat. Dans le domaine des collections patrimoniales, les Albums de la Pléiade constituent à cet égard une collection singulière. Malgré leur statut secondaire, qui tient à leur fonction promotionnelle, ces livres n'en demeurent pas moins une entreprise empreinte d'originalité à l'époque d'une popularité montante des pratiques intermédiaires<sup>69</sup>.

### **iii. Conclusion**

Fondée au début des années soixante, la collection des Albums de la Pléiade est contemporaine de l'émergence et du développement du livre de poche et d'un redressement économique qui a donné lieu à une ambition de démocratisation du canon littéraire. Une telle politique éditoriale, décrite plus haut, se traduit dans l'émergence de collections de monographies dévolues aux écrivains, quelque peu antérieures aux Albums de la Pléiade, telles que « Poètes d'aujourd'hui »

---

<sup>69</sup> Raphaël Pirenne et Alexander Streitberger, « Introduction », dans : Raphaël Pirenne et Alexander Streitberger (dir.), *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*, Leuven University Press, Leuven, 2013, p. x.

(Seghers, 1944) ou « Écrivains de toujours » (Le Seuil, 1953), dont la vocation est fondamentalement patrimonialisante<sup>70</sup>. Ces collections s'inscrivent dans ce que Pascale Delormas appelle l'« espace d'étayage », à savoir « tout l'interdiscours, c'est-à-dire, par exemple, des commentaires critiques qui promeuvent [l'image auctoriale] ou la discréditent et qui donnent lieu à la reconnaissance collective dont l'œuvre a besoin pour exister »<sup>71</sup> ; leur objectif intrinsèque est donc la promotion de la littérature canonique par le biais de la figure des écrivains. La collection de Gallimard semble s'inscrire dans ce modèle critique, mais le transforme sensiblement, sur le plan du format, de par la place centrale accordée aux images, qui constitue la marque de fabrique de cette collection (qu'il s'agisse de photographies de l'écrivain, de ses lieux de vie ou encore de ses proches, ou encore de fac-similés de manuscrits ou de correspondance), ainsi qu'à travers l'aura d'exclusivité qui se construit autour de la collection, notamment en raison de son impossibilité d'achat direct et de son lien avec la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade en termes d'apparence et de corpus. La promotion visée par les Albums de la Pléiade revêt ainsi, outre sa fonction de mise en valeur du patrimoine littéraire, un rôle publicitaire direct dont l'objectif concret est d'augmenter les ventes de leur collection-mère et de fidéliser son lectorat.

Cette collection s'inscrit parmi les signes les plus manifestes d'une importante évolution de la manière dont le canon littéraire s'est institué en France au cours des dernières décennies, à l'ère de la culture de masse<sup>72</sup>. Par ailleurs, son émergence permet d'examiner la relation du monde éditorial et littéraire français à la publicité, sujet qui demeure sensible de nos jours. Enfin, les Albums de la Pléiade montrent l'importance accordée à la figure de l'écrivain, dont le rôle dans l'interprétation de son œuvre a été largement minoré dans les tendances critiques de la seconde moitié du vingtième siècle, dans la réception et propagation de la littérature canonique.

Les objectifs de cette thèse sont donc, d'une part, d'analyser l'histoire de cette collection – politique, éditoriale, évolutions relatives au marché du livre et aux événements du monde littéraire, positionnement dans le champ des collections du même type – afin de contextualiser son évolution au regard des transformations du champ littéraire et du champ de la critique de la

---

<sup>70</sup> David Martens et Mathilde Labbé, « Les collections de monographies illustrées : des sociabilités littéraires à la pluri-auctorialité », dans : David Martens et Mathilde Labbé (dir.), *Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Les collections de monographies illustrées, Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 7, n°1, 2015 <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2015-v7-n1-memoires02426/1035767ar/>.

<sup>71</sup> Pascale Delormas, « Espace d'étayage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », dans : Matthieu Sergier, Mark van Zoggel et Hans Vandevoorde (dir.), *À propos de l'auteur, Cahiers voor Literatuurwetenschap*, n° 6, 2014, p. 60.

<sup>72</sup> Voir Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015, pp. 273-280.

seconde moitié du vingtième siècle et, d'autre part, d'étudier ces livres d'un point de vue discursif (en particulier générique et médiatique), afin de parvenir à une compréhension des modalités de la patrimonialisation des écrivains mises en œuvre dans le cadre de cette collection. D'un point de vue analytique, il s'agira d'observer comment ces Albums cherchent à se démarquer d'un point de vue générique aussi bien du reste du champ littéraire que de la série dans laquelle ils s'inscrivent, afin de singulariser l'écrivain mis à l'honneur, tout en respectant les impératifs de la collection en tant qu'entité. Enfin, cette thèse s'interroge sur les conceptions éventuelles de ce que sont la littérature, l'écrivain et, plus largement, le patrimoine, qui se dégagent de cette collection et tente de rendre compte de ces conceptions, notamment au regard des fonctions de cette collection au sein d'une politique éditoriale spécifique, liée à la Bibliothèque de la Pléiade et aux éditions Gallimard.

## **II. La genericité des Albums de la Pléiade**



## 1. Un spectre générique composite

Les Albums de la Pléiade se calquent, nous l'avons vu, sur leur collection-mère en termes d'apparence extérieure. Cette conformité au format emblématique de la marque « Pléiade » découle d'un enjeu stratégique, qui vise à permettre aux lecteurs d'identifier spontanément les Albums comme appartenant à la collection patrimoniale de Gallimard – le format semi-poche, la couverture en cuir plein et les dorures au dos sont en effet des signes distinctifs marquants de la série canonique à succès. Simultanément, cette ressemblance formelle est trompeuse vis-à-vis du contenu des Albums : étant donné le statut établi de la Bibliothèque de la Pléiade en tant qu'édition de *textes* canoniques du monde entier présentant peu d'illustrations<sup>73</sup>, le ratio texte/images des Albums se montre d'emblée frappant pour ces lecteurs familiers de la marque, qui se sont vu offrir un volume en récompense de leur « fidélité ». Le papier, plus épais, ainsi que l'absence de notes en bas de pages annoncent aussi immédiatement un écart vis-à-vis de la norme adoptée de façon constante par la collection-mère en termes d'apparence.

Si on peut effectivement parler sans grande réserve de « norme » d'un point de vue matériel pour cette collection dont l'aspect – papier bible, appareil critique fourni – n'a guère changé depuis 1932, le spectre générique qu'embrasse la Bibliothèque de la Pléiade est, quant à lui, aussi étendu que le permet une collection publiant des œuvres complètes d'auteurs de cultures du monde entier (bien que se concentrant essentiellement sur la littérature du monde occidental) et d'époques diverses. Les Albums de la Pléiade, en revanche, présentent à première vue une certaine constance tout au long de la série du point de vue de la configuration de leur « scène générique », ou « l'ensemble des normes constitutives d'un genre de discours »<sup>74</sup>. La formule vise en effet à proposer dans chaque volume des textes dédiés à la vie d'un auteur auparavant édité dans la Bibliothèque de la Pléiade, accompagnés d'une riche iconographie, à qui les auteurs de ces livres accordent le rôle du vecteur narratif principal. C'est cette complémentarité fondamentale du texte et de l'image qui constitue l'un des principaux, sinon le principal facteur unificateur d'un point de vue générique à l'échelle de la collection ; c'est elle, aussi, qui permet aux auteurs de ces volumes de prétendre à une innovation générique et médiatique en postulant

---

<sup>73</sup> Sur les images dans la Bibliothèque de la Pléiade, voir la *Lettre de la Pléiade* n°27, « Arrêt sur images », p. 4, février-mars 2007 : <http://www.la-pleiade.fr/feuilleter/swf/84468/file/file>.

<sup>74</sup> Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009 (1996), p. 111.

un renversement des critères et des mécanismes traditionnels qui contribuent habituellement à la détermination de la généricité d'un ouvrage. La scène générique se construit dès lors, dans les Albums de la Pléiade, à partir de caractéristiques de plusieurs genres établis, qui s'articulent entre eux à travers le dialogue entre le texte et les images. Comme le précise Dominique Maingueneau, « [c]haque genre de discours implique en effet une scène spécifique : des rôles pour ses partenaires, des circonstances (en particulier un mode d'inscription dans l'espace et dans le temps), un support matériel, un mode de circulation, une finalité, etc. »<sup>75</sup>.

Ainsi, la généricité complexe de ces livres tient particulièrement à leur dispositif médiatique ou, de façon plus appropriée peut-être, à leur *complexe média-texte*, terme qu'Yves Jeanneret introduit pour désigner les articulations des rôles et des logiques d'objets qui se trouvent « à la croisée de la dimension médiatique de la communication et de sa dimension textuelle »<sup>76</sup>. Au sein de cette collection, le texte et l'image, dans leur configuration qui tient davantage d'une symbiose que d'une simple cohabitation, contribuent à la mise en place d'un spectre générique particulier, dont la nature demeure à première vue peu déterminée aussi bien pour le lecteur que, semble-t-il, pour les auteurs des volumes successifs. Par ailleurs, d'un point de vue médiatique, l'établissement de la généricité particulière des Albums de la Pléiade évolue compte tenu du médium de la *collection*, notamment concernant la relation entre la singularité de chaque volume et le macro-niveau de la série, qui instaure une politique d'uniformisation plus ou moins transparente.

Le discours d'escorte des Albums de la Pléiade est ainsi riche en indications de la part de diverses instances de la production littéraire quant à leurs intentions vis-à-vis de la généricité de ces volumes : l'éditeur situe la collection au sein d'un champ littéraire particulier, alors que les auteurs laissent transparaître les impératifs d'un cahier des charges dans les préfaces, tout en s'employant dans de nombreux cas à y asseoir leur propre scène générique. De ces multiples discours paratextuels naît souvent un relatif décalage entre la consigne éditoriale et le discours auctorial, qui varie de surcroît à l'échelle de la collection. En se démarquant explicitement de la volonté d'uniformité de l'éditeur, les auteurs des Albums insistent dès lors sur les mécanismes contradictoires qui déterminent la généricité de la collection, ce « dialogue continu, souvent conflictuel, entre les instances énonciative, éditoriale et lectorale »<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Yves Jeanneret, *Penser la trivialité*, Paris, Lavoisier, 2008, p. 158.

<sup>77</sup> Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans : *La Licorne*, n°79, Rennes, PUR, 2007, p. 24.

Ce conflit se traduit dans les Albums de la Pléiade par la dissonance entre les attentes du lectorat, auquel on propose une collection qui présente au premier abord les caractéristiques saillantes d'une série biographique à l'aspect relativement classique, et le discours auctorial, qui revendique une rupture avec le genre biographique ainsi qu'une innovation d'un point de vue formel. Il s'agira, dans ce contexte de discordance entre les diverses instances qui déterminent la mise en place de la genericité des Albums de la Pléiade, d'étudier comment les auteurs de ces volumes s'emploient à garantir, malgré tout, une osmose entre les différents types de discours mobilisés au sein de la collection, dont les composantes hétérogènes concourent à l'établissement de l'« album » en tant que genre dominant et scène d'articulation de ces divers discours. Face à de telles constatations, les questions à traiter ici porteront également sur l'influence des singularités observées à l'échelle du volume vis-à-vis de l'évolution de la collection dans son ensemble, ainsi que sur la façon dont se constitue la genericité de ces ouvrages, entre les déclarations d'intention autoriales et les effets de sens produits par le dispositif médiatique particulier, pour tenter, finalement, de répondre à la question : que fait l'image au texte ?

### **i. Des monographies illustrées de poche**

Bien qu'ils soient nés en tant qu'appendice promotionnel de la Bibliothèque de la Pléiade, les Albums de la Pléiade sont une collection à part entière et bénéficient de ce fait de leur propre rubrique sur le site Internet de la Pléiade. L'éditeur, Gallimard, présente ces livres comme des « biographies ou monographies littéraires illustrées »<sup>78</sup>. Sur la jaquette de chaque Album figure toutefois le sous-titre « Iconographie commentée », une indication dont l'insistance sans doute volontaire sur les images revendique d'emblée une approche potentiellement novatrice de la littérature dès lors que ces « iconographies » sont comprises dans des volumes à l'allure très similaire à celle de la Bibliothèque de la Pléiade. Malgré ce sous-titre récurrent au long de la collection, à l'échelle individuelle les auteurs des Albums s'emploient dans de nombreux cas à asseoir leur propre scène générique dans leurs textes introducteurs. La genericité de cette collection se montre ainsi difficilement identifiable uniquement à partir des discours éditorial et auctorial ; certaines pistes émergent néanmoins d'une analyse de ces discours et, combinées

---

<sup>78</sup> <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Albums-de-la-Pleiade>, consulté le 1/05/2018.

avec une observation des objets mêmes, elles donnent à voir une mise en scène composite tout-à-fait particulière des écrivains et de la littérature.

Commençons par examiner le discours éditorial. S'il est surprenant que la description des volumes de la collection en tant que « biographies ou monographies illustrées » figurant sur le site de Gallimard ne corresponde pas à celle d'« iconographie commentée » qu'arbore chaque volume, il n'est pas impossible qu'une telle discordance tienne à un système de catalogage interne à la maison d'édition<sup>79</sup>. Par ailleurs, un tel classement offre à la collection l'avantage d'une visibilité accrue en ce qu'il permet aux lecteurs de la situer au sein d'une scène générique existante, que les éditeurs investissent volontiers à l'époque de la parution du premier Album. En effet, au temps de la naissance des Albums de la Pléiade, dans les années 1960, les monographies de poche consacrées aux écrivains connaissent déjà une certaine popularité : des collections telles que « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers) ou « Écrivains de toujours » (Le Seuil) font de bons chiffres de vente dans leurs maisons d'édition depuis les années d'après-guerre en rendant la critique littéraire accessible à un public de masse<sup>80</sup>. Ces livres, dont le format est commode et le prix abordable, s'adressent principalement au « grand public populaire » ainsi qu'aux étudiants et lycéens<sup>81</sup> et proposent une mine de renseignements relative aux écrivains mis à l'honneur ainsi qu'à leur œuvre. S'y côtoient ainsi souvent de courtes biographies, des extraits d'œuvres, parfois inédits, des entretiens, des images, généralement concentrées sous forme d'incise, des essais critiques, des bibliographies... Ces monographies sont le résultat de collaborations entre plusieurs auteurs qui contribuent à la mise sur pied de différentes parties de chaque volume ; dans certains cas, l'écrivain qui fait l'objet de la monographie<sup>82</sup> est présenté

---

<sup>79</sup> Notons, par ailleurs, que Gaston Gallimard a rapidement montré une volonté d'intégrer les monographies de poche dans son catalogue : Pierre Assouline écrit ainsi que Gallimard a proposé à Pierre Seghers, directeur de « Poètes d'aujourd'hui » de racheter la collection en 1943. Pierre Assouline, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 512-513.

<sup>80</sup> David Martens et Mathilde Labbé, « Les collections 'Poètes d'aujourd'hui' et « Écrivains de toujours' : émergence d'un nouveau modèle critique », dans : Ivanne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.* « La nature particulière de pareil médium, qui suppose de faire œuvre de critique et, par conséquent, de se mettre au service de l'œuvre d'un autre, explique ainsi que l'étude qui introduit ces livres soit, le plus souvent, le fait d'auteurs relativement mineurs, au moment de l'écriture du moins, car leur position peut changer. Dans cette optique, le syntagme « par lui-même », qui sous-tend le projet de ces collections cristallise l'un des idéaux de la critique. Tout se passe comme s'il s'agissait d'abolir toute forme de médiation et de faire parler l'œuvre (et/ou son auteur) tels qu'en 'eux-mêmes', cette médiation que constitue la critique devant en somme s'effacer, afin de proposer au lecteur un contact 'direct' avec l'œuvre et l'écrivain présentés, comme c'est le cas, littéralement, pour Seghers ou Barthes ».

comme étant son auteur, contribuant à l'avènement d'une auctorialité plurielle au sein de ces ouvrages<sup>83</sup>.

Malgré leur apparence luxueuse et leur mode de distribution qui joue des ressorts attrayants de l'exclusivité, les Albums de la Pléiade s'inscrivent également, de par leur affinité avec la Bibliothèque de la Pléiade et les objectifs de leur collection-mère exposés dans l'introduction, dans une tendance éditoriale visant à rendre le patrimoine littéraire accessible à un grand public. Ils partagent, par ailleurs, de nombreuses caractéristiques avec la formule éditoriale des monographies de poche, se concentrant, pour la plupart, sur un seul écrivain par volume, dont l'œuvre est abordée à travers un récit biographique. Ces textes sont accompagnés d'une riche et diverse iconographie, qui défile tout au long des livres. Pourtant, malgré l'abondance des images, le format des Albums relève du « semi-poche », tout comme celui de la Bibliothèque de la Pléiade, rendant plutôt difficile la consultation des images, qui constituent la pièce de résistance de ces ouvrages. Par contre, alors que les collections antérieures de monographies de poche agencent entre eux plusieurs types de textes aux genres variables selon une logique qui s'apparente à celle du collage en les divisant systématiquement en plusieurs rubriques au sein des volumes, le dispositif des Albums de la Pléiade aborde sa généricité composite d'une façon bien différente. Les genres littéraires variés (notamment le témoignage, l'essai, le récit historiographique, ...) que mobilisent les Albums se voient en effet fusionnés dans ces volumes en un ensemble lisse dont l'intrication se fond dans l'ensemble de la biographie. Une telle configuration, combinée au rôle prééminent de l'iconographie, invite dès lors à la considération des Albums comme des avatars d'un genre potentiellement nouveau, en apparence relativement simple, mais qui recèle néanmoins une complexité discursive sous-jacente continuellement présente à travers la collection.

## ii. Des « iconographies commentées »

Penchons-nous désormais sur le discours auctorial au sein de la collection. La plupart des Albums sont munis d'un texte introducteur plus ou moins développé, rédigé par son ou ses auteurs. Curieusement, bon nombre de volumes portent le titre « Avertissement », comme pour

---

<sup>83</sup> Mathilde Labbé, « Dialogue de l'écrivain et du critique : une étude de la pluri-auctorialité dans les collections 'Poètes d'aujourd'hui' et 'Écrivains de toujours' », dans : Mathilde Labbé et David Martens (dir.), *Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Les collections de monographies illustrées, Mémoires du livre/Studies in Book Culture* vol. 7, n° 1, 2015 <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2015-v7-n1-memoires02426/1035762ar/>.

mettre le lecteur en garde face à l'écart vis-à-vis d'une certaine attente<sup>84</sup>. À l'échelle de la collection<sup>85</sup>, cet intitulé revient au total 22 fois, dont 13 fois de façon successive dans les premiers volumes, comme s'il s'agissait de préparer les lecteurs à un contenu non conventionnel en instaurant une certaine ligne de conduite au début de la série<sup>86</sup>. Malgré ce sous-titre accrocheur, il est pourtant difficile de déterminer précisément vis-à-vis de quoi les auteurs des Albums souhaitent avertir leur lectorat : s'agit-il de l'image des écrivains donnée à voir, de la généralité, justement, ou bien de tout autre chose encore ?

Si on les compare à d'autres collections de monographies littéraires, les Albums de la Pléiade gardent une constance formelle remarquable : là où la plupart des séries construisent leur identité de façon continue tout au long de leur histoire, les Albums ne changent à première vue ni de format, ni de formule éditoriale. Pourtant, nous le verrons dans ce chapitre, cette constance formelle est une promesse trompeuse d'un contenu uniforme : les auteurs de bon nombre de ces volumes revendiquent ainsi une certaine originalité générique, aussi bien vis-à-vis du paysage littéraire qui leur est contemporain, qu'au sein de la collection, désirant démarquer l'individualité de « leur » écrivain face au reste de la série, en raison de l'image d'auteur particulière qui s'y construit, et qu'ils construisent au profit d'une certaine image de marque. Malgré ce caractère éclectique des Albums, les tomes successifs de la collection se conforment pourtant systématiquement à un paradigme fondamental qui propose, dans un ordre chronologique, la vie d'écrivains précédemment publiés par la Bibliothèque de la Pléiade<sup>87</sup>. En ce sens, ce sont donc des ouvrages biographiques selon leur définition courante : en ouvrant un Album de la Pléiade, on s'attendrait à y voir avant tout un récit de vie, accompagné d'images.

Cependant, dans l'« Avertissement » du premier Album, consacré à Balzac, son auteur – et premier directeur de la collection –, Jean Ducourneau, s'emploie d'emblée à reléguer le rôle du texte biographique au second plan, proposant de considérer le texte comme simple complément des images :

---

<sup>84</sup> Notons ici toutefois que les titres « Avertissement » sont déjà utilisés dans certains volumes de la Bibliothèque de la Pléiade.

<sup>85</sup> Au moment de rédaction de ce travail, 57 Albums de la Pléiade ont paru, le dernier en date étant l'*Album Simone de Beauvoir* de Sylvie Le Bon de Beauvoir.

<sup>86</sup> Dans les Albums les plus récents, les textes introducteurs portent le plus souvent le titre plus classique d'« Avant-propos » ; dans de plus rares cas, les auteurs recourent à des intitulés tels que « Note de l'éditeur » (Gustave Aucouturier et Claude Menuet, *Album Dostoïevski*, 1975), « Préambule » (Jean Lescure, *Album Malraux*, 1986) ou « A propos de Montaigne » (Jean Lacouture, *Album Montaigne*, 2007) ; alternativement, dans neuf Albums, une citation de l'écrivain « albumisé » ou d'un autre auteur connu font office d'introduction.

<sup>87</sup> Les rares exceptions sont, comme nous l'avons vu, dédiées au théâtre classique, aux auteurs de la Révolution française, à la *NRF*, au livre des Mille et Une Nuits et au Graal.

*Ce premier Album illustré de la collection de la Pléiade [...] offre une succession d'images empruntées à la vie et à l'œuvre de Balzac. Le texte, ici, n'a la valeur que d'un commentaire. Notre intention n'a pas été d'illustrer une vie de Balzac mais, au contraire, de commenter une iconographie balzacienne*<sup>88</sup>.

Dès ce premier volume, l'iconographie se voit ainsi désignée en tant qu'élément principal de ces Albums, auquel le texte est explicitement subordonné. Cette revendication est loin d'être unique au sein de la collection ; l'établissement d'une dynamique inversée entre le texte et l'image<sup>89</sup> dans la continuité de la série semble particulièrement crucial pour les auteurs des premiers volumes, puisque le second tome calque intentionnellement son approche de Zola sur celle qui a donné naissance à l'*Album Balzac*. « Nous avons conçu cet ouvrage, à la manière de l'*Album Balzac* présenté par Jean A. Ducourneau, comme une iconographie commentée d'Émile Zola, plutôt que comme une biographie illustrée »<sup>90</sup>, poursuivent Henri Mitterand et Jean Vidal dans l'« Avertissement » de l'*Album Zola*, après quoi Martine Ecalte et Violaine Lumbroso assoient la sérialité d'une telle configuration générique dans leur *Album Hugo* :

*Ce troisième Album de la Bibliothèque de la Pléiade suit la voie tracée par Jean-A. Ducourneau et continuée par Henri Mitterand et Jean Vidal. Après Balzac et Zola, introduire Victor Hugo dans une collection iconographique était opportun à un moment où le recul permet, dans des perspectives nouvelles, l'examen d'une œuvre immense étalée sur presque tout le XIX<sup>ème</sup> siècle*<sup>91</sup>.

Après un triple effort visant à mettre en valeur la particularité de la composition des Albums de la Pléiade, le volume suivant, dédié à Marcel Proust, repose ainsi sur cette scène générique nouvellement établie en recourant au terme « iconographie proustienne ». « D'autres recueils d'iconographie proustienne ont précédé celui-ci », annoncent ainsi Pierre Clarac et André Ferré, avant de procéder à l'énumération de ceux-ci, et de répéter la consigne éditoriale de la collection : « Nous n'avions pas à écrire une biographie de Marcel Proust, mais seulement à

---

<sup>88</sup> Jean Ducourneau, « Avertissement », *Album Balzac*, 1962, Paris, Gallimard, p. VII.

<sup>89</sup> L'emploi d'« au contraire » par Ducourneau indique bien une opposition de fonction entre le récit et l'iconographie.

<sup>90</sup> Henri Mitterand et Jean Vidal, « Avertissement », *Album Zola*, Paris, Gallimard, 1963. *Notabene* : bon nombre de textes introducteurs des Albums (de l'*Album Zola* à l'*Album Théâtre classique* compris) ne bénéficient pas de numéros de pages ; la page n°1 de ces volumes correspond alors à la première page du texte biographique et des images. Une indication de page manquante ne résulte, dans ces cas-là, pas d'un oubli, mais bien d'un système de pagination particulier.

<sup>91</sup> Martine Ecalte et Violaine Lumbroso, « Avertissement », *Album Hugo*, Paris, Gallimard, 1964.

situer et à commenter les images qui illustrent sa vie »<sup>92</sup>. Le cahier des charges transparait ainsi clairement à travers cet « Avertissement », témoignant dans un même temps de la nouveauté d'une telle représentation iconographique pour deux auteurs qui ont édité, onze ans auparavant, *À la recherche du temps perdu* dans la Bibliothèque de la Pléiade.

À travers ces premiers textes introducteurs, les auteurs insistent ainsi sur le rôle cardinal de l'iconographie qui, en réduisant le poids symbolique du texte, influence la composition générique des Albums de la Pléiade. Une fois ce modèle éditorial établi, on voit se profiler dans le paratexte des volumes suivants une volonté d'innovation par le biais de cette prééminence de l'image, dont les auteurs soulignent l'originalité à maintes reprises. Le texte introducteur du cinquième Album, consacré à Stendhal, manifeste davantage la volonté des auteurs des volumes de se démarquer des ouvrages relevant de la même scène générique. Victor Del Litto ouvre ainsi son « Avertissement » en passant en revue les ouvrages illustrés existants consacrés à Stendhal, pour mieux faire ressortir sur cet arrière-plan l'originalité de son propre projet qu'il qualifie d'« essai d'iconographie », terme sans précédent dans la collection :

*Plusieurs des études biographiques consacrées à Stendhal depuis une trentaine d'années sont accompagnées d'une illustration plus ou moins sommaire et, en quelque sorte, accessoire, depuis le Stendhal d'Alain paru chez Rieder en 1935, et qui a constitué une nouveauté pour l'époque, jusqu'à notre très récente Vie de Stendhal (1965), en passant par le petit livre de Claude Roy, Stendhal par lui-même (1951), et l'ouvrage que tout stendhalien se doit de connaître, Le Cœur de Stendhal, par Henri Martineau (1952-1953). Le seul recueil iconographique – car on ne peut qualifier de ce nom l'Iconographie de Stendhal entrebâillée de Paul Guillemin (1916), stendhalien passionné certes, mais candide et non préparé à ce genre de travaux – est celui d'Henry Debraye, Stendhal. Documents iconographiques, publié en 1950 chez Cailler à Genève. En réalité, il ne s'agit pas d'une véritable iconographie systématique, mais simplement du catalogue illustré du Musée Stendhal de Grenoble, dont l'auteur a été le conservateur de 1938 à 1948. Cet Album est donc le premier essai d'iconographie stendhalienne proprement dite<sup>93</sup>.*

Le texte introducteur de ce cinquième Album annonce d'emblée la voie que suivront de nombreux auteurs de la collection en proposant leur propre appellation générique de l'ouvrage,

---

<sup>92</sup> Pierre Clarac et André Ferré, « Avertissement », *Album Proust*, Paris, Gallimard, 1965.

<sup>93</sup> Victor Del Litto, « Avertissement », *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1967.

avec pour objectif de se distinguer du champ de la critique littéraire contemporaine, notamment en termes de volumes illustrés. Simultanément, le terme générique choisi, « essai d'iconographie », montre que l'auteur demeure fidèle au modèle initial : il s'agit, dans toutes les instances et à travers toutes les variantes, de donner à voir une *iconographie*, et pour le lecteur, ce sera du jamais vu.

Cette recherche d'innovation générique manifestée dès les débuts de la collection se confirme au fur et à mesure de la parution de nouveaux Albums. Les auteurs s'adonnent çà et là à des analyses superficielles de la révolution en termes génériques et médiatiques qu'apporte leur approche iconographique des images d'auteurs : ainsi, Jean Lacouture suggère explicitement une volonté de bouleverser les rôles connus en matière de genre, après avoir dressé dans sa préface de l'*Album Montaigne* un cadre historique des diverses stratégies éditoriales liées à l'iconographie, pour ensuite en démarquer la sienne :

*Illustrer d'images la publication d'un grand texte [...] est une démarche classique en matière d'édition [...]. Non moins traditionnel est l'accompagnement d'une œuvre plastique notoire ou naissante par un texte censé lui apporter, soit un éclairage neuf, soit une interprétation créatrice [...]. Plus originale peut-être est l'opération qui consiste à accompagner de textes d'introduction ou de liaison l'illustration par l'image d'un chef-d'œuvre familier. [...] Ici, l'auteur des Essais et son temps doivent d'abord être vus. Ce qui ne retient pas de les commenter<sup>94</sup>.*

Avec ces affirmations, Lacouture propose un mode de lecture qu'il présente comme révolutionnaire, en ce qu'il est fondé principalement sur l'iconographie qui se rapporte immédiatement à l'œuvre. L'auteur pose un ordre de priorités clair : les Albums de la Pléiade visent à *exposer* l'auteur avant de l'expliquer par un texte, qui revêt une valeur complémentaire.

D'après de nombreux auteurs de la collection, c'est bien le renversement des rôles entre le texte et l'image, et l'indétermination – ou l'hétérogénéité – générique qui en résulte qui constituent le vecteur de cette « nouveauté ». Si ces sous-entendus constants d'une innovation à l'échelle de la série paraissent quelque peu hyperboliques compte tenu du champ littéraire contemporain aux Albums de la Pléiade – y fleurissent des ouvrages comparables et les pratiques intermédiaires gagnent en popularité –, ces revendications sont néanmoins très justes lorsque l'on considère cette série pour ce qu'elle est en réalité, à savoir une sous-collection à vocation

---

<sup>94</sup> Jean Lacouture, « A propos de Montaigne », *Album Montaigne*, Paris, Gallimard, 2007, p. 5.

promotionnelle de la Bibliothèque de la Pléiade. En comparaison avec leur collection-mère, ces livres à l'iconographie abondante s'inscrivant dans l'espace d'étayage se montrent en effet plutôt contradictoires avec la politique éditoriale de la Pléiade, qui se targue d'être une série « classique ».

La marque « Pléiade », établie dans l'esprit collectif comme un avatar de la littérature canonique, entretient effectivement une relation particulière avec l'iconographie. Les tomes successifs de la Bibliothèque de la Pléiade, déterminés à condenser un maximum d'œuvres patrimoniales dans un minimum de volumes, ne sont pas connus pour leurs illustrations, qui, si elles ne sont pas absolument essentielles, passent à la trappe au détriment du texte. La *Lettre de la Pléiade* n° 27, parue en 2007, évoque comme suit la place de l'image au sein de la Pléiade :

*C'est bien simple. Dans la Pléiade, l'image n'est jamais ajoutée au texte. Quelles que soient ses qualités esthétiques, elle n'est pas un ornement ou, plus exactement, sa valeur ornementale n'est pas un critère. Le critère, le voici : lorsqu'on prépare une édition, on choisit pour chaque œuvre, selon des principes déjà évoqués ici, un texte de référence, qui est souvent (mais pas toujours) celui de l'édition originale ou celui de la dernière édition revue par l'auteur. Si l'édition choisie comporte des illustrations, celles-ci (et aucune autre) peuvent être insérées à leur place dans le texte de la Pléiade ; si elle n'en comporte pas, on n'en ajoute pas.*

*De plus, on ne retient pas systématiquement les illustrations de l'édition dont on suit le texte. On les élimine généralement si elles ne sont que de circonstance, si elles n'ont pas été réalisées spécialement pour l'édition considérée, ou si, dépourvues de lien organique avec l'œuvre, elles ne servent qu'à conférer du prix à un livre de luxe. Si, en revanche, elles ont été voulues, conçues, voire réalisées par l'auteur, si elles sont consubstantielles au texte, si elles l'ont toujours accompagné, au point d'en faire partie, elles seront reproduites. Il s'agit en somme de redonner à l'illustration toute son importance<sup>95</sup>.*

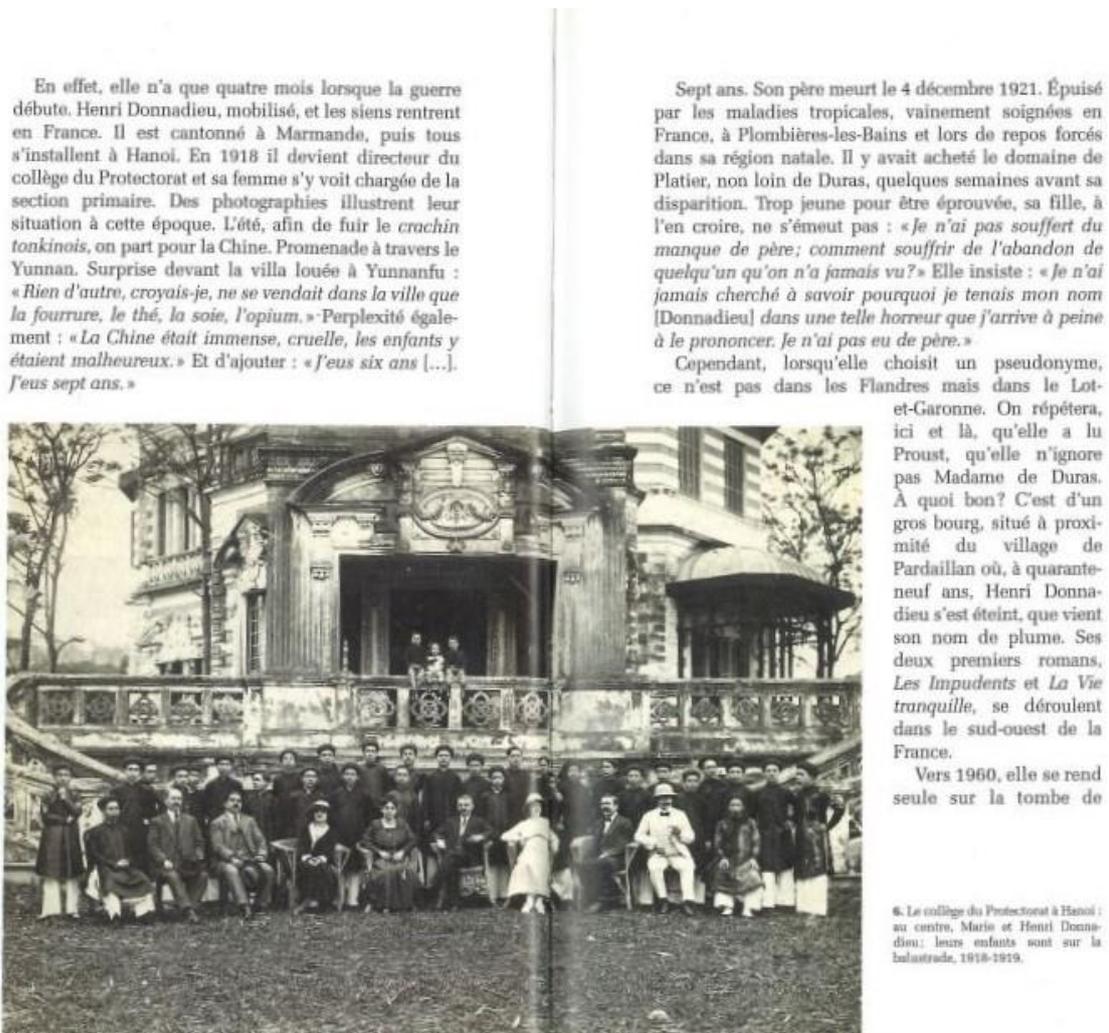
Ces affirmations sont, bien évidemment, relatives à l'illustration dans des éditions de textes. Elles traduisent cependant une politique éditoriale distincte vis-à-vis de l'image : si celle-ci ne fait pas partie intégrante de l'œuvre, elle n'a pas sa place dans la Pléiade. La revendication de l'innovation au sein d'un projet iconographique intimement lié à la Bibliothèque de la Pléiade

---

<sup>95</sup> *Lettre de la Pléiade* n° 27, p. 4, février-mars 2007 : <http://www.la-pleiade.fr/feuilleter/swf/84468/file/file>.

prend alors tout son sens lorsque l'on tient compte du fait que la collection-mère des Albums a, pendant de nombreuses décennies, marginalisé l'image au sein du projet.

Alors que la plupart des auteurs semblent donc s'accorder, conformément à ce qui semble être une consigne éditoriale, sur le rôle dominant de l'iconographie au sein de la collection, ils ne trouvent cependant pas d'appellation générique commune à leurs ouvrages, proposant respectivement les notions d'« album illustré » (*Album Balzac*), « iconographie commentée » (*Album Zola*), et « recueil iconographique » (*Album Proust*), ou encore l'« essai d'iconographie » (*Album Stendhal*), et, plus loin, la « biographie en images » (*Album Flaubert*). Malgré cette indécision en matière de nomenclature, un dénominateur commun lie pourtant le paratexte de ces ouvrages : les Albums de la Pléiade refusent systématiquement de se soumettre à une seule catégorie générique existante. Ce discours collectif hétérogène amène dès lors le chercheur à s'interroger sur les pratiques lectorales qu'inspire naturellement une telle configuration médiatique et générique : les auteurs cherchent-ils à influencer la façon dont les lecteurs perçoivent les Albums de la Pléiade ? L'abondance des images est-elle suffisante pour



En effet, elle n'a que quatre mois lorsque la guerre débute. Henri Donnadiou, mobilisé, et les siens rentrent en France. Il est cantonné à Marmande, puis tous s'installent à Hanoï. En 1918 il devient directeur du collège du Protectorat et sa femme s'y voit chargée de la section primaire. Des photographies illustrent leur situation à cette époque. L'été, afin de fuir le *crachin tonkinois*, on part pour la Chine. Promenade à travers le Yunnan. Surprise devant la villa louée à Yunnanfu : « Rien d'autre, croyais-je, ne se vendait dans la ville que la fourrure, le thé, la soie, l'opium. » Perplexité également : « La Chine était immense, cruelle, les enfants y étaient malheureux. » Et d'ajouter : « J'eus six ans [...] J'eus sept ans. »

Sept ans. Son père meurt le 4 décembre 1921. Épuisé par les maladies tropicales, vainement soignées en France, à Plombières-les-Bains et lors de repos forcés dans sa région natale. Il y avait acheté le domaine de Platier, non loin de Duras, quelques semaines avant sa disparition. Trop jeune pour être éprouvée, sa fille, à l'en croire, ne s'émeut pas : « Je n'ai pas souffert du manque de père ; comment souffrir de l'abandon de quelqu'un qu'on n'a jamais vu ? » Elle insiste : « Je n'ai jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom [Donnadiou] dans une telle horreur que j'arrive à peine à le prononcer. Je n'ai pas eu de père. »

Cependant, lorsqu'elle choisit un pseudonyme, ce n'est pas dans les Flandres mais dans le Lot-et-Garonne. On répètera, ici et là, qu'elle a lu Proust, qu'elle n'ignore pas Madame de Duras. À quoi bon ? C'est d'un gros bourg, situé à proximité du village de Pardailhan où, à quarante-neuf ans, Henri Donnadiou s'est éteint, que vient son nom de plume. Ses deux premiers romans, *Les Impudents* et *La Vie tranquille*, se déroulent dans le sud-ouest de la France.

Vers 1960, elle se rend seule sur la tombe de

6. Le collège du Protectorat à Hanoï : au centre, Marie et Henri Donnadiou ; leurs enfants sont sur la balustrade, 1918-1919.

Fig. 2 Christiane Blot-Labarrère, *Album Duras*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 14-15.

modifier le comportement des lecteurs vis-à-vis des Albums, ou un « avertissement » de la part de l'auteur est-il nécessaire pour opérer, peut-être artificiellement, un renversement entre les rôles du texte et de l'image ? Ces revendications d'un genre nouveau et d'une diversité au sein même de la collection se traduisent-elles dans la pratique ? Davantage encore, si les Albums sont, comme le postulent leurs auteurs, des « iconographies commentées », les textes qui y sont compris détiennent néanmoins le rôle de fils conducteurs, sans lesquels le lecteur ne saurait s'y retrouver dans les vies des écrivains représentés (*Fig. 2*). Qu'en est-il dès lors réellement de cet élément textuel si minimisé par les Albums de la Pléiade ?

## 2. L'élément textuel

### i. Des essais biographiques sous réserve...

Lorsque l'on prend en compte les considérations que les auteurs formulent clairement en paratexte de nombreux volumes, le dispositif médiatique particulier des Albums de la Pléiade complexifie significativement leur composition générique, puisque c'est à travers l'image, et non le texte, qu'est censé se déployer le récit. La composante textuelle de ces Albums se voit dans cet ordre d'idées largement omise par les auteurs dans leurs discours introducteurs. Dans les rares instances où la généricité du texte est abordée, deux termes font plus fréquemment surface, à savoir l'essai<sup>96</sup> et le témoignage<sup>97</sup>. S'ils ne sont pas réellement explorés d'un point de vue analytique par leurs auteurs respectifs, ces deux genres brièvement mentionnés ont la particularité d'être souvent associés à la biographie<sup>98</sup>. Sous toutes ses formes évoquées, l'élément textuel des Albums semble donc de prime abord répondre de manière directe à la catégorie générique annoncée sur le site Internet de Gallimard : les récits qui structurent les Albums de la Pléiade arborent ainsi toutes les caractéristiques du genre biographique (*Fig. 3*).

---

Jean Lescure affirme écrire un essai dans son Album dédié à Malraux, dans Jean Lescure, « Préambule », *Album Malraux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 9.

<sup>97</sup> Le genre du témoignage est explicitement revendiqué par Jean Ristat dans l'« Avant-propos » de l'*Album Aragon*, où il déclare : « Ma lecture de l'œuvre et de la vie d'Aragon n'engage que moi. Je dis ce que je crois et le peu que sais. Je ne donne pas de leçon. [...] Je livre un témoignage. » Jean Ristat, « Avant-propos », *Album Aragon*, Paris, Gallimard, 1997, p. 7.

<sup>98</sup> Pour l'essai, voir : Jean-Benoît Puech, « Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation », dans : Robert Dion et Frédéric Regard (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 34 ; pour le témoignage, voir : Hervé Baudry, « Témoignage et biographie : les limites d'un privilège », dans : Pascal Fugier (dir.), *L'approche biographique, Interrogations*, n°17, 2014.



126



127



128

Octobre 1895 : mariage d'André Gide et de Madeleine Rondeaux (mairie de Cuverville, temple d'Étretat).

D'octobre 1895 à mai 1896, ils partent en voyage de noces en Suisse, en Italie (André Gide rencontre d'Annunzio à Florence) et en Algérie où Francis Jammes viendra les rejoindre.

Il a le sentiment d'avoir déçu Madeleine. Sans doute après une tentative infructueuse, qui ne se renouvellera pas. L'auteur d'*Est nunc manet in te*, dans le désir de se charger, rapporte des incidents postérieurs au voyage et qui, selon lui, auraient ouvert les yeux de sa femme : les caresses qu'il donnait aux bras nus de jeunes garçons par la portière d'un train, « tu avais l'air d'un criminel ou d'un fou », les nus académiques dont il

126. EN ALGÉRIE EN 1896.  
127. GABRIELE D'ANNUNZIO.  
128. FRANCIS JAMMES. 129.  
MADELEINE ET ANDRÉ GIDE  
CHEZ LE PASTEUR ÉLIE ALLÈ-  
GRET.

collectionnait les photographies et qu'il lui faisait admirer, ses équipées solitaires dans Rome, etc. « De sa part, jamais une plainte, rien qu'une résignation muette et qu'un déboire inavoué. » Il fait retour sur lui-même : « Je m'étonne aujourd'hui de cette aberration qui m'amenait à croire que, plus mon amour était ébéré, et plus il était digne d'elle... Que mes désirs charnels s'adressassent à d'autres objets je ne m'en inquiétais donc guère. » Dans le dernier texte qu'il ait écrit avant de mourir, cet aveu, proféré semble-t-il à l'intention des psychanalystes : « ... dans le rêve... la figure de ma femme se substitue parfois, subtilement et comme mystiquement, à celle de ma mère, sans que j'en sois très étonné... Le rôle que l'une ou l'autre joue dans l'action du rêve reste à peu près le même, c'est-à-dire un rôle d'inhibition. »

94

95

Fig. 3 Maurice Nadeau, *Album Gide*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 94-95. Le texte de cette double-page illustre le caractère foncièrement biographique d'un récit qui cite la généalogie d'André Gide, avec une attention particulière aux dates, ainsi que des témoignages de l'auteur.

Il est intéressant de noter que, dans les entretiens disponibles où ils s'expriment à l'oral de façon spontanée, les auteurs interviewés affirment généralement avoir « écrit »<sup>99</sup> un Album de la Pléiade, et non avoir « commenté une iconographie ». Ainsi, interrogée quant à la genericité de son projet, Laurence Campa, auteure de *l'Album Cendrars*, a d'abord avoué ne pas s'être réellement attardée sur la question, pour enfin répondre : « c'est une biographie »<sup>100</sup>. Dans un entretien réalisé à la Librairie Mollat, Denis Podalydès s'exprime à son tour au sujet de son *Album Shakespeare* : « Il y avait [...] un travail objectif à faire. Il fallait respecter le cahier des charges de l'Album, c'est-à-dire rédiger une biographie. La plupart des Albums, c'est une biographie commentée »<sup>101</sup>. Cependant, Podalydès estime dans l'entretien que la connotation

<sup>99</sup> Alors qu'il s'agit d'une expression usuelle lorsque les auteurs traitent de la conception d'un ouvrage, il est significatif de constater que les indications paratextuelles revendiquant un renversement des rôles entre le texte et les images ne se traduisent pas nécessairement dans la perception qu'ont les auteurs des Albums en pratique.

<sup>100</sup> Entretien réalisé par David Martens et Marcela Scibiorska le 16/01/2016.

<sup>101</sup> Denis Podalydès, entretien à la Librairie Mollat, 22/05/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=M6TNeZkWWTs>, consulté le 2/04/2018. Le terme étrange « biographie commentée » résulte probablement d'une confusion de l'auteur vis-à-vis de la dénomination « iconographie commentée ». Il est cependant assez révélateur de constater que c'est bien le terme de « biographie » qu'a retenu Denis Podalydès.

qu'il associe automatiquement avec la biographie ne correspond pas à l'esprit dans lequel il entendait concevoir l'Album :

*Moi, je souhaitais partir de quelque chose de très objectif, d'impersonnel, biographique, d'essayer d'être dans une ligne « universitaire », si on peut dire, et puis d'aller vers des souvenirs et des sensations, des expériences personnelles. C'est une trajectoire de l'objectif au subjectif. J'ai eu beaucoup de mal à rédiger la biographie, parce que je ne me sentais pas légitime au début, j'ai dû dépasser ce sentiment d'illégitimité, et puis après avoir lu un nombre conséquent de biographies et de livres je me sentais à l'aise pour la rédiger presque d'un trait. J'ai fait ça par petites dissertations, en fait. Et puis, parallèlement à ça, j'écrivais des textes par fragments, qui étaient des éclats, des souvenirs...<sup>102</sup>*

Pour l'auteur, la biographie est un genre « objectif », scientifique, et nécessite une certaine légitimité du chercheur ; elle se positionne en travers, en quelque sorte, de son envie d'« évoquer » Shakespeare, plutôt que d'en raconter la vie.

À l'écrit, au sein même de la série, les cas où les auteurs s'affilient ouvertement au genre de la biographie sont relativement rares à l'échelle de la collection ; dès les premières lignes de l'« Avertissement » de son *Album Aymé*, Michel Lécureur insiste ainsi : « Tout en étant relativement brève, la biographie présentée dans cet album se veut dense et précise pour illustrer la diversité de l'œuvre de Marcel Aymé et rappeler les faits marquants de son existence »<sup>103</sup>. Pourtant, lorsque les auteurs s'aventurent dans de telles déclarations d'intentions, celles-ci sont toujours faites avec une certaine réserve. Lécureur indique ainsi bien qu'une biographie est contenue dans son Album (« la biographie présentée ici ») ; comme pour laisser la place au déploiement d'une certaine hybridité générique, il n'avance toutefois pas explicitement que son ouvrage *est* une biographie. L'auteur sépare consciemment le genre biographique de l'iconographie en poursuivant : « Quant à l'iconographie, elle réserve toutes les surprises que peut offrir une collection constituée depuis une trentaine d'années »<sup>104</sup>. S'il cède donc à l'emploi du terme « biographie », l'auteur ne manque pas, ici encore, de souligner que ce sont les images, bien plus que le texte, qui concentrent l'intérêt réel de son ouvrage.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Michel Lécureur, « Avertissement », *Album Aymé*, Paris, Gallimard, 2001, p. 7.

<sup>104</sup> *Ibid.*

À l'instar des propos de Lécureur, lorsque les auteurs d'Albums avancent que leur ouvrage participe du genre de la biographie, ils s'y prennent généralement avec prudence. Jean Ducourneau et Jean Bruneau affirment ainsi proposer dans leur *Album Flaubert* une « biographie en images »<sup>105</sup>. Encore une fois, c'est l'iconographie qui porte le récit biographique et permet son déploiement ; selon ces auteurs, il existe un point de convergence évident entre la biographie et l'image, qui tendent vers l'objectif unique qu'est la représentation d'une vie :

*Le document, base de la recherche, se situe aux sources de l'histoire littéraire. L'image – iconographie – prolonge la notion de recherche vers la biographie, mêlée souvent elle-même à l'œuvre du romancier*<sup>106</sup>.

La biographie, ici, a droit à sa place dans l'Album, mais sous le couvert d'une sorte d'osmose naturelle avec l'œuvre, et, par extension, avec l'image. Il en va de même pour l'Album de Jean Lescure, dont le discours contrarié met en scène une bataille interne de l'auteur avec la volonté même d'André Malraux :

*Il faut une solide philosophie de l'imprudence pour s'embarquer dans la biographie d'un monsieur qui a dit : « L'homme ne se construit pas chronologiquement, les moments de sa vie ne s'additionnent pas les uns aux autres dans une accumulation ordonnée. Les biographies qui vont de l'âge de cinq ans à l'âge de cinquante ans sont de fausses confessions »*<sup>107</sup>.

Lescure avoue donc bien proposer une biographie, mais le prix à payer semble élevé. L'auteur insiste en effet à plusieurs reprises sur le fait qu'un tel projet trahit l'idéologie de Malraux ; une page entière de sa préface est d'ailleurs consacrée par la suite à une sorte de confession de l'auteur dévoilant toutes les transgressions qu'implique la rédaction d'une biographie.

L'« Avertissement » de l'*Album Green* pose également sa généricité dès l'*incipit* : « Voici une biographie courte, mais complète, ne présentant que des faits. » Mais l'auteur poursuit immédiatement, soumettant d'emblée le texte à l'image, comme il est d'usage dans la collection : « Il ne pouvait s'agir d'expliquer l'œuvre, mais seulement d'en montrer la diversité par des images, et, à travers les portraits d'ancêtres, de révéler les traits irréductibles de toute

---

<sup>105</sup> Jean Ducourneau et Jean Bruneau, « Avertissement », *Album Flaubert*, Paris, Gallimard, 1972, p. 8.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>107</sup> Jean Lescure, « Préambule », *Album Malraux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 7.

une race qui, avec la patience du temps, produit l'enfant la résumant et la représentant le mieux »<sup>108</sup>. Si, à son tour, l'auteur de l'*Album Queneau* souligne avec davantage d'insistance le rôle de la biographie dans son « Avertissement », ce texte introducteur fait également écho à la revendication d'une teneur rigoureusement factuelle<sup>109</sup> déjà exprimée par l'auteur de l'*Album Green* :

*En rédigeant cette biographie courte, mais que j'ai voulue assez complète et drue, je me suis appliquée à donner de la vie de Queneau un aperçu général privilégiant les faits, lui redonnant la parole à plusieurs reprises car personne mieux que l'écrivain n'a su exprimer avec plus de richesse la diversité de son expérience, et ce dans tous les domaines*<sup>110</sup>.

Le texte, enclin aux élans sentimentaux et aux déformations lyriques, se doit, selon ces auteurs, d'être conscient à tout moment des pièges qu'il tend à un auteur qui a pour devoir de montrer une image « authentique » de l'écrivain, et donc parlant d'elle-même en raison de son objectivité.

Il est curieux de noter que, dans les exemples évoqués ci-dessus, les auteurs revendiquent à plusieurs reprises une approche « objective » par le biais de leurs textes ; Denis Podalydès en vient même à positionner les termes « biographique » et « impersonnel » sur un pied d'égalité. Or, la biographie littéraire a au cours de son histoire souvent été en proie aux critiques pour son approche romancée de la vie des écrivains<sup>111</sup>. Les auteurs des Albums semblent par là-même chercher à esquisser le reproche potentiel d'une approche excessivement subjective, et, dans un même temps, à respecter la valeur universitaire de la critique telle qu'elle est pratiquée par leur collection-mère. Comme l'avance Jean Davallon, la fabrication d'un patrimoine se fonde en effet sur une garantie de l'authenticité des objets, qui doit être assurée par des spécialistes<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> Jean-Eric Green, « Avertissement », *Album Green*, Paris, Gallimard, 1998, p. 7.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> Il est crucial de noter ici qu'outre l'*Album Wilde*, rédigé par Merlin Holland, petit-fils de l'écrivain, les Albums consacrés à Julien Green, Raymond Queneau et Simone de Beauvoir sont les seuls volumes de la collection dont les auteurs ont un lien de parenté avec l'écrivain mis à l'honneur (Jean-Eric Green étant le fils adoptif de Julien Green, Anne-Isabelle Queneau étant la belle-fille de Raymond Queneau, et Sylvie Le Bon de Beauvoir étant la fille adoptive de Simone de Beauvoir).

<sup>111</sup> Voir notamment: Ann Jefferson, *Biography and the Question of Literature in France*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p.7; Maarten Van Buuren, « De biografie als literair genre », dans : Anton Korteweg (dir.), *Aspecten van de literaire biografie*, Kampen, KOK Agora, 1990, p.52.

<sup>112</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes Science-Lavoisier, 2006, pp. 33-56.

Un autre genre textuel dont participent les Albums de la Pléiade connaît pourtant la subjectivité comme facteur déterminant de sa généricité, à savoir l'essai, auquel certains auteurs d'Albums souscrivent en paratexte, à l'instar de Victor Del Litto, qui parle dans l'*Album Stendhal*, comme nous l'avons vu, d'un « essai d'iconographie ». Jean Lescure écrit plus tard dans l'*Album Malraux* : « Si je me décidai enfin à écrire les premières phrases de ce petit essai (puis à poursuivre), ce fut peut-être à cause du visage, de l'attention accordée au visage par Malraux (fasciné par l'expressionnisme et le gros plan au cinéma) »<sup>113</sup>. D'une manière similaire à leur acceptation conditionnelle du genre biographique, ces auteurs adhèrent avec une certaine réserve à celui de l'essai, légitimant sa présence par le biais des images qui l'accompagnent – alors que Del Litto vise à déployer le genre de l'essai entièrement par le biais de l'iconographie, Lescure invoque le cinéma et la fascination que lui portait Malraux pour justifier son projet. De plus, la recherche d'objectivité récurrente de la part des auteurs des Albums va également à l'encontre de la nature même du genre essayistique, qui, par définition, est marqué par une subjectivité du « je » de l'écriture :

*Posons, pour faire court, que l'essai est de la littérature d'idées, au sens strict de chacun des termes de cette expression galvaudée. [...] l'essai est essentiellement une forme et non un contenu. [...] Le matériau, ou encore le sujet, ne serait dès lors que l'occasion de l'écriture de l'essai, qui consiste, répétons-le, c'est essentiel, en une forme donnant lieu à un certain ton, à la voix unique d'un je de l'écriture [...].*<sup>114</sup>

Raphaël Baroni et Marielle Macé avancent que « tout aspect textuel ou contextuel est susceptible de devenir pertinent génériquement ('genre-linked', dit Fowler), de fonctionner comme un 'signal générique', de connoter le genre ou même de le confisquer : mode mimétique, taille, sujet, valeurs, affects, finalité, personnages, structure de l'action, rappel intertextuel... »<sup>115</sup> ; or, ici, c'est une « valeur » cruciale du genre de l'essai qui est explicitement rejetée dans le métadiscours de la collection. Alors qu'on ne peut reprocher à l'essai sa subjectivité puisqu'elle constitue le fondement même du genre, cette « forme » porte simultanément le sceau éternel de l'ouvrage « intrinsèquement inachevé »<sup>116</sup>. En visant à mettre

---

<sup>113</sup> Jean Lescure, « Préambule » *Album Malraux*, 1986, Paris, Gallimard, p. 9.

<sup>114</sup> Robert Vigneault, « La subjectivité comme vérité. Réflexions sur l'essai biographique », dans : Robert Dion et Frédéric Regard, (dir.), *op. cit.*, pp.73-74.

<sup>115</sup> Raphaël Baroni et Marielle Macé, « Avant-propos », dans : Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le Savoir des genres, La Licorne*, n° 79, Rennes, PUR, 2007, p. 16.

<sup>116</sup> *Ibid.*

en exergue l'objectivité de leurs représentations des écrivains canoniques, les Albums se dérobent ainsi discrètement à l'association à l'essai et son caractère de « réflexion ouverte ».

Ces quelques extraits, qui sont les seuls exemples de textes introducteurs dans lesquels les auteurs souscrivent explicitement au genre biographique à l'échelle de la collection, témoignent avant tout de l'insuffisance des moyens qu'offre ce genre pour la réalisation du projet des Albums de la Pléiade. Lorsqu'ils abordent la question dans le paratexte, les auteurs situent systématiquement la biographie dans une équation qui vise à l'assujettir au médium iconographique. Dans un nombre conséquent d'« Avertissements », cette comparaison en faveur de l'iconographie cède cependant la place à un rejet catégorique de la biographie. Nous nous interrogerons désormais sur les raisons d'une telle marginalisation de ce genre dans le métadiscours des Albums de la Pléiade, ainsi que sur les conséquences de l'abandon de la biographie sur un plan générique à l'échelle de la collection.

## ii. ... ou des non-biographies ?

À travers leurs courtes préfaces, les auteurs des Albums s'emploient ainsi à revendiquer l'originalité des Albums de la Pléiade en insistant sur la dominance de l'iconographie sur le texte dans leurs ouvrages. Certains d'entre eux poursuivent cependant cette recherche d'innovation en termes génériques à un autre niveau, en rejetant dans un premier temps ce qui est présenté comme l'attendu supposé du lecteur d'un point de vue générique, à savoir la biographie. Si les auteurs des Albums évoquent divers arguments pour justifier leur volonté d'une telle mutation générique, aucune raison univoque derrière ce rejet de la biographie n'est discernable d'un point de vue éditorial. On voit çà et là pourtant se profiler des interrogations formulées par les biographes qui ont depuis toujours accompagné le genre, remettant en question aussi bien leur propre légitimité en tant qu'auteurs, que celle de l'écriture d'une vie à laquelle ils se prêtent. Notons que ce rejet récurrent de la biographie s'inscrit dans la tendance qui prévaut dans les années contemporaines de l'établissement des Albums de la Pléiade, notamment due aux théories de Roland Barthes<sup>117</sup> et de Michel Foucault<sup>118</sup>, qui tendait à discréditer la biographie comme outil critique. Au sein de cette collection, ce rejet prend toutefois place dans sa configuration particulière d'un point de vue générique, et donne de ce

---

<sup>117</sup> Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

<sup>118</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard, 2001.

fait des inflexions spécifiques à ces prises de positions, sur lesquelles nous nous pencherons désormais plus en détail.

Pierre Clarac et André Ferré annoncent ainsi dans l'« Avertissement » de l'*Album Proust* : « C'était [...] une idée chère à Proust, et c'est l'un des thèmes de son roman, que la vie extérieure d'un écrivain ne saurait rien nous apprendre sur l'activité créatrice qui se poursuit au profond de lui-même et dont les sollicitations du dehors ne peuvent que troubler ou interrompre le cours »<sup>119</sup>. Invoquant ici l'œuvre de Marcel Proust, les auteurs discréditent à premier abord leur propre projet qui, bien qu'assignant une place cardinale à l'iconographie, donne tout de même à lire un récit de cette « vie extérieure » de l'écrivain. Ce faisant, Clarac et Ferré se placent toutefois sous le patronage de Proust et livrent un portrait de l'auteur qui s'aligne sur sa conception de la littérature. Dans l'« Avertissement » de *l'Album Stendhal*, qui suit immédiatement le volume dédié à Proust, Victor Del Litto s'oppose plus directement à l'approche biographique, considérée comme étant un mal nécessaire, en quelque sorte, qu'il doit bon gré mal gré intégrer à son livre, préférant toutefois, comme nous l'avons vu plus haut, concentrer l'attention du lecteur sur l'iconographie :

*Cet Album est donc le premier essai d'iconographie stendhalienne proprement dite. Il va sans dire qu'une part importante devait être faite à la vie de Stendhal. [...] Non que l'œuvre de Stendhal doive être inéluctablement ramenée à sa biographie. Les générations qui nous ont précédés sont souvent tombées dans ce travers, et c'est à juste titre qu'on leur en a fait grief*<sup>120</sup>.

Pour Del Litto, la composante biographique doit laisser la place à l'œuvre qui, plutôt que la vie, présente le vrai intérêt de son travail – l'auteur se penche ici sur la tendance critique instituée par Sainte-Beuve, consistant à instrumentaliser la biographie des écrivains de façon excessive en la considérant comme l'unique source de l'œuvre. L'iconographie, montrée ici quasiment comme un genre à part entière (« ceci n'est pas une biographie mais une iconographie »), constitue pour Del Litto un outil d'accès bien plus direct à la littérature de Stendhal. Si les Albums de la Pléiade relatent des vies d'auteurs, c'est bien la galerie d'images et son pouvoir discursif propre, qui permet de dresser un portrait de l'héritage de Stendhal dans son entièreté, que Del Litto souhaite placer au centre de l'intérêt du lecteur.

---

<sup>119</sup> Pierre Clarac et André Ferré, « Avertissement », *Album Proust*, Paris, Gallimard, 1965.

<sup>120</sup> Victor Del Litto, « Avertissement », *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1966.

D'autres auteurs font part de leur hostilité face à la biographie, s'alignant parfois à cet égard sur les propos de l'écrivain dont ils traitent. Ainsi s'ouvre l'*Album Montherlant*, pour lequel une citation de l'écrivain tient lieu d'introduction : « Il vaudrait mieux n'avoir pas vécu qu'être un homme de qui, mort, on écrit la Vie »<sup>121</sup>. Pourrait-on croire à un scepticisme de l'auteur, Pierre Sipriot, quant à son entreprise ? S'il expose l'aversion de Montherlant pour la biographie, c'est pourtant bien sa Vie qu'il présente dans ce volume. L'ironie semble alors porter sur l'*écriture* comme outil de narration : Sipriot ne nous offre pas de biographie de Montherlant, il nous propose un recueil d'images. Le récit textuel se voit traité comme inexistant dans cette citation qui revêt la fonction de préface, entrée en matière relativement paradoxale, et assez peu engageante, pour un livre consacré à un auteur qui se plaisait volontiers aux postures déconcertantes.

Dans l'« Avant-propos » de l'*Album Aragon*, Jean Ristat se place à son tour en travers des attentes d'un lectorat qui, traditionnellement, pourrait attendre de lui une biographie de l'écrivain. Ristat réfute l'appartenance de son Album au genre biographique en évoquant son statut en tant qu'auteur, revenant ainsi à l'éternel défi inhérent au genre biographique qui vise à maintenir un équilibre entre l'objectivité du chercheur et l'affection éprouvée pour l'auteur biographié<sup>122</sup>. Ristat, ancien ami d'Aragon, n'est ainsi ni son biographe, ni un historien ; *ergo*, l'*Album Aragon* n'est pas une biographie :

*Je ne suis pas le biographe d'Aragon. L'œuvre se suffit à elle-même. Je n'aime pas fouiller dans les tiroirs, ouvrir le courrier des autres. S'il y a un secret, il ne m'appartient pas de le lire. Et si l'écriture, comme l'amour, était l'expérience même de la dépossession ? Je ne suis pas historien. On voudra bien me pardonner mon traitement de la chronologie, encore qu'elle en vaille d'autres. [...] J'ai, au bout du compte (du conte ?), beaucoup écrit sur Aragon. Non comme un juge qui aurait eu le dernier mot, mais en tant qu'acteur qui n'a cessé de réécrire son rôle et celui d'Aragon dont j'ai fait un personnage de fiction sur la scène de mon propre théâtre*<sup>123</sup>.

La biographie, aux yeux de Ristat, n'est pas un gage de la véracité du récit, que l'auteur altère, intentionnellement ou non, par le prisme de sa subjectivité. L'auteur propose dès lors un témoignage qui embrasse consciemment la part de fiction inévitable du projet visant à

---

<sup>121</sup> Henry de Montherlant dans : Pierre Sipriot, *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1979, p. 7.

<sup>122</sup> John Batchelor (citant Richard Holmes), « Introduction », dans : *The Art of Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 5.

<sup>123</sup> Jean Ristat, « Avant-propos », *Album Aragon*, Paris, Gallimard, 1997, p. 7.

reconstituer une vie. Selon Ristat, l'*Album Aragon* n'est pas une biographie parce qu'il repose sur un investissement émotionnel de l'auteur, et est donc empreint de son parti pris dans le récit de vie de celui qui fut son ami. Une biographie se devrait, d'après lui, d'être absolument objective, et son centre d'intérêt primordial devrait être l'œuvre d'Aragon, qui « se suffit à elle-même » et ne nécessiterait donc pas de récit biographique pour en expliciter les tenants et aboutissants. Les propos de Ristat accentuent ainsi encore une fois le rapport problématique que la biographie entretient avec la littérature, non pas, dans ce cas, dans son appartenance marginalisée au champ littéraire, mais bien dans ses modes de représentation de la littérature, à travers lesquels le souci de véracité succomberait à un désir de « littérisation » de la réalité.

L'auteur de l'*Album Simenon*, Pierre Hebey, fait mine de s'adresser aux lecteurs, comme s'il contrait l'interprétation générique que le lectorat aurait d'emblée proposée avant même d'avoir ouvert l'ouvrage en question : « Une biographie ? Dieu merci, il en existe de fort bien faites qui ont même reçu l'*imprimatur* du maître, premier fournisseur de matériaux vrais-faux ou faux-vrais, parfois vrais tout court (ces instants de vérité étant – on le sait – le meilleur des masques) »<sup>124</sup>. Pour Hebey, comme pour Ristat, la biographie ne se compose pas uniquement d'éléments authentiques ; même découlant d'une source primaire, la « vérité » fait partie d'une posture adoptée délibérément. L'auteur aborde dans son « Avant-propos » la question de cette « vérité », souvent sujette à des embellissements de la part du biographe, qui accompagne éternellement la mise sur pied de récits de vie<sup>125</sup>. En s'engageant dans un dialogue fictif avec ses lecteurs, il insiste sur le caractère polémique de sa réfutation du genre biographique, tout se passant comme s'il cherchait à attirer le regard des lecteurs sur la composition hors normes des Albums de la Pléiade afin de se distancier de la formule biographique « classique ».

Le plus radical refus de la biographie est peut-être celui de Robert Kopp dans l'*Album Breton*. L'auteur rejette le médium écrit tout entier, laissant par là même transparaître une volonté de se conformer à l'esprit de l'œuvre d'André Breton, et simultanément, de la collection :

*Le lecteur ne trouvera pas ici une nouvelle biographie d'André Breton. [...] [Dominique Bozo] a montré – et nous voudrions le faire à notre tour – que c'est l'image qui est au centre du projet de Breton. C'est elle qui, grâce à son « électricité mentale », rétablit*

---

<sup>124</sup> Pierre Hebey, « Avant-propos », *Album Simenon*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 7-8.

<sup>125</sup> Pour la question de la « vérité » dans les biographies, voir Richard Holmes, « Biography : Inventing the Truth », dans : John Batchelor, *op. cit.*, 1995.

*les « contacts primordiaux » et touche à ce « point suprême » permettant de résoudre les antinomies du sujet et de l'objet<sup>126</sup>.*

Le texte biographique ne suffit pas, selon ces auteurs, à livrer une histoire authentique. Ce rôle reviendrait plutôt à l'image, qui parlerait pour elle-même et, allant au cœur de son sujet, remplirait dès lors ce rôle de narrateur objectif, tangent à l'œuvre et à l'homme. Dans l'« Avertissement » de l'*Album Breton*, Kopp adopte ainsi une logique de pensée similaire à celle de Victor Del Litto vis-à-vis de Stendhal, donnant à l'image le pouvoir de rendre fidèlement la création d'André Breton, ce dont la biographie serait incapable dans ses limitations médiatiques.

Dans le livre collectif *The Art of Literary Biography*, Richard Holmes consacre un chapitre à la relation que la biographie entretient avec la « vérité ». Il ouvre son texte en énonçant le statut du genre au sein du paysage littéraire :

*What I want to suggest is that biography [...] is essentially, and by its very origins, disreputable. Its genius, and indeed its very genealogy, is impure. It was relished and attacked during its first popular flowering in the eighteenth-century, just as it is relished and attacked today. It has always had the doubtful status of a maverick or mongrel art, and that is precisely why it remains so alive, so adaptable, so dangerous for all concerned: writers, subjects, readers, and most of all for its critics who want it to behave<sup>127</sup>.*

Cette courte introduction témoigne de deux caractéristiques essentielles à la biographie. Premièrement, il s'agit d'un genre composite, en constante évolution, qui n'atteint jamais aucune forme de « pureté »<sup>128</sup> littéraire. Ensuite, la biographie a depuis sa naissance été un genre marginalisé, tout en demeurant essentielle à la composition du paysage littéraire. Daniel Madelénat qualifie ainsi la biographie de « genre mineur, confus, douteux, [qui] jouit depuis deux millénaires, en Occident, d'un succès toujours renouvelé, et témoigne d'une singulière aptitude à survivre en milieu culturel hostile [...] »<sup>129</sup>. La « biographie littéraire » est une double

---

<sup>126</sup> Robert Kopp, « Avertissement », *Album Breton*, Paris, Gallimard, 2008, p. 7.

<sup>127</sup> Richard Holmes, *op. cit.*, p 15.

<sup>128</sup> La notion de « pureté » est ici empruntée à la revendication par André Gide à l'égard du roman (*Les Faux monnayeurs*, dans *Romans et récits II*, Paris, Gallimard, p. 277), « dépouillé de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement » au genre en question. Voir : Didier Alexandre, « Sur la littérature pure », dans : Didier Alexandre et Thierry Roger, (dir.) *Puretés et impuretés de la littérature (1860-1940)*, Paris, Garnier, 2015, p. 20.

<sup>129</sup> Daniel Madelénat, *La Biographie*, Paris, PUF, 1984, p. 10.

victime de ce paradoxe qui fait d'elle un genre populaire bien que constamment discrédité, puisqu'elle traite de ce même champ littéraire qui contribue à sa marginalisation. La biographie littéraire désigne, comme l'explique Ann Jefferson, le genre consacré spécifiquement aux vies d'écrivains<sup>130</sup>; or, ce terme souligne le cœur même du problème que les critiques associent à la biographie, puisqu'il suggère justement une certaine littérarité *de* la biographie, qui demeure jusqu'à nos jours un sujet de débat constant.

Par le refus de se présenter comme les biographes des écrivains dont ils traitent, les auteurs des Albums aspirent dès lors à proposer une nouvelle scène générique, dont la réalisation serait moins empreinte d'une certaine formalité qui s'attache automatiquement à la biographie, genre profondément ancré dans l'histoire littéraire, mais aussi décrié au vingtième siècle. Jérôme Meizoz remarque ainsi : « [...] l'inséparable couple 'la vie et l'œuvre' a été sévèrement reconsidéré, au XX<sup>e</sup> siècle, par les approches formalistes et structuralistes. Dans la foulée, la biographie traditionnelle a été très tôt accusée de se faire une conception naïve de l'acteur-sujet, de tomber dans l'« illusion rétrospective », le téléologisme et la dérive romanesque »<sup>131</sup>. Et de poursuivre : « Témoin de la coexistence de formes traditionnelles désormais interrogées et de tentatives de renouvellement du genre, l'évolution des collections consacrées à la biographie »<sup>132</sup>. Les Albums de la Pléiade s'inscrivent pleinement dans cette « tentative de renouvellement » qui passe d'abord par un rejet du genre tout entier qui permet par la suite de proposer une reconfiguration des paradigmes habituels, afin de céder la place au déploiement de genres auctoriaux<sup>133</sup> spécifiques. Dans le cas des Albums de la Pléiade, la question de la littérarité se transpose ainsi sur plusieurs niveaux, en vertu de la constitution matérielle de ces livres, qui ne cesse d'être appréhendée par leurs auteurs. L'importance accordée ici à l'iconographie influe sur leur constitution générique en contribuant, justement, à minimiser le rôle de leur textualité, qui sous-tend classiquement la biographie. Cette manœuvre laisse la place à une panoplie de genres qui, nous l'avons sommairement vu, varient de volume en

---

<sup>130</sup> Ann Jefferson, *Biography and the Question of Literature in France*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 4.

<sup>131</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Erudition, 2016, p. 150.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Dans le cas de « genres auctoriaux », « l'auteur – parfois l'éditeur – contribue à définir le genre du texte ; ainsi un éditorialiste, selon qu'il appelle son texte 'chronique', 'libre opinion' ou 'méditation', indique au lecteur comment il doit le lire, à travers quel cadre. Mais c'est une liberté limitée, car la plupart des contraintes attachées au genre journalistique de l'éditorial sont imposées à l'auteur. La marge d'autonomie de l'auteur est plus grande dans le discours littéraire. » Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009 (1996), p. 70.

volume, mais qui s'articulent toujours entre eux en s'appuyant sur la scénographie<sup>134</sup> de l'album photo pour constituer un discours propre, basé sur les images.

Pourtant, en observant la tradition biographique en France, Ann Jefferson constate : « It is a feature of many contemporary *récits de vie* to blur generic boundaries, [...] and much of the value of biography in contemporary French literature can be seen in the context of this productive and sometimes provocative mixing of generic modes »<sup>135</sup>. Ce mélange de divers genres constitue donc une caractéristique inhérente à la biographie, nécessaire à son auto-constitution ; et si les Albums de la Pléiade s'investissent plus loin encore dans cette logique, puisque c'est leur nature intermédiaire qui repousse les limites génériques au sein de ces ouvrages, leur appartenance au genre biographique ne s'en verrait pas nécessairement affectée. Les auteurs des Albums insistent toutefois constamment dans le paratexte sur la généricité hybride de ces volumes, afin d'attirer l'attention du lecteur sur le renversement médiatique qui s'y opère, tout se passant comme si sans ces indications, le caractère composite des Albums était susceptible d'échapper aux lecteurs. En effet, « le regard générique est une sorte d'*habitus*, qui nous permet de reconnaître après avoir connu, et même de reconnaître sans avoir besoin de connaître »<sup>136</sup>, écrivent Raphaël Baroni et Marielle Macé, en situant par la suite les pratiques génériques entre deux pôles : d'une part, le pôle « expérientiel », qui mène ici les lecteurs à reconnaître dans les Albums plusieurs genres établis dans l'histoire littéraire, et d'autre part, le pôle « cognitif », qui transcende les interprétations intuitives du lecteur vis-à-vis de la généricité, notamment, comme c'est le cas ici, en vertu des indications paratextuelles. Les auteurs adoptent ainsi un discours visant à orienter la perception lectoriale vers un « regard générique » spécifique en insistant sur la prépondérance des images et le rejet de la biographie. Alors que la réalisation effective de cette configuration entre les genres et le médium peut

---

<sup>134</sup> La « scénographie » ou « scène narrative construite par le texte » (Dominique Maingueneau, « La situation d'énonciation, entre langue et discours », dans : *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, pp.197-210), est définie par Dominique Maingueneau comme « la nécessité pour une énonciation de se valider en captant les pouvoirs d'une autre, ou d'une série d'autres, déjà installées dans l'univers des destinataires. » (Dominique Maingueneau dans : David Martens et Reindert Dhondt, « Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire », dans : Nathalie Preiss & Valérie Stiénon (dir.), *Croqués par eux-mêmes. La société à l'épreuve du panoramique, Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n°8, 2012, <http://www.interferenceslitteraires.be/node/162>). La « scénographie n'est pas imposée par le type ou le genre de discours, mais instituée par le discours même », « construite par le texte » (Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 1998).

<sup>135</sup> Ann Jefferson, 2007, *op. cit.*, p. 7.

<sup>136</sup> Raphaël Baroni et Marielle Macé, « Avant-propos », dans : Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *op. cit.*, p. 10.

paraître en décalage avec leurs revendications, les auteurs de ces volumes tendent à fléchir la perception lectoriale en passant par le pôle cognitif du savoir des genres.

### 3. Le complexe média-texte

#### i. Le texte dans l'image

Si les revendications paratextuelles des auteurs des Albums ne montrent pas nécessairement d'unanimité quant aux raisons de leur rejet du genre biographique, citant tantôt un manque d'objectivité, tantôt des limitations médiatiques, tantôt encore le risque que l'œuvre de l'auteur ne soit éclipsée par les faits biographiques, leur abondance met toutefois en évidence la *nécessité* d'un tel discours afin d'orienter le raisonnement du lecteur, qui pourrait être amené à qualifier ces volumes de biographies. Inévitablement, les Albums sont en premier lieu perçus comme des biographies, puisqu'ils content les vies des écrivains « pléiadisés » de façon chronologiquement ordonnée. Le besoin de la part des auteurs d'explicitier le projet d'un point de vue générique conduit ainsi à penser que sans l'intervention auctoriale, le lecteur tendrait à fonder son appréciation exclusivement sur l'élément textuel de ces livres. Or, s'ils visent tous à réduire le rôle du texte dans leurs ouvrages, les auteurs des Albums semblent également s'accorder sur le fait que c'est l'*œuvre littéraire* qui constitue le noyau de la collection – une œuvre, le sait-on, fondamentalement textuelle. Pourtant, les auteurs avancent inlassablement, à travers toutes les différences que peut présenter un patrimoine littéraire aussi vaste que celui qu'embrasse le corpus de cette collection, que c'est précisément la nature de cette littérature, qui évoquerait instantanément des images, qui légitime sa représentation iconographique.

Si, dans leur volonté de mise en avant de la représentation en images, les Albums de la Pléiade n'offrent pas de réelle analyse critique de l'œuvre des écrivains portraiturés, celle-ci est toutefois physiquement présente dans chaque volume sous la forme assez attendue de manuscrits, reproductions de couvertures de livres, annotations, etc. (*Fig. 4*). Par le biais de la nature indexicale de la photographie<sup>137</sup>, les Albums rapprochent ainsi le lecteur de l'œuvre littéraire en contournant la médiation du récit textuel. Le désir de retrouver l'œuvre dans la vie des auteurs, qui n'est guère révolutionnaire lorsque l'on prend en considération l'histoire du

---

<sup>137</sup> Mahigan Lepage, « Biographique et photographique, éléments de théorie », dans : Robert Dion et Mahigan Lepage (dir.), *Portraits biographiques, La Licorne*, n° 84, Rennes, PUR, p. 56.

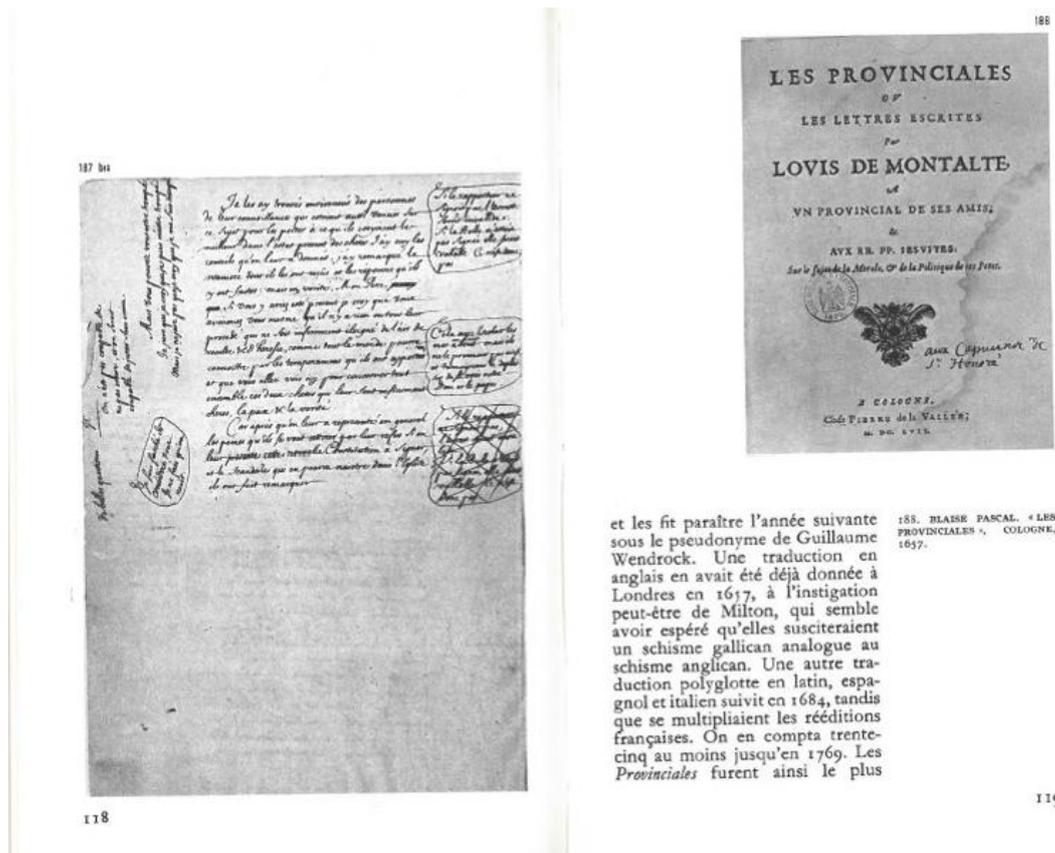


Fig. 4 Bernard Dorival, *Album Pascal*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 118-119.

genre<sup>138</sup>, se manifeste dans de nombreuses citations à travers l'entièreté du métadiscours de la collection ; les premiers volumes, chargés d'établir une ligne de conduite pour le reste de la série, en proposent un bon exemple. Ainsi écrit Jean A. Ducourneau dans l'*Album Balzac* :

*Certaines séquences de cette vie en images auraient pu être tout à fait différentes et aussi fidèles à notre intention. Parmi les lieux réels qui ont servi à Balzac pour ses décors, ou les contemporains qu'il a utilisés comme modèles de ses personnages, il a fallu faire un choix. Nous l'avons fait en donnant la préférence aux documents inédits ou moins connus. On trouvera ainsi la ferme Gibary où se déroule un épisode dramatique des Chouans, la rue du Val-Noble à Alençon où se situe l'hôtel de la vieille fille, le vieux quartier des Tuileries où demeure la cousine Bette. Mme d'Agoult, George Sand, Listz (sic), Gustave Planche s'offrent à nos yeux comme les prototypes des personnages principaux de Béatrix, tandis que la princesse Bagration, au visage si pur, sert de modèle à la cruelle Foedora dans la Peau de Chagrin<sup>139</sup>.*

<sup>138</sup> Voir notamment Göran Sonesson, « Semiotics of Photography – On Tracing the Index », *Working paper*, Lund, Lund University, 1989.

<sup>139</sup> Jean Ducourneau., « Avertissement », *Album Balzac*, Paris, Gallimard, 1962.

Dans cet « Avertissement », Ducourneau énumère de nombreux endroits et noms de personnages qui ont pu devenir des sources d'inspiration pour Balzac lors de l'écriture de son œuvre. Après une courte introduction, que nous avons vue plus haut, de ce qu'est (ou devrait être) un « Album de la Pléiade », l'auteur se penche ainsi rapidement de manière détaillée sur l'œuvre de Balzac, les personnes et les lieux dans lesquels il a puisé son inspiration. Martine Ecalte et Violaine Lumbroso justifient à leur tour un projet iconographique par l'accès direct qu'une telle représentation de la vie de l'écrivain offre à son œuvre :

*Après Balzac et Zola, introduire Victor Hugo dans une collection iconographique était opportun à un moment où le recul permet, dans des perspectives nouvelles, l'examen d'une œuvre immense étalée sur presque tout le XIX<sup>ème</sup> siècle. [...] La beauté du graphisme des manuscrits nous a souvent conduites à donner au lecteur, avec leur reproduction, ce contact privilégié avec l'œuvre<sup>140</sup>.*

Dès les premières lignes de leur « Avertissement », Ecalte et Lumbroso situent l'œuvre de Hugo au centre de cette « collection iconographique ». L'image offre alors le meilleur moyen pour le lecteur d'effleurer cette œuvre des yeux dans son état brut, celui du manuscrit, qui dévoile le processus de fabrication de l'opus et confère une aura benjaminesque à l'acte d'écriture. Les reproductions, qui possèdent une valeur esthétique, cette « beauté du graphisme », fonctionnent pour les auteures en réalité comme des ponts vers le génie créateur<sup>141</sup>. Mais la mise en scène de l'œuvre par l'image s'étend bien au-delà du manuscrit. Pierre Clarac et André Ferré, auteurs de l'*Album Proust*, vont jusqu'à structurer la vie de Marcel Proust selon les périodes consacrées à l'écriture de ses subséquentes œuvres, le *Temps perdu* et le *Temps retrouvé* :

*[Les images] s'offraient à nous assez nombreuses pour les années où il s'est mêlé au monde, soucieux d'élargir le cercle de ses relations, pèlerin passionné de musées et d'églises romanes. Elles se font bien plus rares lorsqu'il devient, dans sa chambre de malade, le prisonnier de son œuvre. Il est plus facile d'illustrer le Temps perdu que le Temps retrouvé. [...] On trouvera reproduits dans notre album quelques-uns des tableaux, des monuments, des paysages dont le souvenir hantait son génie. En comparant Illiers à Combray, le Loir à la Vivonne, le Pré Catelan au parc de*

---

<sup>140</sup> Martine Ecalte et Violaine Lumbroso, « Avertissement », *Album Hugo*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>141</sup> David Martens, « Jeux de mains. Photographies d'écrivains », conférence à la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelone, 17/04/2018.

*Tansonville, on entreverra le mystère de transfiguration et d'enrichissement dont s'accompagnent les résurgences de la mémoire involontaire*<sup>142</sup>.

Ici, Clarac et Ferré comparent la vie et l'œuvre de l'écrivain en retraçant ses potentielles sources d'inspiration et en les documentant méticuleusement. Sans la médiation du texte, l'œuvre se dessine d'elle-même dans ces volumes à travers les clichés qui la font prendre vie dans le quotidien des écrivains. La même volonté de *représenter* l'œuvre dans la vie est évoquée par Bernard Gagnebin dans l'*Album Rousseau* : « Une place importante a été réservée aux paysages que l'écrivain a décrits dans ses livres, à ces sites privilégiés qui n'ont, chose rare, guère changé depuis le XVIIIe siècle, les Charmettes, Môtiers, l'île de Saint-Pierre, Ermenonville »<sup>143</sup>. Sans se manifester sous la forme écrite, la littérature est là, omniprésente dans le quotidien d'un écrivain dont l'esprit ne cesse d'interpréter son entourage et de le transformer en œuvre.

De façon similaire à leur fervent rejet de la biographie, les auteurs des Albums insistent tour à tour sur l'« évidence » d'une mise en scène de l'œuvre des écrivains « pléiadisés » par le biais de l'iconographie. Ils semblent vouloir à tout prix légitimer cette configuration médiatique osée, comme si l'esprit iconoclaste de la Bibliothèque de la Pléiade pesait encore sur les attentes du lectorat vis-à-vis des Albums. Les écrivains canoniques sont présentés ici en images, clament les auteurs, car leur œuvre, ce noyau de la littérature, s'y prête naturellement. Ainsi, François Angelier le souligne d'une façon emphatique, l'œuvre de Jules Verne appelle inévitablement à sa mise en scène par l'image :

*Verne !*

*Jules Verne !*

*Tentez l'expérience ! À peine prononcé le nom de cet auteur de près de deux cents romans, nouvelles, poèmes, essais, pièces de théâtre, livrets d'opérettes et d'opéras-comiques, volumes d'histoire et de géographie, tout juste énoncé le patronyme de ce patriarche universel des récits d'aventures et d'explorations, un phénomène étrange se produit : ce ne sont pas des mots, quelques phrases ou bribes de récit, l'élan d'un chapitre qui surgissent à la mémoire, mais des images.*

*Des images, encore et toujours des images.*

*Un lâcher énorme d'images en tout genre, un colossal carnaval visuel et tourbillon rétinien qui viennent gaver l'œil et saturer la mémoire. [...] D'où l'évidence de cet*

---

<sup>142</sup> Pierre Clarac et André Ferré, « Avertissement », *Album Proust*, Paris, Gallimard, 1965.

<sup>143</sup> Bernard Gagnebin, « Avertissement », *Album Rousseau*, Paris, Gallimard, 1976, p. 8.

album où les images émaneront du texte, s'échapperont des lignes, tournoyant autour d'elles comme nuées d'oiseaux de mer piaillant entre les vergues ou rôdant à l'entour des cheminées transatlantiques<sup>144</sup>.

L'Album Jules Verne est effectivement, peut-être, un des exemples allant incontestablement de soi dans cette collection iconographique ; cependant, d'autres écrivains dont l'œuvre est bien moins spontanément associée à l'iconographie font l'objet d'un discours semblable. Henri Godard adopte ainsi la même perspective quant à Jean Giono :

*Tout chez Giono se prête [...] à l'iconographie : le visage, mûri et affiné au fil des ans ; l'écriture, qui fait la beauté de manuscrits dont chaque page réjouit l'œil ; la nature et la disposition des ébauches dans ses carnets de travail, sur la page desquels s'inscrit le dessin et comme le rythme de l'invention ; son intérêt pour la peinture, qui mêle des peintres, tels Bruegel ou Piramèse, à la conception même de ses œuvres ; son goût pour la photographie [...] ; le nombre et la qualité des peintres et des dessinateurs qui ont*

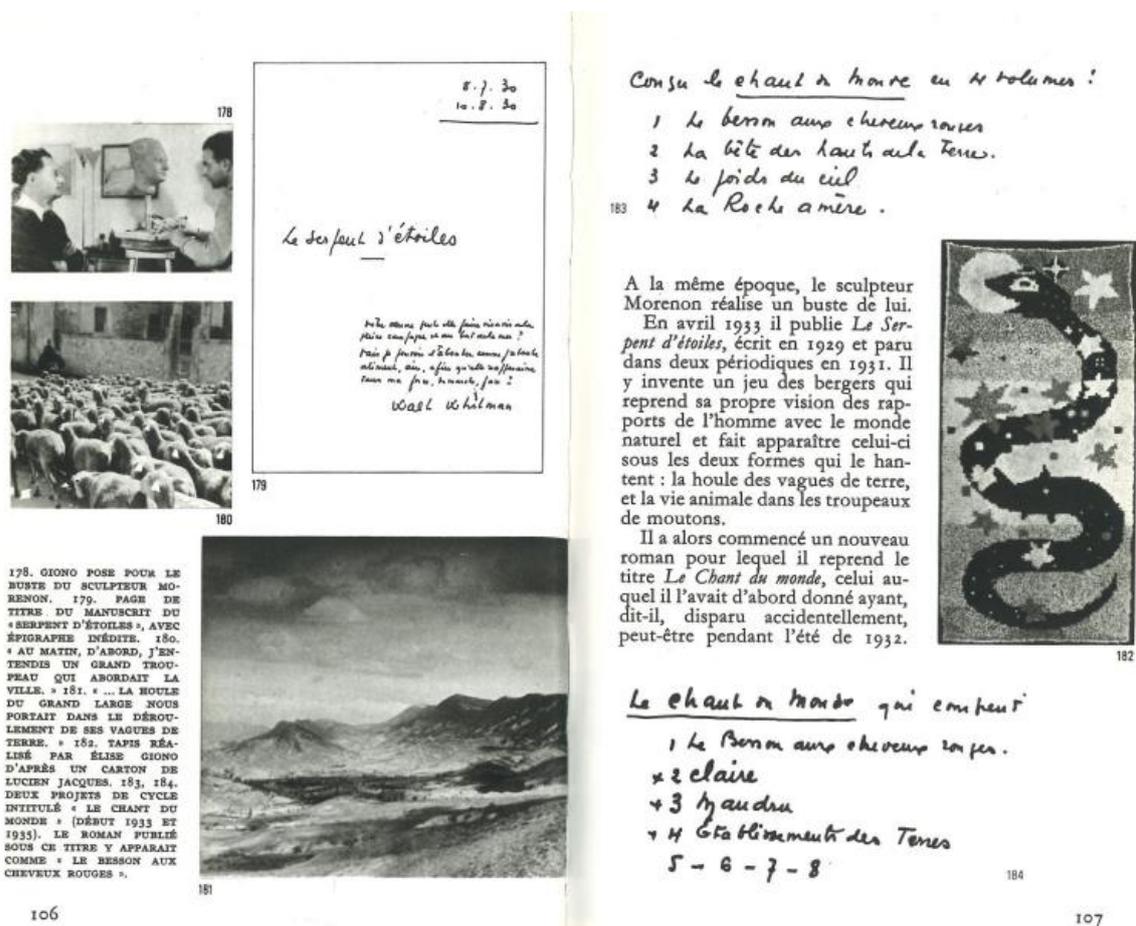


Fig. 5 Henri Godard, *Album Giono*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 106-107.

<sup>144</sup> François Angelier, « Avant-propos », *Album Verne*, 2012, pp. 5-7.

illustré ses œuvres, et la beauté des paysages réels qui ont servi de point de départ à ses descriptions<sup>145</sup>.

Cette description laisse transparaître une sorte de compulsion de l'auteur à justifier sa mise en scène iconographique de Giono, ainsi que le caractère éclectique des images figurant dans son Album. Si la présence de certaines images peut potentiellement paraître anecdotique, voire superflue, telles que la photographie d'un troupeau de moutons (Fig. 5, milieu à gauche), ou encore une tête sculptée « acquise par Giono au printemps de 1939 » (Fig. 6, en haut à gauche), leur place dans cet Album est pourtant évidente, puisque « tout chez Giono se prête à l'iconographie ». Ces images évoquent, sans les désigner de façon littérale, les inspirations de l'auteur lors de la conception de son œuvre – elles font office de transmetteurs de la pensée de Giono. Les Albums offrent des mises en scène métonymiques, telles des enquêtes à travers lesquelles le lecteur est invité à reconstituer les éléments épars qui mènent à la création de l'œuvre littéraire.

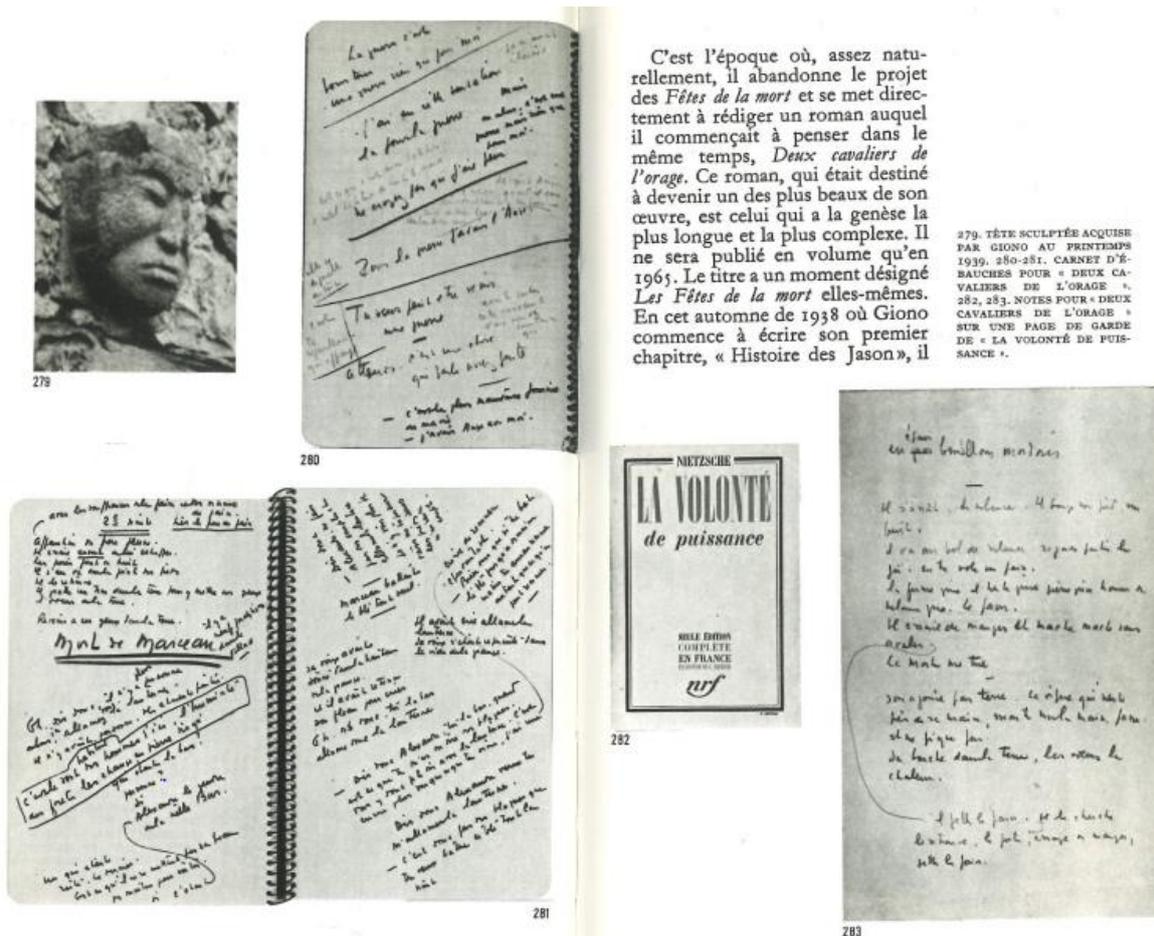


Fig. 6 Henri Godard, *Album Giono*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 154-155.

<sup>145</sup> Henri Godard, *Album Giono*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 7-8.

Guy Goffette justifie à son tour la raison d'être de son Album, et la forme qu'il lui a donnée, en faisant appel au goût de Paul Claudel pour les images ; une mise en scène iconographique n'est, d'après lui, aucunement une trahison de son œuvre et montre même une certaine valeur littéraire en vertu de l'attachement qu'y vouait l'écrivain :

*Paul Claudel affectionnait particulièrement les images, depuis qu'à la petite école elles lui avaient ouvert la porte de l'Histoire sainte. Il est plaisant d'imaginer qu'il ambitionnât de faire un jour partie de ses personnages. La poésie et le théâtre lui servirent de rampe en attendant. En attendant que « l'œil écoute » l'invisible derrière le visible, qu'il les réconcilie et que le monde enfin devenu pour lui « intelligible » l'emporte<sup>146</sup>.*

Les Albums de la Pléiade ne se limitent cependant pas aux représentations de l'œuvre d'écrivains singuliers – les recueils, mouvements et périodes littéraires, qui font l'objet de cinq tomes de la collection, appellent eux aussi naturellement à l'image. Dans l'Album dédié aux *Mille et Une Nuits*, Margaret Sironval exprime ainsi à son tour l'impératif d'une représentation en images de ce célèbre recueil au sein de la culture occidentale, centrée sur l'iconographie :

*Paradoxalement, les images des Mille et Une Nuits ne sont pas là où on les attendait : venus d'Orient, les contes des Mille et Une Nuits nous ont été livrés comme un texte, et un texte sans images. [...] Or, à partir du moment où le texte des Mille et une Nuits est révélé à l'Europe au XVIIIe siècle par Antoine Galland, et par d'autres traducteurs, au XIXe siècle, il entre de plain-pied dans une civilisation qui, elle, est pétrie d'images, une civilisation dans laquelle l'image est une des composantes fondamentales<sup>147</sup>.*

Un livre d'images consacré aux *Mille et Une Nuits* coule de source au sein d'une époque qui évolue autour de l'iconographie : l'héritage littéraire que nous laisse cette anthologie est dès lors, selon Sironval, traduit au regard de la sensibilité des lecteurs occidentaux. Ces quelques exemples montrent une nécessité de légitimation récurrente du projet iconographique, qui témoigne de la place encore marginale de l'image dans ce qui est littéraire. Le rôle cardinal de l'iconographie se doit de répondre au caractère supposément pictural de l'œuvre mise en scène, qu'il s'aligne sur le goût pour les images de l'auteur « albumisé », qui avalise la conception d'un Album, ou qu'il s'agisse de retrouver l'œuvre dans sa forme primaire par le biais de la

---

<sup>146</sup> Guy Goffette, « Avant-propos », *Album Claudel*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 5-6.

<sup>147</sup> Margaret Sironval, « Avant-propos », *Album des Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, 2005, p. 7.

relique du manuscrit, voire encore retracer sa présence dans le quotidien de l'écrivain. Michel Décaudin résume peut-être le mieux les atouts de cette composition générique qui se « mérite » par la grandeur d'un écrivain, en écrivant à propos de Diderot : « Lui qui a conçu l'*Encyclopédie* comme un dialogue entre les articles et les planches, qui a inventé le genre du *salon* comme une rivalité entre les mots et les formes artistiques, il méritait un album qui marie les images et le texte, qui allie discours et couleurs »<sup>148</sup>.

## ii. Portraits biographiques ou biographies portraitisées

Ces quelques préfaces, loin d'être les seules de la série, démontrent une volonté à l'échelle de la collection de conférer un statut « littéraire » à la vie des écrivains (nous y reviendrons dans le chapitre consacré à l'image d'auteur dans les Albums de la Pléiade). Il va de soi que l'objectif évoqué ici par les auteurs des Albums, celui de retrouver l'œuvre dans la vie de son auteur, a depuis bien longtemps été un des enjeux principaux de la biographie littéraire. Ann Jefferson constate ainsi :

*Within the more limited domain of biography in the context of literature, the life' frequently takes the form of a preface to the collected works of an author; or else it serves as a supplement to support the reading and interpretation of the literary text. In the literary context, biography exists primarily in relation to the form of writing that is literature*<sup>149</sup>.

En quoi, dès lors, l'iconographie offre-t-elle un avantage dans la poursuite de ce but, face à la formule biographique « classique » ?

Premièrement, les Albums de la Pléiade sont des objets promotionnels, destinés à fidéliser les lecteurs de la Bibliothèque de la Pléiade, en les incitant à l'achat d'au moins trois volumes par saison. La mise en valeur de l'œuvre et de l'auteur constitue l'objectif principal de ces volumes, habilement empaqueté dans un fétichisme du lecteur vis-à-vis de l'écrivain. En vertu de cette fonction publicitaire, les Albums se doivent donc d'être des objets attrayants, montrant une approche du canon littéraire traditionnel proposé par leur collection-mère qui vise à rendre leur singularité dans le champ des publications concurrentes. L'image, qui trône au centre de la

---

<sup>148</sup> Michel Décaudin, « Avant-propos », *Album Diderot*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.

<sup>149</sup> Ann Jefferson, *op. cit.*, p. 20.

publicité du vingtième siècle<sup>150</sup>, constitue dès lors un outil idéal pour faire vendre des œuvres littéraires demandant un certain investissement intellectuel en ce qu'elle offre, en tant que médium, la possibilité d'une réception « immédiate » par son lecteur. La matérialité de l'image confère par ailleurs un statut de « goodie » matériel à l'objet-livre, favorisant la promotion de la Bibliothèque de la Pléiade en investissant la logique du (faux) don<sup>151</sup>.

Ensuite, l'iconographie permet de contourner le rapport problématique que la biographie entretient avec la littérature, puisqu'elle n'est pas engagée dans une concurrence de deux médiums écrits aux frontières entre la littérature canonique et la littérature critique. Selon François Brunet, une cohabitation médiatique du texte et de l'image est, du moins dans la critique universitaire, traditionnellement perçue d'un point de vue littéraire, l'image étant habituellement vue comme un ajout secondaire, un « intrus » dans l'espace livresque<sup>152</sup> – une affirmation qui se vérifie dans la collection à travers la nécessité éprouvée par les auteurs des Albums d'insister sur le rôle prééminent de la composante iconographique. Ainsi, le débat de la « littérarité » de ces biographies ne se joue pas sur le plan de leur élément textuel, qui demeure relativement factuel puisqu'il se veut « simple commentaire » plutôt que « récit » à part entière, mais bien au niveau de leur iconographie et de son rapport indexical à la chose littéraire, permettant aux Albums d'inventer leurs propres règles de représentation de la littérature s'appuyant sur la référentialité de la photographie.

L'avantage final d'une mise en scène de vies d'auteurs au moyen de l'iconographie tient à la nature fragmentaire de l'image. On pense ainsi au reproche fait à la biographie par Pierre Bourdieu dans son article « L'illusion biographique », dans lequel il accuse le genre d'assujettir la vie de ses objets à un dénouement précis, à un récit trop cohérent qui cherche à attribuer une signification à chaque détail anecdotique de la vie de la personne biographiée, afin de faire converger tous les événements de sa vie en un seul point, celui du génie littéraire. « Le récit », écrit Bourdieu, « qu'il soit biographique ou autobiographique, [...] propose des événements qui, sans s'être tous et toujours déroulés dans leur stricte succession chronologique [...], tendent ou prétendent à s'organiser en séquences ordonnées selon des relations intelligibles. Le sujet et l'objet de la biographie (l'enquêteur et l'enquêté) ont en quelque sorte le même intérêt à

---

<sup>150</sup> Voir notamment: Edward J. McQuarrie et Barbara J. Phillips, « It's Not Your Father's Magazine Ad : Magnitude and Direction of Recent Changes in Advertising Style », dans : *Journal of Advertising*, vol. 37, n° 3, 2008, pp. 65-106.

<sup>151</sup> Marcela Scibiorska, « L'auteur comme produit d'appel : les figures d'écrivains dans les Albums de la Pléiade », communication à l'occasion de la journée « La Fabrique du patrimoine littéraire II », Paris, Université Paris-Sorbonne, 13/12/2016.

<sup>152</sup> François Brunet, *Photography and Literature*, Londres, Reaktion Books, 2009, p. 8.

accepter le *postulat du sens de l'existence* racontée (et, implicitement, de toute existence) »<sup>153</sup>. John Batchelor élabore ces propos en avançant que l'écriture d'une biographie littéraire nécessite un large spectre de compétences de la part de l'auteur, qui plutôt que de retracer la vie de l'écrivain biographié, doit la *recréer* par souci d'une continuité narrative :

*The literary biographer must perform a balancing act. He/she must keep the balance between objectivity and personal engagement, between reliance on documentary evidence (letters, journals, and memoirs) and intuitive re-creation, between the subject's under-documented childhood and his/her well-monitored but perhaps tedious years of elderly distinction. The literary biographer needs the skills of an intellectual and cultural historian, a literary critic, a novelist, and a psychiatrist. Where the record is fragmentary he/she should add to that list the abilities of an archivist, an archaeologist, and a sleuth*<sup>154</sup>.

L'iconographie, alors, permet de maintenir une distance vis-à-vis de cette nécessité de continuité d'un point de vue narratif, puisqu'un assemblage d'images offre un collage de plusieurs « moments présents » qui défient la linéarité d'un récit et déchargent l'auteur à première vue de son rôle de critique (qui ne manque pourtant pas de se manifester subtilement dans la scénographie des Albums – nous y viendrons dans la partie suivante de ce travail). D'après Mahigan Lepage, les photographies sont des métaphores visuelles du sujet représenté, qui « connote[nt] très communément la fragmentation de la narrativité »<sup>155</sup>. En engageant le médium photographique en tant qu'outil narratif principal, les Albums de la Pléiade proposent une solution au reproche que Pierre Bourdieu fera à la biographie en laissant une mosaïque d'images éclectiques fragmenter les récits de vies en éclats d'instant qui se côtoient et se superposent.

Afin de répondre à la question « que sont les Albums de la Pléiade ? », il nous a d'abord fallu nous pencher sur ce qu'ils ne sont *pas*, ou, plus précisément, sur ce qu'ils affirment ne pas être. Si l'on en croit les auteurs des Albums, ces livres ne seraient donc pas des biographies ; ils ne seraient d'ailleurs même pas des récits, puisque le texte n'y tiendrait qu'un rôle auxiliaire, au service des images. En dépit de ces suggestions paratextuelles, aucun indice ne nous permet

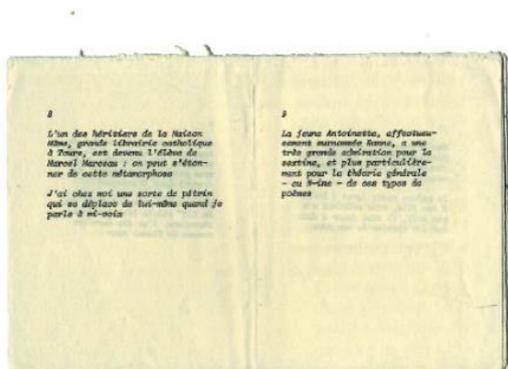
---

<sup>153</sup> Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n°1, 1986, p. 69.

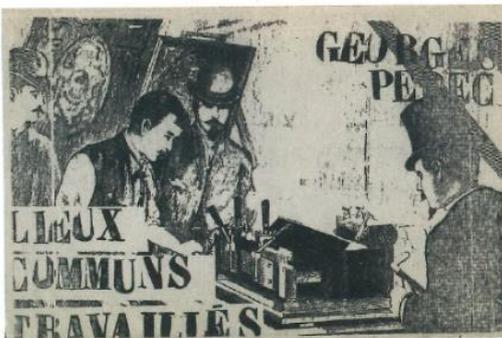
<sup>154</sup> John Batchelor, « Introduction », dans : *The Art of Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 4-5.

<sup>155</sup> Mahigan Lepage, « Biographique et photographique, éléments de théorie », dans : Robert Dion et Mahigan Lepage, *op. cit.*, p. 54.

toutefois d'en déduire comment les lecteurs considèrent et manipulent ces livres dans la pratique. Étant donné leur structure basée sur une ligne du temps stricte, on aurait ainsi tendance à ignorer les instructions proliférées par les auteurs en suivant religieusement la trame du texte, du début à la fin. Pourtant, lorsque l'on observe la configuration des pages de quelques Albums, on se rend rapidement compte d'une certaine indépendance mutuelle des deux médiums. Les renvois du texte vers l'iconographie sont loin d'être systématiques (Fig. 7), ce qui ne permet pas d'y voir une illustration traditionnelle du texte par l'image, étant donné que l'iconographie contient potentiellement une partie d'information additionnelle ; l'élément textuel occupe, quant à lui, une place bien trop importante (Fig. 8) pour que l'on puisse y retrouver la catégorie conventionnelle de l'« album », dans lequel l'iconographie est typiquement accompagnée de simples légendes – en effet, comme le remarque Dominique Chélot, l'album est, tout bonnement, un « recueil imprimé d'illustrations et de documents iconographiques »<sup>156</sup>.



111



112

111. Double page du « Petit Abécédaire illustré », les vœux de Georges Perec pour la nouvelle année 1970. Page 8 : « Môme et mime, oh mue ! / Ma maie, mi-mot, mue ». Page 9 : « Nanne : N-ine aux nuus ».

112. Couverture de la carte de vœux envoyée par Georges Perec pour l'année 1971.

113. J.-B. Pontalis, en 1977.

114

esprit d'expérience et esprit de jeu, avec une aisance de plus en plus souveraine. Flotte autour de lui l'image d'un prestidigitateur des lettres, capable des plus étonnantes prouesses. Il pourrait passer pour un être solaire, tant il sait jongler avec les mots, se faire aimer par sa drôlerie et sa fantaisie, séduisant toutes sortes de publics.

Harry Mathews le voit alors tout autrement, comme il le dira en 1986 dans *Le Verger*, bref texte où il rend hommage à son ami disparu : « J'ai trouvé un homme désespéré. Pourtant, au milieu des réunions, il faisait calembour sur calembour, de façon presque obstinée. Sa "rigolade" était plutôt un moyen inoffensif de tenir les autres à distance. » En mars 1971, Perec esquisse un geste suicidaire en s'ouvrant les veines. Il est ravagé par les échecs de sa vie affective. Il décide donc d'entreprendre une psychanalyse avec J.-B. Pontalis. Sur ce que peut et fait une psychanalyse, il en sait long depuis sa thérapie avec Dolto et l'année passée sur le divan de Michel de M'Uzan. Cette analyse va durer quatre ans. Elle représente pour lui une étape décisive.



113

De cette histoire secrète nous ne savons rien, bien sûr. Elle a pourtant fourni à Perec matière à un des textes les plus perspicaces jamais écrits sur ce que peut être une

115

Fig. 7 Claude Burgelin, *Album Perec*, Paris, Gallimard, 2017, pp. 114-115. Une carte postale, qui traite plus largement de la santé mentale de Perec à cette époque, envoyée par Perec pour l'année 1971, figure ici sans être mentionnée dans le texte.

<sup>156</sup> Dominique Chélot, « Enquête sur le marché du livre de photographie(s) », dans : Michelle Debat (dir.), *La Photographie et le livre*, Paris, Trans Photographic Press, 2003, p. 119.

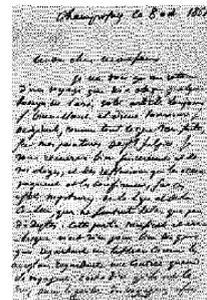
Les Albums de la Pléiade s'inscrivent alors dans le régime générique de ce que Chélot appelle, de façon peu originale peut-être, mais certes efficace, le « livre photo », un terme qui résume très justement dans sa simplicité les enjeux des images dans la configuration inédite entre le texte et l'iconographie, que les auteurs des Albums s'acharnent à mettre en valeur :

*Le livre-photo<sup>157</sup> doit [...] se situer à la croisée exacte de[s] chemins [entre celui du livre destiné à être lu, et celui de l'album], l'un et l'autre terme étant impropres dans leur unicité. Il lui faut articuler de manière pertinente les qualités qui font la photographie, et celles qui font le livre et l'album, et c'est surtout cette combinatoire qui est le paramètre essentiel constitutif de la forme. Reste l'objectif, le fondement, c'est-à-dire la finalité de la lecture. L'image ne peut se contenter d'être illustrative : elle doit être objet de pensée<sup>158</sup>.*

Dans les Albums de la Pléiade, le texte et les images ne réfèrent pas toujours explicitement l'un à l'autre ; pourtant, de leur apparente indépendance ressurgit une cohérence indéniable. Les

tre son adaptation des *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey (mort le 8 décembre 1859) sous le titre : *Enchantements et tortures d'un mangeur d'opium*. Les deux volets du diptyque constituent, la même année, les deux parties du livre, les *Paradis artificiels* : I, le *Poème du Haschisch* ; II, *Un mangeur d'opium*. Haschisch et opium sont condamnés, le second moins que le premier, mais avec modération, et au nom de la création artistique. On remarque qu'à propos du haschisch Baudelaire fait plus appel à des témoignages qu'à son expérience personnelle. Pour l'opium, au contraire, et bien qu'il y ait été adonné moins que de Quincey, c'est en connaisseur qu'il recrée, *mors gallico*, le livre touffu, plein de digressions, du génial opiomane.

Baudelaire n'a jamais cessé de pratiquer la critique d'art et de faire communiquer celle-ci avec sa propre création. Mais cette passion pour les tableaux, les gravures et les sculptures n'a jamais été si forte et si évidente que durant les années qui nous occupent. Le *Salon de 1859* est un vrai traité d'esthétique, dont le *Salon* n'a été qu'un prétexte ; et pourtant il est passé presque inaperçu du grand public, ayant paru dans une petite revue, et qui se mourait. Delacroix y reçoit le tribut d'un admirable éloge. — Delacroix dont Baudelaire, deux ans plus tard, louera les fresques de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice,



dont, en 1862, anonymement, il célébrera le *Sardanapale* (« Le *Sardanapale* revu, c'est la jeunesse retrouvée ») et à qui il consacra, à la fin de 1863, un long article nécrologique, avant de lire cette étude, en 1864, à Bruxelles, à ses auditeurs du Cercle littéraire et artistique.

Avec Delacroix, quoi qu'il désirât et prétendît, et malgré vingt ans de relations, Baudelaire n'a jamais été bien intime. L'aristocratique attitude du peintre répugnait à la légende qui s'attachait à la personne du poète. Avec Paul Chenavard, philosophe de l'art plutôt que grand peintre, qui s'était proposé de décorer le Panthéon en y représentant l'Histoire de l'Humanité, Baudelaire avait des conversations passionnées. On en trouve l'écho dans les notes qui ont été publiées posthumes sous le titre de *l'Art philosophique*. Les

239. EUGÈNE DELACROIX. 240. LETTRE DE DELACROIX A BAUDELAIRE, 8 OCTOBRE 1862. PAGES SUIVANTES : 241, BAUDELAIRE PAR NADAR, 1860. 242. DESSIN DE BAUDELAIRE.

Fig. 8 Claude Pichois, *Album Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 170-171. Le texte occupe ici la grande majorité de la double page.

<sup>157</sup> Je souligne.

<sup>158</sup> Dominique Chélot, *op. cit.*, pp. 119-120.

mots et les images se complètent ; en évitant une redondance du message, souvent présente dans le rapport de force entre le texte et son illustration, les deux médiums communiquent et créent des effets de sens. Sans que l'un des deux n'adopte de position prévalente, le texte et l'iconographie développent deux discours distincts qui, de concert, forment une sorte de dialogue intermédial. La composition des Albums échappe ainsi à la hiérarchisation médiatique traditionnelle : par sa mise en exergue du rôle de l'iconographie, le paratexte de ces volumes contribue à équilibrer les rôles respectifs du texte et de l'image, qui risquerait autrement d'être perçue comme secondaire par le lectorat en raison de la dominance habituelle du médium textuel dans le contexte d'une cohabitation du texte et de l'image au sein d'un livre.

Une présentation du récit textuel comme « simple commentaire des images » ne renverse donc pas réellement les rôles entre les deux médiums, mais, tout en valorisant la singularité (construite comme telle) de la collection, elle contribue plutôt à diriger l'attention du lecteur vers l'image au même titre que vers le texte : la force des Albums de la Pléiade réside en effet dans cette symbiose du texte et de l'image, que François Brunet appelle la « phototextualité »<sup>159</sup>. Brunet estime que la photographie est depuis sa naissance culturellement perçue comme un « standard d'une vérité (visuelle) »<sup>160</sup>, alors que la perception post-romantique de la littérature, coïncidant avec la naissance de la photo, véhicule l'idée de la littérature comme une « expression » par excellence « du soi créatif ». Cette complémentarité des deux médiums concourt à la mise sur pied de ce que l'on pourrait alternativement qualifier de *portraits biographiques*, qui s'appuient sur la scénographie de l'album photo en empruntant une chronologie et une textualité propres à la biographie. La collection participe de ce que Jean-Benoît Puech appelle « le biographique », qui « désigne toutes les activités, discursives ou non, qui contribuent à la représentation de la personne et de la vie de l'auteur, ou plus précisément, qui transforment sa personne réelle en personnage. C'est un ensemble très vaste dont la biographie n'est qu'un des éléments, peut-être la synthèse discursive et iconique »<sup>161</sup>.

Si l'ordre des images s'aligne sur la chronologie du texte et permet de ce fait de conférer aux Albums un rôle de « récit de vie » propre à la biographie, une telle lecture basée sur l'iconographie altère toutefois considérablement la perception des événements en orientant l'attention du lecteur sur des images (*Fig. 9*) qui, bien que présentées dans un ordre successif,

---

<sup>159</sup> François Brunet, *op. cit.*, p. 11.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>161</sup> Jean-Benoît Puech, « Fiction biographique et biographie fictionnelle », dans : Robert Dion et Frédéric Regard, *op. cit.*, p. 30.

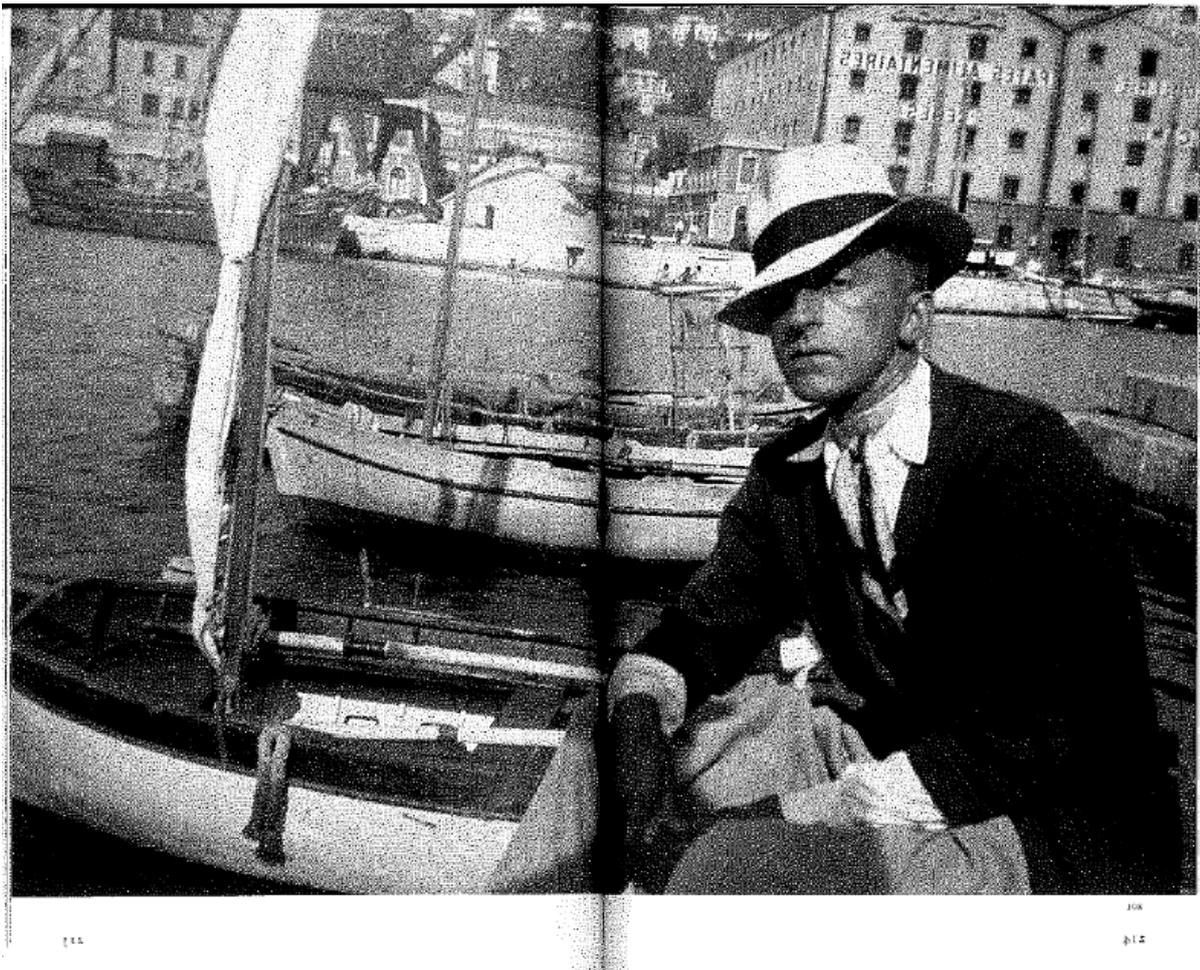


Fig. 9 Pierre Bergé, *Album Cocteau*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 214-215.

portent individuellement sur un *instant* du passé<sup>162</sup>. C'est par le biais de cet aspect instantané de la photographie précisément que les Albums de la Pléiade parviennent avec aisance à substituer le genre de la biographie par celui du portrait, dont Robert Dion et Frances Fortier écrivent qu'il « fixe un moment »<sup>163</sup>, au contraire d'un récit biographique, qui dépeint un parcours. L'iconographie des Albums de la Pléiade donne à voir l'auteur dans toutes ses incarnations, à travers le prisme de divers portraits de ses proches, de lieux qui lui sont associés, ou de documents qui ont jalonné son parcours, aussi bien en tant qu'écrivain qu'en tant qu'individu enraciné dans son quotidien. L'interruption d'une continuité explicite entre les images, appuyée sur leur nature hétérogène, consolide l'effet instantané du portrait, qui fait défiler les « moments », tels des bribes de souvenirs dont la tonalité tient à l'effet d'ensemble.

<sup>162</sup>« Toute photographie est chargée de passé ; cependant, en elle un instant du passé est figé qui, à la différence d'un passé vécu, ne peut jamais conduire au présent. » John Berger résume ainsi le caractère non-linéaire d'une photographie, à laquelle on ne peut attribuer de causalité de la même manière qu'à un récit, dans : John Berger et Jean Mohr, *Une autre façon de raconter*, Paris, François Maspero, 1981, p. 86.

<sup>163</sup> Robert Dion et Frances Fortier, « Le portrait écrit et ses fonctions biographiques », dans : Robert Dion et Mahigan Lepage (dir.), *Portraits Biographiques, La Licorne*, n°84, Rennes, PUR, 2009, p. 14.

Le genre du portrait est ainsi revendiqué par plusieurs auteurs d'Albums, notamment Pierre Bergé dans l'*Album Cocteau*, qui vise à exploiter la dynamique qu'engendre ce type de présentation : « Un portrait de Cocteau est toujours mouvant »<sup>164</sup>. Il en va de même pour Guy Goffette, auteur de l'*Album Claudel*, qui use de l'album pour proposer un portrait multiple de l'écrivain : « Nous avons tenté de dégager de la masse des documents mis à notre disposition de quoi dresser un portrait rafraîchissant et aussi ressemblant que contrasté de cet homme-orchestre tumultueux qui faisait danser comme personne sur les planches les images d'une vie abouchée à l'Absolu »<sup>165</sup>. Le portrait constitue, selon Robert Dion et Frances Fortier, la « synthèse des moments d'un destin », et c'est précisément ce que proposent ces ouvrages, qui traduisent une vie en un recueil de « moments » iconographiques. C'est d'ailleurs bien ce que cherche Jean Lescure dans son *Album Malraux*, évoquant le récit clos qu'est une vie achevée : « Si la mort transforme bien [...] une existence en un destin, c'est qu'elle en rassemble toute l'histoire en une sorte de moment unique »<sup>166</sup>. Les images ne racontent pas plus une vie que ce qu'elles commentent une œuvre ; elles dépeignent la personne et l'héritage culturel qu'elle a laissé dans son ensemble déconstruit, par le biais des souvenirs et documents qui se bousculent dans ces Albums.

L'iconographie permet par ailleurs d'assumer pleinement l'aspect anecdotique de divers objets montrés, tels que des meubles, radioscopies ou façades de bâtiments où l'écrivain a séjourné ; en jouant de sa nature documentaire et mimétique, l'image satisfait un certain fétichisme lectorial tout en préservant la magie de l'« objet trouvé ». Les photographies véhiculent « le réel », selon Susan Sontag, justement en raison de leur nature fortuite, multipliée ici par l'apposition d'images de diverses natures :

*Les photos sont, bien entendu, des artefacts. Mais leur pouvoir d'attraction tient à ce que, dans un monde jonché de vestiges photographiques, elles semblent aussi avoir le statut d'objets trouvés : tranches de monde découpées de façon aléatoire. Ainsi, elles profitent simultanément des prestiges de l'art et de la magie du réel. Elles sont les nuages du rêve et la grenaille de l'information*<sup>167</sup>.

Robert Dion et Mahigan Lepage évoquent ainsi la dualité qui taraude le genre du portrait biographique, qui oscille entre la nature statique, simultanée de l'image et la linéarité du texte.

---

<sup>164</sup> Pierre Bergé, « Avant-propos », *Album Cocteau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 5.

<sup>165</sup> Guy Goffette, « Avant-propos », *Album Claudel*, Paris, Gallimard, 2011, p. 6.

<sup>166</sup> Jean Lescure, « Préambule », *Album Malraux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 10.

<sup>167</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois, 2008, p. 103.

Lepage propose la mise en série de photos comme solution au manque de narrativité que l'on leur reproche, nommant ce genre la « photobiographie ». Pourtant, l'auteur parle d'un « échec » de la mise en série photographique en précisant que « le photographique ne pourrait échapper à sa discontinuité, à sa fragmentation intrinsèque, tant lui est étrangère toute syntaxe narrative »<sup>168</sup>. Or, dans les Albums de la Pléiade, c'est précisément cette discontinuité qui permet de remédier à la surdétermination telle que vue par Bourdieu à laquelle la biographie soumet les vies d'auteurs, et de proposer des portraits kaléidoscopiques d'écrivains, tout en y intégrant leur œuvre comme partie organique de leur vie. Ann Jefferson suggère en outre que si la biographie ne doit pas nécessairement être considérée comme étant de la littérature à proprement parler, sa continuelle contribution à l'évolution du champ littéraire lui confère une certaine « littérarité » inhérente<sup>169</sup>. Les Albums de la Pléiade appellent ainsi à l'osmose entre deux médiums, opposés en apparence, mais mis au service de la littérature de façon équilibrée : de par leur participation active à l'espace d'étayage au moyen des possibilités génériques qui résultent de leur combinaison, ils associent l'œuvre et son auteur pour faire ressortir son extraordinaire *singularité*, et visent à capturer et à transmettre le caractère foncièrement *littéraire* du patrimoine donné à voir dans cette collection.

### iii. Du cinéma au musée à l'« album » comme discours intermédial

Entre leur refus de traiter des vies d'écrivains selon les modalités du genre biographique et l'insistance sur l'iconographie comme point d'orientation générique de leurs ouvrages, les auteurs des Albums de la Pléiade configurent leur discours en recourant au système de « références intermédiales », qui consistent en la mobilisation par un médium des caractéristiques d'un autre médium, matériellement absent<sup>170</sup>. En commentant ces hétérogènes recueils d'images, certains de leurs auteurs annoncent dès lors dans leurs préfaces une pratique intermédiaire liée à l'iconographie qui mène à la revendication au sein de la collection d'un genre inattendu, à savoir le film documentaire. Jean Ducourneau ouvre ainsi

---

<sup>168</sup> Mahigan Lepage, « Biographique et photographique, éléments de théorie », dans : Robert Dion et Mahigan Lepage, *op. cit.*, p. 68.

<sup>169</sup> Ann Jefferson, *op. cit.*, p. 15.

<sup>170</sup> Irina Rajewsky définit les références intermédiales en tant que « meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...], or to refer to a specific medial subsystem [...] or to another medium qua system [...] ». Irina Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », dans : *Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6, 2005, p. 52.

l'« Avertissement » du premier tome de la collection, dédié à Balzac : « Ce premier *Album* illustré de la collection de la Pléiade a été conçu à la manière d'un film documentaire ou, du moins, comme un film, il offre une succession d'images empruntées à la vie et à l'œuvre de Balzac »<sup>171</sup>. Dans cette préface, Ducourneau fait valoir la « succession d'images » en tant qu'agent principal de la narration de la vie de l'écrivain ; il extrapole aussi immédiatement l'effet de cet agencement des illustrations vers l'univers du cinéma, qui, par définition, allie une composante textuelle (le scénario) à une composante visuelle qui lui est essentielle.

Henri Mitterand et Jean Vidal poursuivent sur cette voie intermédiaire qui, selon eux, proposerait une meilleure vue d'ensemble de l'écrivain, en affirmant dans l'« Avertissement » de leur *Album Zola* : « Ainsi s'ordonne, à la manière d'un film, une suite d'images dont le déroulement permettra peut-être de mieux déceler le dépôt qu'ont laissé, dans la substance de l'œuvre, la vie de l'homme et celle de son siècle »<sup>172</sup>. Les auteurs insistent sur la dynamique inhérente à un mode de lecture favorisé par le défilement des images : c'est ainsi que le lecteur pourrait expérimenter de la manière la plus authentique la vie, le temps et l'héritage d'Émile Zola. Pierre Petitfils et Henri Matarasso semblent partager ce point de vue qui associe la dynamique filmographique à la vie d'un écrivain :

*[...] sur le plan iconographique, que de lacunes ! Aucun portrait de madame Rimbaud, rien du Capitaine, le père du poète, presque rien de sa sœur Isabelle et de son frère Frédéric. Perdus, de nombreux dessins de Verlaine, de Delahaye, de Forain, d'André Gill [...]. Pourtant, il est possible de raconter en images la vie terrestre du poète. Cette forme, presque filmée, à quelle autre vie conviendrait-elle mieux qu'à celle, prodigieusement mouvementée, d'Arthur Rimbaud ?*<sup>173</sup>

Les images, se succédant en nombre considérable, constituent selon les auteurs l'unique outil narratif capable de rendre compte de la vie de Rimbaud sans la déformer. Ce n'est pourtant pas la nature de cette iconographie, cruellement lacunaire, qui importe dans la construction de ce portrait, mais bien la succession des images, leur arrangement dynamique selon une certaine scénographie. L'éditeur souligne à son tour, dans l'*Album Dostoïevski* de Gustave Aucouturier et Claude Menuet, le primat de l'image qui permet de bâtir un pont vers l'esthétique du film :

---

<sup>171</sup> Jean Ducourneau, « Avertissement », *Album Balzac*, Paris, Gallimard, 1962, p. VII.

<sup>172</sup> Henri Mitterand et Jean Vidal, « Avertissement », *Album Zola*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>173</sup> Pierre Petitfils et Henri Matarasso, « Avertissement », *Album Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1967.

*[...] la qualité, la richesse et l'importance de cette iconographie n'échapperont, sans doute, à aucun des fervents de l'écrivain ; même pour l'amateur le moins exigeant, l'ensemble de ces documents, dans le montage qui en a été fait, compose une sorte de film documentaire sur la vie de Dostoïevski<sup>174</sup>.*

Au sein d'un Album destiné aussi bien à des lecteurs en recherche d'informations pointues qu'à un public composé d'amateurs, l'effet filmographique revendiqué permet, selon les auteurs qui le mobilisent, de rendre l'Album accessible à tout public ; l'iconographie devient ici le pivot qui établit le lien entre le texte et le contexte. La référence intermédiaire précise que les auteurs suggèrent ici relève de ce que Marie Martin qualifie de « projection », à savoir un « processus créatif d'interaction et d'écart entre un spectateur et une image, qu'il soit mécaniquement produit dans une salle de cinéma ou poétiquement recréé par certains dispositifs d'écriture »<sup>175</sup>. Martin précise :

*Plus largement, ce serait lorsque miroitent l'un dans l'autre textes écrit et filmique – éléments d'un musée imaginaire cinéphile fécondant l'écriture ou fragments de récits littéraires travaillant le film : bref qu'une figure – précipité de sens et d'affect, de discours et de désir – se crée dans le choc du mot et de l'image ou, pour le dire autrement, dans la condensation et le déplacement transmédiatiques<sup>176</sup>.*

Bien que le terme de « projection » se réfère dans ce cadre strictement aux relations entre texte et cinéma, Véronique Campan complète cette définition et la déploie plus largement vers l'espace entre le texte et l'image en ajoutant : « sollicitée dans des champs disciplinaires pluriels, [la notion de « projection »] désigne aussi bien un processus technique qu'une transaction imaginaire, voire un mode de lecture ou de spectature »<sup>177</sup>. Les auteurs des Albums forcent ici donc consciemment l'effet cinématographique en recourant au défilement des images comme pivot de cette « transaction imaginaire » entre le texte et l'iconographie, menant à la mise sur pied d'une illusion filmographique par le biais de ce qu'Yves Jeanneret qualifie de « prétention communicationnelle », à savoir un « mode d'intervention sur les processus de

---

<sup>174</sup> Gustave Aucouturier et Claude Menuet, « Note de l'éditeur », *Album Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1975, p. 8.

<sup>175</sup> Marie Martin, « Introduction », dans : Marie Martin (dir.), *Cinéma, littérature : projections*, La Licorne, n°116, Rennes, PUR, 2015, p. 9.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> Véronique Campan, « Projection : métaphore, figure, dispositif », dans : Marie Martin (dir.), *op. cit.*, p. 38.

communication qui de manière délibérée ou insensible hiérarchise les éléments, détermine des conditions cruciales et légitime une certaine compétence à y intervenir »<sup>178</sup>.

Si le renvoi à l'esthétique du film documentaire ne revient guère dans les volumes plus récents, cette référence intermédiaire récurrente du début de la collection indique l'intention des auteurs de déplacer dans leur série les frontières génériques classiques par l'investissement de nouvelles configurations médiatiques. Martine Ecalte et Violaine Lumbroso, auteurs du troisième volume du cycle, embrayent ainsi sur la référence filmographique et l'illusion de mouvement qu'elle engendre, tout en introduisant une nouvelle suggestion d'interprétation intermédiaire de leur *Album Hugo* : « La succession des images fait songer à un film, ou, mieux, à une 'exposition de poche' dans laquelle les documents de vitrine que sont les manuscrits, éditions originales ou lettres, auraient été complétés par la peinture ou par l'estampe »<sup>179</sup>. Cette comparaison de l'Album Pléiade à l'exposition sera reprise plus tard par Christiane Blot-Labarrère dans la préface de son *Album Duras*, où l'auteur souligne l'ambivalence du volume, qui offre aussi bien un parcours linéaire qu'une vue d'ensemble sur la personne de l'écrivain.<sup>180</sup>

À travers leur scénographie fondée sur les images, sous-tendue par les revendications des auteurs en paratexte, les Albums de la Pléiade étendent ainsi leur registre générique dans le domaine du visuel, recourant à deux médiums dont l'effet immédiat est de « donner à voir de l'écrivain ». En renvoyant à l'esthétique filmographique, les Albums de la Pléiade empruntent la dynamique du médium du film, tout en gardant leur support classique qui établit aux yeux du lecteur un lien direct avec la Bibliothèque de la Pléiade. De plus, les livres acquièrent une dimension spatiale par le biais de la référence à l'exposition<sup>181</sup>, lieu de consécration où l'on exhibe l'auteur et son univers, et où le texte n'est plus qu'un indicateur du parcours<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> Yves Jeanneret, *Critique de la trivialité*, Paris, Éditions Non Standard, 2014, p. 14.

<sup>179</sup> Martine Ecalte et Violaine Lumbroso, « Avertissement », *Album Hugo*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>180</sup> « Et l'on ira vers elle, moins vers l'histoire de sa vie qui, dit-elle, *n'existe pas* [...]. Comme on se rend à une exposition de peinture, en s'arrêtant devant chaque tableau, des premiers à l'ultime dont le tracé mélancolique illumine l'ensemble. » Christiane Blot-Labarrère, « Avant-propos », *Album Duras*, Paris, Gallimard, 2014, p. 9.

<sup>181</sup> Cette intention de proposer des sortes de « musées sur papier » transparaissait déjà chez Gallimard au temps de la publication de la collection « Galerie de la Pléiade », de 1950 à 1957, sous la direction d'André Malraux. La description de la série par son éditeur annonce des « écrits et recueils sur l'art d'André Malraux, dont *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* et *Les Voix du silence*. 'Cette collection comprendra un certain nombre d'ouvrages ayant pour objet les arts plastiques. Chacun des volumes consacrés à un seul peintre est un véritable instrument de travail. [...] Nous voulons ainsi tenter d'établir un dialogue du lecteur avec les voix qu'il souhaite le plus entendre en face de l'œuvre de chaque artiste.' » <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/La-Galerie-de-la-Pleiade>, consulté le 4/05/2018.

<sup>182</sup> A propos de la spatialité de l'exposition, voir : Jean Davallon, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », dans : *Hermès, La Revue*, vol. 3, n°61, 2011, pp. 38-44.

Afin de poser des repères au niveau du « régime de généricité lectoriale »<sup>183</sup> suivant leur refus du genre biographique et leur appel à des genres sortant du territoire proprement littéraire, les auteurs des Albums de la Pléiade visent dès lors à offrir un type de discours nouveau véhiculé par la forme de l'« album ». Traditionnellement décrit comme un médium<sup>184</sup>, l'album est toutefois souvent présenté comme un genre dans les études relevant de divers domaines, aussi bien en histoire de l'art qu'en littérature<sup>185</sup>. Bien que les auteurs de certains Albums proposent aux lecteurs de considérer leurs ouvrages comme des films, des expositions et bon nombre d'autres appellations moins spécifiques que nous avons parcourues ci-dessus, la collection demeure en réalité limitée par le médium de l'objet-livre, ses possibilités de représentation de l'écrivain, ainsi que son histoire, qui le prédispose à certaines pratiques lectoriales. L'adaptation de l'« album » en tant que vecteur de la généricité de la collection permet dès lors d'appivoiser ces limitations tout en orientant le regard du lecteur directement vers l'iconographie et les modes de lecture alternatifs qu'elle rend possibles. Nous avons vu que les Albums de la Pléiade ne s'inscrivent pas de manière exacte dans la définition de l'« album » telle qu'elle est proposée dans les études qui lui sont consacrées, en raison de la forte présence de texte. Cependant, plutôt que le médium à part entière, la collection de Gallimard emprunte la *scénographie* de l'album pour offrir un lieu de déploiement de la généricité hétéroclite de ces ouvrages. Dominique Maingueneau écrit à cet égard que « la scénographie a pour effet de faire passer scène englobante [= « celle qui assigne un statut pragmatique au type de discours dont relève un texte »] et scène générique [= scène « définie par les genres de discours particuliers »] au second plan »<sup>186</sup>. L'effet qu'implique la mobilisation de la scénographie de l'album photo incite dès lors le lecteur à accorder une attention accrue aux images, sans pour autant se défaire de l'élément textuel.

Alors que la biographie semble, dans son manque inhérent d'objectivité auctoriale, ne pas suffire à de nombreux auteurs pour réaliser le projet des Albums de la Pléiade, le genre de l'album offrirait dès lors une alternative à la rigidité temporelle et à la subjectivité dissimulée de la forme traditionnelle. Ainsi, rappelons-nous l'extrait dans lequel Jean Lescure exprime son

---

<sup>183</sup> Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », *art. cit.*, p. 24.

<sup>184</sup> Voir par exemple : Dahlgren, A., « Dated Photographs : the Personal Photo Album as Visual and Textual Medium », dans : *Photography and Culture*, vol. 3, n°2, 2010, pp. 175-194.

<sup>185</sup> Voir notamment : T. V. Reed, « Unimagined Existence and the Fiction of the Real: Postmodernist Realism in *Let Us Now Praise Famous Men* », dans : *Representations*, n° 24, numéro spécial: *America Reconstructed, 1840-1940*, 1988, pp. 156-176; Andrew McNamara et Peter Krapp, « Introduction », dans : *The South Atlantic Quarterly*, vol. 3, n°101, 2002, pp.441-448; Kathryn Brown, « Remembering the Occupation: by Pierre Jahan and Jean Cocteau », dans : *Forum for Modern Language Studies*, vol. 3, n°49, 2013, pp. 286-299.

<sup>186</sup> Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 1998.

malaise face au défi de présenter la vie de Malraux, fervent adversaire de la biographie : « Il faut une solide philosophie de l'imprudence pour s'embarquer dans la biographie d'un monsieur qui a dit : 'L'homme ne se construit pas chronologiquement, les moments de sa vie ne s'additionnent pas les uns aux autres dans une accumulation ordonnée. Les biographies qui vont de l'âge de cinq ans à cinquante ans sont de fausses confessions' »<sup>187</sup>. Perplexe devant une telle aversion de Malraux envers le genre biographique, Jean Lescure songe à narrer la vie de l'écrivain à rebours, en commençant par le jour de sa mort, mais il abandonne le projet en vertu de la configuration média-texte de l'album, qui rend une telle approche incongrue :

*J'ai eu longtemps l'envie de commencer ce livre par la fin, parcourir cette vie à l'envers. Interroger d'abord l'homme âgé, que la vie n'avait pas ménagé, et remonter jusqu'à l'enfance. J'y ai renoncé pour la raison la plus simple. C'est qu'un livre comme celui-ci n'a pas de sens, qu'il peut se lire aussi bien en commençant par le milieu ou par la fin que par le commencement*<sup>188</sup>.

C'est donc la scénographie de l'album, qui inciterait à une lecture iconographique défiant la chronologie, qui offre, pour Lescure, une solution alternative au caractère figé de la biographie. En prêtant sa scénographie au récit de vie, l'album irait, en vertu de ses divers usages possibles, à l'encontre de la nature même de la biographie, critiquée par Pierre Bourdieu, dont la chronologie stricte falsifie le récit, et propose une image d'auteur authentique dont l'essence tient à la liberté du feuillettement.

L'album permettrait ainsi de combler le vide générique qui surgit à l'abandon de la biographie – sa nature composite devient le fondement du discours de la collection, tel que l'entendent les auteurs de ces livres. Pierre Clarac et André Ferré visent ainsi à « situer et commenter les images qui illustrent [l]a vie » de Marcel Proust »<sup>189</sup>. « Pour illustrer cette incroyable vie, il faudrait beaucoup plus de documents que n'en peut contenir un Album de la Pléiade »<sup>190</sup>, déclare à son tour Pierre Petitfils dans l'« Avertissement » de son *Album Verlaine*. Pour l'auteur, la fonction de l'Album est d'« illustrer », et non de « raconter » l'histoire de Verlaine, dont la biographie est déjà connue du lectorat. Un pareil discours de l'illustration se profile dans la préface de l'*Album Borges*, par Jean-Pierre Bernés : « Quel plaisir d'illustrer l'homme-livre, ou plutôt

---

<sup>187</sup> Jean Lescure, « Préambule », *Album Malraux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 7.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>189</sup> Pierre Clarac et André Ferré, « Avertissement », *Album Proust*, Paris, Gallimard, 1965.

<sup>190</sup> Pierre Petitfils, « Avertissement », *Album Verlaine*, Paris, Gallimard, 1981, p. 7.

l'homme-bibliothèque rencontré à Buenos Aires, en 1975 »<sup>191</sup>. L'*Album Borges* est, d'après son auteur, un « livre d'images » qui propose une vision iconographique d'un personnage avec lequel le lectorat est depuis longtemps familier par le biais de la littérature. Et à Jean Lacouture de conclure : « C'est [accompagner de textes d'introduction ou de liaison l'illustration par l'image d'un chef-d'œuvre familier] que l'on tente ici en proposant des pages dans lesquelles sera enchâssée la farandole d'images qu'appellent aussi bien l'œuvre multiforme – en dépit des apparences – que la vie mouvementée de Michel de Montaigne »<sup>192</sup>. À travers le métadiscours de la collection se profile ainsi une intention collective de se situer à distance des outils de mise en scène de l'auteur offerts par le texte au profit de modes de représentation relevant typiquement de l'ordre de l'image. En minimisant le rôle de la composante textuelle, le discours paratextuel des auteurs d'Albums vise à opérer une translation du référent de l'iconographie, qui ne se rapporte plus au texte, comme il est d'usage dans les livres illustrés, mais directement à l'écrivain, et, plus précisément, à son œuvre telle qu'elle s'inscrit dans l'histoire.

#### iv. Une scénographie performative

Dès lors, que fait l'image à la littérature dans les Albums de la Pléiade ? En vertu de cette constitution médiatique particulière et des effets de sens qu'elle engendre, certains auteurs s'évertuent à *reconstituer* l'écrivain et son temps au sein de leur Album. Victor Del Litto explique ainsi l'objectif de son *Album Stendhal* et de son iconographie : « nous nous sommes proposé de recréer l'atmosphère où Stendhal a vécu et a conçu ses œuvres »<sup>193</sup>. Deux volumes plus loin, Roger-Jean Ségalat poursuit dans cette lignée vis-à-vis de Paul Éluard : « J'ai essayé, à l'aide de documents, de reconstituer sa vie ainsi qu'elle transparaît à travers les images qu'il a laissées, à travers son œuvre, à travers les récits de ceux qui l'ont approché, à travers les quelques études qui existent sur lui et les plus mal connues de notre histoire littéraire »<sup>194</sup>.

Jean A. Ducourneau et Jean Bruneau prônent, quant à eux, l'*interprétation* de l'œuvre par l'image : « Au peu de goût pour la contemplation physique de sa personne, il ajoutait une véritable aversion pour l'interprétation graphique de son œuvre, qu'il considérait comme une trahison de sa pensée »<sup>195</sup>. Les auteurs contrarient ici la volonté de Flaubert, mais pour

---

<sup>191</sup> Jean-Pierre Bernès, *Album Borges*, Paris, Gallimard, 1999, p. 7.

<sup>192</sup> Jean Lacouture, « A propos de Montaigne », *Album Montaigne*, Paris, Gallimard, 2007, p. 5.

<sup>193</sup> Victor Del Litto, « Avertissement », *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>194</sup> Roger-Jean Ségalat, « Avertissement », *Album Éluard*, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>195</sup> Jean Ducourneau et Jean Bruneau, « Avertissement », *Album Flaubert*, Paris, Gallimard, 1972, p. 7.

Ducourneau et Bruneau, cette « interprétation graphique » est la seule manière pertinente d'aborder son œuvre, quitte à faire violence aux principes de l'écrivain. Dans cet « Avertissement », les auteurs octroient un rôle précis à l'iconographie : au lieu d'orner la littérature, elle en donne une interprétation, tel un acteur qui incarne le texte d'une pièce de théâtre sur scène. Sylvie Chevalley énonce ainsi clairement sa volonté de se détacher de l'écrit dans son Album portant sur le théâtre classique ; ici encore, comme dans bon nombre de ces ouvrages, le genre dépeint justifie de lui-même l'usage de l'iconographie :

*Mais quelle époque pour l'amateur de théâtre que celle où en l'espace d'une année il peut assister à la création de trois ou quatre chefs-d'œuvre [...] ! Car le théâtre n'est pas que littérature. Écrite, la pièce n'est pas encore née. Ce sont les acteurs qui lui donnent la vie et le public qui la révèle dans sa vérité. Du manuscrit aux chandelles de la rampe est mise en œuvre une alchimie complexe, susceptible de déterminer le succès – momentané – d'une mauvaise pièce ou l'échec d'un chef-d'œuvre. [...] Bien des auteurs sont cités, [...] bien des comédiens [...]. À travers 525 images et documents dont un grand nombre sont inédits, j'ai tenté de faire revivre leurs travaux et leurs peines, leurs échecs et leurs triomphes<sup>196</sup>.*

L'auteure souligne dans son texte introducteur le postulat, plutôt attendu, que raconter le théâtre ne peut se faire uniquement par le biais de l'écrit : le siècle du théâtre classique doit être *montré*, et c'est ici peut-être que la notion de *représentation* à l'aide de l'intermédialité des Albums se déploie de façon la plus complète, insufflant une dimension littérale dans l'idée d'une *mise en scène par l'image*. Denis Podalydès poursuit lui aussi dans cette voie, quasiment inévitable dans la mesure où son ouvrage est dédié à William Shakespeare. L'auteur évoque ainsi son expérience concrète en tant que comédien, qui a influencé la rédaction de son *Album* :

*Je ne cherchais jamais à saisir Shakespeare dans la totalité – ça, c'est impossible – mais, dans des reflets, dans des fragments, en repensant à une toute petite scène, et aussi à des souvenirs d'acteur, puisque j'ai joué deux spectacles de Shakespeare, Richard II et Hamlet, et à des sensations scéniques, partagées d'ailleurs avec mes camarades du moment, puisque je continuais à jouer Hamlet pendant que j'écrivais, donc j'étais toujours entre la théorie et la pratique<sup>197</sup>.*

---

<sup>196</sup> Sylvie Chevalley, « Avertissement », *Album Théâtre classique*, 1970.

<sup>197</sup> Denis Podalydès, interview au sujet de l'*Album Shakespeare* à la Librairie Mollat, 22/05/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=M6TNeZkWWTs>, consulté le 24/04/2018.

« Interprétation », « représentation » : ces termes qui correspondent naturellement à ce que l'image fait au texte dans les Albums de la Pléiade sont issus du champ lexical du théâtre et apposent à ces ouvrages une certaine notion de performativité, d'une dynamique inhérente qui découle du mouvement évoqué par le défilement des images.

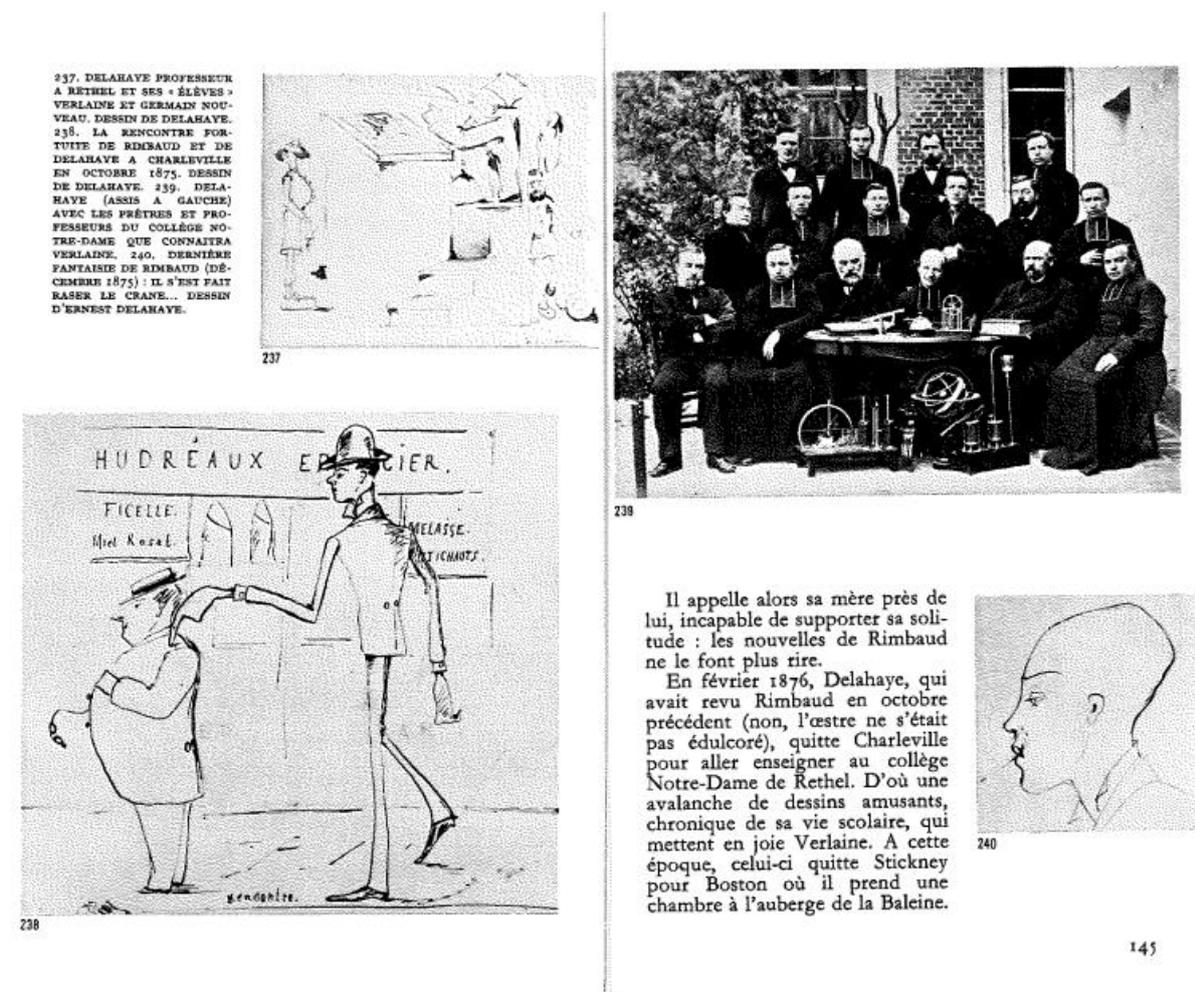


Fig. 10 Pierre Petitfils, *Album Verlaine*, 1981. Dessins d'Ernest Delahaye, pp. 142-143.

« Faute de pouvoir dessiner un caractère, ce volume tend à suivre les esquisses successives, et toutes relatives, d'un comportement. [...] La trame de cet album en noir et blanc est donc faite de gestes. Vivant de leur propre contraste, ils ont la cohérence de leur succession »<sup>198</sup>, déclare dans ce même ordre d'idées Jean-Pierre Dauphin au sujet de Louis-Ferdinand Céline, pour qui les images rendent avant tout les faits et les gestes du personnage. Pierre Petitfils privilégie, à son tour, les documents qui rendent l'« attitude » de Paul Verlaine, à savoir les dessins (Fig. 10), qui permettent de se projeter la façon dont il se mouvait ; c'est le dynamisme de ces représentations, avant tout, qui permet de mettre sur pied un portrait fidèle du poète :

<sup>198</sup> Jacques Boudillet et Jean-Pierre Dauphin, « Avertissement », *Album Céline*, Paris, Gallimard, 1977, p. 7.

*Il reste de [Verlaine] de bonnes photographies, dès sa jeunesse, et nous avons la chance qu'il eut des amis sachant dessiner : Ernest Delahaye, spontané et malicieux, Germain Nouveau, Henry Cros et surtout Frédéric-Auguste Cazals, qui a laissé de lui près de cent cinquante portraits, croquis au crayon, à la plume, à la sanguine ou au lavis. C'était un gai et franc garçon, chansonnier dans l'âme, dont la main légère savait saisir au vol les travers de ses personnages et, de ces derniers, donner des instantanés d'une ressemblance frappante. Le meilleur témoignage à cet égard est celui des contemporains de Verlaine, qui pouvaient comparer avec le modèle. Tous ont dit avoir retrouvé ses traits, ses attitudes, sa démarche, ses gestes familiers<sup>199</sup>.*

L'album ne raconte pas : il illustre, il met en scène, il recrée, il fait revivre – les Albums de la Pléiade visent donc à abandonner la *diégésis* au profit de la *mimésis*. Le champ lexical investi par les auteurs de la collection témoigne d'une volonté de transporter l'écrivain de la dimension purement littéraire vers un espace muséal, théâtral et cinématographique, invitant à penser l'image d'auteurs comme se construisant par l'action, en vertu de l'effet de mouvement engendré par l'intermédialité de tels dispositifs médiatiques.

Pourtant, vis-à-vis de ces revendications paratextuelles, le texte biographique des Albums de la Pléiade n'en demeure pas moins présenté sous la forme d'un récit continu (contrairement à d'autres collections de monographies de poche, qui sont habituellement des ouvrages à géométrie variable, combinant essai, biographie, anthologie, témoignages de contemporains ou encore entretiens). La présence d'un texte aussi cohérent, qui suit son cours du début à la fin de chaque volume, ne permet pas au lecteur, en pratique, de faire fi d'un scénario d'usage « classique » traditionnellement investi par la biographie. Si les auteurs des Albums prônent un abandon absolu de la diégésis, il n'est cependant pas nécessaire pour le lecteur d'en faire autant : c'est dans la complémentarité du texte et des images que naît le mouvement, à travers le va-et-vient du regard, entre la linéarité de l'un et la ponctualité de l'autre. C'est, d'ailleurs, l'essence même du « discours littéraire » selon Jérôme Meizoz :

*Parler de « discours littéraire » comme Dominique Mainueneau (2004) ou Marc Angenot (1989), ne constitue pas une simple variation terminologique. Cela attire l'attention sur le fait que nous avons moins affaire à un bouquet de signes qu'à des activités discursives incarnées dans une diversité de formes (génériques,*

---

<sup>199</sup> Pierre Petitfils, « Avertissement », *Album Verlaine*, Paris, Gallimard, 1981, p. 8.

*typographiques, etc.), de rites et de situations. Au sens très général, à une performance (Zumthor, 1990, Davies, 2003)<sup>200</sup>.*

Le discours littéraire est intrinsèquement mouvant, et l'effet « performatif » des activités discursives découle naturellement de sa diversité. La configuration complexe des Albums de la Pléiade multiplie cette dynamique au moyen de son système de références intermédiaires : c'est la scénographie de l'album justement, alliée à la cohérence que lui fournit le récit textuel, qui transcende les limites des genres et leur offre un espace pour déployer leurs potentiels narratifs, picturaux et performatifs.

\* \* \*

La genericité des Albums de la Pléiade est une affaire complexe. Nous avons vu que le discours éditorial, les déclarations autoriales parfois discordantes et la réalisation pratique des objectifs revendiqués dans le paratexte ne se correspondent pas nécessairement tout au long de l'histoire de la collection. Ce discours éditorial et auctorial variable met en lumière une caractéristique constituante de la collection, à savoir, plutôt qu'une prééminence de la biographie ou, comme les auteurs des Albums s'efforcent de le démontrer, de l'iconographie, une complémentarité médiatique qui donne lieu à des objets qui, en vertu de leur nature éclectique, détiennent une place unique sur le spectre générique. En proposant dans le paratexte des modèles génériques divers, les auteurs des Albums cherchent à atteindre la « distanciation » à travers ce que Jean-Louis Dufays appelle les « modes de lecture » qui contribuent à déterminer la genericité d'un ouvrage :

*Par 'modes de lecture', j'entends aussi bien les impressions d'aisance ou de difficulté qui ont accompagné la lecture que les 'postures' de réception qui ont été classées et nommées de diverses manières par les théoriciens de la lecture, et que j'ai proposé de classer pour ma part en trois grandes modalités : la participation, qui privilégie la projection psychoaffective dans l'univers référentiel du texte, la distanciation, qui privilégie au contraire l'analyse critique des formes de la composition, et le va-et-vient, qui oscille de manière dialectique entre les deux premières attitudes<sup>201</sup>.*

---

<sup>200</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016, pp. 9-10.

<sup>201</sup> Jean-Louis Dufays, « Quel cadrage générique face au brouillage des codes ? », dans : Raphaël Baroni, et Marielle Macé (dir.), *op. cit.*, pp.111-112.

Ce va-et-vient s'enclenche entre les instincts qui régissent le mode de généralité lectoriale et la perception critique qu'appellent les indications paratextuelles des Albums. La diversité des discours autour de ces ouvrages, ainsi que leur généralité composite, livreraient ainsi des représentations d'écrivains dont émane une certaine sensation de mouvement, dont l'effet visé est une œuvre qui prend vie et, se dérochant à certaines règles de la catégorisation générique, suscite des effets de sens inattendus.

Par le biais de leur hybridité générique, les Albums concilient ainsi plusieurs aspects chers à la Bibliothèque de la Pléiade, à savoir la canonisation d'une certaine littérature et un désir de modernisation simultanée de ce canon. De nombreux échos d'un tel objectif se manifestent notamment dans les choix éditoriaux de Jacques Schiffrin au temps de la naissance de la Pléiade, ainsi que dans les tactiques promotionnelles adoptées par la maison d'édition, qui met en œuvre plusieurs stratégies de modernisation du corpus de la collection, dont l'aspect classique et le prestige qui y est lié n'ont pas tardé à devenir la marque de fabrique de la série. Qu'il s'agisse du format semi-poche, dont l'aspect novateur consistait à permettre au lecteur de réunir tous les grands classiques dans une pièce de taille modeste ; du prix modéré, destiné lors des premières parutions d'œuvres complètes en Pléiade à rendre les livres accessibles pour « une clientèle jeune »<sup>202</sup> ; du corpus de la collection, rafraîchi par la publication d'auteurs contemporains<sup>203</sup>, ou encore de l'extension de la promotion dans diverses sphères médiatiques et sociales telles que les « Concerts » ou « Quinzaine de la Pléiade », bon nombre de manœuvres de la maison Gallimard semblent viser l'attention d'un public de plus en plus large. En tant qu'objets promotionnels, Les Albums de la Pléiade présentent un bon outil pour l'éditeur qui souhaite insister davantage sur l'accessibilité et l'actualité de la collection pour un lecteur contemporain. Une référence aux genres propres à l'époque moderne tels que le cinéma et l'album photo, qui évoquent le dynamisme et l'effet « immédiat » de l'image, permet aux éditeurs et auteurs de ces Albums de lier l'idée de la Pléiade à une pratique de popularisation de la littérature.

Si l'on retrouve à plusieurs reprises des allusions à une volonté d'innovation générique au sein du projet, ces revendications n'en restent pas moins nécessaires au vu de l'aspect finalement assez « classique » des livres, dont la présentation véhicule une image relativement

---

<sup>202</sup> André Schiffrin, *op. cit.*, p. 16.

<sup>203</sup> Pour les évolutions de la politique éditoriale de la Pléiade, voir notamment : <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Jacques-Schiffrin-Andre-Gide-et-la-Pleiade>, consulté le 25/02/2018.

traditionnelle. Il en va de même pour l'effort fourni par les auteurs des Albums de la Pléiade pour mettre en avant l'hybridité générique de la collection, témoignant d'une certaine dissonance entre les prétentions génériques de l'éditeur et des auteurs, et leur réalisation effective dans les volumes. Bien que les auteurs de ces Albums rejettent le genre biographique, ils ne s'en éloignent pour autant pas résolument dans la pratique ; alors que les images constituent le point central du récit, elles sont bel et bien accompagnées d'un texte biographique et en conservent certaines spécificités. Un tel refus, quelque peu paradoxal, de se prêter au jeu de la biographie serait dès lors à traduire par une volonté de déplacer l'attention du lecteur du texte vers l'image, et de poser l'accent sur cette innovation ambitionnée par la série. Par la revendication du genre du portrait, du film documentaire, voire même de l'exposition, les Albums de la Pléiade procèdent à présentation modernisée du canon littéraire, auquel ils font parallèlement la part belle d'un point de vue traditionnel par le recours à une forme biographique revisitée et, plus implicitement, à l'exposition, espace de consécration par excellence. La généricité de l'« album » permet dès lors de faire collaborer ces divers genres entre eux, en les englobant dans une scénographie composite qui mobilise et concilie divers médias, donnant à voir un patrimoine littéraire dynamique incarné par des figures d'auteurs canoniques.

### **III. Image des auteurs et de la littérature**



## 1. Une double inscription dans l'histoire

Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment la généricité composite des Albums de la Pléiade s'articule entre le discours éditorial, auctorial, et le régime de généricité lectoriale, donnant lieu à des configurations particulières qui agencent le texte et l'image selon une mise en scène dynamique déployée à travers la scénographie de l'album photo. Alors que l'élément textuel inscrit la plupart des volumes figurant dans cette collection au sein du domaine générique du biographique, ces ouvrages se signalent dans le même temps par la place cardinale qu'ils accordent à l'iconographie, qui soutient et infléchit leur dimension biographique. Nous avons également sommairement vu que l'innovation générique recherchée par la collection découle d'une volonté de modernisation de la marque « Pléiade ». Si elle est assimilée à l'idée de littérature « classique » et est ainsi présentée par son éditeur<sup>204</sup>, la Bibliothèque de la Pléiade se veut donc dans un même temps novatrice à plusieurs égards.

Ce double objectif de la Bibliothèque de la Pléiade se voit transposé dans les Albums, dont la constitution du corpus reflète d'emblée une approche particulière de cette tension entre la patrimonialisation et l'innovation. Au moment du lancement de la Bibliothèque de la Pléiade, l'inclusion d'un écrivain du dix-neuvième siècle dans une collection visant à réunir le panthéon littéraire constituait en effet un acte de relative rupture avec la tradition académique<sup>205</sup>. Ce geste éditorial, accueilli avec enthousiasme par le lectorat, reflétait alors le besoin d'une nouvelle conception de ce qui est « classique » pour le public francophone. Tout en publiant de nombreux auteurs du vingtième siècle, voire même certains contemporains, la collection continue ainsi à éditer les œuvres complètes d'écrivains jugés canoniques de toutes les époques, s'étendant de l'Antiquité à l'époque contemporaine. Les Albums de la Pléiade se concentrent, quant à eux, sur une période plus restreinte, du moins pour la majeure partie de leur corpus : si bon nombre de volumes sont dévoués aux auteurs du vingtième siècle, les écrivains du dix-

---

<sup>204</sup> Voir citation p. 16. <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/La-collection>, consulté le 16/11/2017.

<sup>205</sup> « La Bibliothèque s'oppose sur un autre point encore à l'Université, par une sélection ouverte à la modernité et aux œuvres contemporaines ; elle comble le retard pris par le canon universitaire. A une nouvelle esthétique du livre, la Bibliothèque associe, en effet, des principes de sélection en rupture avec les usages académiques. Cela est bien connu pour Baudelaire, premier auteur de la collection. » Joëlle Gleize et Philippe Roussin, « Métamorphose d'une bibliothèque », dans : Joëlle Gleize et Philippe Roussin (dir.), *op. cit.*, 2009, p. 53.

neuvième ne sont pas en reste, puisqu'ils constituent le second plus grand groupe représenté dans la série.

Bien que maints Albums, particulièrement dans les années récentes, paraissent lors de la réédition d'œuvres du même auteur dans la Bibliothèque de la Pléiade, les raisons de l'« albumisation » de certains écrivains dont traite la série demeurent relativement opaques. Pourtant, il se dégage au macroniveau de la collection une image spécifique du patrimoine littéraire, comme si les Albums cherchaient à asseoir leur position critique vis-à-vis de celle adoptée par leur collection-mère. Le début de la série est ainsi tout particulièrement marqué par la présence des auteurs du dix-neuvième siècle : les six premiers volumes se concentrent respectivement sur Balzac, Zola, Hugo, Proust, Stendhal et Rimbaud, suivis, quatre volumes plus tard, par Flaubert, Sand, Baudelaire et Dostoïevski, premier auteur non francophone repris par la série<sup>206</sup>.

Si une importante concentration d'auteurs du dix-neuvième siècle au commencement des Albums peut être attribuée à une plus grande accessibilité des droits d'images, une telle option éditoriale exerce également une fonction de légitimation de la collection par la publication de volumes portant sur des auteurs largement reconnus par la postérité. Après le quatorzième tome de la série, ce sont les écrivains du vingtième siècle qui sont les plus nombreux à être mis à l'honneur, comme si la collection laissait la place aux auteurs dont la position au sein de cette collection patrimoniale aurait pu ne pas faire l'unanimité du lectorat à la naissance de la série. Cet agencement met d'emblée en lumière une évolution marquante de la perception de la littérature « canonique », que ce soit au sein de la Pléiade ou dans l'opinion générale, potentiellement influencée par « la plus prestigieuse collection de livres en France »<sup>207</sup> : alors que la publication en 1931 des œuvres de Baudelaire constituait un acte de relative rupture avec la tradition académique de l'époque, l'ouverture des Albums de la Pléiade en 1962 par un volume dédié à Balzac a pour effet d'asseoir résolument cette série à vocation promotionnelle dans le domaine patrimonial<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> Dostoïevski était également un des premiers auteurs publiés par les Éditions de la Pléiade de Schiffrin.

<sup>207</sup> Agence France Presse, « Près de 40 ans après Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir entre dans la Pléiade », 14/05/2018, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1100988/simone-de-beauvoir-entree-pleiade-livres-memoires-france>, consulté le 19/05/2018.

<sup>208</sup> Quelques données chiffrées : sur les 57 volumes parus à ce jour, 27 (soit 47,37% de la collection) sont consacrés à des écrivains du vingtième siècle et 16 (soit 28,07% de la collection) traitent d'auteurs du dix-neuvième siècle. Les 14 volumes, soit 24,56% restants sont dédiés à des mouvements, périodes ou collectifs littéraires (5 tomes, soit 8,77%), des écrivains du dix-huitième siècle (également 5 tomes, soit 8,77%), du dix-septième siècle (1 tome, soit 1,75%) et du seizième (2 tomes, soit 3,51%).

C'est donc toujours cette représentation du canon littéraire à double tranchant, entre innovation et ancrage dans l'histoire, qui façonne l'image des écrivains et de la littérature véhiculée par les Albums de la Pléiade. La collection construit dans cet ordre d'idées une image des auteurs qui se dessine simultanément à deux niveaux, puisqu'elle inscrit les écrivains dans leur temps tout en les faisant apparaître comme des contemporains du lectorat de la Pléiade par le biais de la scénographie de l'album photo qui génère un effet de présence inhérent à l'image<sup>209</sup>. Nous verrons d'abord comment cette double représentation des auteurs s'articule au sein des Albums de la Pléiade, pour ensuite nous prêter à une analyse des « images d'auteurs » spécifiques résultant de ces mises en scène, dont les usages médiatiques décrits dans la partie précédente concourent à renforcer l'autorité patrimoniale de la collection qui se prétend pourtant « novatrice ». Cette partie du travail se proposera d'établir une sorte de portrait-robot de l'écrivain tel qu'il est donné à voir par la collection sous sa forme prototypique de « l'auteur patrimonial ».

### **i. L'écrivain, homme de son temps**

Directement liés à la Bibliothèque de la Pléiade, « modèle français par excellence »<sup>210</sup>, les Albums bénéficient de la réputation prestigieuse associée à leur collection-mère dans le champ de la critique littéraire française. Dans le but d'asseoir la position des écrivains qu'ils présentent au sein de l'histoire littéraire, les auteurs des Albums s'emploient ainsi à les situer dans leur temps en prétendant offrir au lecteur un portrait d'époque façonné à travers les images de diverses natures montrant les coutumes et faits historiques d'une période dont le biographié est présenté, à la fois, comme un témoin, un médiateur et un acteur de premier ordre.

Les écrivains « albumisés » incarnent d'abord leur époque par leurs écrits et leurs idées. Dans cette optique, Michel Delon écrit à propos de Denis Diderot que l'auteur « est pleinement l'homme de son temps, entre Régence et Révolution, par son enthousiasme pour le savoir, par ses espoirs dans un avenir meilleur, par son libertinage et son goût de la vie »<sup>211</sup>. Pierre Petitfils et Henri Matarasso insistent dans l'*Album Rimbaud* sur la médiation du patrimoine

---

<sup>209</sup> Voir Mahigan Lepage, « Biographique et photographique. Eléments de théorie », dans : Robert Dion et Mahigan Lepage (dir.), *op. cit.*, PUR, 2009.

<sup>210</sup> Isabelle Olivero, « Les collections d'un siècle à l'autre, XIX<sup>e</sup>- XX<sup>e</sup> siècle », dans : Jean-Yves Mollier et Lucille Trunel, (dir.), *Du « poche » aux collections de poche. Histoire et mutations d'un genre : actes des ateliers du livre, Bibliothèque nationale de France, 2002 et 2003, Les Cahiers des paralittératures*, n° 10, Liège, Céfal, 2010.

<sup>211</sup> Michel Delon, « Avant-propos », *Album Diderot*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.

socioculturel et historique qui résulte d'un tel ancrage dans le temps des grands écrivains tels que Balzac, Zola, Hugo, Proust et Stendhal, qu'ils appellent les « Goliaths de la littérature » : « Ces hautes figures expriment leur siècle, leur œuvre est le reflet de la vie sociale, littéraire, politique, militaire, diplomatique, mondaine du temps qu'ils vécurent. Ce sont des témoins »<sup>212</sup>. Le portrait d'époque qu'offrirait par la bande l'*Album Hugo* relève au même titre de l'évidence pour Martine Ecalte et Violaine Lumbroso, qui affirment :

*Après Balzac et Zola, introduire Victor Hugo dans une collection iconographique était opportun à un moment où le recul permet, dans des perspectives nouvelles, l'examen d'une œuvre immense étalée sur presque tout le XIX<sup>e</sup> siècle. [...] Parmi les événements historiques du siècle nous avons dû nous limiter à ceux qui concernent directement Hugo et ce sont, très vite, les événements importants, pour un poète qui s'était voulu attentif à son temps*<sup>213</sup>.

La biographie de Victor Hugo est ici donnée à lire comme intimement liée aux événements majeurs de son époque, en particulier en raison de l'engagement politique et social de l'auteur, dont l'œuvre et la vie se sont fait l'écho des grands enjeux sociopolitiques de son temps. Les époques auxquelles ont vécu ces écrivains transparaissent ainsi à travers leurs vies et leurs œuvres ; élaborer l'image d'un auteur à travers un recueil d'images permettrait dès lors de dresser le portrait de son époque. Tout se passe comme si, par voie de métonymie, l'auteur, étant à l'image de son temps, devenait, par sa figuration textuelle et iconographique, une image de ce temps.

Parmi de nombreux exemples, Michel Lécureur souligne ce principe métonymique dans la préface de l'*Album Aymé* : « C'est, en définitive, à une rétrospective de la vie artistique française du XX<sup>e</sup> siècle que nous convie cet album »<sup>214</sup>. L'auteur de l'*Album Stendhal*, Victor Del Litto, le confirme :

*C'est dire que nous avons été obligé de procéder à un choix rigoureux dans le millier de documents qu'il nous était loisible de reproduire, la curiosité de Stendhal n'ayant pas de bornes et s'étant attachée à toutes les manifestations de la vie, littéraire, artistique et quotidienne*<sup>215</sup>.

---

<sup>212</sup> Henri Matarasso et Pierre Petitfils, « Avertissement », *Album Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1967.

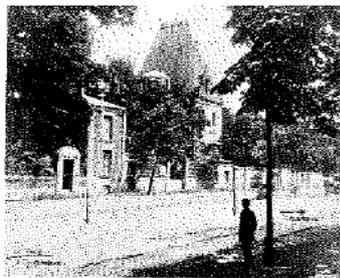
<sup>213</sup> Martine Ecalte et Violaine Lumbroso, « Avertissement », *Album Hugo*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>214</sup> Michel Lécureur, « Avertissement », *Album Aymé*, Paris, Gallimard, 2001, p. 7.

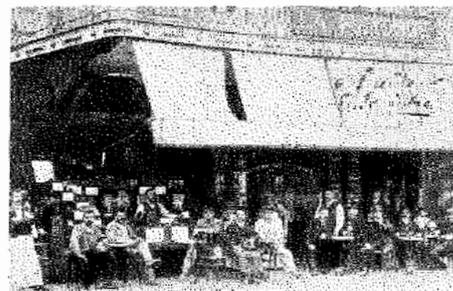
<sup>215</sup> Victor Del Litto, « Avertissement », *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1966.

La vie de l'écrivain est, pour ces auteurs, indissociable de son temps, tout comme son époque se voit marquée par sa littérature. Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin s'alignent sur cette notion de réciprocité entre l'écrivain et son époque à l'égard de Guillaume Apollinaire :

*Max Jacob prétendait qu'on appellerait son époque le 'siècle Apollinaire'. Le fait est qu'on peut difficilement évoquer les années 1900-1920 sans rencontrer à chaque instant l'auteur d'Alcools et des Peintres cubistes. [...] Poète éclos dans le symbolisme finissant, il a traversé toutes les écoles qui proliféraient en ce début de siècle, jusqu'à l'avant-garde dont il sut épouser et souvent orienter les formes diverses. Il a fréquenté les dernières tavernes littéraires du Quartier latin, pris ses habitudes dans les ateliers de Montmartre et en premier lieu au Bateau-Lavoir, participé à la naissance de Montparnasse et de Saint-Germain-des-Prés, côtoyé tout ce qui comptait dans son temps. [...] Nous avons voulu rendre compte de la continuelle interpénétration entre*



LA VILLA DU N. BOULEVARD CARNOT, AU VÉSINET.



LA ROTONDE EN 1913.

Depuis son adolescence il s'intéresse aux arts plastiques. Les soirées de *la Plume* l'avaient rapproché d'Edmond-Marie Poullain, étudiant en droit et peintre, qui, ses diplômes obtenus, regagna son Cherbourg natal avec, dans ses bagages, un portrait inachevé de son ami; il le terminera en s'aidant d'une des photographies qu'il avait prises de lui. D'autres rencontres plus importantes se préparent. Dans ses promenades dominicales autour du Vésinet, du côté de Chatou et de Bou-



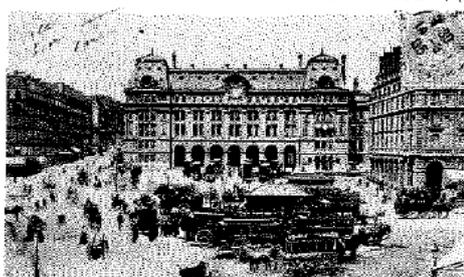
LE BAR ANGLAIS FRÉQUENTÉ PAR APOLLINAIRE.

LOUISE PAURE-PAVIER VERS 1913.



194

Fig. 12 En haut : café La Rotonde en 1913. Michel Décaudin et Pierre-Marcel Adéma, *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1971, p. 194.



LA GARE SAINT-LAZARE EN 1915.

Fig. 11 En bas : la gare Saint-Lazare à Paris. Michel Décaudin et Pierre-Marcel Adéma, *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1971, p. 89.

*l'homme et son temps comme entre l'homme et son œuvre, sans en édulcorer ni l'abondance ni la diversité*<sup>216</sup>.

La continuelle présence d'Apollinaire dans les lieux emblématiques de la littérature française de son époque témoignerait d'un lien organique entre l'auteur et son époque, qui transparaît dès lors automatiquement dans son œuvre à travers des détails parfois infimes, des impressions éparses (*Fig. 11 et 12*).

Jean-Pierre Dauphin et Jacques Boudillet vont, quant à eux, jusqu'à clamer une dissolution de l'individuel au profit d'un portrait d'époque dans l'*Album Céline* : « Peu à peu, l'histoire particulière d'un homme s'y défait ; l'anecdote en s'usant laisse voir, et comme autrement, les soixante premières années du siècle »<sup>217</sup>. Louis-Ferdinand Céline serait ici une sorte d'incarnation condensée de son époque : sa vie revêt une valeur exemplaire, celle d'un modèle sur lequel se calquent de multiples existences de son temps. Pour introduire son Album dédié aux auteurs de la Révolution française, Pierre Gascar cite à son tour Michelet :

*Préoccupés du style, autant que des affaires, ils ont écrit la nuit, le jour, vivant, mourant ; dans les plus terribles crises et presque sous le couteau, la plume et le style furent pour eux une pensée obstinée. Vrais fils du XVIIIe siècle, du siècle éminemment littéraire, ils gardèrent ce caractère dans les tragédies d'un autre âge*<sup>218</sup>.

Une fois de plus, ces écrivains, dont l'inclusion dans la collection tient à leur participation aux événements historiques d'un siècle orienté vers la littérature, sont des avatars de leur temps. La Révolution les a enfantés et ils transmettent désormais l'esprit de cette époque « dans un autre âge ». Ils sont les vecteurs de la patrimonialisation par le lien étroit avec leur propre temps qui leur est prêté. L'œuvre des auteurs biographiés offre ainsi la synthèse d'une histoire culturelle, qui s'esquisse davantage à travers une chronologie déconstruite à l'échelle de la collection, ce « tableau »<sup>219</sup> qui « met en avant l'idée d'un dialogue ininterrompu entre les auteurs du présent et les œuvres du passé »<sup>220</sup>. Les auteurs de l'*Album Rimbaud* s'interrogent ainsi sur les traces

---

<sup>216</sup> Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin, « Avertissement », *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1971, p.8.

<sup>217</sup> Jacques Boudillet et Jean-Pierre Dauphin, « Avertissement », *Album Céline*, Paris, Gallimard, 1977, p. 7.

<sup>218</sup> Pierre Gascar, *Album Écrivains de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989, p. 7.

<sup>219</sup> « La première période de la Bibliothèque [de la Pléiade] est contemporaine du *Tableau de la littérature française* [d'André Gide] dont le projet remonte à la fin des années vingt [...]. L'ouvrage se présente comme le pendant ou le versant critique de l'entreprise éditoriale qu'est, au même moment, la Pléiade : la somme possible des introductions à cette œuvre collective, ininterrompue et atemporelle que serait la littérature. » Joëlle Gleize et Philippe Roussin *op. cit.*, 2009, pp. 56-57.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 56.

qu'a laissées le poète au-delà de sa propre époque : « La lumière brille toujours dans son œuvre, mais du météore lui-même, que reste-t-il [...] ? »<sup>221</sup> En posant cette question, Henri Matarasso et Pierre Petitfils annoncent un des principaux enjeux de la collection, qui vise à affirmer l'actualité persistante de ces auteurs dans le même temps présentés comme si bien immergés dans leur époque qu'ils l'incarneraient pour le lecteur d'aujourd'hui.

## ii. L'auteur, notre contemporain

L'importance de l'écrivain dans et pour son temps, d'une part, et sa présence à l'époque contemporaine, d'autre part, demeurent en effet deux modes d'inscription contrastés dans la temporalité que les Albums de la Pléiade visent à concilier. La notion de contemporanéité des auteurs relève d'une ligne éditoriale explicite, qui détermine la composition du corpus de la Bibliothèque de la Pléiade, dont le directeur, Hugues Pradier, affirme en traitant des écrivains que la Pléiade choisit de ne plus rééditer : « Certains auteurs nous quitteront tout simplement parce qu'ils quitteront le domaine de la littérature vivante et resteront des témoins de leur époque, mais ne seront plus des compagnons de notre temps »<sup>222</sup>. Jean Ducourneau énonce ainsi cette dualité du passé et du présent dès l'« Avertissement » de son *Album Balzac*:

*Autour de tout cela et de lui-même, une époque : le Romantisme. Époque de rébus, si transparente et si proche de la nôtre par certains aspects. Elle a ses modes, comme le diorama, ou ses inventions, comme le daguerréotype. Homme de son temps, et du nôtre, Balzac nous en fait percevoir les résonances à travers son œuvre*<sup>223</sup>.

La question de la constante réactualisation d'une œuvre occupe une place centrale dans la collection, qui s'emploie, du moins à travers le discours auctorial, à façonner le patrimoine comme entité vivante plutôt que comme monument figé dans le temps. Si Henri Godard, auteur de l'*Album Giono*, note la nécessité d'un recul historique intervenant dans le commentaire d'un corpus canonique (« [...] on n'aborde pas la vie d'un auteur contemporain de la même façon que celle d'un auteur du passé »<sup>224</sup>), sa préface annonce tout de même la « présence » de cette

---

<sup>221</sup> Henri Matarasso et Pierre Petitfils, « Avertissement », *Album Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>222</sup> Hugues Pradier, dans : Gérald Grunberg, Pierre Bergé, Jean Lauxerois, Bernard Huchet, Hugues Pradier, *op. cit.*, p. 20.

<sup>223</sup> Jean Ducourneau, « Avertissement », *Album Balzac*, Paris, Gallimard, 1962.

<sup>224</sup> Henri Godard, *Album Giono*, Paris, Gallimard, 1980, p.7.

œuvre au moment de la parution d'un Album (1980) qui traite d'un auteur dont le décès est récent :

*Giono, disparu il va y avoir dix ans, n'a rien perdu de sa présence. Ses premiers lecteurs restent fidèles à son œuvre, et elle en trouve aujourd'hui de nouveaux, sans doute parce qu'elle satisfait des goûts ou des besoins dont la production romanesque actuelle ne se préoccupe guère*<sup>225</sup>.

Par le biais de son écriture, Giono toucherait, selon Godard, une sensibilité universelle – la mort de l'écrivain n'empêche pas son héritage littéraire de continuer à résonner auprès du lectorat. Tenus pour emblématiques de leur temps, les écrivains biographiés par les Albums de la Pléiade détiendraient ainsi un statut canonique en raison de l'intemporalité qui caractériserait leur œuvre. L'œuvre elle-même prend d'ailleurs vie à travers cette contemporanéisation : « Si le Graal est incontestablement le plus grand mythe de l'Occident médiéval, c'est sans doute parce qu'il donne forme à un désir brûlant : incarner l'image inconnue du sacré, fût-il sans dieu, dans le présent des vies humaines »<sup>226</sup>. Si le mythe a survécu à l'épreuve du temps, c'est précisément par la pertinence de son message, qui se renouvelle à l'infini avec l'avancée de l'histoire.

En avançant de tels propos, les auteurs des Albums soulignent simultanément le statut exceptionnel des écrivains que dépeignent leurs ouvrages. Ainsi, à propos de Saint-Exupéry : « Né avec le siècle, Antoine de Saint-Exupéry est un des rares auteurs à ne pas vieillir, le seul peut-être : son immortel Petit Prince continue sa vie dans les rêves des enfants et des parents dans le monde entier »<sup>227</sup>. Il en va de même concernant Diderot qui, en tant qu'« homme de son temps », s'est à son tour simultanément « imposé comme notre principal contemporain au XVIIIe siècle »<sup>228</sup>. Michel Delon explicite ces propos par le caractère précurseur de l'œuvre de l'auteur de *Jacques le fataliste* : « Il est notre contemporain par sa méfiance des certitudes toutes faites et des systèmes dogmatiques, par son sens de la diversité et de la complexité du monde, par son jeu avec les mots et les genres »<sup>229</sup>. Quant à William Shakespeare, s'il demeure vivant dans la mémoire collective, ce serait grâce à l'actualité et l'aspect universel de ses pièces, qui, en plus de proposer un portrait des mœurs de l'époque, a également façonné des personnages intemporels :

---

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> Philippe Walter, « Avant-propos », *Album Graal*, Paris, Gallimard, 2009, p. 13.

<sup>227</sup> Jean-Pierre Dauphin, « Avant-propos », *Album Saint-Exupéry*, Paris, Gallimard, 1994, p. 7.

<sup>228</sup> Michel Delon, « Avant-propos », *Album Diderot*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.

<sup>229</sup> *Ibid.*

*Il n'y a aucun jugement de Shakespeare porté sur son œuvre, il n'y a aucun personnage qui vient donner la morale – il n'y a pas de morale de l'histoire. C'est en ça qu'il reste toujours subversif, et, curieusement, qu'il épouse toutes les époques. Même encore aujourd'hui je vois un jeune metteur en scène, pour comprendre, raconter notre monde aujourd'hui tel qu'il est, il aura huit fois sur dix envie tôt ou tard de lire notre monde à travers l'œuvre de Shakespeare. C'est un constat. C'est miraculeux, c'est vertigineux, c'est un fait. Shakespeare est là, probablement, plus existant que nous tous, plus vivant que nous tous*<sup>230</sup>.

Selon Denis Podalydès, l'intemporalité est la condition principale d'un écrivain « vivant » – c'est le statut canonique de Shakespeare, en tant que référence absolue en termes de théâtre, qui lui confère une présence si intense à l'époque contemporaine. Molière, quant à lui, partage avec nous les problèmes quotidiens à l'échelle humaine, et ce sont ses défauts qui le rendent si actuel à nos yeux :

*Cet homme dont nous parlerions la langue et dont les combats, contre l'hypocrisie, l'intolérance et le pédantisme, seraient toujours les nôtres, ce saint laïque objet d'une dévotion stérilisante, peut-on encore « l'aimer sincèrement et de tout son cœur », comme Sainte-Beuve le prescrivait il y a cent cinquante ans en correctif aux divers fanatismes ? Il semble que oui [...]»<sup>231</sup>.*

Si les échos du caractère de Molière résonnent encore à notre époque, c'est aussi grâce à l'héritage qu'il nous a laissé, puisé de son ancrage dans la réalité de son propre temps. De même, au sujet de Cocteau, Pierre Bergé affirme :

*Aujourd'hui, ses pseudopodes s'enracinent. Son factice miroite. Son étoile file. Sa magie opère. Sa vapeur se condense. 'L'œuvre est une sueur.' Osons ce rapprochement lacanien : l'œuvre est un suaire. Celui de Cocteau n'est peut-être pas vrai, mais il déplace de plus en plus de fidèles. [...] D'ailleurs, n'a-t-il pas dit en prévision de toute rencontre posthume : « Je reste avec vous » ?<sup>232</sup>*

L'œuvre, prolongement de son auteur, « se condense » avec le temps, transposant l'essentiel de son message au temps présent. Bergé introduit également par la voie du suaire la notion de

---

<sup>230</sup> Denis Podalydès, interview à la librairie Mollat, 22/05/2016 <https://www.youtube.com/watch?v=M6TNeZkWWTs>, consulté le 24/04/2018.

<sup>231</sup> François Rey, « Avant-propos », *Album Molière*, Paris, Gallimard, 2010, p. 5.

<sup>232</sup> Pierre Bergé, « Avant-propos », *Album Cocteau*, Paris, Gallimard, 2006, p. 10.

relique, essentielle à la mise en scène des écrivains qui s'opère dans les Albums, et sur laquelle nous nous pencherons en détail plus loin. La relique fonctionne en effet comme un outil de patrimonialisation visuelle, reliant l'histoire au présent tout en soulignant la dimension révolue de l'objet qui, métonymiquement, représente l'écrivain. C'est dès lors cette double inscription historique de l'auteur, plongé dans son époque tout en étant parfaitement actuel par ses idées, qui s'opère tout au long de la collection : monument de l'histoire et figure de proue de la culture actuelle, l'écrivain est présenté comme un point de convergence qui assurerait le lien entre un certain passé et les préoccupations ou la sensibilité contemporaine, sans que la nature précise de cette contemporanéité ne soit toujours parfaitement identifiée.

La contemporanéisation d'auteurs pourtant présentés comme « de leur temps » repose dans les Albums sur une rhétorique du dévoilement qui prétend donner à voir l'écrivain tel qu'en lui-même, par-delà les idées reçues qui ont été formulées à son sujet. L'objectif de cette « révélation » d'une image authentique de l'auteur ambitionnée par la collection tend à créer un rapprochement entre le lecteur et l'écrivain biographié. Cet effet de proximité s'opère sur un plan humain, qui transcende la distance temporelle séparant l'auteur figuré de son lectorat, et vise à proposer de cette manière un canon littéraire qui se veut vivant et familier.

## **2. À la recherche de la « vérité »**

### **i. La stratégie du dévoilement**

S'il existe peu de métadiscours au sein des Albums de la Pléiade concernant le projet éditorial de la collection, les préfaces des premiers volumes fournissent néanmoins quelques indices quant aux objectifs que la série s'est posés à sa naissance en termes de construction de l'image des écrivains et de la littérature. Il s'agit ainsi, par le biais de la configuration médiatique spécifique à la collection, de montrer le « vrai » visage des écrivains, qui, les auteurs des Albums l'affirment constamment, se serait perdu aux yeux des lecteurs sous le poids de la légende qui les a enveloppés au fil du temps. Cette volonté de donner à voir des images d'auteurs inédites s'aligne sur – ou, peut-être plus justement, est la cause directe de – la prétention d'innovation par la configuration générique de ces volumes, et se manifeste dans plusieurs préfaces, notamment celle du premier volume, dédié à Balzac. Son auteur, Jean Ducourneau, donne à cette occasion le ton aux volumes qui suivront : « Nous avons [fait un choix] en donnant préférence aux documents inédits ou moins connus. [...] La famille, les

amitiés masculines et féminines, les ‘enfants’, les éditeurs de Balzac découvrent leurs visages et leurs secrets. Beaucoup de ces visages nous étaient inconnus »<sup>233</sup>. L’auteur adopte dans ce premier volume la posture du chercheur-archéologue. Sa tâche consisterait à dévoiler aux lecteurs la vie de Balzac au long de cette reconstitution en images rendue possible par le médium de l’album, mettant au goût du jour des facettes de l’écrivain jusqu’alors restées dans l’ombre. Cette approche n’est pas nouvelle pour le genre du portrait d’auteur, comme l’indique Hélène Dufour :

*« Trouver l’homme » ou, selon Baudelaire, « voir d’abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait » : le portrait est dévoilement d’une essence. [...] Le portrait participe d’une démarche maïeutique, il va d’une apparence à une essence ; sous le rôle social, il tente de saisir ce qu’il y a de plus profond et en même temps de plus familier en chaque être [...]»<sup>234</sup>.*

Le portrait est un outil qui perce à travers les couches d’une réputation figée pour en arriver à l’« essence » de l’être réel se cachant derrière la célébrité<sup>235</sup>.

Dans bon nombre d’autres textes introducteurs des Albums, les auteurs insistent donc de façon récurrente sur l’existence d’une « vérité cachée », liée à la complexité des écrivains qu’aucune biographie ni aucun portrait n’aurait à ce jour été en mesure de dévoiler aux lecteurs. Dans la préface de l’*Album Molière*, François Rey cherche ainsi à exhumer Molière du tombeau que constitue pour lui son œuvre et, davantage peut-être, sa réception critique : « On peut [...] – depuis trois lustres j’en fais l’expérience heureuse – tenter de le retrouver sous l’océan des commentaires, en deçà des lectures et des relectures, chercher sa présence, parfois la deviner, dans le tohu-bohu du Paris de son temps, entendre sa voix dans la cacophonie des textes et le brouhaha des discours »<sup>236</sup>. Dans un même ordre d’idées, Pierre Petitfils, auteur de l’*Album Verlaine*, affirme :

*Naturellement, c’est vers la fin, après son élection au titre de Prince des poètes (1894), qu’abondent les portraits. Tous sont attachants, mais ils n’épuisent pas le mystère de*

---

<sup>233</sup> Jean Ducourneau, « Avertissement », *Album Balzac*, Paris, Gallimard, 1962, p. VII.

<sup>234</sup> Hélène Dufour, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1997, pp. 189-190.

<sup>235</sup> Adeline Wrona parle dans ce type de représentations, en fondant son raisonnement sur l’exemple des biographies d’hommes politiques dans la presse, de « portraits herméneutiques », qui « sont incités à interroger les formes de la représentation – comme s’il fallait soulever les masques des apparences, pour discerner la vérité des individus. » Dans : Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012, p. 306.

<sup>236</sup> François Rey, *Album Molière*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 5-6.

*cette physionomie attirante et inquiétante. Le plus étonnant est que le vrai Verlaine, celui des profondeurs, ne ressemblait nullement au héros truculent que la Fatalité saturnienne a fait de lui*<sup>237</sup>.

Petitfils stipule ici l'existence d'une image « véritable » de Verlaine, l'image multiple et complexe qui s'est dérobée aux yeux de son lectorat, déformée par son héritage et la réception qui en a été faite. La légende qui s'est construite autour du poète voilerait dès lors la *personne* à l'origine de l'œuvre, que Dominique Maingueneau identifie en tant que composante essentielle à l'entité auctoriale, allant de pair avec les instances de l'*écrivain* (ou la « fonction-auteur ») et l'*inscripteur* (ou l'« énonciateur textuel »)<sup>238</sup>. Il en va de même pour Nerval, dont Éric Buffetaud et Claude Pichois taillent le portrait à travers un massif de caricatures qui, au fil du temps, ont déformé le visage authentique de « Gérard » aux yeux de sa postérité :

*On voit à quoi tendent ces images ainsi que trop d'anecdotes : Gérard est un être étrange, marginal, inoffensif, pour qui l'on éprouve une affection un peu moqueuse. Ecrite ou dessinée, cette image dissimule la vraie personnalité de Nerval et recouvre l'œuvre dont elle fausse l'interprétation*<sup>239</sup>.

La vie de Nerval, au même titre que l'œuvre, seraient tombées victimes du succès et de la subséquente surreprésentation médiatique du personnage, qui déséquilibre les proportions occupées par les trois instances auctoriales. Jean-Pierre Bernés, auteur de l'*Album Borges*, s'aligne sur ce type de propos, évoquant une image de l'écrivain bien trop simpliste qui se serait sédimentée au cours du temps :

*L'aveugle errant accroché à des bras successifs, appuyé sur une canne de passage dont il aimait raconter l'histoire baignée de cette littérature voyageuse qui remplit sa Bibliothèque de Marco Polo, voilà l'image unique que beaucoup de ses lecteurs européens ont conservée de l'auteur de L'Aleph, une image certes susceptible de multiples versions et perversions, une image s'étalant sur plus de trente ans et qui s'est tout juste un peu ridée en devenant l'ultime masque. Quel bonheur de pouvoir la*

---

<sup>237</sup> Pierre Petitfils, « Avertissement », *Album Verlaine*, Paris, Gallimard, 1981, p. 7-8.

<sup>238</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 107-108.

<sup>239</sup> Eric Buffetaud et Claude Pichois, « Avant-propos », *Album Nerval*, Paris, Gallimard, 1993, p.7.

*nuancer, même si les contraintes éditoriales, en écartant tant de facettes laissées dans l'ombre, nous ont condamné à un tracé sommaire*<sup>240</sup>.

La représentation que retient la mémoire collective de Borges n'est pas uniquement réductrice – elle serait devenue une façade qui dissimule la vérité du personnage. En se figeant tel un masque mortuaire, forme par excellence de la relique, cette image assoit l'écrivain dans un passé révolu, fait de mythes et de légendes, qu'il s'agit désormais d'actualiser. C'est dans ce même ordre d'idées que Jean-Pierre Dauphin rappelle d'abord l'image d'Antoine de Saint-Exupéry qui s'est sédimentée dans l'histoire, avant de pouvoir à son tour décortiquer les couches qui composent la « réalité » de l'écrivain :

*Sa volonté de servir dans la reconnaissance durant la guerre, malgré ses amis, fit de lui l'un des rares à pouvoir écrire sur la défaite de 1940 sans en rougir. [...] Mais « Saint-Ex » était plus que cela : un inventeur passionné de sciences, un bon vivant connu pour ses belles histoires et ses jeux. Il était aussi un penseur chaleureux, dont les Carnets montrent l'intérêt qu'il a pour tout ce qui est humain*<sup>241</sup>.

Saint-Exupéry serait réellement bien plus complexe que ce que le commun des mortels ne sait de lui – la connaissance de l'homme derrière l'œuvre permettrait de mieux comprendre la sensibilité qui a sous-tendu sa création. Bien entendu, l'Album se propose dès lors de faire découvrir au lecteur cette riche personnalité à travers la galerie d'images diverses donnée à voir : c'est à la faveur de cette « vérité » méconnue des lecteurs dont les Albums stipulent l'existence que s'esquisse le discours de la collection prônant l'innovation. Certains auteurs d'Albums, comme Henri Matarasso et Pierre Petitfils, voient dans l'iconographie la seule manière valide de dévoiler le caractère extraordinaire de la vie de l'écrivain :

*Cette forme, [...] à quelle autre vie conviendrait-elle mieux qu'à celle, prodigieusement mouvementée, d'Arthur Rimbaud ? Au surplus, la jalonnement de documents authentiques et d'évocations précises, c'est donner la biographie la plus objective, c'est-à-dire la plus exacte qu'il se puisse faire. La prolifération des exégèses et des interprétations personnelles a voilé la physionomie de Rimbaud. [...] C'est le poète délogé des*

---

<sup>240</sup> Jean-Pierre Bernés, texte introducteur de l'*Album Borges*, Paris, Gallimard, 1999, p. 7.

<sup>241</sup> Jean-Pierre Dauphin, « Avant-propos », *Album Saint-Exupéry*, Paris, Gallimard, 1994, p. 7.

*bandelettes de la légende, le seul qui importe à ceux qu'ont touchés ses vers d'or et sa prose de diamant, qui revit en ces pages*<sup>242</sup>.

Cette image « réelle », « dégagée des bandelettes de la légende », serait la seule recherchée par le lectorat, d'après Matarasso et Petitfils. L'inscription des écrivains dans le canon littéraire – et la raison d'être des Albums de la Pléiade – se fonderait ainsi, pour la plupart des auteurs albumisés, sur une part de mystère qu'il s'agirait désormais d'éclairer. Or, ce mystère s'intègre pleinement au portrait, selon Jean-Luc Nancy : « Le portrait ne produit pas [...] une résolution de l'énigme. En tant qu'il se comporte comme un masque mortuaire, il n'est lui aussi que le moulage de l'énigme comme telle »<sup>243</sup>. Dans certains cas, cette tâche est dès lors annoncée comme pratiquement impossible : Pierre Hebey écrit dans ce sens qu'« il demeure un mystère Simenon que toutes les études du monde n'ont pu élucider »<sup>244</sup>. Hebey semble suggérer en filigranes que c'est son Album, pour la première fois, qui parviendra à lever le voile sur ce secret persistant, et donc donner à voir ce « jamais vu » promis par la collection. Outre les figures d'écrivains, la littérature même s'enveloppe, elle aussi, de légendes : Philippe Walter avance ainsi que « le Graal vit en permanence d'ambiguïtés, de contradictions et de mystères jamais résolus »<sup>245</sup>. Jean Lescure évoque à son tour l'aura énigmatique qui entoure André Malraux : « Je m'avançais dans une vie furieusement affrontée, tant aux hommes et à leurs traces, qu'au monde et à ses événements [...]. Tout cela, bien sûr, affreusement lacunaire et tout juste indicatif. Avec pourtant d'autant plus de tranquillité que le penser de Malraux est plus, et consciemment, question que réponse »<sup>246</sup>.

Les secrets bien gardés de l'écrivain tiennent notamment, au-delà de la réception qu'en a fait la postérité, à sa « posture » que Jérôme Meizoz définit, en se fondant sur les travaux d'Alain Viala, comme la manière singulière « d'occuper une 'position' dans le champ »<sup>247</sup> littéraire. À l'ère de la médiatisation, comme le souligne Nathalie Heinich, les auteurs, tout comme d'autres personnes détenant un « capital de visibilité », cherchent en effet à préserver leur vie privée en donnant à voir une image publique contrôlée<sup>248</sup>. Afin de faire tomber la façade mythique des

---

<sup>242</sup> Pierre Petitfils et Henri Matarasso, « Avertissement », *Album Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>243</sup> Jean-Luc Nancy, *L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 22.

<sup>244</sup> Pierre Hebey, « Avant-propos », *Album Simenon*, Paris, Gallimard, 2003, p. 8.

<sup>245</sup> Philippe Walter, « Avant-propos », *Album Graal*, Paris, Gallimard, 2009, p. 7.

<sup>246</sup> Jean Lescure, « Préambule », *Album Malraux*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 8-9.

<sup>247</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine, 2007, p. 16.

<sup>248</sup> Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 333-335.

auteurs, les Albums de la Pléiade se positionneraient dès lors en travers des efforts fournis par les écrivains pour préserver la sphère privée de leur quotidien – Georges Poisson déplore ainsi une image de Saint-Simon bien trop restrictive, en raison du contrôle que l'écrivain a exercé sur sa posture au long de sa vie : « On ne trouve dans Saint-Simon que ce qu'il a bien voulu y mettre. Cet homme qui, soixante ans durant, a passionnément regardé autour de lui, y a surtout vu des caractères et des situations politiques, et, s'il a complaisamment décrit son attitude, il s'est rarement regardé vivre lui-même »<sup>249</sup>. Alors que Poisson présente le secret qui entoure la personne de Saint-Simon comme un dégât collatéral de la nature modeste de l'écrivain, préoccupé davantage par le monde qui l'entoure que par sa propre image, le mystère qui enveloppe Paul Éluard tient plutôt, selon Roger-Jean Ségalat, à sa propre volonté de se dérober à une image publique dont il ne détient pas le contrôle :

*Inspirées de l'amitié, [les quelques études mi-biographiques, mi-littéraires concernant Paul Éluard] contiennent plus de bons sentiments que de faits précis. Quelquefois Éluard les a personnellement corrigées et a essayé de donner de lui-même, par le souci bien naturel qu'ont les demi-dieux de préparer pour la postérité leur propre histoire idéale, une image simplifiée ou conventionnelle*<sup>250</sup>.

Ségalat s'emploie, dans son « Avertissement », à dénoncer le caractère subjectif des ouvrages qui ont jusque-là été dédiés à Paul Éluard : influencés par la posture que l'écrivain s'est façonnée pour lui-même, ces récits méritent désormais d'être rectifiés. Simultanément, l'auteur procède déjà à une construction de l'image d'Éluard, puisqu'il accorde d'emblée à l'écrivain un statut de « demi-dieu ». Alors que c'est bien cette image inaccessible de l'auteur qu'il s'agira désormais de nuancer par les « faits précis », elle constitue néanmoins le point d'entrée de l'ouvrage et le prisme par lequel Éluard est perçu dans cet Album. Claude Pichois témoigne, quant à lui, de son soulagement d'avoir eu accès aux nombreuses images « authentiques » de Colette : « De quelques écrivains les images authentiques sont rares. Colette n'est heureusement pas de ceux-là [...]. La difficulté était donc de choisir parmi des centaines de documents et d'obtenir un équilibre entre ceux qu'on a vus trop souvent et ceux que nous avons pu trouver ou que l'amitié nous a permis de découvrir »<sup>251</sup>. En prétendant se montrer au public sous toutes ses coutures, Colette a en réalité effectué l'opération inverse : elle s'est enfouie sous

---

<sup>249</sup> Georges Poisson, « Avertissement », *Album Saint-Simon*, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>250</sup> Roger-Jean Ségalat, « Avertissement », *Album Éluard*, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>251</sup> Claude Pichois et Vincenette Pichois, « Avant-propos », *Album Colette*, Paris, Gallimard, 1984, p. 7.

la mise en scène de sa propre personne, se déroband au regard qui chercherait à cerner sa « vraie personne ».

Ces affirmations, prises à titre d'exemples, traduisent une conviction métadiscursive se déclinant à l'échelle de la collection : les images d'auteurs telles qu'on les connaît ne décèleraient qu'une infime partie de la vérité, qui mérite d'être mise au goût du jour. Les auteurs revendiquent dès lors à tour de rôle la nécessité d'une nouvelle approche « objective » de la vie de l'écrivain dont ils traitent. L'outil le plus efficace de ce dévoilement est, selon eux, l'iconographie, sur laquelle s'appuie le projet éditorial de la collection, dont la nature documentaire ôte supposément le filtre du portraitiste pour offrir une image d'auteur qui parle d'elle-même<sup>252</sup> et détiendrait donc un pouvoir évocateur plus objectif que le (seul) récit textuel. Jean Bruneau et Jean Ducourneau insistent dans cet ordre d'idées sur le caractère fondamentalement documentaire de leur iconographie<sup>253</sup>, réunie malgré l'aversion de Gustave Flaubert pour les images : « si l'iconographie flaubertienne n'a pas la même richesse que celle d'autres auteurs, Flaubert en est sans doute le premier responsable »<sup>254</sup>. L'« interprétation graphique »<sup>255</sup> de la littérature à laquelle se livrent les auteurs commence, dans les pages de l'Album, par un défilement d'images relatives à *l'homme* derrière l'œuvre : dénuder son univers intime, c'est donner un corps aux personnes et aux lieux qui ont inspiré ses personnages et les scènes de ses romans. Il en va de même pour Stendhal : Victor Del Litto, auteur de l'Album qui lui est consacré, souligne la difficulté de l'entreprise qu'a été de déceler Henri Beyle derrière Stendhal, dont il souligne la réticence à se faire « dévoiler », ainsi que le goût des masques :

*[...] arriver à deviner Stendhal est parfois ardu. « Cache ta vie », se donnait-il comme règle dès ses plus jeunes années et, dans les Souvenirs d'égotisme, il répète : « Me croira-t-on ? Je porterais volontiers un masque. » Or, le masque il l'a porté, et c'est sous le masque qu'il faudrait découvrir le vrai Stendhal*<sup>256</sup>.

---

<sup>252</sup> Claire Bustarret écrit à propos de l'album photographique : « Ainsi la Nature, le monde visible, vient selon [Henry Fox Talbot], bientôt repris par la vulgate en faveur du nouveau médium, s'inscrire « de lui-même » dans la forme du livre. », Claire Bustarret, « L'album photographique avant l'ère photo-mécanique : une aventure éditoriale », dans : Michelle Debat (dir.), *op. cit.*, 2003.

<sup>253</sup> Pour rappel : « Le document, base de la recherche, se situe aux sources de l'histoire littéraire. L'image – iconographie – prolonge la notion de recherche vers la biographie, mêlée souvent elle-même à l'œuvre du romancier. » Jean Bruneau et Jean Ducourneau, « Avertissement », *Album Flaubert*, Paris, Gallimard, 1972, p. 7.

<sup>254</sup> Jean Bruneau et Jean Ducourneau, « Avertissement », *Album Flaubert*, Paris, Gallimard, 1972, p. 7.

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> Victor Del Litto, « Avertissement », *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1966.

Le volume, fort de ses 321 pages, est pourtant rempli de documents dépeignant la vie de l'écrivain. Faute de portraits d'Henri Beyle, le lecteur peut admirer paysages, frontispices d'églises, maisons (Fig. 13) et documents divers ; ici, les peintures et gravures se mêlent aux photographies pour former un aperçu hétérogène de l'époque.

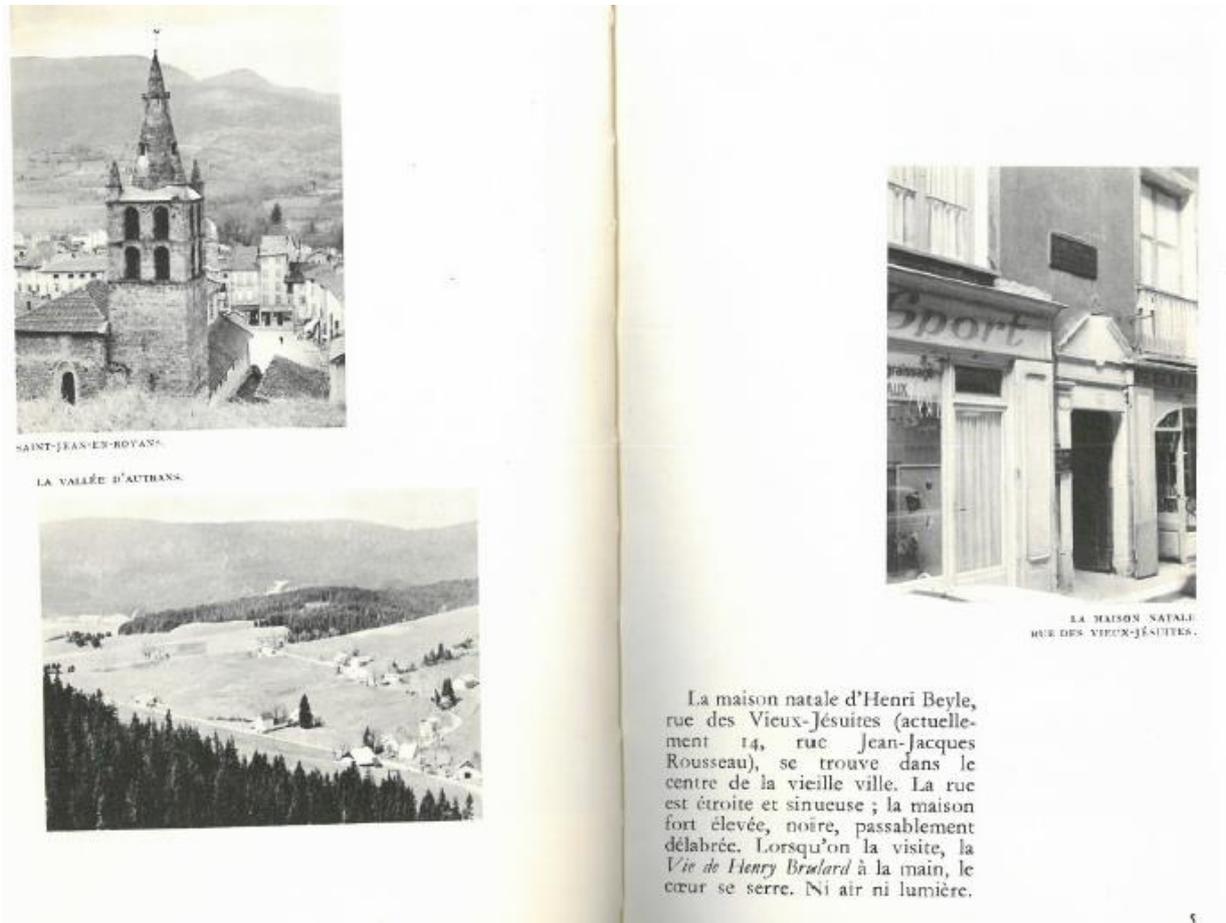


Fig. 13 Victor Del Litto, *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 4-5.

Le motif du masque évoqué là, qui traduit la volonté de l'écrivain de rester indéchiffrable à la faveur d'une posture élaborée, mais renvoie également dans ce cas précis à l'usage fréquent de pseudonymes par l'auteur, demeure en vigueur tout au long de la collection. Ce procédé n'est pas exclusivement propre aux Albums de la Pléiade, puisque, depuis l'émergence de l'ère médiatique, il est devenu un thème récurrent dans la représentation des écrivains jusqu'à faire partie intégrante de l'« image d'auteur » prototypique :

*L'écrivain n'est écrivain qu'autant qu'il fraie avec la sphère publique et parce qu'il n'existe pas sans lecteurs, qu'il ne peut se contenter d'être une pure plume, la question du masque le concerne aussi. La plume ne saurait aller sans le masque, cette persona*

*qui sous-tend l'auctorialité en régime littéraire et contribue dès lors aux configurations posturales auxquelles ne peuvent pas ne pas se livrer les écrivains*<sup>257</sup>.

Le masque est une étape dans la poursuite de la reconnaissance, comme le note Jean Starobinski, renvoyant à la théorie hegelienne : « Le masque est l'une des expressions d'une faculté, ou plutôt d'une ambition fondamentale de l'être humain, qui est celle de *se faire être*. Se faire être : devenir un acteur jusqu'à devenir une personne agissante désormais reconnue dans son identité [...] »<sup>258</sup>. La rhétorique du « dévoilement » procède donc des attendus du genre du portrait d'écrivain, qui présuppose une dissimulation par les auteurs de leur authenticité et constitue le fondement de la construction de leur *persona*.

Ainsi, l'existence du masque est inévitable ; la découverte, en-dessous, de nouveaux traits de personnalité de l'auteur n'obscurcit pas le portrait qu'en dresse l'histoire – au contraire, plus l'écrivain est rendu complexe, plus il devient humain et compréhensible pour le lecteur. Merlin Holland note dans son *Album Wilde* :

*Pour autant que nous croyons connaître Oscar Wilde, il reste toujours une énigme. [...] Lors de son célèbre échange d'insultes avec le peintre James Whistler, Wilde écrit : « restez comme moi, incompréhensible ; un grand homme se doit d'être incompris ». C'est un rôle qu'il avait fort bien joué de son vivant, se cachant habilement derrière une nuée de paradoxes. Après sa mort, pourtant, l'incompréhension, privée de son maître d'œuvre, devint plutôt de la méconnaissance. [...] En Angleterre, par pudeur, peu de gens s'intéressaient à l'homme et sa vie ; en France, on estimait l'artiste sans commenter sa vie privée. La publication de ses lettres, en 1962, a tout changé. [...] Soudainement devant nous sans masque, non moins fascinant, même plus encore*<sup>259</sup>.

Les Albums de la Pléiade aspirent à proposer des « faits » bruts dans le but d'arracher l'écrivain à son « image d'auteur »<sup>260</sup> telle qu'elle s'est sédimentée au cours de sa réception, ce qui ne

---

<sup>257</sup> David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau, « La littérature n'est pas une culture 'hors sol' », dans : David Martens, Jean-Pierre Montier, et Anne Reverseau, (dir.), *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, PUR, 2017, p. 27.

<sup>258</sup> Jean Starobinski, *Interrogatoire du masque*, Paris, Galilée, 2015, p. 12.

<sup>259</sup> Merlin Holland, « Avant-propos », *Album Wilde*, Paris, Gallimard, 1996, p. 7.

<sup>260</sup> La définition utilisée ici est empruntée à Ruth Amossy, selon qui l'« image d'auteur » constitue l'ensemble des « discours qui esquissent une figure imaginaire, un être de mots auquel on attribue une personnalité, des comportements, un récit de vie et, bien sûr, une corporalité soutenue par des photos et par des apparitions télévisées. L'image au sens littéral, visuel du terme se double donc d'une image au sens figuré. Elle comporte deux traits distinctifs : (1) elle est construite dans et par le discours, et ne se confond en rien avec la personne réelle de l'individu qui a pris la plume ; il s'agit de la représentation imaginaire d'un écrivain en tant que tel. (2) Elle est essentiellement produite par des sources extérieures et non par l'auteur lui-même : il y a représentation de sa

peut se faire autrement que par le biais du document. La série postule l'existence d'une *personne* étrangère à sa réputation telle qu'elle s'est cristallisée au sein du champ littéraire et qu'il s'agit d'exposer sous une lumière désormais objective. Comme le suggèrent Pierre Clarac et André Ferré, qui abordent la biographie de Marcel Proust en se plaçant sous le signe des positions esthétiques de l'écrivain :

*L'objet de l'art, à ses yeux, était d'atteindre « une réalité cachée par une trace matérielle ». Nous ne pourrions guère recueillir ici que des « traces matérielles » d'une vie si ardente et si vite brisée. Mais peut-être, par elles et au-delà d'elles, arrivera-t-on à surprendre quelques aspects de son paysage intérieur<sup>261</sup>.*

« Surprendre » un auteur dans toute son authenticité, voilà l'objectif pleinement revendiqué des Albums de la Pléiade – une quête qui peut à l'occasion se réaliser, comme nous venons de le voir, contre le gré d'auteurs souvent désireux de montrer en public une image contrôlée. Les auteurs des Albums prétendent chercher à éviter la fabrication d'une représentation façonnée consciemment : dans ces volumes, les images parleraient d'elles-mêmes en laissant se profiler progressivement la « vérité » qui ne se livre pas aisément au lecteur.

## ii. Une mise en scène par l'intime

L'histoire forge des légendes, un réseau d'images d'auteurs inscrites dans leur temps et présentées comme des mythes. Les biographes des Albums cherchent à balayer cette imagerie convenue en proposant, selon un principe lui aussi convenu, une image aussi authentique que possible des auteurs. Pour répondre à cette « part de mystère » des écrivains représentés, de nombreux auteurs d'Albums de la Pléiade adoptent ainsi dans leurs textes de présentation une stratégie du dévoilement, qui se réalise au moyen d'une mise en scène reposant sur l'exposition de la vie privée de ces écrivains. « En composant cette iconographie, c'est l'envers individuel du décor que l'on invite à voir »<sup>262</sup>, indiquent ainsi Jacques Boudillet et Jean-Pierre Dauphin

---

personne, et non présentation de soi. C'est en quoi elle se distingue de l'*ethos* discursif, ou image de soi que le locuteur produit dans son discours (Amossy 1999). » Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », dans: *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009, <https://journals.openedition.org/aad/662>.

<sup>261</sup> Pierre Clarac et André Ferré, « Avertissement », *Album Proust*, Paris, Gallimard, 1965.

<sup>262</sup> Jacques Boudillet et Jean-Pierre Dauphin., « Avertissement », *Album Céline*, Paris, Gallimard, 1977, p. 8.

dans l'*Album Céline*. L'enjeu d'un Album de la Pléiade est en effet, annoncent Henri Mitterand et Jean Vidal dans leur *Album Zola*, de « retrouver l'univers intime de l'écrivain »<sup>263</sup>.

La mise en scène des figures publiques par le biais de leur intimité est une pratique née à l'époque romantique. José-Luis Diaz situe la montée en popularité de cette tendance au moment de l'expansion du genre biographique à tous types de classes sociales, lorsque les hommes « ordinaires » se voient conter leur vie ; « [q]uant aux grands hommes, on ne les accepte plus qu' 'en pantoufles', en 'robe de chambre' ou 'en déshabillé' »<sup>264</sup>. Ce voyeurisme émergent demande effectivement une révélation de facettes méconnues des figures publiques, qui se construisent dans les Albums de la Pléiade au moyen de peintures, dessins, gravures, photographies de l'auteur biographié ainsi que de personnes ayant eu une quelconque influence sur sa vie. En outre, des photographies de lieux de même que de nombreuses reproductions de documents, cartes et manuscrits ornent les pages de chaque volume : autant de preuves d'une existence humaine font surface derrière l'immensité de l'œuvre publiée.

Cette recherche des coulisses de la vie des auteurs aurait pour effet de faire fleurir une affinité particulière entre l'écrivain et le lecteur, qui se noue d'un individu à l'autre. Michel Delon étaye cette idée dans sa préface de *l'Album Diderot* : « Les pages qui suivent se proposent d'être une simple invitation à la vie et à l'œuvre de l'ami Denis »<sup>265</sup>. François Rey stipule à son tour la naissance d'une amitié entre Molière et son lecteur lorsque celui-ci s'applique à découvrir l'homme derrière l'image qui lui a été attachée, fût-ce par l'un de ses « camarades » :

*Il faut [...] se heurter à lui, s'emporter contre lui, s'en détourner pour revenir à lui, et accepter de dialoguer, non plus avec le « parfaitement honnête homme » célébré par son camarade La Grange, mais avec l'ambitieux, le courtisan, l'amoureux de soi-même, le polémiste injuste, bref, avec l'homme de passion. On se rend compte alors que ce grand autre, cet étranger, est devenu un intime et comme votre ami*<sup>266</sup>.

En suggérant que les Albums se font le pivot d'une familiarité entre l'écrivain et le lecteur, les auteurs des préfaces citées jouent de la « vocation relationnelle »<sup>267</sup> du portrait qui, en tant que genre, « accueille tout lien affectif ». En effet, « pour qu'il y ait portrait, il faut qu'il y ait

---

<sup>263</sup> Henri Mitterand et Jean Vidal, « Avertissement », *Album Zola*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>264</sup> Jean-Louis Diaz, *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, PUF p. 303.

<sup>265</sup> Michel Delon, « Avant-propos », *Album Diderot*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.

<sup>266</sup> François Rey, « Avant-propos », *Album Molière*, Paris, Gallimard, 2010, p. 6.

<sup>267</sup> Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017, p. 12.

relation d'individu à individu [...] »<sup>268</sup>. Plutôt que d'être un simple observateur d'une mise en scène particulière de cet « univers intime » des auteurs, le lecteur se voit ainsi invité à intégrer leurs vies en tant que participant actif, lié à l'écrivain par la relation particulière rendue possible par le genre du portrait, déployé à travers la sphère intime du personnage. Une des stratégies de l'actualisation de l'auteur en tant que contemporain du lecteur des Albums se déploie ainsi dans le dialogue qui s'établit, non entre le lecteur et le *grantécrivain*<sup>269</sup>, mais bien entre deux personnes réelles, plongées dans leurs quotidiens respectifs.

Curieusement, dans les préfaces d'Albums dont les auteurs jouissent d'un lien de parenté avec l'écrivain portraituré et détiennent donc *a priori* une connaissance de première main de son univers intime, ces auteurs revendiquent plutôt une recherche de neutralité dans leur façon de représenter ces hommes de lettres. Ainsi, Jean-Éric Green, fils adoptif de Julien Green, avertit son lecteur : « Les liens de parenté et le fait d'écrire ce texte ne pouvaient que me gêner ; aussi ai-je délibérément choisi d'être impersonnel, puisque je ne pouvais trahir l'affection que j'ai pour mon père me passer tout à fait sous silence »<sup>270</sup>. Anne-Isabelle Queneau, belle-fille de Raymond Queneau, confesse à son tour, se référant à son beau-père dans des termes qui se sont fait partie intégrante de son « image d'auteur » : « J'ai délibérément adopté un ton impersonnel pour me sentir plus libre du lien de parenté qui aurait pu peser sur mon travail au détriment de ma volonté d'établir clairement un profil de notre 'prince de l'Avatar' »<sup>271</sup>. Ces revendications semblent, comme nous l'avons brièvement évoqué vis-à-vis du genre biographique, faire office de contrepoids à l'accusation potentielle d'un récit excessivement personnel, dont la perspective serait trop étroite pour donner à voir l'écrivain dans son entièreté. Le portrait « intime » de l'auteur doit ainsi demeurer empreint d'une certaine objectivité associée au « dévoilement » décrit plus haut : en d'autres termes, il lui faut paradoxalement correspondre dans une certaine mesure à son image telle qu'elle est connue du public. Simultanément, face à une telle spécification par l'auteur de son lien familial avec l'écrivain « albumisé », le lecteur retiendra une relation de proximité qui lie les deux personnes. Ce lien de parenté s'avère donc être un double atout pour ces auteurs, qui gagnent en crédibilité en vertu de leurs revendications d'objectivité, mais qui n'en demeurent pas moins positionnés en tant que « témoins privilégiés » de la vie des écrivains mis à l'honneur.

---

<sup>268</sup> Adeline Wrona, *op. cit.*, p. 26.

<sup>269</sup> Dominique Noguez, *Le grantécrivain & autres textes*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>270</sup> Jean-Éric Green, « Avertissement », *Album Green*, Paris, Gallimard, 1998, p. 7.

<sup>271</sup> Anne-Isabelle Queneau, « Avertissement », *Album Queneau*, Paris, Gallimard, 2002, p. 8.

La conjonction du monument figé dans l'histoire et d'un portrait qui exposerait l'écrivain dans son quotidien forgerait, dès lors, une certaine tendresse du lecteur vis-à-vis de l'auteur, que l'on aperçoit dans toutes ses imperfections à travers la galerie d'images qui est donnée à voir selon un modèle, celui de l'album, devenu l'une des formes de conservation et de diffusion de la photographie parmi les plus « familières », relevant de la sphère de l'intime. L'*Album Balzac* exploite ainsi l'autonomie – et donc, le manque de médiation – d'un portrait que se dessine de lui-même en laissant apparaître une figure multiple rendue par la diversité des images :

*Les Balzac apprenti-tragédien à la manière de Racine ou apprenti-romancier à l'imitation de Radcliffe et de Walter Scott, imprimeur malheureux, journaliste de l'opposition par conviction ou néo-légitimiste par amour, romancier, correcteur redoutable d'une œuvre sans cesse remaniée, homme de théâtre dont la scène ne voulut guère, grand voyageur qui parcourut l'Europe en diligence, dessinateur occasionnel et non sans talent, collectionneur naïf de bric-à-brac, propriétaire et si fier d'acquitter le cens électoral, garde-national malgré lui, dandy à la canne moins énorme que célèbre, amoureux de marquises et de duchesses, tous les Balzac nous apparaissent, dans leur grandeur et aussi dans leur petitesse, car le génie a sa manière à lui d'être, parfois, au-dessous du commun. Les caricatures, les charges, les portraits sont aussi en grand nombre et si différents qu'il se dégage de l'ensemble plusieurs Balzac, comme si le modèle n'était pas unique<sup>272</sup>.*

Un Balzac inconnu du lectorat donc, « dévoilé » par un Album qui fait concorder ce portrait « authentique » de l'écrivain avec son image de *grantécrivain* en le qualifiant, dans la même préface, de « prodigieux »<sup>273</sup>. Si l'on ne peut guère ignorer le caractère exceptionnel de l'écrivain canonique, Balzac est simultanément montré comme étant « au-dessous du commun ». La nature documentaire des Albums de la Pléiade, qui permettrait d'atteindre les diverses nuances de ces représentations, réside selon les auteurs de la collection dans l'aspect hétérogène des images, dont la diversité fait des écrivains des personnages aux visages multiples. Le mythe qui s'est construit autour de l'auteur, celui qu'il s'agit d'écarter dans un premier temps, est, dès lors, bien inhérent à sa personnalité, mais il n'en est qu'une facette – c'est la mosaïque de traits de caractère que les Albums cherchent ici à montrer.

---

<sup>272</sup> Jean Ducourneau, « Avertissement », *Album Balzac*, Paris, Gallimard, 1962, p. VII-VIII.

<sup>273</sup> « Cette iconographie s'est révélée à la mesure de Balzac lui-même : prodigieuse. ». *Ibid.*

« En déroulant le film de ces soixante années, on verra bien des Flaubert »<sup>274</sup>, annoncent ainsi les auteurs de l'*Album Flaubert*, Jean Bruneau et Jean Ducourneau, promettant aux lecteurs de montrer la complexité de l'écrivain à travers ce qui devient pour eux un « film » photographique documentant tous les épisodes de sa vie. Pierre Petitfils développe à son tour, quelques années plus tard, l'idée que seul un portrait pluriel, abandonnant toute linéarité et toute prétention à l'homogénéité et à l'univocité, serait en mesure de rendre fidèlement la personnalité de Verlaine : « C'est que Verlaine n'est pas un personnage simple, il est double et souvent triple ; sa biographie forme une symphonie où se heurtent violemment des thèmes contradictoires, avec accompagnement d'éclairs, d'orages et de délires dus à l'absinthe, aux apéritifs et à la bière du Nord qu'il supportait mal »<sup>275</sup>. Parvenir à la « vérité » de Louis-Ferdinand Céline présente également un défi pour Jean-Pierre Dauphin, qui peine à rassembler toutes les incarnations de l'écrivain en un ensemble cohérent :

*Les souvenirs tranchés des contemporains créent bien des perspectives ; les contradictions dont les faits portent témoignage en ouvrent d'autres. Dès lors, tout choix implique une interprétation. [...] Aux humeurs, qui ont suscité portraits flattés et caricatures, doit naturellement succéder l'inventaire d'images plus quotidiennes. Diverses sans être exhaustives, elles offrent les facettes d'un écrivain qui affirma : « Je suis contre l'iconographie. Je suis mahométan. Pas de photos de moi... Je n'aime pas ça ! » - comme si sa vérité était vraiment ailleurs*<sup>276</sup>.

Jean-Pierre Dauphin concède qu'il lui est malaisé de rassembler les « facettes » de Céline sans une intervention subjective de sa part en tant qu'auteur. Pour répondre à cette difficulté, Dauphin fait dès lors recours aux images, qui ont pour lui cette manière « naturelle » de parvenir au cœur de l'écrivain, et donc d'en donner un portrait authentique par leur pouvoir d'évocation. Les nuances apportées aux portraits par les multiples représentations de Céline permettent au lecteur de faire connaissance avec l'écrivain au-delà de son image publique figée. C'est dès lors par la voie de cette pluralité du personnage qui laisse l'écrivain à découvert dans tous ses aspects que le lecteur est invité à éprouver le sentiment de pénétrer dans l'intimité de l'auteur, qui lui est présenté comme un être complexe et surprenant.

---

<sup>274</sup> Jean Bruneau et Jean Ducourneau, « Avertissement », *Album Flaubert*, Paris, Gallimard, 1972, p. 8.

<sup>275</sup> Pierre Petitfils, « Avertissement », *Album Verlaine*, Paris, Gallimard, 1981, p. 7.

<sup>276</sup> Jacques Boudillet et Jean-Pierre Dauphin, « Avertissement », *Album Céline*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 7-8.

Pour rendre fidèlement compte de ces vies « multiples » d'écrivains dont ils traitent, les Albums de la Pléiade mobilisent un complexe média-texte fondé sur l'hétérogénéité de ses composantes, à l'image de ces portraits d'écrivains diversifiés et parfois contradictoires. Le dévoilement de la vie intime de l'auteur constitue à cet égard, nous l'avons vu, l'argument fondateur de cette recherche d'authenticité, puisque le quotidien de l'écrivain demeure relativement méconnu du grand public et, du point de vue de l'éditeur, il permet d'ancrer la légende dans une sphère matérielle aisément reproductible par l'image. Une telle « révélation » de l'auteur passe dès lors par l'exposition de portraits de son entourage et de divers documents qui ont jalonné son parcours, allant d'actes de naissance et bulletins scolaires aux affiches de pièces de théâtre, peintures ou dessins – l'aspect éclectique de l'iconographie appuie l'effet foncièrement documentaire des Albums. Ainsi, à titre d'exemple, si la bien connue phobie de Balzac à l'égard des photographies limite les traces photographiques que l'on retient de lui, le lecteur trouvera dans ce premier Album de la collection des reproductions photographiques des diverses maisons où Balzac a vécu, des chambres où il a séjourné et d'artéfacts qui les ont décorées (Fig. 14), ou encore des photos de Sainte-Beuve, Rotschild, Pierre-Jules Hetzel et bien d'autres personnes de son entourage.



Fig. 14 Jean Ducourneau, *Album Balzac*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 98-99.

L'ambition de la collection est donc de rendre compte d'un héritage laissé par un *personnage* médiatisé, et d'aller au-delà de cette image, pour dévoiler aux lecteurs les *individus* à l'origine des ouvrages qui ont transformé le paysage littéraire. Un examen du quotidien décèle ainsi des parcours sinueux qui ont mené à l'élaboration d'une œuvre littéraire. À travers leurs soucis prosaïques ou les échecs qui ont précédé leur succès, les écrivains canoniques s'humanisent aux yeux du lecteur. Les auteurs du théâtre classique n'échappent pas à cette règle :

*Suivre d'année en année, de jour en jour, l'aventure théâtrale est une expérience instructive. Il apparaît soudainement avec force que Corneille, Molière, Racine furent d'abord des auteurs inconnus, qu'ils durent se frayer – parfois difficilement – un chemin parmi leurs contemporains, qu'ils eurent à combattre, et que, vainqueurs aux yeux de la postérité, s'ils connurent des soirs triomphants, ils subirent aussi ces échecs, cette désaffection, plus amers aux grands écrivains que ne leur est enivrante la victoire. Pertharite tomba, le Misanthrope ne réussit pas, la Phèdre de Pradon l'emporta sur celle de Racine...*<sup>277</sup>

À l'instar de nombreux autres auteurs d'Albums, Sylvie Chevalley cherche, dans cet « Avertissement », à décortiquer l'image synthétique retenue par la mémoire collective en mettant en lumière les obstacles auxquels ont dû faire face ces hommes avant de devenir de grands écrivains. En visant à proposer des images d'auteurs en tant que personnes réelles jusqu'alors inconnues, les Albums se donnent pour objectif d'infléchir la perception lectoriale de la dimension que Dominique Maingueneau appelle « 'l'auteur-acteur' qui, organisant son existence autour de l'activité de production de textes, doit gérer une trajectoire, une carrière. Ce n'est pas nécessairement une profession, mais c'est un type d'activité, de comportements »<sup>278</sup>. L'« auteur-acteur » compose en effet une posture d'ensemble, combinant son aura d'écrivain et les particularités de son parcours ; « ce statut varie considérablement selon les lieux, les époques et selon les positionnements des intéressés ; lui sont attachées certaines représentations stéréotypées variables historiquement »<sup>279</sup>. Ce sont ces représentations stéréotypées que les auteurs des Albums affirment vouloir contourner par « souci d'authenticité ». Pourtant, nous le verrons, les portraits des écrivains au sein de la collection se construisent pour une grande part à travers leur œuvre, cette œuvre-même qui a contribué en

---

<sup>277</sup> Sylvie Chevalley, « Avertissement », *Album Théâtre Classique*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>278</sup> Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur dans l'analyse du discours », dans : Michèle Bokobza Kahan et Ruth Amossy (dir.), *Ethos discursif et image d'auteur, Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009, <https://journals.openedition.org/aad/660>.

<sup>279</sup> *Ibid.*

premier lieu à la construction des mythes qui les enveloppent, et que les Albums s'emploient scrupuleusement à situer dans son époque par le biais de reconstructions documentaires.

L'« Avertissement » de l'*Album Sand* constitue un bon exemple de cette double mise en scène. Exacerbant la notion du dévoilement de l'intimité, Georges Lubin explicite dès lors sa recherche d'authenticité qui se fait au détriment, parfois, de l'image impeccable de l'écrivain génial :

*Nous n'avons pas voulu éliminer même [les photographies] les moins flatteuses, qui la représentent de façon réaliste dans ses mauvais jours : comme beaucoup de gens, sans doute n'était-elle pas photogénique à toute heure [...]. Le même souci d'authenticité nous a conduit à préférer, pour les représentations de châteaux et de paysages du Berry, [...] les dessins d'Isidore Meyer, [...] ouvrage dont la première édition [...] est tout à fait contemporaine de George Sand*<sup>280</sup>.

Les images à première vue anecdotiques qui figurent dans les Albums de la Pléiade, telles que les reproductions de documents et les photographies de lieux, contribuent de ce fait à cette poursuite de la vérité cachée, à la mise sur pied d'un portrait qui fusionne le personnage de l'auteur et la personne qui se trouve à sa source. Le « souci d'authenticité » évoqué par Lubin dénude les écrivains de leur image construite et élaborée ; mais, simultanément, cette même poursuite de la vérité le pousse à montrer dans son Album, au même titre que des scènes de la vie de Sand, l'iconographie liée l'œuvre, cette même œuvre qui lui a valu une image publique figée.

Les Albums de la Pléiade tentent ainsi de fusionner les instances auctoriales identifiées par Dominique Maingueneau en conjuguant l'*écrivain*, situé dans le champ littéraire et l'*inscripteur*, présent dans les reproductions de manuscrits, à la *personne* civile dont on découvre la sphère privée<sup>281</sup>. L'approche visant à concilier le dévoilement d'une vérité et la mise en scène d'une œuvre canonique est fidèle à l'esprit de la Pléiade et s'inscrit simultanément dans l'air du temps : au cours de la première moitié du vingtième siècle, le domaine du biographique tourne en effet son attention vers l'*intériorité* en tant que moteur de la création littéraire. Alors que les biographies romancées voient le jour et gagnent en popularité<sup>282</sup>, la NRF publie des critiques à l'égard de ces « prétendues biographies » et plaide

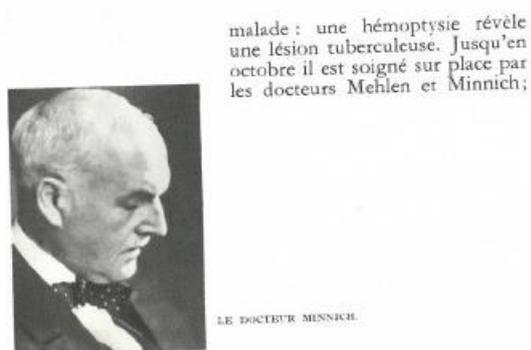
---

<sup>280</sup> Georges Lubin, « Avertissement », *Album Sand*, Paris, Gallimard, 1973, p. 8.

<sup>281</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>282</sup> Alexandre Gefen parle d'un « premier âge d'or » des biographies romancées dans les années 1930. Voir Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », dans : *Biographies. Modes d'emploi, Critique*, n° 781-782, 2002, p. 566.

pour un genre fidèle à la réalité<sup>283</sup>. À cette même époque, en 1932, la Bibliothèque de la Pléiade prend forme sous l'initiative de Jacques Schiffrin, dont l'amitié avec André Gide a été évoquée plus tôt. Influencé par ses lectures de Sainte-Beuve, Gide développe une passion pour le portrait (auto)biographique, qui associe les éléments extérieurs du parcours à l'expérience intérieure, constitutive de la création<sup>284</sup>. Dans la lignée de cet intérêt pour l'intériorité – comme principe fondateur de la ligne éditoriale au temps de Schiffrin ainsi qu'en tant que notion centrale du « biographique » tel qu'il est appréhendé à cette époque –, les Albums se concentrent sur l'intimité de l'écrivain, qui serait comme un reflet des profondeurs de son esprit.



puis, après un séjour de trois mois à Scampfs, ses parents l'envoient au sanatorium de Clavadel, près de Davos, où il passera un an et demi. C'est là, en haute montagne, dans l'atmosphère si particulière du sanatorium où, avec l'inaction des longues cures, les disciplines de l'hôpital, l'exaltation de la maladie, la vie quotidienne prend les couleurs de la fièvre, que se cristallise le destin de Paul Éluard : il publie ses premiers poèmes — il composait, depuis l'enfance, des contes et des nouvelles — et rencontre Hélène Dimitrovnie Diakonova qui deviendra sa femme.

Fig. 15 Roger-Jean Ségalat, *Album Éluard*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 16-17.

<sup>283</sup> « Dans la *Nouvelle Revue française* (qui publie d'ailleurs au même moment *Le Temps retrouvé* par épisodes), un [...] critique commente cet engouement [pour les biographies romancées] et regrette que les 'prétendues biographies dont on inonde le marché commencent à jeter le discrédit sur ce genre d'ouvrages.' ». Ann Jefferson *Le défi biographique*, Paris, PUF, 2012, p. 248.

<sup>284</sup> Ann Jefferson *Le défi biographique. La littérature en question*, Paris, PUF, 2015, pp. 246-258.

### iii. L'album photo : la représentation de l'individuel au sein du patrimoine

L'iconographie, et particulièrement la photographie dans les Albums de la Pléiade, se fait ainsi le principal agent de ce dévoilement recherché par les auteurs de la collection. Cette fonction qui lui est assignée repose sur sa prétendue objectivité, propice à une représentation fidèle du monde et, s'agissant de la photographie, sa dimension indiciaire<sup>285</sup>. L'aspect anecdotique de la photographie contribue au demeurant à générer l'effet d'une entité composée de documents éclectiques. L'iconographie de chaque Album de la Pléiade, montrant pour la plupart des photographies, mêlées aux peintures, reproductions de documents, manuscrits, gravures et couvertures de livres, constitue une sorte de pêle-mêle. Cet effet est typique de celui que l'on retrouve dans un album photo personnel ou un *scrapbook* (Fig. 15 et 16), et donne à voir des portraits d'écrivains kaléidoscopiques. L'album photo est un médium flexible, aux usages relativement peu déterminés ; croisement entre archive et récit, il se voit souvent associé au



Fig. 16 André Heinrich, *Album Prévert*, 1992, Paris, Gallimard, pp. 12-13. Sur cette double page, on voit reproduits non seulement les résultats des élections municipales de Neully, mais aussi l'extrait d'un feuillet du père de Jacques Prévert, ainsi qu'une photo de famille et la « première des cinq livraisons d'« Enfance » de Jacques Prévert. L'hétérogénéité des images rappelle le collage d'un scrapbook familial.

<sup>285</sup> Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

champ du privé, voire de l'intime<sup>286</sup>. Dans l'introduction des actes d'un colloque qu'il a organisé sur l'album photographique (1999), Michel Quiétin écrit ainsi :

*Les premiers albums photographiques ont dû s'inscrire dans un répertoire de formes, né à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, mais particulièrement façonné par l'essor des procédés de reproduction mécanique de la révolution industrielle [...]. Répondant à des préoccupations et à des usages divers, parmi lesquels on peut distinguer bien des catégories, les albums de photographies justifient l'application du principe du respect des fonds généralisé par les praticiens des archives [...]. La possibilité qu'offrent les albums de juxtaposer des points de vue individuels sur le monde leur permet, en atténuant le caractère trop fragmentaire de l'expression photographique, de compléter et d'amplifier les champs d'expérience visuelle<sup>287</sup>.*



Fig. 17 Jean Gattégno, *Album Lewis Carroll*, 1990, pp. 108-109.

<sup>286</sup> Voir Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard, Harvard University Press, 1997.

<sup>287</sup> Michel Quiétin, « Colloque 'L'Album photographique' », dans : *Études photographiques*, n° 6, 1999, en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/194>

Les albums photo investissent de nombreux usages et revêtent, pour ce faire, différentes formes. Leur indétermination fondamentale concourt à la mise sur pied de portraits complets dont le sens émerge à travers la suite narrative formée par ces fragments de la vie que donnent à voir les photos<sup>288</sup>. De nos jours, l'album photo évoque surtout un recueil de photographies personnelles, destinées à un usage qui essentiellement relève du familial, du privé, de l'intime (*Fig. 17*), et qui représente les personnes auxquelles il s'adresse :

*À l'époque de l'apparition de la photographie, le statut sémiotique de l'album est complexe : en tant qu'objet privé, il s'agit d'un recueil destiné à l'inscription autographe de scripteurs divers – son usage est lié à l'identité non pas d'un auteur mais d'un possesseur – destinataire des croquis, des vers et traits d'esprit qui viennent s'y inscrire. [...] En tant que support éditorial, les albums illustrés [...] constituent des recueils où le texte imprimé et l'image [...] voisinent sous forme de mélanges dont l'agencement semble livré à la pure fantaisie<sup>289</sup>.*

Les albums photos sont généralement des recueils uniques de documents, destinés non pas à la diffusion, mais à leur conservation et à la circulation interne parmi un cercle restreint d'utilisateurs. Un tel rassemblement d'images à première vue relativement insignifiantes, voire parfois superflues (y a-t-il une réelle utilité à voir le livret militaire de Simenon (*Fig. 18*) ou le lit de Flaubert enfant (*Fig. 19*) ?), constitue une trace tangible de l'existence de l'écrivain et une esquisse des coutumes de son époque. Dès lors, c'est sur le caractère documentaire propre à une telle configuration que les Albums de la Pléiade fondent leurs revendications d'une authenticité attachée à l'idée de l'iconographie comme inscription de l'âme<sup>290</sup>, visant à surpasser la subjectivité inhérente au genre biographique pour se concentrer sur la *représentation* des écrivains en tant que personnes réelles. Le choix de la scénographie de l'album photo, dont la composition s'oriente historiquement autour de la photographie<sup>291</sup>,

---

<sup>288</sup> Ces diverses finalités propres au médium de l'album se retrouvent tour à tour au sein des Albums de la Pléiade : ainsi, Michel Décaudin et Pierre-Marcel Adéma établissent un parallèle entre la vie d'Apollinaire et un album de voyage, justifiant par là-même la forme de leur ouvrage : « La vie même d'Apollinaire compose un étonnant album de cartes postales, où se succèdent les images d'une Europe qui sombra dans le grand conflit de 1914 et qui, de la Rome de 1880, nous conduit au Paris de l'avant-guerre et de la guerre, en passant par la Côte d'Azur, la Belgique, la Hollande, l'Angleterre, l'Allemagne, la Bohême et l'Autriche. » Michel Décaudin et Pierre-Marcel Adéma, « Avertissement », *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1971, p. 7.

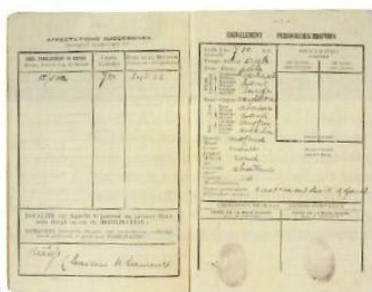
<sup>289</sup> Claire Bustarret, « L'album photographique avant l'ère photo-mécanique: une aventure éditoriale », dans : Michelle Debat (dir.), *op.cit.*, p. 54.

<sup>290</sup> Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005, pp. 22-23.

<sup>291</sup> Voir Michelle Debat, (dir.), *op.cit.*



15



50

16



37

37. Simenon à Paris, en décembre 1922.

36. Livret militaire de Simenon, 1922.

37. La famille Renchon: Régine, enfant, et ses deux frères.

38. La gare du Nord à Paris en 1930.

### La Belgique abandonnée

Plutôt que celle d'un Paris enfin découvert, c'est l'influence persistante de la Belgique qui mérite avant tout d'être soulignée. Car être belge en ce temps-là comportait en soi des obstacles à surmonter. Simenon en eut pleine conscience. Paris ne sera pas une fête. Un cauchemar gris, plutôt: « *J'en voudrai toujours à la Gare du Nord pour son accueil* » le 11 décembre 1922.

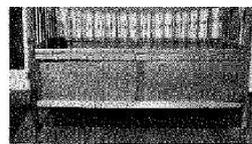
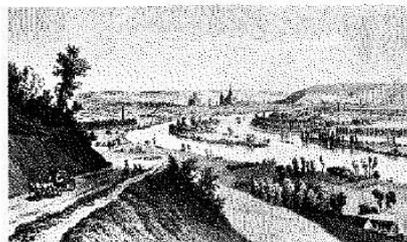
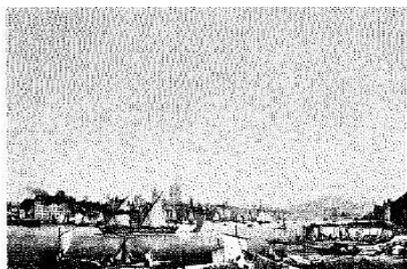
Il est dit que sa boussole marquera toujours la droite. Lorsqu'il annonce à Joseph Demarteau — service militaire accompli, mariage décidé — son intention de quitter Liège, celui-ci ne lui retire pas sa protection. C'est grâce à lui (Simenon dira que la recommandation serait venue d'un voisin de banquet de son père) qu'après un temps d'errance il trouve un poste de secrétaire auprès d'un écrivain aujourd'hui oublié: Gustave Binet, dit Binet-Valmer.



58

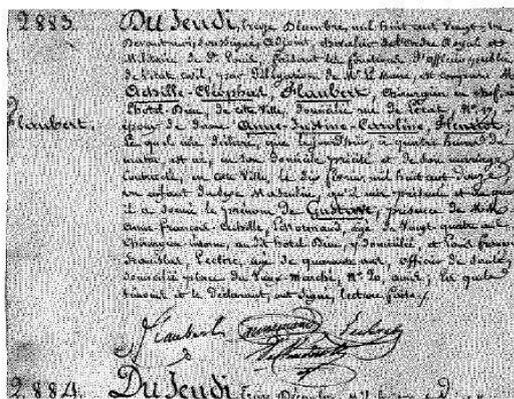
31

Fig. 18 En bas à gauche : carnet militaire de Georges Simenon. Hebey, P., *Album Simenon*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 50-51.



Le deuxième enfant du docteur A.-C. Flaubert, Gustave, naîtra le 12 décembre 1821 à l'Hôtel-Dieu. Il rompra avec la tradition familiale et deviendra l'un des plus grands romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle. Une fille, Caroline, le « bon rat » tendrement aimé, naîtra en 1824.

CI-DESSUS: LIT DE FLAUBERT ENFANT. CI-DESSOUS: ACIE DE NAISSANCE DE GUSTAVE FLAUBERT. PAGE DE GAUCHE: ROUEN, VUE PRISE DU FAUCHOTIER SAINT-SEVER, PAR L. GANERAT. ROUEN, VUE PRISE DE CANTELEU, PAR DERGIV. VUE DE ROUEN, PRISE DU MONT-AUX-MALADES, PAR PARELLE.



17

Fig. 19 En haut à droite : lit d'enfant de Gustave Flaubert. Jean Bruneau et Jean Ducourneau, *Album Flaubert*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 16-17.

permet d'attirer davantage l'attention du lecteur sur ce médium, vis-à-vis des documents iconographiques d'autres natures. Or, la photographie a, selon Susan Sontag, pour nature de montrer la face cachée de ses objets :

*La seule chose que le programme réaliste de la photographie implique vraiment est la croyance que la réalité est cachée. Et que, du fait d'être cachée, elle doit être dévoilée. Ce que l'appareil photo produit constitue toujours une révélation, qu'il s'agisse de fractions de mouvement imperceptibles, fugitives, d'un ordre que l'œil nu est incapable de percevoir, d'une « réalité rehaussée » [...] ou simplement de la façon elliptique de voir<sup>292</sup>.*

Dans un second temps, la photographie adopte également le rôle d'un lien médiatique entre le passé et le présent, avec lequel il partage, pour une partie du corpus, certaines techniques de représentation : née au dix-neuvième siècle, la photographie a fait l'objet de fascination d'Émile Zola<sup>293</sup>, de Victor Hugo<sup>294</sup> ou encore de Lewis Carroll<sup>295</sup>, qui voyaient en elle un nouveau moyen d'expression et un prolongement de leur œuvre. Abondantes bribes d'un passé relativement proche, ces photographies relient l'histoire littéraire au quotidien contemporain. L'« Avertissement » de l'*Album Baudelaire* en témoigne, la photographie est un garant de la mémoire :

*Dessin, gravure, peinture : on sait que Baudelaire refusait à la photographie le statut des beaux-arts. Cependant, sa diatribe du Salon de 1859 [...] réhabilite « l'industrie photographique » en un point : « Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie »<sup>296</sup>.*

---

<sup>292</sup> Susan Sontag, *op.cit.*, p. 169.

<sup>293</sup> « A partir de l'année 1888 où il s'initie à la pratique de cet art, Zola ne cesse de photographier les choses et les visages qui l'entourent. Portraits d'amis ; scènes de famille, photos de voyage, tableaux de Paris : les plaques au gélatino-bromure nous restituent les regards que Zola vivant a jetés sur les êtres qu'il aimait et le décor de son existence. » Henri Mitterand et Jean Vidal, « Avertissement », *Album Zola*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>294</sup> Philippe Ortel démontre le lien profond qui unit l'œuvre littéraire de Victor Hugo à sa pratique photographique, mais aussi à sa vie : « [...] la frontière entre public et privé est extrêmement poreuse et il n'est pas sûr qu'on puisse dissocier aussi facilement l'homme de l'artiste. Hugo, par exemple, n'est pas artiste à heure fixe ; il l'est continûment car il vit en artiste : il organise sa vie à l'image de son art (son exil au milieu de l'océan touche au sublime) et son art à l'image de sa vie. Par conséquent il y a des chances qu'un même imaginaire relie toutes ses pratiques, qu'elles soient littéraires, photographiques, ou graphiques (ses dessins). » Philippe Ortel, « Romantisme de la photographie », dans : *Ligeia*, vol. 17, n° 49-52, 2004, pp. 70-71.

<sup>295</sup> Voir Patrick Roegiers, *Lewis Carroll dessinateur et photographe*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003.

<sup>296</sup> Claude Pichois, « Avertissement », *Album Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1974, p.8.

S'il permet de reproduire avec une certaine fidélité les traces d'une époque, le recours fréquent à la photographie sur le plan médiatique constitue simultanément une « inscription en force dans la modernité »<sup>297</sup> de la collection, tout en livrant le témoignage d'une époque dont les vestiges persistent au siècle suivant.

Ces photographies, reconstitutions contemporaines ou documents du passé, ne forment toutefois qu'une partie du corpus iconographique des Albums de la Pléiade : nous l'avons vu, c'est par la *diversité* des images que la collection vise à convaincre le lectorat de la « vérité » des portraits qu'elle présente. Des détails supposément infimes de l'existence de ces hommes et femmes de lettres sont ainsi soigneusement reproduits dans la collection, allant de plans de terrain (Fig. 20) aux permis de circuler (Fig. 21), en passant par les fiches de gains et de pertes au jeu de la bouillotte<sup>298</sup> (Fig. 22) ou un diplôme d'horticulture (Fig. 23).

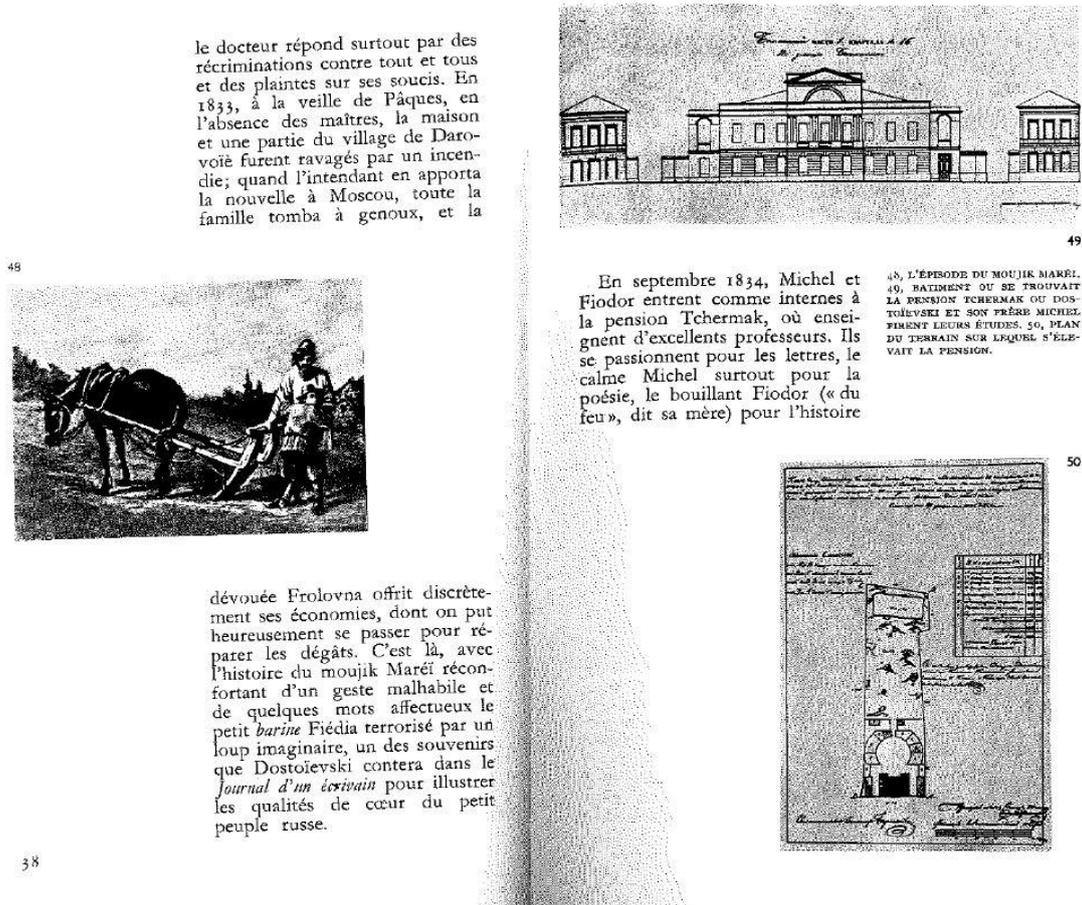


Fig. 20 En bas à droite : plan du terrain sur lequel s'élevait la pension Tchermak. Gustave Aucouturier et Claude Menuet, *Album Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 38-39.

<sup>297</sup> Alain Fleig, « La photographie et le livre en France entre les deux guerres », dans : Michelle Debat (dir.), *op.cit.*, p. 84.

<sup>298</sup> « La Bouillotte est un jeu de cartes de hasard et d'intimidation datant des années 1770. » <https://academiedesjeux.jeuxoc.fr/bouillotte.htm>, consulté le 09/05/2018.

tard, il installera Jeanne, Denise et Jacques à Verneuil : une grande demeure au milieu d'un parc.  
 Jeanne, discrète et tendre, élève ses enfants dans le culte de leur père. Denise et Jacques, insoucians, jouent dans le jardin.

LE GOÛTER ET LE JEU. PHOTOGRAPHIES DE ZOLA.



JEANNE A BICYCLETTE. PHOTOGRAPHIE DE ZOLA.



PERMIS DE CIRCULER.

Tous les jours, après le déjeuner, Zola vient leur rendre visite, à bicyclette : rien ne pourrait l'en empêcher. Jeanne va parfois au-devant de lui. Il souffre de la faire vivre en recluse, et de ne pouvoir plus souvent « faire le bon papa avec ses chers enfants ».

Fig. 21 Milieu de page à droite : permis de circulation obtenu par Emile Zola. Henri Mitterrand et Jean Vidal, *Album Zola*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 160-161.

*Bouillotte.*

Perte		Gain
12	0 ph. d'or.	7
7	18 id.	"
4	3 id.	"
11	10-10 ph. d'or.	"
	51 10	7 ph. d'or.
		Restant 11 10.
15	5 id. d'or.	
	5 id. Boston chez M. Bouillotte	
	pour 10 jours de jeu.	

LA BOUILLOTTE.

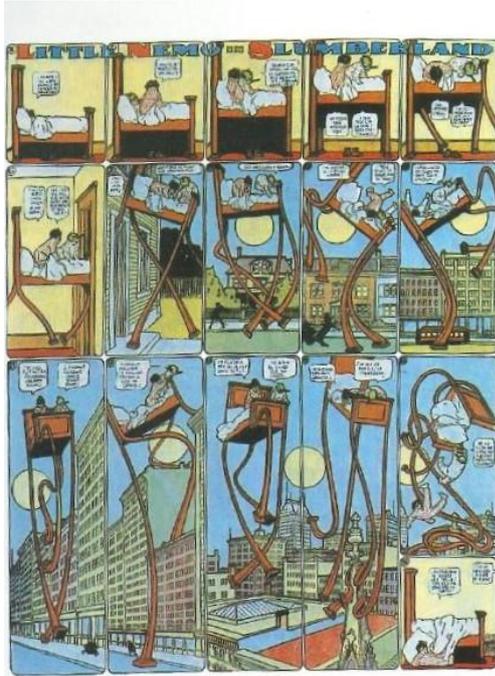
Le Grand-Théâtre, mal administré, est bientôt obligé de fermer ses portes. Découragée, Mélanie regagne seule Paris le 1<sup>er</sup> mars 1806. Lui, il reste trois mois encore à Marseille. Découvert par suite du marasme où le blocus continental a plongé le commerce marseillais, il lit, joue à la bouillotte et au boston, excursionne à la Sainte-Baume et à Toulon dans

GRAND-THÉÂTRE DE MARSEILLE.

*Bouillotte* est un jeu qui se joue sur un plateau de 36 feuillets de la montagne qui se fait ainsi : on se divise en deux équipes, celle de la montagne et celle de la mer.

Toulon. Croquis du JOURNAL.

Fig. 22 En haut à droite : feuille de pertes et de gains au jeu de la bouillotte. Victor Del Litto, *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 84-85.



6. Winsor McCay, *Little Nemo in Slumberland*, « The Walking Bed », 1908.

7. Diplôme de membre de la Société d'horticulture de Picardie de Jules Verne, 1889.

« Verne », un patronyme d'origine celtique qui nous parle de l'« auline » (*Alnus glutinosa*), arbre de la famille des bétulacées, qui s'enracine et croît au bord des rivières, hante le parage des eaux mortes. Racine qui porta même Jean-Jules Verne, petit-fils de notre homme, à situer l'origine de sa famille non loin d'une rivière masquée d'un rideau dudit arbre. « Verne », un nom qui se prononce, selon les terroirs, « Vergne » (Picardie), « Vernha » (Provence), « Guern » (Basse-Bretagne) ou encore « Fearn » (Irlande). Scrutées les sources étymologiques du nom, passons à l'arbre familial.

Convité à causerie par la Société d'horticulture d'Amiens, le 22 février 1891, discours qui passera à la postérité sous la charmante appellation de *Trop de fleurs*, Jules Verne, il a



Fig. 23 En bas à droite : diplôme d'horticulture de Jules Verne. François Angelier, *Album Verne*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 12-13.

Ces éléments de la vie des écrivains ont trait aux occupations prosaïques et les arracheraient au mythe de l'auteur « naturel »<sup>299</sup>, pour reprendre le terme de Roland Barthes, en recherche constante d'inspiration – ils dévoilent les soucis et les plaisirs mondains auxquels s'adonnaient ces figures au quotidien. Pourtant, Barthes précise que

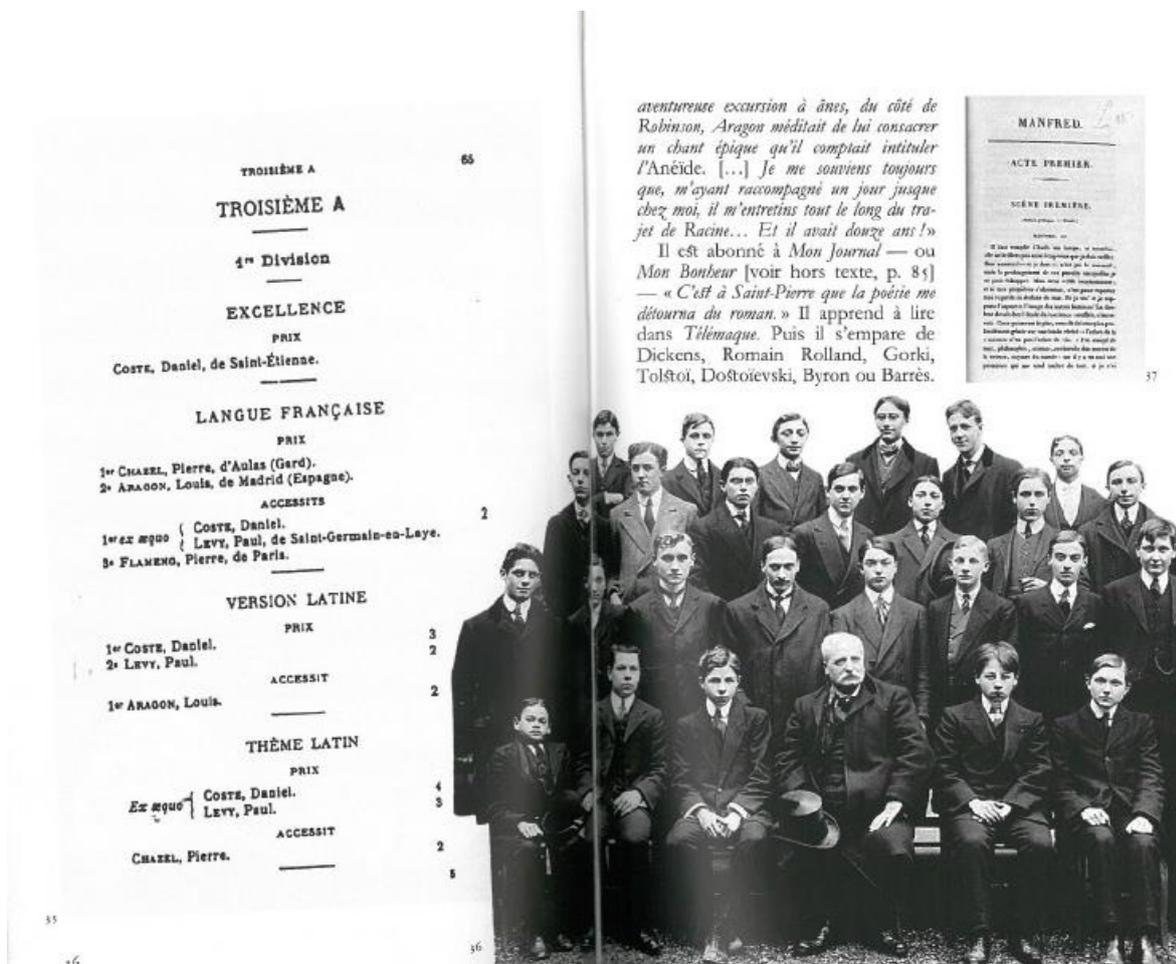
*[...] cette prolétarianisation de l'écrivain n'est accordée qu'avec parcimonie, et pour être mieux détruite par la suite. A peine pourvu d'un attribut social [...], l'homme de lettres retourne bien vite dans l'empyrée qu'il partage avec les professionnels de la vocation. Et le « naturel » dans lequel on éternise nos romanciers est en fait institué pour traduire une contradiction sublime : celle d'une condition prosaïque, produite, hélas, par une époque bien matérialiste [...]*<sup>300</sup>.

Alors qu'il donne à voir des scènes du quotidien conjuguées à des documents d'ordre anecdotique, le support de l'album photo, dans son usage d'archive familiale qui peut montrer les individus dès leur plus tendre enfance, constitue en réalité précisément une mise en scène

<sup>299</sup> Roland Barthes, « L'écrivain en vacances », dans : *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 33.

<sup>300</sup> *Ibid.*

du « génie naturel » tel que le décrit Ann Jefferson : « [c]ette conception conduit naturellement — la nature étant ici fondamentale — à l'idée que le génie se manifeste dès le plus jeune âge, alors que son caractère inné se révèle spontanément : 'Tout devient palettes et pinceaux entre les mains d'un enfant doué du génie de la peinture. Il se fait connaître aux autres pour ce qu'il est, quand lui-même il ne le sait pas encore' »<sup>301</sup>. C'est en situant l'écrivain au sein d'un quotidien banal, qui constitue à première vue un espace d'intersection entre le monde de l'auteur et celui de ses lecteurs (*Fig. 24*), que les Albums exacerbent la singularité de son génie — un tel dispositif met en évidence l'ascension à partir d'une situation ordinaire d'un prodige au don inné, dont les manifestations discrètes ont jalonné sa vie depuis le début. Des situations qui, potentiellement, constituent une toile de fond pour une vie lambda, mais qui se transforment en bribes d'œuvre littéraire lorsqu'ils alimentent le quotidien de ce que Dominique Maingueneau appelle un auteur-*auctor*, à savoir « l'auteur-corrélat d'une œuvre, d'un *opus* »<sup>302</sup>.



*Fig. 24* Bulletin scolaire et photographie de classe d'Aragon. Jean Ristat, *Album Aragon*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 35-36.

<sup>301</sup> Ann Jefferson, « L'enfant prodige, ou le génie sur la sellette », dans : *L'Esprit créateur*, vol. 22, n° 2, 2015, p. 102.

<sup>302</sup> Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », dans : Ruth Amossy et Michèle Bokobza Kahan, (dir.), *op.cit.*

Ainsi donc, les Albums de la Pléiade visent à dévoiler les écrivains dans leur intimité, tout en donnant à voir des portraits sous-jacents de « génies » précoces – une représentation qui, dans son effet final, ne déroge guère à ce que la mémoire collective a retenu de ces auteurs. Si la dissonance entre le métadiscours des Albums et les effets de sens générés par la réalisation de ces revendications peut de prime abord prêter à confusion, elle est en réalité mise au service d'un double objectif précis au sein de la collection. Les fins publicitaires des Albums de la Pléiade – ainsi que la position des auteurs de ces volumes, qui se doivent de légitimer la singularité de leur travail – exigent en effet des images d'auteurs renouvelées, appelant à la valeur choc du « jamais vu » et insistant sur le génie individuel, l'originalité de chacun d'entre eux. La vocation patrimoniale de la marque « Pléiade » demande cependant une représentation de ces écrivains en tant que partie intégrante d'un canon littéraire inébranlable. Le modèle adopté par la collection, celui de l'album photo, joue un rôle crucial dans la poursuite de cet objectif. Selon Susan Sontag, la photographie se concentre en effet sur l'individualité de ses objets tout en leur octroyant une place dans un ensemble sociétal infini, composé de fragments épars, de bribes d'information visuelle : « [p]ar l'intermédiaire des photographies », écrit-elle, « le monde se transforme en une suite de particules libres, sans lien entre elles ; et l'histoire, passée et présente, devient un ensemble d'anecdotes et de faits divers »<sup>303</sup>. Alors que l'inscription initiale de l'auteur au sein d'un patrimoine établi demeure ici maintenue, notamment au moyen du médium sériel de la collection qui regroupe les ouvrages dans un espace de canonisation, c'est tout naturellement sur le particulier que se concentrent les volumes pour appuyer l'effet d'intimité que vise le discours du dévoilement. Claude Pichois confirme dans son Album cette recherche de l'individualité par le biais de l'image :

*La documentation n'est pas surabondante, si, comme ce fut notre intention, on ne la veut pas oiseuse, se ramifiant dans les marges. Aux yeux de ses contemporains, Baudelaire ne fut ni Victor Hugo, ni George Sand, ni même Gustave Flaubert. Mais en ce qui concerne les propres images du poète, son iconographie offre par rapport aux autres un caractère particulier*<sup>304</sup>.

De par son pouvoir de juxtaposition spatiale des éléments iconographiques, à même l'espace de la page ou de la double-page, l'album allie ainsi le pouvoir prêté à la photographie de « dévoiler » la « véritable » face de ses objets qui fournit un levier au discours de la

---

<sup>303</sup> Susan Sontag, *op.cit.*, p. 41.

<sup>304</sup> Claude Pichois, « Avertissement », *Album Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 7.

« nouveauté », à une finalité archivistique, voire muséale de documentation et d'inscription dans le temps des auteurs montrés dans la collection. Le rôle patrimonialisant des Albums nécessite une perspective historique sur la vie de ces auteurs, qui se doit particulièrement d'être mise en exergue pour les écrivains du vingtième siècle, exposés aux fluctuations de la mémoire collective encore fraîche. Selon Hugues Pradier, directeur de la Pléiade, c'est justement le recul historique qui permet pleinement de saisir l'actualité de l'œuvre de Georges Perec, qui, à son entrée dans la Bibliothèque de la Pléiade, s'est simultanément vu consacrer un Album :

*On accueille Perec avec plaisir, à son heure, me semble-t-il ; il semble à peu près évident qu'au lendemain de sa mort on n'aurait pas songé à lui, mais que depuis sa mort, sa disparition, en mars '82, son œuvre a une vie posthume particulièrement importante. C'est-à-dire qu'il est entré, il devient d'une part un objet social, et d'autre part son œuvre continue à vivre via des rééditions, des recueils posthumes, qui ont atteint une grande célébrité – qui, pour beaucoup, ont un grand intérêt aussi, et les œuvres qu'il a publiées de son vivant demeurent présentes. Je crois qu'elles sont plus présentes que jamais, c'est-à-dire qu'on a changé notre manière de considérer Perec. On le voit, aujourd'hui, parmi les auteurs du vingtième siècle, comme en dialogue avec des gens avec qui on n'aurait pas songé à le comparer pendant un temps<sup>305</sup>.*

La distance temporelle qui nous sépare, en tant que contemporains, de Georges Perec, nous donnerait selon Pradier le loisir de porter sur l'héritage qu'il a laissé ce regard « objectif » ambitionné par les Albums de la Pléiade. Dans un même temps, l'entrée de Perec dans la Pléiade se profile comme une preuve de l'actualité de son œuvre pour le temps présent : l'empreinte qu'elle a laissée sur la postérité perdure, et assure la pérennité de l'écrivain au sein du panthéon littéraire. Roger-Jean Ségalat laisse à son tour transparaître sans grande réserve sa volonté de donner à voir le portrait d'un Paul Éluard inscrit dans le patrimoine littéraire :

*Je n'ai pas connu Paul Éluard et ceci n'est pas un livre de l'amitié. J'ai essayé, à l'aide de documents, de reconstituer sa vie ainsi qu'elle transparait à travers les images qu'il a laissées, à travers son œuvre, à travers les récits de ceux qui l'ont approché, à travers les quelques études qui existent sur lui ou sur le Surréalisme, l'une des périodes les plus importantes et les plus mal connues de notre histoire littéraire. Ce n'était pas facile. Vue de l'extérieur, l'existence de Paul Éluard est démesurée. D'ici quelques dizaines*

---

<sup>305</sup> Hugues Pradier, entretien pour la Librairie Mollat, 22/05/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=DrNG0jgYstM.>, consulté le 28/04/2018.

*d'années, l'Histoire qui clarifie par l'oubli, aura simplifié cette vie. On n'en saura que l'essentiel, ce que l'on sait de Verlaine ou de Hugo. Aujourd'hui, Éluard est déjà trop loin de nous pour que, dans la mémoire de ses contemporains, son souvenir ne soit pas sublimé et infidèle ; mais trop près de nous encore pour que les détails d'une œuvre et d'une vie trop remplies, les petits côtés qui font qu'« il n'y a pas de grand homme pour son valet », ne nous cachent pas une partie de l'essentiel<sup>306</sup>.*

D'après Ségalat, le recul qu'offre une certaine distance historique est nécessaire pour saisir un écrivain et son héritage dans leur entièreté, et en toute honnêteté : l'histoire opère de façon naturelle une sélection du patrimoine, à laquelle Éluard a survécu en vertu de son génie. La visée patrimonialisante de la collection se manifeste explicitement dans ces revendications, qui ont simultanément pour fonction de décharger l'éditeur de l'action critique qu'il exerce sur le canon littéraire en sélectionnant les auteurs à qui consacrer un Album. En présentant Éluard comme inscrit dans une époque déjà révolue, qu'il s'agit désormais de « reconstituer », Ségalat assoit la position de l'écrivain dans l'histoire, comme si l'héritage qu'il a laissé s'imposait de lui-même au lecteur. Telle est également la vision d'Anne-Isabelle Queneau vis-à-vis de son beau-père :

*Queneau est mort en 1976. Il paraît donc maintenant possible de mieux saisir l'importance de sa contribution à la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, en tant que romancier, poète, essayiste, expérimentateur et même éditeur, puisqu'on ne doit en aucun cas négliger qu'il fut probablement la dernière grande figure de la vénérable NRF – la « maison de Gaston » pour reprendre ses mots<sup>307</sup>.*

La fonction d'archivage de documents familiaux habituellement associée à l'album photo a ainsi pour effet d'octroyer une dimension historique aux personnes et aux scènes représentées. Par ailleurs, par sa mise en scène spécifique des auteurs, le format de l'album photo, dont les usages échappent à une détermination précise, permet d'incorporer l'œuvre dans ce défilement d'images, notamment en matérialisant la vision artistique des écrivains, mais aussi en procédant à des manipulations du texte d'un point de vue iconographique. Reproduits en guise d'illustrations, les manuscrits, couvertures de livres et correspondances intègrent les volumes sous leur forme primaire et se mêlent de façon indissociable à la vie intime de leurs auteurs par le biais d'un médium qui appelle au sentiment de familiarité de par ses origines dans la sphère

---

<sup>306</sup> Roger-Jean Ségalat, « Avertissement », *Album Éluard*, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>307</sup> Anne-Isabelle Queneau, « Avertissement », *Album Queneau*, Paris, Gallimard, 2002, p. 8.

du privé. L'iconographie, noyau de l'« innovation » au sein des Albums de la Pléiade, est ainsi paradoxalement mise en œuvre dans ces volumes pour illustrer la « légende », qui, selon Walter Benjamin, « inclut la photographie dans le processus de littérisation de nos conditions d'existence »<sup>308</sup>.

### 3. La légende intégrée

#### i. « L'homme et l'œuvre »

Les exemples parcourus ci-dessus nous le montrent : les portraits d'écrivains qui s'esquissent dans les Albums de la Pléiade se veulent surprenants pour un lectorat qui se serait auparavant familiarisé avec la légende des écrivains par le biais des œuvres publiées par la Bibliothèque de la Pléiade. Il s'agirait, dès lors, de s'éloigner de l'« image d'auteur » formée à travers la succession des œuvres et l'image façonnée par les diverses formes de réception de l'auteur, pour atteindre l'*homme* qui se cache derrière le « mythe ». Pourtant, malgré ces revendications, les biographies des auteurs sont systématiquement présentées comme puisant leur signification dans l'œuvre, au même titre que l'œuvre découle des divers points d'ancrage de l'écrivain dans la vie réelle. Ce fut notamment le cas pour Stendhal, selon Victor Del Litto :

*En fait, chacun de ses ouvrages, même le moins personnel en apparence, est le fruit et comme la somme de son expérience humaine, de sa sensibilité, de son intuition, de ses amours, de ses élans toujours juvéniles, de ses déboires, de son attrait pour l'actualité, tremplin de ses rêves. Ignorer ou méconnaître les principaux épisodes qui ont jalonné sa vie, ses manies, ses « tics », son souci perpétuel de se protéger des indiscrets, en un mot, sa manière d'« aller à la chasse au bonheur » – ce bonheur qu'il n'a cessé de poursuivre et qu'il n'a guère connu – ignorer ou méconnaître ces différentes facettes de la personnalité de Stendhal risquerait de réduire son œuvre à une matière à analyses abstraites ou encore à des travaux de technique littéraire in vitro<sup>309</sup>.*

Ce lien étroit entre la vie et l'œuvre littéraire, fondement et discours légitimant de la collection, constitue ainsi en réalité un des vecteurs principaux de la représentation de l'auteur à travers la série. Les propos de Del Litto se confirment en effet immédiatement par les reproductions dans

---

<sup>308</sup> Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans : *Sur la photographie*, trad. Cambreleng, J., Arles, Éditions Photosynthèses, 2012 (1931), p. 66.

<sup>309</sup> Victor Del Litto, « Avertissement », *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1966.

son Album de nombreux documents ayant trait à l'œuvre de Stendhal. Pourtant, en commentant la mise en scène de l'écrivain par le biais de son « masque » littéraire, David Martens, Jean-Paul Montier et Anne Reverseau écrivent qu'« il n'y a rien là qui déroge à la logique fondamentale de la *mimèsis* elle-même, bien au contraire : la fiction *vaut pour* une réalité représentée ; l'image d'auteur *vaut pour* l'origine inassignable de la voix du texte »<sup>310</sup>. L'*ethos* de l'écrivain qui transparait à travers son œuvre présente, lui aussi, une facette de la réalité puisqu'elle traduit ses façons de penser : le masque de la littérature intègre, sans l'englober entièrement, la personne authentique. Jean Ducourneau, auteur de l'*Album Balzac*, insiste ainsi sur la difficulté de résumer les éléments disparates d'une vie à une seule légende, qui se doit néanmoins de figurer dans le portrait qu'il dresse de l'écrivain : « La cafetière de Balzac ? Oui, que l'on se rassure, elle n'a pas été omise. Mais elle fut, sans aucun doute, le document le plus difficile à placer. Balzac a bu tant de café, mais il semble qu'il n'ait eu qu'une seule cafetière. Celle que lui a conservé la légende »<sup>311</sup> (Fig. 25).

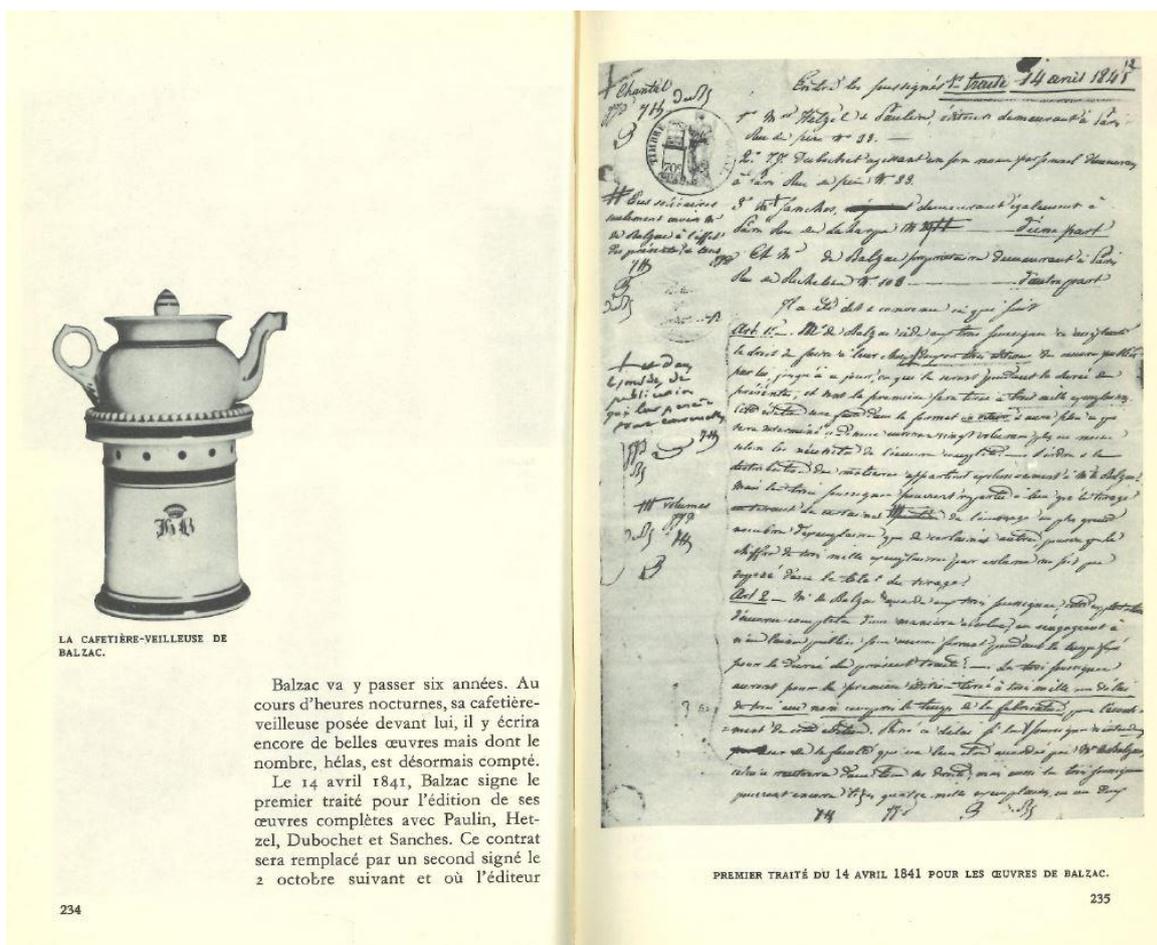
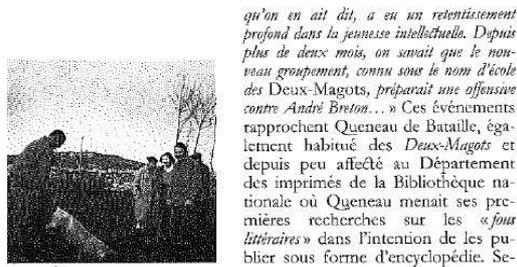


Fig. 25 Jean Ducourneau, *Album Balzac*, 1962, pp. 234-235.

<sup>310</sup> Jean-Pierre Montier, David Martens et Anne Reverseau, « La littérature n'est pas une culture 'hors sol' », dans : David Martens, Jean-Pierre Montier, et Reverseau, A (dir.), *op. cit.*, p. 27.

<sup>311</sup> Jean Ducourneau, « Avertissement », *Album Balzac*, Paris, Gallimard, 1962, p. VIII.

Afin de légitimer cette fidélité de leurs portraits à l'« image d'auteur » connue du public, les auteurs des Albums recourent dès lors au paradigme populaire de « l'homme et l'œuvre », qui a fait son entrée dans les représentations d'écrivains pendant le Siècle des Lumières<sup>312</sup>. La réciprocité présentée comme fondamentale de l'écrivain et de son œuvre est inévitable, « puisque l'idée même de l'auteur – cette idée qui appartient proprement à l'œuvre comme l'idée de son être-œuvre même, de son opération et de son opérateur – fait lever silencieusement du sein de l'œuvre la préoccupation, voire l'exigence, d'une reconnaissance »<sup>313</sup>. C'est l'acte de création littéraire précisément qui mène à l'essence même l'écrivain – *ergo*, l'authenticité permettant de démanteler le mythe passe aussi par l'œuvre, qui constitue une grande partie de l'identité de son auteur. L'écrivain dans les Albums de la Pléiade conserve son « esprit » propre à tout instant, à l'instar de Raymond Queneau sur le cliché ci-contre, en compagnie de Max Morise (Fig. 26), qui, malgré un contexte intime évoquant la spontanéité, conserve l'allure décalée qui caractérise son œuvre. Comme le note Roland Barthes, l'écrivain en vacances –



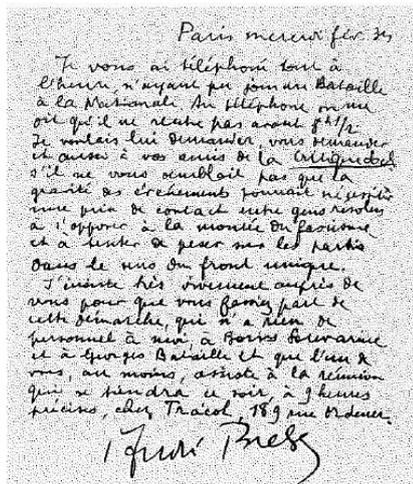
qu'on en ait dit, a eu un retentissement profond dans la jeunesse intellectuelle. Depuis plus de deux mois, on savait que le nouveau groupement, connu sous le nom d'école des Deux-Magots, préparait une offensive contre André Breton... Ces événements rapprochent Queneau de Bataille, également habitué des Deux-Magots et depuis peu affecté au Département des imprimés de la Bibliothèque nationale où Queneau menait ses premières recherches sur les « jours littéraires » dans l'intention de les publier sous forme d'encyclopédie. Se-

lon leur habitude, les Queneau partent pour l'été faire un long séjour au Canadel, à peu de distance de leurs amis Duhamel, Roux, Masson, Peggy Guggenheim, son mari Laurence Vail, Roger Vitrac, Kitty Cannel et, bien sûr, Simone Breton et Max Morise. Queneau met à profit ces longues vacances pour beaucoup nager, étudier l'allemand et poursuivre ses travaux sur les « jours littéraires ». Ils rentrent en novembre. Au cours de sa période surréaliste, Queneau avait fait la connaissance

82. De gauche à droite: Max Morise, Jeanne Queneau, Sylvia et Georges Bataille (marquant Queneau), 1931.

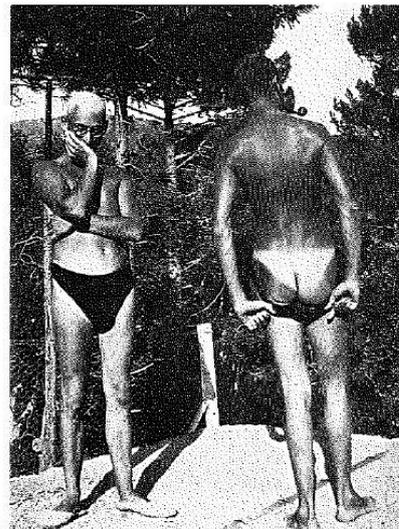
83. Lettre d'André Breton à Queneau, février 1934.

84. Avec Max Morise (de dos) au Canadel, 1931.



68

83



69

Fig. 26 Raymond Queneau et Max Morise en vacances, Anne-Isabelle Queneau, *Album Queneau*, 2002, pp. 68-69.

<sup>312</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 7.

<sup>313</sup> Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 12.

c'est bien le cas dans cet exemple – joint « au loisir banal le prestige d'une vocation que rien ne peut arrêter ni dégrader »<sup>314</sup>. Georges Poisson écrit à son tour vis-à-vis de Saint-Simon :

*Le domaine des effigies de notre héros nous était [...] presque fermé. Il n'existe de Saint-Simon que deux portraits, qui encadrent sa vie publique. Cette indigence iconographique symbolise bien le peu d'importance politique ou mondaine d'un homme qui, on l'eût bien scandalisé en le lui révélant, était surtout un écrivain*<sup>315</sup>.

Malgré les revendications multiples à travers la collection d'une recherche continue de l'homme soustrait à sa légende, Poisson choisit ainsi de retenir une image de Saint-Simon en tant qu'écrivain avant toute chose, quitte à aller contre la volonté de l'auteur. C'est ce que cherche aussi à montrer Pierre Petitfils : « Verlaine est d'abord un auteur vivant : son œuvre est le miroir de sa vie. Notre ambition serait que ces images fussent comme le reflet de l'une et de l'autre »<sup>316</sup>. Il en va de même pour Jean Cocteau, d'après Pierre Bergé : « L'œuvre et l'homme sont équivalents, s'accouplent, indiscernables »<sup>317</sup>. Le cas de Georges Simenon est plus extrême encore, selon Pierre Hebey : « Le rapport entre vie et écriture se trouve ici inversé. A partir d'un jour que certains avec précision sont parvenus à déterminer, il s'est mis à écrire pour ne plus s'arrêter durant plus de cinquante ans ; et, de surcroît, l'homme a vécu »<sup>318</sup>. La vie d'un écrivain n'abandonne ainsi jamais son caractère littéraire : et à Jacques Réda de conclure en soulignant le rapport vital entre vie et œuvre chez Maupassant, par la citation du *Journal* de Jules Renard : « Il ne voulait pas livrer sa vie : il n'était donc pas assez homme de lettres, car sa vie explique son œuvre, et sa folie en est peut-être la plus belle page »<sup>319</sup>.

L'idéal de « dévoilement » de l'auteur ne serait donc pas incompatible avec une mise en scène de sa vie qui le présente comme un *grantécrivain* en exposant la dimension littéraire de son quotidien. Dans ce sens, Christiane Blot-Labarrère va jusqu'à redéfinir la notion même de la « vérité » poursuivie par son Album sous le patronat de la vision littéraire de Marguerite Duras dans l'« avant-propos » de l'Album qui lui est dédié :

*Délié de l'onirisme flou, son univers n'éluide rien. Il se défie de l'objectivité, la conjure, lui faisant signe de loin, à distance : « J'ai toujours vécu le réel comme un mythe. »*

---

<sup>314</sup> Roland Barthes, « L'écrivain en vacances », *op.cit.*, p. 32.

<sup>315</sup> Georges Poisson, « Avertissement », *Album Saint-Simon*, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>316</sup> Pierre Petitfils, « Avertissement », *Album Verlaine*, Paris, Gallimard, 1981, p. 8.

<sup>317</sup> Pierre Bergé, « Avant-propos », *Album Cocteau*, Paris, Gallimard, 2006, p. 7.

<sup>318</sup> Pierre Hebey, « Avant-propos », *Album Simenon*, Paris, Gallimard, 2003, p. 8.

<sup>319</sup> Jacques Réda, citation d'ouverture de l'*Album Maupassant*, Paris, Gallimard, 1987, p. 7.

*C'est de ce mythe seul que naît, selon la vérité, une vérité qui déconcerte : « Mes livres sont plus vrais que moi. » Dans cette perspective particulière s'élabore la création<sup>320</sup>.*

L'imaginaire de l'œuvre s'intègre dès lors à l'« authenticité » de l'auteur et se décline dans la collection sous des formes aussi inventives que le permet la créativité de chaque écrivain. Jean Ristat poursuit ainsi le « vrai » Aragon à travers le prisme de sa littérature, évoquant l'intertexte aragonien du mentir-vrai, qui a caractérisé sa vie tout autant que son œuvre : « Le mensonge – la littérature – est le meilleur et le plus tortueux chemin pour apercevoir une vérité qui se dérobe. Toujours déguisée »<sup>321</sup>. Comme nous l'avons vu, bien d'autres auteurs d'Albums se placent, en dressant ces portraits, sous l'autorité des écrivains mis en scène. Jean Lescure, après avoir indiqué l'aversion de Malraux contre la biographie comme obstacle à la mise sur pied d'un Album, affirme avoir trouvé sa manière de conter la vie de l'écrivain par le biais de l'œuvre et de la vision artistique de Malraux :

*Si je me décidai enfin à écrire les premières phrases de ce petit essai (puis à poursuivre) ce fut peut-être à cause du visage, de l'attention accordée au visage par Malraux (fasciné par l'expressionnisme et le gros plan au cinéma) : « ... la part de mystère de tout personnage non élucidé, si elle est exprimée, comme elle peut l'être par le système du visage humain, concourt peut-être à donner à une œuvre ce ton de question posée à Dieu sur la vie ». Rapprochée des Antimémoires : « L'homme que l'on trouvera ici c'est celui qui s'accorde aux questions que la mort pose à la signification du monde »<sup>322</sup>.*

Lescure s'aligne par ces propos sur les idées véhiculées par les autres auteurs de la collection, à savoir que les images, contrairement à la biographie, permettent de parvenir au cœur de l'écrivain et « élucider sa part de mystère ». Cette découverte de la réalité cachée s'effectue à travers l'esthétique de Malraux, telle qu'elle est inscrite dans son œuvre ; Lescure prétend ainsi proposer une image novatrice de l'écrivain, tout en se plaçant sous son patronat dans la conception de son portrait. Rappelons-nous également des propos de Robert Kopp, auteur de l'*Album Breton*, qui adopte une attitude similaire vis-à-vis de la représentation de l'écrivain surréaliste : « [Dominique Bozo] a montré – et nous voudrions le faire à notre tour – que c'est l'image qui est au centre du projet de Breton. C'est elle qui, grâce à son 'électricité mentale',

---

<sup>320</sup> Christiane Blot-Labarrère, « Avant-propos », *Album Duras*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 7-8.

<sup>321</sup> Jean Ristat, « Avant-propos », *Album Aragon*, Paris, Gallimard, 1997, p. 7.

<sup>322</sup> Jean Lescure, *Album Malraux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 9.

rétablit les ‘contacts primordiaux’ et touche à ce ‘point suprême’ permettant de résoudre les antinomies du sujet et de l’objet »<sup>323</sup>. Par ces affirmations, Kopp légitime le projet iconographique de la collection, tout en se calquant dans son approche sur la vision artistique de Breton, qui seule, selon lui, permettrait de comprendre le personnage. Ces auteurs usent, en réalité, d’une caractéristique populaire du portrait d’écrivain depuis le dix-neuvième siècle :

*Avec le portrait littéraire, [la formule qui vise à laisser les auteurs « se peindre par eux-mêmes] introduit une nouvelle relation critique : il s’agit de toujours écrire avec l’« encre » même du modèle, de « le laisse[r] se définir par ses propres aveux, lui emprunte[r] des couleurs pour le peintre »<sup>324</sup> ; d’écrire « avec les expressions dérobées au poète, avec la plume échappée au cygne ».<sup>325</sup> Le recours à l’autographe va dans le même sens : [...] chaque portrait se voudrait un autoportrait, garanti par la signature du modèle<sup>326</sup>.*

La « vérité » à découvrir est dès lors intimement liée à la synergie indispensable et toujours singulière de l’écriture et du vécu. Le lien vital entre la vie et l’œuvre, ce lien même qui brouille les frontières entre mythe et vérité, se révèle finalement constituant des portraits biographiques tels qu’ils se réalisent à travers la collection. Cette façon de céder à l’écrivain la pouvoir de dresser son propre portrait en le présentant par le prisme de son œuvre résulte en une image de la littérature qui « va de soi », qui s’autolégitime par le biais de l’univers qu’elle met en place. En contradiction avec leur discours d’escorte qui promet des portraits d’écrivains dérobés à leur « image d’auteur », les Albums laissent ainsi entrevoir la volonté de mettre en scène des écrivains patrimoniaux, légendaires. La citation de Blaise Cendrars choisie par Laurence Campa pour ouvrir l’Album qui lui est dédié sert d’aveu en la matière : « Je ne touche jamais aux légendes. C’est la forme sous laquelle les génies (et les dieux) communient avec l’humanité. C’est leur éthique, la seule possible... »<sup>327</sup>. Or, ces légendes tiennent tout particulièrement à l’œuvre littéraire, qui se doit donc d’être intégrée à la vie.

---

<sup>323</sup> Robert Kopp, *Album Breton*, Paris, Gallimard, 2008, p. 7.

<sup>324</sup> Gustave Merlet, *Portraits d’hier et d’aujourd’hui, attiques et humoristes*, Didier, 1863, p. 31.

<sup>325</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits littéraires, Œuvres*, 1951, p. 820.

<sup>326</sup> Hélène Dufour, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1997, p. 187.

<sup>327</sup> Laurence Campa, citation de Blaise Cendrars, *Album Cendrars*, Paris, Gallimard, 2013, p. 5.

## ii. Des « expositions de poche »

Cette interdépendance entre la vie et l'œuvre est abordée dans les Albums de la Pléiade, comme nous l'avons sommairement montré dans la partie précédente de ce travail, par le biais de configurations médiatiques qui ne sont pas sans rappeler les modes de fonctionnement d'une exposition au musée, à travers laquelle le lecteur – ou l'observateur – admire les artefacts à la recherche d'une « présence » reconstituée de l'écrivain. Christiane Blot-Labarrère illustre ainsi cette intention vis-à-vis de Marguerite Duras : « Et l'on ira vers elle, moins vers l'histoire de sa vie qui, dit-elle, *n'existe pas* [...]. Comme on se rend à une exposition de peinture, en s'arrêtant devant chaque tableau, des premiers à l'ultime dont le tracé mélancolique illumine l'ensemble »<sup>328</sup>. Blot-Labarrère présente son Album comme un concentré d'instantanés qui mènent non pas au récit de vie de Duras, mais directement à sa *personne*, matérialisée au moyen des objets présentés au sein de l'Album et des images qu'il rassemble. Les auteurs des volumes appuient ce point à plusieurs reprises ; Martine Ecalte et Violaine Lumbroso ont déjà évoqué l'espace muséal dans le troisième Album de la série, dédié à Victor Hugo, en qualifiant leur projet d'« exposition de poche, dans laquelle les documents de vitrine que sont les manuscrits, éditions originales ou lettres, auraient été complétés par la peinture ou par l'estampe »<sup>329</sup>. Alors que le médium du livre rapproche les Albums plutôt du catalogue de l'exposition que de l'exposition en tant qu'espace à proprement parler, ce type de mise en scène de l'écrivain s'assimile résolument à l'idée d'un « musée portatif ». L'effet d'une telle présentation est double : tandis que l'exportation du médium de l'album vers les modes de fonctionnement de l'espace muséal rend l'auteur et son époque accessibles et compréhensibles pour le lecteur, elle exerce dans un même temps l'effet contraire et confirme l'aspect mythique d'un écrivain dont on exhibe les effets personnels tels des reliques.

Les représentations d'objets qui ont touché à la sensibilité de l'écrivain ou simplement intégré son quotidien, les reproductions d'originaux de l'œuvre, photographies, documents administratifs, matérialisent en effet le personnage en le situant dans un environnement banal, mais elles confèrent dans un même temps une tonalité hagiographique<sup>330</sup> à la collection de reliques qui est donnée à voir dans ces volumes. Si les Albums de la Pléiade se donnent pour fonction de rendre abordables les écrivains en les montrant comme des personnes ayant

---

<sup>328</sup> Christiane Blot-Labarrère, « Avant-propos », *Album Duras*, Paris, Gallimard, 2014, p. 9.

<sup>329</sup> Martine Ecalte et Violaine Lumbroso, « Avertissement », *Album Hugo*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>330</sup> Roland Barthes, « L'écrivain en vacances », *op. cit.*, p. 32.

réellement *vécu* au même titre que leurs lecteurs, ils opèrent ainsi simultanément une reconstitution de la vie des auteurs et de leur temps par le biais de reliques qui n'auraient pas lieu d'être exposées si elles n'avaient pas trait à un « monument » littéraire dont le lecteur désire toucher un fragment. La déconstruction du « mythe » visée par les Albums de la Pléiade ne suppose aucunement une désacralisation de l'auteur – bien au contraire, si les écrivains sont présentés par la collection comme de simples quidams dans un quotidien relativement banal, c'est parce que leur statut de *grantécrivains* inaccessibles en a empêché les générations précédentes. La mise en visibilité de l'écrivain satisfait les désirs générés par un attachement admiratif à l'idole, fondé sur une « familiarité » dissymétrique<sup>331</sup> du lecteur avec l'auteur, qui se construit ici par l'iconographie montrant l'univers intime de l'écrivain. Selon Nathalie Heinich,

*c'est dans le défaut de réciprocité que réside [...] la singularité de ce désir d'intimité avec plus grand que soi. Même lorsque la vedette se prête au jeu de toucher des fans lors d'un concert ou d'une cérémonie publique, le contraste entre son unicité et la multiplicité des destinataires suffit à annuler tout espoir de symétrisation : le toucher n'unit pas un être, particulier, à un autre, également particulier, mais une personnalité singulière à un individu parmi des milliers d'autres*<sup>332</sup>.

Le recueil iconographique d'objets personnels, de correspondance et de mises en scène dans un décor intime contribue dès lors à une fétichisation de l'auteur et souligne le statut canonique de l'écrivain ; mieux, les reproductions d'« objets littéraires » mettent constamment en valeur son apport unique au patrimoine littéraire<sup>333</sup>. La réflexion livrée par Bernard Dorival dans l'« Avertissement » de l'*Album Pascal* témoigne ainsi d'un type de portrait *ad interim*, qui se réalise par le biais des manuscrits (*Fig. 27*) :

---

<sup>331</sup> Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 350.

<sup>332</sup> *Ibid.* p. 367.

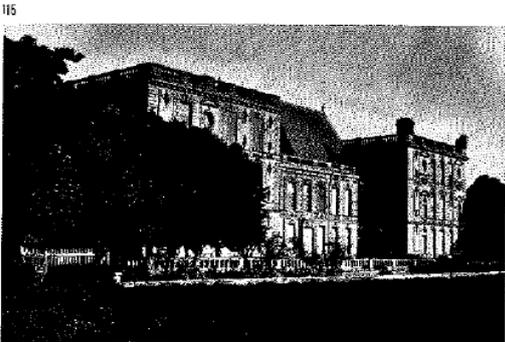
<sup>333</sup> Il va sans dire que les écrivains du vingtième siècle se voient plus souvent montrés dans leur quotidien par le biais de photographies prises dans des poses qui peuvent paraître spontanées. Les clichés montrant les auteurs du siècle précédent sont relativement rares, et les vestiges documentaires qui subsistent constituent davantage une mise en scène littéraire de cet univers intime, présenté comme étant directement lié à l'œuvre. Quant aux écrivains des seizième, dix-septième et dix-huitième siècle, leur quotidien ne peut qu'être mis en scène par le biais de reconstitutions ; leurs portraits, et ceux de leurs proches, portent quant à eux un air officiel, détaché de ces images intimes recherchées par les Albums de la Pléiade. On trouvera ainsi pour ces écrivains plus anciens avant tout des reconstitutions du cabinet de travail, des paysages qui ont inspiré le décor des romans, ou des illustrations d'événements historiques qui ont bouleversé les écrivains.

Plus que dans un portrait, Pascal est là, dans la graphie, dans la disposition des lignes, dans les ratures et dans les additions du Mémorial, du Mystère de Jésus et de tels fragments comme ceux qu'on appelle les « Deux infinis », le « Pari », ou la prosopopée de la Sagesse de Dieu. [...] Ces lignes, tracées d'une plume fougueuse ou réfléchie, nous restituent, mieux qu'aucun document, Pascal et nous permettent de le comprendre mieux<sup>334</sup>.

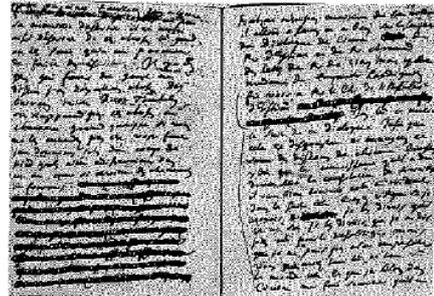


114. PORTRAIT DE GUILLAUME GOUFFIER. 115. VUE DU CHATEAU D'OIRON (DEUX-SÈVRES). 116. MÉRÉ. « JOURNAL ». 117. DAMIEN MITTON. « PENSÉES SUR L'HONNÊTÉTÉ », PARIS.

ancêtres avait été le favori de Charles VII et de Louis XI. Sous le règne de François I<sup>er</sup>, la famille avait compté un grand maître de France, pourvu du duché-pairie de Roannais (ou Roannez), un amiral, le fameux Bonnivet, un cardinal, grand aumônier de France. Henri II ne ménagea pas non plus sa faveur aux Gouffier. Compromise, sous le règne de Louis XIII, par les prodigalités de Louis Gouffier, qui engloutit des millions dans son château d'Oiron en Poitou, la fortune de la famille avait été rétablie par le mariage, en 1625, d'Henri Gouffier avec Marie Hennequin, fille d'un conseiller d'État, président au Grand Conseil, riche de terres, d'immeubles, de charges, de rentes et de relations. De leur union naquirent cinq enfants, dont le



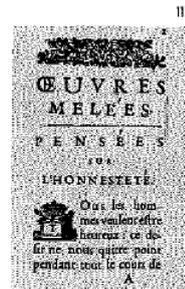
78



118

premier mâle, Artus, avait été baptisé le 28 août 1627. Devenu duc et pair en 1642, maréchal de camp en 1649, gouverneur du Poitou en 1651, ce fut sans doute sa passion pour les mathématiques qui le rapprocha de Pascal, dont il devait subir fortement l'ascendant.

C'est par le duc que, de son côté, Pascal fit connaissance d'Antoine Gombaud, chevalier de Méré, disciple de Montaigne, qui s'appliquait à définir ce que le xvii<sup>e</sup> siècle appelait « l'honnête homme », et grâce à qui, sans doute, il entra en relation avec un riche bourgeois, Damien Mitton. Disciple de Montaigne, lui aussi, sceptique et désabusé, il tenait salon à Paris et passait pour un « bel esprit ». S'il est établi aujourd'hui, grâce aux études de Jean Mesnard, que Pascal ne fit pas avec Roannez, Mitton et Méré le voyage en



117

79

Fig. 27 Bernard Dorival, *Album Pascal*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 78-79.

La contiguïté de la photographie à l'événement<sup>335</sup> confère une « aura » à l'acte d'écriture, et c'est dans cette incarnation matérielle de l'œuvre, de la singularité du génie de l'écrivain canonique, que s'esquisse dans un premier temps la littérarité des Albums de la Pléiade. La reproduction du manuscrit constitue depuis longtemps une valeur sûre dans la représentation

<sup>334</sup> Bernard Dorival, « Avertissement », *Album Pascal*, Paris, Gallimard, Paris, Gallimard, 1978, p. 9.

<sup>335</sup> Mahigan Lepage, « Biographique et photographique, éléments de théorie », dans : Robert Dion et Mahigan Lepage, *op.cit.*, p. 67.

des écrivains, en ce qu'elle fournit un portrait de l'auteur par métonymie<sup>336</sup>. David Martens parle, vis-à-vis de ce type de représentations, de « paradigme de la relique »<sup>337</sup>, qui « induit pour chaque image relative à un écrivain, d'une manière ou d'une autre, un rapport avec le créateur fondé sur un contact plus ou moins direct, qui en passe par le corps »<sup>338</sup>. Dès lors, « [à] en croire ce modèle, toute image ainsi associée à un écrivain présenterait une valeur analogue à celle du portrait, bien qu'elle soit sans doute amoindrie. Elle serait révélatrice d'une relation, celle qui se nouerait entre ces trois êtres culturels ici corrélés que sont l'auteur, son œuvre et le monde »<sup>339</sup>. Hélène Dufour cite à cet égard les frères Goncourt, qui qualifient la lettre autographe de « miroir magique où passe l'intention visible, et la pensée nue », voire de « greffe où est déposée l'âme humaine »<sup>340</sup>. Parallèlement aux évocations de l'univers de l'œuvre, ses thèmes et son esthétique, c'est ainsi son aspect formel que les Albums donnent à voir, supposant que sa matérialité retient une partie de l'« âme » de l'écrivain – c'est précisément à cela que renvoient Martine Ecalte et Violaine Lumbroso en parlant, dans le troisième volume de la collection, de « contact privilégié avec l'œuvre »<sup>341</sup> par le biais des manuscrits.

Si les Albums donnent à voir des documents photographiques historiques, ces volumes font par ailleurs souvent recours à la photographie dans une quête de reconstitution du passé. La collection propose ainsi une myriade de représentations des rues où ont jadis habité George Sand, Oscar Wilde, ou Georges Simenon ; des photographies visant à rendre au mieux l'atmosphère de l'époque, mais datées de toute évidence de l'époque contemporaine. La connaissance du contexte dans lequel s'inscrit la vie intime de l'écrivain permet au lecteur de revenir aux sources de ses inspirations – les Albums de la Pléiade visent à restituer les écrivains dans une époque qui, bien que relativement proche dans le cas de la majorité des volumes, risquerait de voir son image déformée par les comptes-rendus contemporains.

L'exhibition des traces matérielles d'une vie invite à une appréhension de la littérature par le biais de ce que Cornelia Ilbrig appelle sa « dimension matérielle »<sup>342</sup>, selon le concept introduit

---

<sup>336</sup> David Martens, « Jeux de mains. Photographies d'écrivains », conférence à la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelone, 17/04/2018.

<sup>337</sup> *Ibid.*

<sup>338</sup> *Ibid.*

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Portraits intimes du XVIIIe siècle*, Paris, Dentu, 1857, p. VIII-X, dans : Hélène Dufour, *Portraits en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIXe siècle*, Paris, PUF, 1997, p. 116.

<sup>341</sup> Martine Ecalte et Violaine Lumbroso, « Avertissement », *Album Hugo*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>342</sup> Cornelia Ilbrig, « Objektura, Inszenierung, künstlerische Annäherung: Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt? », dans : Marie-Clémence Régnier (dir.), *Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition de la littérature, Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 16, 2015, p. 41, <http://www.interferenceslitteraires.be/node/484>.

par Heike Gfrereis, qui définit l'exposition d'objets et documents tangents à la création littéraire comme faisant partie intégrante de la littérature dans le sens patrimonial du terme, au même titre que le style, le contenu fictionnel et l'ancrage historique de l'œuvre. Dans ce sens, écrit Ilbrig, la dimension matérielle de la littérature coïncide généralement avec sa dimension historique, puisqu'elle implique directement l'inscription de celle-ci dans le temps et dans l'espace. L'ambition patrimoniale des Albums de la Pléiade s'esquisse selon ce principe à travers une mise en scène physique de l'intimité de l'écrivain dans un univers hétérogène, qui donne l'illusion d'une réalité concrète rapportée de manière objective et promet une immersion dans le monde de l'écrivain par la suppression de la distance temporelle qui sépare le lecteur de celui-ci.

Keith Moxey argumente à cet égard que les objets – si l'on considère, dans le cas des Albums de la Pléiade, les documents comme « objets littéraires » – sont dotés d'une charge émotionnelle tout en faisant office de reliques d'un passé culturel :

*The idea of « presence » [...] has entered the precinct of the humanities and made itself at home. [...] Without a doubt, objects (aesthetic/artistic or not) induce pangs of feeling and carry emotional freight that cannot be dismissed. They return us to times and places that are impossible to revisit and speak of events too painful or joyous or ordinary to remember. Yet they also serve as monuments of collective memory, as indices of cultural value, as foci for the observation of ritual, and satisfy communal as well as personal needs<sup>343</sup>.*

C'est bien cet effet de « présence » que poursuit Denis Podalydès dans son *Album Shakespeare* :

*J'avais [...] une vision très picturale, ça passait par beaucoup de tableaux... A un moment donné, j'ai eu la sensation d'être au milieu de quelque chose de vivant. Avant, au début, j'étais dans quelque chose de très ancien, voire de mort, le côté « vieille bibliothèque » refermée depuis des années, et petit à petit ces images, ces fragments de poèmes, de souvenirs, de quantités de représentations [...], la sensation que Shakespeare n'était pas, comme dit Peter Brooke, pas simplement une vision du monde, une interprétation du monde, mais le monde lui-même, la réalité faisant concurrence à la réalité. Et j'ai eu ce sentiment-là, c'est comme quand on finit un grand cycle romanesque sur la Recherche du temps perdu ou les Mémoires de Saint-Simon, pour*

---

<sup>343</sup> Keith Moxey, « Visual Studies and the Iconic Turn », dans: *Journal of Visual Culture*, vol. 7, n° 2, 2008, p. 131.

peu que vous ayez à peu près tout lu, quelque chose d'un tant historique, poétique ou philosophique vous est donné. C'est une sensation extrêmement vivante. Les personnages ne sont plus simplement des figures de papier : ils deviennent des présences à la fois extrêmement vivantes, innervées, et néanmoins fantomatiques et changeantes, constamment changeantes. Et cette sensation-là est très émouvante [...] : c'est la métamorphose incarnée, Shakespeare, tout est changeant, il n'y a pas un personnage fixe<sup>344</sup>.

Pour Podalydès, c'est l'image, justement, cette « vision picturale », qui rétablit une présence de l'écrivain. Le champ lexical mentionné ci-dessus, adopté par bon nombre d'auteurs de la collection, annonce ainsi cet objectif partagé de « faire sentir la présence » de l'auteur. On verra dès lors, par exemple, dans l'*Album Baudelaire*, des photographies des exemplaires du dictionnaire anglais sortis droit de la bibliothèque du poète, ainsi que des œuvres d'Edgar Allan Poe qu'il a lues et traduites au temps de sa jeunesse (Fig. 28). S'il est important, pour

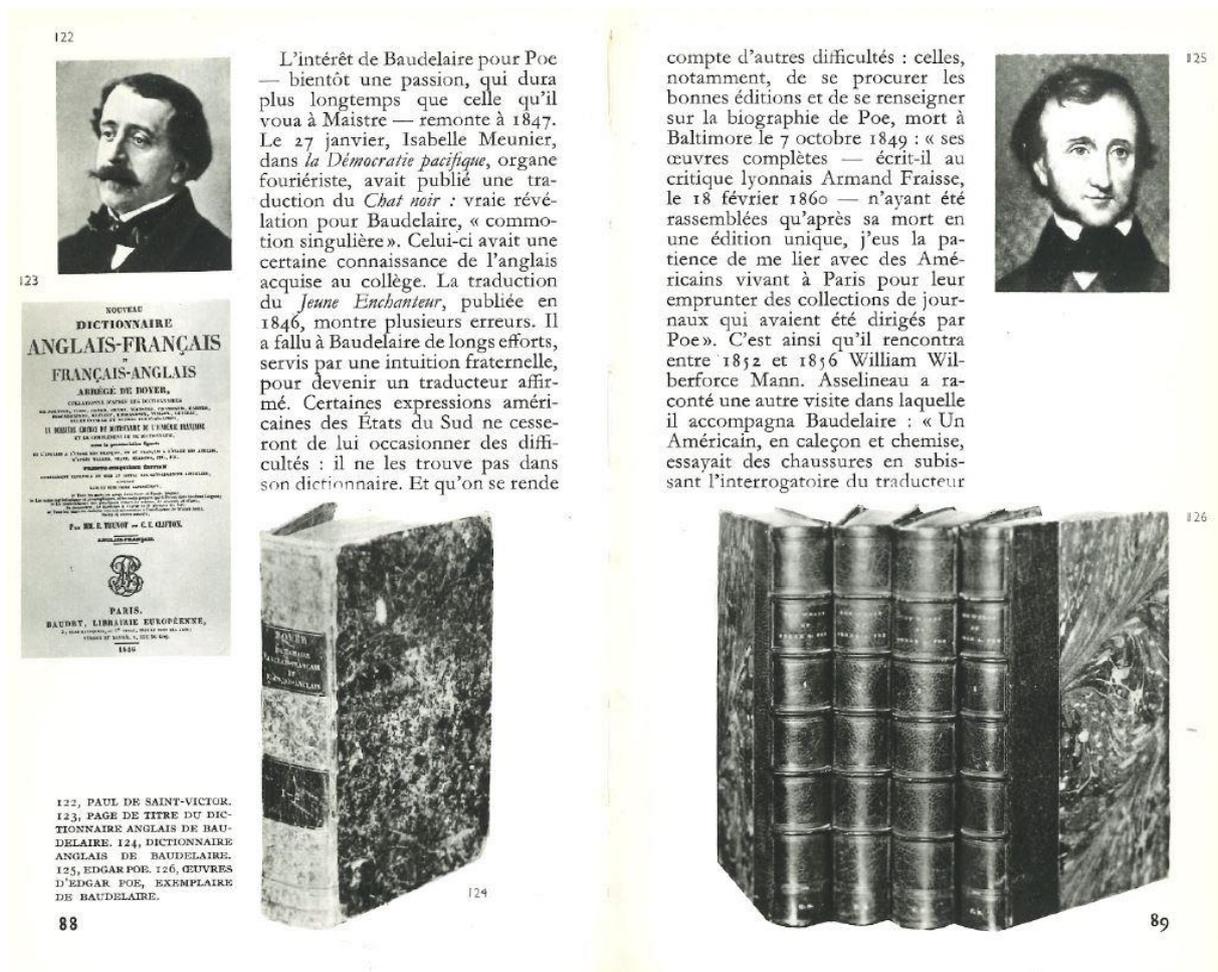


Fig. 28 Claude Pichois, *Album Baudelaire*, 1974, pp. 88-89.

<sup>344</sup> Denis Podalydès, interview à la librairie Mollat, 22/05/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=M6TNeZkWWTs>, consulté le 24/04/2018.

comprendre les sources d'inspirations de Baudelaire, de rappeler qu'il lisait Poe, les photographies reproduites dans l'Album exercent un tout autre effet. Les livres sont montrés en trois dimensions, afin que l'usure soit visible sur le dos de la couverture ; ce qui intéresse le lecteur ici, c'est la preuve du contact direct entre l'auteur et l'objet représenté. Le même procédé se trouve mis en forme dans les pages de l'*Album Dostoïevski*, où l'on peut apercevoir la reproduction de la deuxième de couverture de l'« évangile donné à Dostoïevski par les femmes des Décembristes Annienkov et Fonvizine » (Fig. 29, en haut à droite) en souvenir du périple de l'écrivain en déportation dans un camp de travail ; encore une fois, le lecteur se retrouve ici en proximité avec l'auteur au moyen d'un objet qui porte les traces de son usure. Ce désir de « toucher » les résidus de la vie de l'écrivain se manifeste dans chaque Album : pour exemple, la photographie de l'escalier sur lequel Albert Camus lisait des manuscrits (Fig. 30), ou dans la reproduction d'un ticket d'entrée au luna-park acheté par Raymond Queneau (Fig. 31). L'établissement de la relation intime entre le lecteur et l'auteur se scénographie ainsi à travers le geste du collectionneur visant à rassembler les objets issus de la vie de l'écrivain, qui ressort



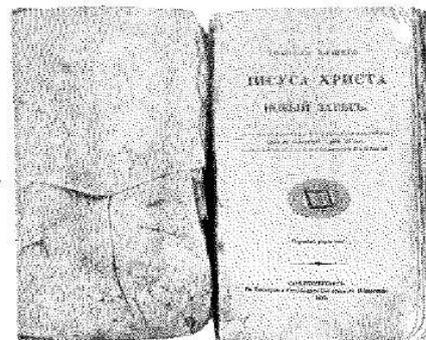
210 Julie Mouraviov et Nathalie Fonvizine, exilées avec leurs maris depuis vingt-cinq ans, viennent les réconforter, leur passent vêtements chauds et nourriture. Nathalie Fonvizine notamment remet à Dostoïevski un Nouveau Testament dans la reliure duquel elle a caché dix roubles (c'est dans les pages de cet Évangile qu'il apprendra à lire, au bagne, au jeune Tcherkesse Aléi), recommande l'écrivain à son parent le gouverneur général Gortchakov, obtient pour lui et pour Dourov qu'ils continuent la route en voiture et non « par étapes », c'est-à-dire à pied.



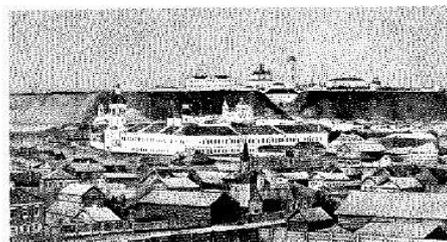
211 Le 23 janvier 1850, Dostoïevski arrive à la maison de force d'Omsk,



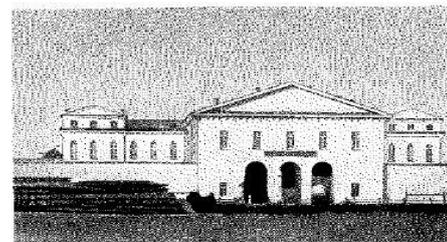
124



213

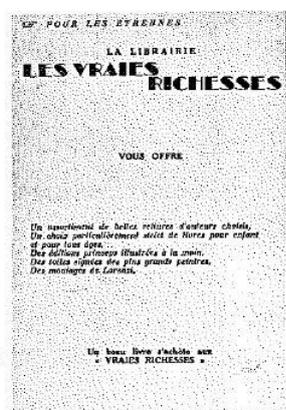


214



215

Fig. 29 Gustave Aucouturier et Claude Menuet., *Album Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 124-125.



69

69. PUBLICITÉ POUR LA LIBRAIRIE D'EDMOND CHARLOT. 70. EDMOND CHARLOT EN 1937. 71. L'INTÉRIEUR DES « VRAIES RICHESSES », CAMUS S'INSTALLAIT SUR L'ESCALIER POUR LIRE DES MANUSCRITS. 72. « SANTA-CRUZ », DE JEAN GRENIER, PUBLIÉ PAR EDMOND CHARLOT. 73. L'ÉDITION ORIGINALE DE « L'ENVERS ET L'ENDROIT ».



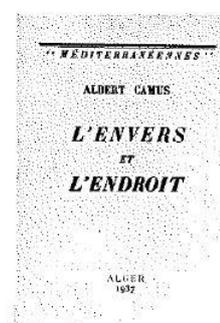
70



71



72



73

Un jeune éditeur, Edmond Charlot, vraiment jeune puisqu'il n'a que vingt et un ans, publie la pièce interdite. Autour de sa maison et de sa librairie, *Les Vraies Richesses*, appelée ainsi en hommage à Giono, se groupent de jeunes écrivains qui finiront presque par former une école littéraire, qu'on appellera « l'école d'Alger ». Charlot publie aussi *Santa-Cruz*, de Jean Grenier, et bientôt *L'Envers et l'Endroit* (1937).

50

Fig. 30 Roger Grenier, *Album Camus*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 50-51.

droit des pratiques de l'intime, selon Patrice Flichy, qui cite à cet égard Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* : « l'art de collectionner est une forme de ressouvenir pratique »<sup>345</sup>.

L'exposition des objets et documents de la vie quotidienne des auteurs, ces coulisses de l'œuvre, donnent ainsi au lecteur une impression de proximité avec l'homme et d'un rapport plus organique à l'œuvre. Mieux, en mobilisant des mécanismes propres à l'exposition, ce complexe média-texte particulier engage les lecteurs, par le biais du dynamisme qui lui est inhérent, de manière active en faisant appel à leur *expérience*<sup>346</sup> : une lecture basée sur les images incite notamment à la pratique lectoriale du feuillettement, qui demande une implication consciente, une « compétence »<sup>347</sup> de la part du lecteur dans son parcours. En outre, la reconstitution de

<sup>345</sup> Patrice Flichy, « Les communications de l'intimité », dans : *Sciences Humaines*, n°140, 2003, citation de Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Cerf, 1989.

<sup>346</sup> Jean Davallon, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », dans : *Hermès*, vol. 3, n° 61, 2011 p. 39.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 38.

l'époque à travers les photographies d'objets, de paysages ou de vêtements, combinée à un récit qui guide la perception vers une mise en scène déterminée, contribue à une immersion du lecteur dans le monde de l'écrivain, procédé que Jean Davallon qualifie de « point de vue » dans son étude sur les expositions : « Le point de vue [...] n'est pas seulement visuel, intellectuel, cognitif, mais d'abord et avant tout corporel, mémoriel et émotionnel »<sup>348</sup>. Ce mode de lecture muséal, évoquant la spatialité d'une visite, est rendu possible par l'effet performatif des configurations génériques vues dans le chapitre précédent. L'investissement émotionnel du lecteur se voit ici consolidé par le biais du dispositif reposant sur l'iconographie, dont le manque apparent de médiation fonde la relation « proximale »<sup>349</sup> du lecteur avec l'œuvre et l'écrivain



lui a offert une aquarelle peinte à son intention —, son article « James Joyce, auteur classique » sort dans *Volontés*, *Les Enfants du limon* paraît. Le 7 novembre tombe une mauvaise nouvelle : « Intran (*c'est fichu*). » Il allait devoir repartir à la chasse à l'emploi. En attendant, il continue à écrire des articles et commence son prochain roman, *Un Rude hiver*. Il venait d'achever sa traduction d'*Aller-retour Paris-New York* et en avait envoyé les épreuves à Miller : « Excellente. » En 1939, plus libre de son temps, Queneau semble suivre d'assez près

123. Ticket d'entrée au parc d'attractions de Luna-Park, conservé par Queneau à l'occasion de l'une de ses nombreuses visites.

124. « L'escalier branlant », attraction du Palais du Rire à Luna-Park, évoqué dans *Pierrot mon ami*.

125. Maquette de reliure de Colette Duhamel pour l'édition française de *Peter Ibbetson*, roman de George Du Maurier traduit par Queneau, exécutée d'après une illustration de l'auteur (Gallimard, 1946).

les activités du Collège de sociologie, malgré les distances prises avec Bataille. Le 13 mars, il fait la connaissance de Gertrude Stein chez Michel Leiris. Et, dès le mois d'avril, commence à visiter régulièrement Luna-Park, proche de chez lui, et où il situera bientôt *Pierrot mon ami*. Le 28 avril, Queneau relève : « *Kojève. Fin de cours* », souligné deux fois. Le 6 mai, il remet *Un Rude hiver* à Gaston Gallimard et le 5 juin trouve un emploi de professeur à l'École Nouvelle de Neuilly, dirigée par Eugène Jolas (l'un des fondateurs de *Transition* et de *Volontés*) et son épouse. Le jour même, il accepte la traduction en français de *Peter Ibbetson* de George Du Maurier, pour les Éditions Gallimard. Les Queneau passent l'été à Varengeville. Raymond, soucieux d'assumer correctement ses fonctions... de professeur, fait des révisions pour préparer ses cours. Il écrit des articles pour *La NRF* et *Volontés*, met à jour ses lectures pour Gallimard et se plonge dans le *Journal* de Gide qui vient de paraître en « Période » à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de l'auteur. Arrive une note de Paulhan : « *Le Rude hiver est une très grande chose... Vraiment très grande... mais il faut que le livre ne sorte pas avant le 1<sup>er</sup> novembre... Il me semble très important pour le roman qu'il paraisse dans la revue...* » Queneau accepte ces conditions, mais refuse les coupes proposées. Et, dans la foulée, se décide à donner une suite

Fig. 31 Anne-Isabelle Queneau, *Album Queneau*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 94-95.

ainsi exposés.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 42.

Le type de mise en scène mobilisé par les Albums de la Pléiade dévoile ainsi dans un premier temps les nombreuses incarnations de ces auteurs en les inscrivant notamment dans un quotidien soustrait à l'œuvre, voire potentiellement partagé par leur lectorat. Mais, dans un même temps, ces portraits d'écrivains en images contribuent à la théâtralisation de la sphère privée et publique qui y sont exhibées, et par là même à une muséalisation des auteurs et à leur intégration au sein du patrimoine littéraire. Par la juxtaposition physique de l'« homme des lettres » et de la personne privée dans son intimité, les volumes articulent la face publique et privée des auteurs entre elles en fournissant des preuves matérielles de leurs facettes complémentaires. En effet, les portraits multiples, à l'instar de ceux qui sont dressés par les Albums de la Pléiade, visent à « construire une identité plausible et cohérente »<sup>350</sup> – cette nécessité de cohésion converge avec la fonction première des expositions, qui se doivent de « maintenir la cohérence et la lisibilité des unités, qui peuvent être constituées de registres médiatiques nombreux et hétérogènes tels qu'objets, images, textes, vidéos, etc., tout en construisant un propos qui articule ces unités en un tout »<sup>351</sup>. L'hétérogénéité de l'iconographie dans les Albums de la Pléiade conduit ainsi à la mise sur pied d'une image méticuleusement échafaudée pour guider la perception du lecteur tout en donnant l'illusion d'une spontanéité et d'une authenticité dans les représentations d'écrivains.

### **iii. Un double discours publicitaire au service de la patrimonialisation**

En parvenant à la conclusion de ces réflexions, il est crucial de maintenir à l'esprit que les Albums de la Pléiade sont nés d'une nécessité de démocratisation de la marque « Pléiade » à une période où le public « cultivé », ou « amateur », était en déclin. Au vu de la réputation « classique » de leur collection-mère, c'est sur l'aspect « novateur » que les auteurs des Albums concentrent leur discours d'escorte, en revendiquant une approche visant à montrer ces hommes des lettres dans une lumière « jamais vue » par le biais du dévoilement de leur intimité. Dans l'optique d'une mise en valeur de la littérature qui se veut innovante, les Albums de la Pléiade s'orientent dès lors vers l'iconographie, noyau de la publicité moderne et, simultanément, outil de patrimonialisation. La série soumet ainsi l'image d'auteur à une plasticité générique et médiatique qui se traduit en une représentation complexe des écrivains appartenant au canon.

---

<sup>350</sup> Anne Beyaert-Geslin, *op.cit.*, pp. 70-71.

<sup>351</sup> Jean Davallon, *op.cit.*, p. 38.

Premièrement, elle situe les auteurs dans une époque qui les a formés et qu'ils ont à leur tour profondément marquée et transformée : chaque volume de la collection offre une rétrospective iconographique sur une époque, éclairant la genèse de l'œuvre. Dans un second temps, les Albums de la Pléiade rapprochent les auteurs biographiés d'un lectorat qui n'est plus celui qu'ont connu les écrivains de leur vivant, en présentant ces auteurs canoniques comme contemporains des lecteurs de la Pléiade. Le lecteur en retient l'impression de pénétrer dans l'intimité de l'écrivain, présentée sous une lumière objective par les images évocatrices. Finalement, les Albums de la Pléiade exposent la légende, l'immensité d'une œuvre et sa portée au niveau patrimonial, et l'associent par le biais de l'album photo au dévoilement de la personne complexe située à l'origine de cette œuvre, en l'actualisant en tant que contemporain pour en assurer la pérennité et, par conséquent, la légitimité à figurer dans cette collection. Une tension s'opère, dès lors, entre la recherche d'une singularité de l'écrivain et les moyens très récurrents par lesquels passe cette prétention.

La mobilisation des caractéristiques médiatiques de l'album photo se prête aisément à la démonstration du « génie singulier » de ces écrivains. Les albums photos, historiquement réservés à des usages familiaux, sont dans ce sens généralement des recueils uniques de documents, destinés à leur conservation et à la circulation interne parmi un cercle restreint d'utilisateurs. Cette connotation dont hérite le médium permet simultanément de maintenir l'aura d'exclusivité qui entoure la Pléiade, puisque, de par ses usages et ses modes de mise en scène des écrivains particuliers, il confère au lecteur le statut d'un témoin privilégié de la naissance d'une légende. Les auteurs des Albums de la Pléiade recourent dans ces mises en scène volontiers à la photographie, médium considéré comme étant « objectif » dans sa représentation du monde. Montrer les écrivains par la photographie, c'est aussi brosser le portrait des évolutions et des sensibilités de l'époque, aussi bien par l'exposition de documents historiques que par sa reconstitution – l'homme et l'œuvre s'interpénètrent ainsi à travers les recueils d'images qui défilent dans ces volumes.

Donner à voir l'auteur selon cette double incarnation, en tant que *grantécrivain* mais aussi en tant qu'homme ordinaire, accentue l'interdépendance de la production littéraire et du vécu de l'auteur. Une telle approche constitue une stratégie d'autolégitimation des Albums de la Pléiade qui s'articule à deux niveaux. À l'échelle du volume, le « dévoilement » de l'intimité de l'auteur et la revendication d'authenticité par le biais de la scénographie de l'album photo permettent de mettre en valeur la relation primordiale entre la vie et l'œuvre littéraire, qui présente après

tout l'objet mis en vente que les Albums visent à promouvoir. Au niveau de la collection, la scénographie à laquelle se livrent maints Albums de la Pléiade vise à démontrer l'actualité de l'héritage littéraire présenté à l'époque contemporaine. Parallèlement, les Albums de la Pléiade adoptent leur propre stratégie d'actualisation de leur corpus, en faisant de la figure d'auteur un point de convergence entre l'histoire et le présent, et, de ce fait, le pivot d'une patrimonialisation par ce que Jean Davallon appelle la « continuité »<sup>352</sup>. En reposant sur la concordance du passé et du présent, cette scénographie légitime le corpus de la collection et permet au canon littéraire dépeint par les Albums de la Pléiade d'être présenté comme pertinent à notre époque tout en gardant son statut de monument de la littérature, fondement de la réputation prestigieuse de la collection qui opère cette canonisation. L'« authenticité » des écrivains recherchée par la collection contribue par ailleurs, paradoxalement, à conférer une sorte d'aura sacrée aux figures d'auteurs.

Alors que les Albums de la Pléiade mobilisent des mécanismes inusités de représentation des écrivains afin de les contemporanéiser aux yeux du lectorat, la série ne manque ainsi pourtant pas de se plier à une conception du patrimoine littéraire « classique », s'alignant sur les principes de sa collection-mère. En effet, contrairement à ce que les auteurs de ces volumes prétendent, les images d'auteurs données à voir correspondent dans leur effet d'ensemble à celles qui se sont sédimentées dans la mémoire collective, entourées des légendes qui leurs sont propres. Outre les reliques de l'auteur sous forme d'objets, reconstructions de lieux et documents insolites qui ont intégré son quotidien, les Albums mettent ainsi en scène l'imaginaire de l'œuvre, se plaçant sous l'autorité de l'écrivain pour donner à voir le monde à travers le prisme de sa sensibilité. Cette forme d'exhibition de l'univers de l'œuvre correspond à ce que Heike Gfrereis qualifie de « dimension imaginaire »<sup>353</sup>, en opposition avec la « dimension matérielle » évoquée plus haut. Ces deux dimensions, qui sont souvent, bien que pas nécessairement, mutuellement exclusives dans le cadre des expositions de littérature, conduisent les spectateurs vers des réceptions différentes<sup>354</sup> : la dimension matérielle engendre une certaine empathie, alors que la dimension imaginaire mobilise une réflexion critique.

---

<sup>352</sup> Jean Davallon, « Le patrimoine : une filiation inversée ? », dans : *Espace Temps*, n° 74-75, 2000, p. 8.

<sup>353</sup> Heike Gfrereis, « Das Gesicht der Poesie. Die neue Dauerausstellung im Schiller-National- museum Marbach. Mit einem Seitenblick auf das Literaturmuseum der Moderne », dans: Seemann, H. et Valk, T., (dir.), *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*, Göttingen, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, 2012, p. 271.

<sup>354</sup> Cornelia Ilbrig, « Objektaura, Inszenierung, künstlerische Annäherung: Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt? », dans: Marie-Clémence Régnier (dir.), *op.cit.*, pp. 41-42.

Ces types de mise en visibilité, combinées ici par le biais du complexe média-texte spécifique des Albums, présentent des canaux typiques de muséalisation de la littérature et contribuent dans leur complémentarité à la canonisation des écrivains qui y sont présentés. Les reproductions de nombreux textes – manuscrits, correspondances, documents, ... brouillent au demeurant la frontière entre texte et image : l'iconographie contribue à intégrer la littérature dans la vie de l'écrivain, au même titre qu'elle ancre l'écrivain dans l'histoire, tout se jouant de l'effet associatif de la photographie<sup>355</sup>. Le médium photographique offre, dans cet ordre d'idées, un excellent outil de patrimonialisation, puisqu'il « transforme [...] [la personne portraiturée] en un objet commensurable et mesurable. L'objectivation photographique s'inscrit alors dans une entreprise de catégorisation qui fait entrer les êtres tout comme les choses dans le grand catalogue de la connaissance »<sup>356</sup>. Dès lors, s'il contribue, selon les auteurs des Albums, à « l'innovation » de l'image des auteurs présentés dans la série, le médium choisi pour cette consécration renforce dans une certaine mesure l'effet muséal des Albums de la Pléiade, celui d'une collection de reliques d'une personnalité décédée que le lecteur est invité à admirer. A ce sujet, Thierry Lenain affirme, en recourant – nous y reviendrons – au champ lexical du sacré : « Ancré au cœur du système de valeurs issu de la Renaissance italienne, ce lien fondamental [entre l'image et la relique] demeure bien présent aujourd'hui encore, en sous-main de ce que Mark Jones a appelé la « religion de l'authentique » - ce culte voué à la relation exclusive qui rattache l'œuvre d'art à son origine auctoriale ou historique »<sup>357</sup>.

Quant à la contradiction entre le discours auctorial, qui revendique des portraits d'auteurs « jamais vus », et la réalisation effective du projet éditorial, à travers laquelle les écrivains sont donnés à voir de façon conforme à leurs « images d'auteurs », elle engendre au sein de la collection une dualité entre le nouveau et l'ancien, l'évolution du canon et sa sédimentation, la mise en visibilité du capital culturel et son archivage. De prime abord mutuellement exclusifs, ces deux discours s'articulent pourtant entre eux par le biais de la scénographie de l'album photo, faisant appel aux effets de sens qu'engendrent les usages du médium – à savoir sa nostalgie inhérente et son pouvoir de « faire revivre » ses objets – à la faveur d'une représentation des auteurs et de la littérature sous forme d'une archive dynamique, qui ne perd pas pour autant son effet de « muséalisation ». Si ces recueils de photographies composent ainsi une collection archivistique, ils invitent de surcroît à une certaine sympathie, un investissement

---

<sup>355</sup> Walter Benjamin, *Sur la photographie*, trad. Jörn Cambreleng, Arles, Éditions Photosynthèses, 2012, p. 66.

<sup>356</sup> Anne Beyaert-Geslin, *op. cit.*, p. 13.

<sup>357</sup> Thierry Lenain, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », dans : Ralph Dekoninck et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 303.

personnel de la part du lecteur<sup>358</sup> vis-à-vis de leurs sujets, qui correspond pleinement aux objectifs de fidélisation du lectorat que visent les Albums de la Pléiade. Dans son livre sur l'image, *Ways of Seeing*, John Berger met ainsi en évidence l'ancrage profond de l'image dans le présent de par le dynamisme du regard porté dessus ; l'image intègre inlassablement, selon Berger, le présent *du spectateur* : « Our vision is continually active, continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are »<sup>359</sup>. La photographie porte dans un même temps une fonction nostalgique inhérente ; Susan Sontag écrit à ce propos :

*De même que la fascination exercée par la photographie est un rappel de la mort, c'est également une invitation au sentimentalisme. Les photos transforment le passé en un objet de tendre attention, brouillant les distinctions morales et désarmant le jugement historique dans le sentiment de pathétique généralisé suscité par tout regard sur le passé*<sup>360</sup>.

À travers leur apparente incompatibilité, le discours auctorial et la réalisation du projet éditorial des Albums de la Pléiade servent ainsi un objectif commun bien défini en adoptant une stratégie publicitaire dont le pivot de l'articulation entre l'innovation et l'archive est, précisément, l'iconographie.

La collection poursuit de cette manière les deux critères fondamentaux, selon Nathalie Heinich, de la patrimonialisation d'un objet<sup>361</sup> : l'authenticité, que les auteurs des Albums cherchent à atteindre en proposant un dévoilement de l'intimité des auteurs en tant que « coulisses » de leur vie publique, et la rareté, manifestée par la fétichisation des écrivains résultant du choix médiatique des Albums, qui ont pour effet de souligner la singularité de ces personnages dans leur temps. Les auteurs albumisés se voient désormais intégrés dans le panthéon littéraire d'une collection qui promet de faire vivre les « grands classiques » qu'elle publie en les rapprochant de leur lectorat sur le plan humain au moyen de modes de représentation empruntés à l'exposition. Simultanément, d'après Jean Davallon, c'est précisément l'inscription au sein du

---

<sup>358</sup> Voir Ann Marie Seward Barry, *Visual Intelligence. Perception, Image, and Manipulation in Visual Communication*, New York, State University of New York Press, 1997, p. 254.

<sup>359</sup> John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Company and Penguin Books, 1972, p. 9.

<sup>360</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, pp. 105-106.

<sup>361</sup> Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère.*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, p. 175.

patrimoine d'un objet qui constitue le tremplin pour l'évolution de la manière dont il est perçu par la mémoire collective. L'auteur cite à cet égard Gérard Lenclud :

*Pour vouloir changer, sinon nécessairement changer de facto [...], il faut disposer d'une référence aussi assurée que possible à ce par rapport à quoi l'on entend changer. Plus une société a les moyens de reproduire exactement le passé, plus elle est donc apte à perpétuer le changement. [...] Tout comme il faut avoir su pour être à même d'oublier ou comme il n'est pas de transgression sans interdit, la traditionalité est une condition du changement. Faute de tradition dûment enregistrée, on s'en tient à... la tradition<sup>362</sup>.*

C'est dans cette nécessité d'innovation qu'entre dès lors en jeu la finalité archivistique des Albums de la Pléiade : alors que les images données à voir ne dérogent pas des légendes avec lesquelles est familier le lectorat, elles constituent en réalité le fondement du progrès poursuivi par la collection à la macro-échelle de ces portraits d'écrivains mis en série. Dans la dernière partie de ce travail, nous nous pencherons dès lors sur les mécanismes sous-jacents à la fonction promotionnelle qui détermine la nature des Albums de la Pléiade et les modes de représentation auxquels ils soumettent les écrivains et le patrimoine littéraire.

---

<sup>362</sup> Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... : Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », dans : *Terrain*, n°9, 1987, p. 123, cité par : Jean Davallon, « Le patrimoine : une filiation inversée ? », *op. cit.*, p. 7.

## **IV. La dimension publicitaire d'une collection patrimoniale**



## 1. Des campagnes pluri-artistiques pour une communauté de lecteurs

En raison de leur assimilation formelle à la Bibliothèque de la Pléiade, que nous avons évoquée dans les chapitres précédents, c'est une aura « classique » qui émane à premier abord de l'apparence des Albums de la Pléiade. Pourtant, cette série a été mise sur pied avec pour objectif d'améliorer l'image de sa collection-mère et fait donc valoir à sa naissance une dimension d'innovation. Au début des années soixante, le public « cultivé » de la collection (en opposition au public scientifique) se fait en effet rare : l'usage récréatif des tomes de la Pléiade est progressivement entravé par un appareil critique de plus en plus fourni. L'élaboration des annotations au détriment du confort de lecture influe sur la réputation de la Pléiade, qui se voit coller une étiquette « académique » et une réputation de série publiant des livres relativement inaccessibles. Cette spécialisation de la collection ne s'avère pas particulièrement lucrative pour la maison d'édition, étant donné que le public amateur, ou « grand public lettré »<sup>363</sup> constituait une part considérable des rentrées financières de la Pléiade<sup>364</sup>. La série a dès lors urgemment besoin d'un renouvellement de son image afin de se démocratiser et d'atteindre à nouveau le type de lecteurs qui ont contribué à sa montée en notoriété à ses débuts. Dans ce contexte, Gallimard se voit dès lors dans la nécessité de reconsidérer ses stratégies publicitaires afin de faire appel à ce lectorat « cultivé », pour qui le plaisir de lecture et la beauté des objets que sont ces volumes importent sans doute davantage que la mise à disposition d'un appareil critique fourni, idéalement exhaustif et précis.

Simultanément, cette ramification du lectorat de la Pléiade entre les lecteurs « cultivés » et les lecteurs « académiques » s'inscrit dans l'air du temps, puisque le début de la seconde moitié du vingtième siècle présente une période de constantes métamorphoses du marché du livre, qui

---

<sup>363</sup> *Lettre de la Pléiade* n°42, « L'art de promouvoir une collection », novembre 2010 : <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/l-art-de-promouvoir-une-collection>.

<sup>364</sup> Alban Cerisier note : « [...] le recul des ventes relève principalement d'un problème d'image et de distribution. Si la 'Pléiade' tient encore sa place dans son 'univers de référence' (le marché du luxe – luxe intermédiaire par les attributs objectifs de l'offre, mais accessible par sa large distribution de principe : le réseau de libraires) et bénéficie d'une aura qui fait encore consensus, elle a subi [...] un affaiblissement de son pouvoir d'attraction et s'est rendue plus inaccessible, moins présente sur son marché. Les analystes craignent un effacement réel et symbolique de la collection au sein de l'univers des 'lecteurs cultivés moyens', qui n'envisageraient plus l'achat d'une 'Pléiade' comme un acte nécessairement valorisant, les inscrivant dans un style de vie ou une représentation enviabiles. » Alban Cerisier, « Du point de vue de l'éditeur. La 'Pléiade' en ses murs », dans : Joëlle Gleize et Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 23.

entraînent une forte diversification des tactiques promotionnelles dans ce secteur<sup>365</sup>. Si la Bibliothèque de la Pléiade investit depuis sa naissance dans les techniques publicitaires traditionnelles telles que les affichettes de librairie<sup>366</sup>, les annonces dans la presse, les catalogues distribués en magasin ou envoyés par la poste, etc., la collection vise également depuis les années 1940 à se démarquer de ses concurrents en mettant sur pied des stratégies publicitaires événementielles, que la maison d'édition appelle les « avatars de la collection »<sup>367</sup>.

Un des premiers événements marquants destinés à augmenter la visibilité de la Pléiade auprès de ses lecteurs a été la série des « Concerts de la Pléiade », chapeautés par Raymond Queneau depuis 1943. Tout comme la Bibliothèque de la Pléiade, les concerts sont nés à partir d'un contexte socioéconomique et historique spécifique, puisqu'au cours de la seconde Guerre mondiale, la production des volumes de la Pléiade a fait face à un arrêt abrupt pour cause de pénurie de papier<sup>368</sup>. Les Concerts présentaient alors un moyen pour Gallimard de maintenir la visibilité de la marque « Pléiade » auprès du public intellectuel qui constituait le noyau de sa clientèle. Pierre Assouline écrit à ce propos : « Gaston [Gallimard] trouve un titre [à cette série de concerts] : 'Les concerts de la Pléiade', une manière habile de donner un certain cachet à ces représentations par le rappel d'une prestigieuse collection de livres »<sup>369</sup>. Rien n'est laissé au hasard dans les campagnes menées par Gallimard : l'éditeur tisse un réseau de notions relatives à la marque qui se renvoient les unes aux autres, jouant constamment sur la perception du lectorat. Le dialogue des divers médiums dans la construction et la préservation du patrimoine littéraire est inhérent à cette série de concerts :

*On notera la forte représentation, dans ces programmes de 1943, de pièces musicales inspirées d'œuvres littéraires ; on n'en attendait pas moins de la part de concerts « orchestrés » par la NRF. C'était aussi reconnaître un trait singulier de la musique française contemporaine, comme s'en expliquait Schaeffner dans le programme du premier concert : « Tant les musiciens de la Pléiade que nos compositeurs modernes – de Duparc ou Fauré à Debussy ou Poulenc – ont conclu avec les meilleurs poètes de*

---

<sup>365</sup> Philippe Lane, « La promotion du livre », dans Pascal Fouché (dir.), *op. cit.*, p. 595.

<sup>366</sup> *Lettre de la Pléiade* n°42, « L'art de promouvoir une collection », novembre 2010 : <http://www.la-pleiade.fr/feuilleter/swf/85814/file/file>.

<sup>367</sup> *Lettre de la Pléiade* n°25, « Les Concerts de la Pléiade », août-septembre 2006 : <http://www.la-pleiade.fr/feuilleter/swf/84447/file/file>.

<sup>368</sup> Philippe Roussin Alice Kaplan, *op. cit.*, p. 250.

<sup>369</sup> Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 474.

*leur temps une alliance comme la musique française n'en a pas renoué d'aussi étroite au cours de son histoire... »<sup>370</sup>*

Depuis les années 1940, la Pléiade se fait ainsi l'emblème de la culture au sens large, étendant la portée de son renom aux sphères musicales (tout en maintenant la littérature canonique sous forme de Bibliothèque comme pilier de sa réputation). Au demeurant, une forte motivation politique sous-tendait ces séries de concerts, étant donné que, sous l'Occupation, les opéras et les salles de concert firent face à une interdiction de mettre en scène des pièces non seulement de compositeurs juifs, mais aussi de compositeurs français dont l'œuvre n'a pas été auparavant officiellement publiée<sup>371</sup> (et qui n'est donc pas passée par la censure). Les Concerts de la Pléiade offraient ainsi à de nombreux compositeurs français l'opportunité de présenter leur travail, qui aurait autrement échappé à la mémoire collective. Faute de pouvoir se dérouler dans des salles prévues à cet effet, ces concerts étaient joués dans la Galerie Charpentier à Paris, au milieu d'œuvres d'art – à l'alliance entre la musique et la littérature s'ajoutait, par ce biais, la peinture, perpétuant la nature fondamentalement pluri-artistique de ces événements. La programmation laissait transparaître des processus de sélection similaires à ceux qui régissent le catalogue de la Bibliothèque de la Pléiade : des classiques, tels que Maurice Ravel et Claude Debussy, donnaient un ton « canonique » à l'ensemble, pour ensuite faire valoir des noms moins établis tels qu'Olivier Messiaen, Georges Poulenc, Georges Auric, ainsi que des compositeurs étrangers, également interdits par la censure, tels qu'Igor Stravinsky, Darius Milhaud ou Serge Prokofiev. Pierre Assouline résume avec pertinence l'ambiance des Concerts de la Pléiade en citant le critique musical Tony Aubin :

*Est-ce une rétrospective de la peinture élégante du siècle dernier ? Est-ce un rendez-vous mondain où l'Art et les Lettres retrouvent la Mode et le Cinéma, heureux de se prouver qu'ils vivent toujours ? Est-ce enfin une réunion musicale où il s'agit d'écouter avec quelque ferveur des œuvres rarement jouées, peu connues et dignes d'un respect attentif ? C'est un peu tout cela que représente le groupe artistique qui sous le nom de la Pléiade nous convie dans le cadre incomparable de la galerie Charpentier à des séances de musique française...<sup>372</sup>*

---

<sup>370</sup> *Lettre de la Pléiade* n°26, « Les Concerts de la Pléiade II », octobre-novembre 2006 : <http://www.la-pleiade.fr/feuilleter/swf/84466/file/file>.

<sup>371</sup> Simeone, N., « Messiaen and the Concerts de la Pléiade : 'A Kind of Clandestine Revenge Against Occupation' », dans : *Music & Letters*, vol. 81, n°4, 2000, p. 551.

<sup>372</sup> Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 476.

Les organisateurs de ces Concerts se sont battus, sous l'enseigne de la Pléiade, pour préserver le patrimoine national au-delà de la littérature : alors qu'avant la guerre, Gaston Gallimard avait pris l'habitude de rencontrer des écrivains les mercredis, ces rendez-vous furent en effet rendus plus difficiles pendant l'Occupation. La cinéaste et amie des Gallimard, Jeanne Truel, eut ainsi l'idée de mettre sur pied les Concerts de la Pléiade, afin, dans un premier temps, de fournir un prétexte pour ces rencontres hebdomadaires<sup>373</sup>. S'ils présentaient avant tout une forme de résistance contre l'Occupation, les Concerts de la Pléiade, dont les bénéficiaires ont profité aux écrivains et compositeurs pénalisés par la guerre, ont donc également fourni un outil de mise en valeur de la marque « Pléiade », qui continuait de s'associer à l'idée de cette « littérature vitale », une culture de qualité accessible « malgré tout ».

Simultanément aux Concerts de la Pléiade, en 1944, a été décerné le premier Prix de la Pléiade, qui avait pour but de révéler de nouveaux écrivains<sup>374</sup>. Son comité était composé d'écrivains de la NRF tels que Jean-Paul Sartre, Raymond Queneau, Maurice Blanchot, Jean Paulhan et André Malraux, mais aussi Paul Éluard, Marcel Arland, Joë Bousquet, Albert Camus, Jean Grenier et Roland Tual. Ce Prix fut attribué à des auteurs pour leurs écrits inédits, qui étaient par la suite publiés par Gallimard ou un autre éditeur (notons que bien que couronnées d'un Prix de la Pléiade, ces œuvres n'étaient pas pour autant introduites dans la prestigieuse collection ; par contre, le gagnant recevait l'opportunité de choisir chez quel éditeur il souhaitait publier son œuvre)<sup>375</sup>. Le prix ne fut décerné que quatre fois, jusqu'en 1947 ; les lauréats étaient : en 1944, Marcel Mouloudji avec *Enrico* ; en 1945, Roger Breuil avec *Brutus* ; en 1946, Jean Grosjean avec *Terre du temps*, et, finalement, en 1947, Jean Genet avec *Les Bonnes* et *Haute surveillance*.

Si l'existence du Prix et des Concerts de la Pléiade fut brève, puisque les deux séries d'événements prennent leur fin en 1947, une nouvelle campagne publicitaire s'appêtait cependant déjà à prendre la relève. L'année 1946 marquait le début d'une nouvelle étape dans la vaste stratégie promotionnelle de la Pléiade de longue haleine, en voyant naître la première parution des *Cahiers de la Pléiade*. Après la guerre, la NRF, revue publiée chez Gallimard, est ainsi rapidement démantelée lorsque l'attention publique se tourne vers la collaboration de Pierre Drieu la Rochelle, devenu le directeur de la revue pendant la guerre, en remplacement

---

<sup>373</sup> Simeone, N., *op. cit.*, p. 552.

<sup>374</sup> Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 477.

<sup>375</sup> *Ibid.*

de Jean Paulhan<sup>376</sup> : par conséquent, jusqu'en 1953, la revue sera interdite de publication. Après le suicide de Drieu la Rochelle en 1945, Paulhan décide alors de mettre sur pied une nouvelle revue dans l'espoir de combler ce qu'il estime être un vide éditorial laissé par la *NRF* dans le paysage critique et littéraire français. C'est alors en lien avec l'institution qu'est désormais devenue la marque « Pléiade » qu'il décide de réaliser son projet, qu'il appelle les *Cahiers de la Pléiade*. Les *Cahiers* sont un périodique destiné aux lecteurs de la collection, apportant des nouvelles relatives à l'expansion du catalogue ainsi que certains documents inédits. Le périodique n'a toutefois jamais réellement réussi à remplir le rôle que Paulhan rêvait pour lui, et la parution des *Cahiers* s'arrête en 1952.

Malgré l'échec des *Cahiers*, la Pléiade continue néanmoins à monter en popularité et à rassembler, outre son lectorat académique pour qui la collection présente un bon outil de travail, une communauté de lecteurs « amateurs ». Cette notion de « communauté » est exploitée dans les campagnes publicitaires de l'éditeur jusqu'à nos jours : en 1999, Gallimard fonde le « Cercle de la Pléiade » qui existe encore aujourd'hui, auquel les lecteurs peuvent s'inscrire afin de recevoir des informations sur l'évolution de la collection contenues dans la mensuelle *Lettre de la Pléiade*, réservée aux membres. Bien avant la création du « Cercle », cependant, Gallimard visait déjà à mettre en valeur le sens de communauté de ses lecteurs autour d'événements dédiés à la collection, en investissant notamment les lieux de distribution des livres. En 1958, alors que la popularité de la Bibliothèque de la Pléiade grandit continuellement<sup>377</sup>, l'équipe de la Pléiade inaugure ainsi la première « Quinzaine de la Pléiade », événement promotionnel qui vise à accroître la visibilité de la collection dans les librairies et qui a désormais lieu annuellement, durant la seconde quinzaine du mois de mai. L'idée d'une action promotionnelle dans les librairies permet à la Pléiade de se réactualiser en tant que marque et de s'inscrire dans les tendances du moment ; Philippe Lane note en effet que « les événements en librairie, type 'Quinzaines', apparaissent dès la seconde moitié des années cinquante, avec, notamment, la

---

<sup>376</sup> « En 1945, lorsque la liberté de publier fut rétablie, la *NRF* ne reparut pas. Interdite. (La liberté n'était pas tout à fait la liberté.) On lui reprochait d'avoir continué à paraître sous l'Occupation, et d'avoir été, de 1941 à 1943, dirigée par Drieu La Rochelle. Des nostalgiques de la *NRF* de l'entre-deux-guerres venaient souvent supplier Jean Paulhan d'essayer de la faire revivre. Il répondait, avec l'humour qu'on lui a bien connu, qu'il était particulièrement chargé de veiller à ce qu'elle ne reparût pas. Et dans son nouveau bureau des Éditions Gallimard, sous six mètres de plafond, devant les immenses fenêtres qui ouvrent sur les tilleuls de M. de Talleyrand, entre les miroirs et les lambris du XVIII<sup>e</sup> siècle, il composait avec délices une sorte de *NRF* plus luxueuse et plus rare, qui paraissait trois ou quatre fois, ou deux fois, ou une fois par an, et s'appelait *Les Cahiers de la Pléiade*. On en compte treize, dont un numéro d'hommage à Saint-John Perse ». Dominique Aury, « La NRF de Jean Paulhan à Georges Lambrichs », dans : *Le Monde*, 2/09/1977 ; repris dans *La NRF*, n° 588, 2009, p. 75.

<sup>377</sup> Alban Cerisier, « Du point de vue de l'éditeur. La Pléiade en ses murs », dans : *op. cit.*, p. 43.

‘Quinzaine Larousse’ »<sup>378</sup>. La naissance de la Quinzaine de la Pléiade répond, justement, à cette scission du public entre les lecteurs « cultivés » et les lecteurs « académiques » – l’événement vise à mettre en exergue l’aspect « accessible mais beau » de la collection afin de reconquérir son lectorat d’origine, amateur de bonne littérature contenue dans des objets bien faits. Cette période coïncide également avec l’avènement d’une concurrence entre les livres et les nouveaux médias, tels que les magazines, la télévision, ou encore les disques<sup>379</sup>.

C’est dans ces circonstances d’une évolution et subséquente division du lectorat de la Pléiade, qui appelle à de nouvelles stratégies de communication de la part de la marque, que naissent les Albums de la Pléiade. La collection est d’emblée marquée par l’intermédialité, puisque, comme indiqué dans l’introduction de ce travail, après le *Dictionnaire des auteurs de la Pléiade*, le premier réel Album de la Pléiade, paru en 1961, est un disque 33 tours, qui comprend des lectures de poèmes<sup>380</sup>. Depuis 1962, ce sont des livres, au même format que la Bibliothèque de la Pléiade, présentant les vies des écrivains précédemment publiés dans la collection, qui paraissent chaque année à l’occasion de la Quinzaine de la Pléiade. Leur contenu principalement iconographique, dont nous avons observé la nature dans le premier chapitre de ce travail, annonce d’emblée une volonté de la part de l’éditeur de s’inscrire dans l’air du temps à cette époque où la littérature noue avec des formes artistiques diverses. Simultanément, comme nous l’avons brièvement vu dans la partie précédente, cette série est empreinte d’une recherche d’innovation, particulièrement vis-à-vis de sa collection-mère. Dans cette partie, nous tenterons dès lors de montrer *comment* cette aspiration à la « nouveauté » se concilie avec le caractère « classique » de la marque Pléiade ; mieux, nous verrons de plus près quels mécanismes sont mobilisés dans la création de cette marque, et, sur base d’une étude de cas, nous observerons la subtile campagne-dans-la-campagne à travers laquelle Gallimard entreprend son auto-promotion par le biais de l’*Album NRF*.

---

<sup>378</sup> Philippe Lane, dans : Pascal Fouché (dir.), *op. cit.*, p. 596.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 597.

<sup>380</sup> Voir introduction, p. 15.

## 2. Des archives publicitaires

### i. Un champ éditorial en évolution

Conçus par le département commercial de Gallimard, les Albums de la Pléiade s'assimilent parfaitement aux tendances de leur époque dans le contexte d'une montée en popularité des pratiques intermédiaires<sup>381</sup>. En effet, le vingtième siècle marque une période de métamorphoses dans le secteur de la publicité, et, par extension, de la promotion du livre. L'iconographie joue alors le rôle d'un agent d'actualisation du discours de marque dans les nouvelles campagnes promotionnelles et devient centrale pour la publicité moderne en vertu de son pouvoir d'engendrer des associations. D'après Sut Jhally,

*Through the course of twentieth-century advertising there have been two significant parallel developments; the shift from explicit statements of value to implicit values and lifestyle images ; and a decline in textual material with a correlative increase in « visualised images of well-being ». Modern advertising is characterized by the growing domination of imagistic modes of communication. The shift to images has two paradoxical effects. The use of virtual stimuli and imagery increases, without awareness, the attention paid to advertising and builds strong associational links while at the same time it retains a significant degree of ambiguity<sup>382</sup>.*

Les progrès techniques dans le secteur de l'imprimerie contribuent depuis le début du siècle à une prolifération des livres ornés d'images : l'illustration devient ainsi un des facteurs « aguicheurs » des livres produits pendant la seconde moitié du siècle. La collection « Livre de Poche » qu'Hachette a lancée en 1953 est un des exemples les plus marquants de cette évolution : ses couvertures pleines de couleur incitent le lecteur, telles de « petites affiches publicitaires »<sup>383</sup>, à redécouvrir un corpus littéraire qui « a déjà fait ses preuves »<sup>384</sup>. L'objectif d'une présentation bigarrée qui attire l'œil n'est pas de rendre visibles de nouvelles œuvres, mais de rafraîchir l'image d'une certaine littérature avec laquelle le public est déjà familier. C'est aussi précisément ce que visent les Albums de la Pléiade, et, parallèlement aux

---

<sup>381</sup> Philippe Kaenel et Dominique Kunz Westerhoff, « Avant-propos », dans : Philippe Kaenel et Dominique Kunz Westerhoff (dir.), *Narrations visuelles, visions narratives, Études de Lettres*, n° 294, 2013, p. 9.

<sup>382</sup> Sut Jhally, *op. cit.*, p. 22.

<sup>383</sup> Philippe Lane, *op. cit.*, p. 597.

<sup>384</sup> *Ibid.*

développements du champ éditorial, ces livres misent sur l'iconographie pour actualiser leur approche de la littérature classique.

Outre les évolutions d'un point de vue graphique dans le secteur de l'édition, l'avènement du Livre de Poche chez Hachette, le « modèle d'organisation et de gestion »<sup>385</sup> dans le monde éditorial du vingtième siècle, influe aussi sur les modes de distribution de la littérature : ces livres sont en effet vendus dans des lieux bien moins prestigieux que les librairies, tels que les kiosques et les gares<sup>386</sup>, permettant à l'éditeur de s'adresser à un nouveau type de consommateurs, qui ne fréquentent pas habituellement les magasins de livres. Alors que la Pléiade révolutionnait les modes de lecture dans les années 1930 en proposant de la « lecture de train »<sup>387</sup> et incitant à une consommation nomade de littérature, le Livre de Poche étend cette idée de lecture en mouvement à la *distribution* même des livres, que les lecteurs peuvent désormais acquérir « sur le pouce ».

Si les Albums de la Pléiade semblent au premier abord s'aligner sur ces nouvelles stratégies promotionnelles, la collection investit pourtant en réalité des mécanismes publicitaires reposant sur des principes différents, sinon contraires, tout en faisant usage des moyens offerts par l'évolution du secteur de l'édition. Ainsi, au lieu de chercher à attirer le regard sur des ouvrages patrimoniaux par le biais d'une présentation revisitée, ces volumes proposent, en s'appuyant sur les images, du *contenu original* relatif au canon littéraire dans un format qui demeure sobre et luxueux, bien connu (et, surtout, reconnu) par le lectorat. Dans un second temps, en ce qui concerne le glissement des pratiques de lecture vers l'espace « populaire », les Albums se démarquent là aussi de ces nouvelles orientations promotionnelles. Alors que l'objectif de la série est effectivement de rallier un lectorat plus ample, elle fonde paradoxalement son existence non pas sur un mode de distribution large destiné au public de masse, mais, et nous y reviendrons, sur la notion de « cadeau » exclusif réservé aux clients « fidèles » de la Bibliothèque de la Pléiade.

L'originalité des techniques promotionnelles investies par les Albums tient notamment à l'objet de leur campagne publicitaire qui se décline à deux niveaux. Alors que chaque volume individuel cherche à attirer l'attention des acheteurs potentiels sur l'œuvre de l'écrivain « albumisé » éditée dans la Bibliothèque de la Pléiade, les conditions d'offre d'un Album ne

---

<sup>385</sup> Jean-Yves Mollier, *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988, p. 403.

<sup>386</sup> *Ibid.*

<sup>387</sup> Voir introduction, p. 6.

spécifient pas l'achat de trois tomes *de cet écrivain particulier*, mais de trois volumes quelconques de la Bibliothèque. La visée publicitaire des Albums englobe dès lors l'entièreté de leur collection-mère. Dans l'optique de cette double fonction, l'image d'auteur singulière que véhicule chacun de ces ouvrages est ainsi assujettie à l'image que s'est forgée au cours du temps leur collection-mère en tant qu'anthologie du canon littéraire. L'enjeu de cette représentation des écrivains et de la littérature est donc une mise en valeur aussi bien du *contenu*, à savoir le patrimoine littéraire publié par la Pléiade, que des avantages de cette *collection* spécifique en tant qu'objet éditorial et commercial par rapport à des séries similaires au sein du champ éditorial contemporain.

## ii. Entre le patrimoine « classique » et l'innovation

Parallèlement à la double nature de l'objet de leur campagne promotionnelle, les Albums de la Pléiade font également face à un double impératif publicitaire : s'ils cherchent à renouveler l'image de leur collection-mère afin de toucher des groupes de lecteurs plus larges, ces livres ont également, au vu de l'évolution du lectorat des années 1950 décrite dans l'introduction, pour devoir de fidéliser le lectorat « cultivé » de la Bibliothèque de la Pléiade, supposé familier avec le corpus de la série et accoutumé à la connotation patrimoniale de cette collection de référence. L'insistance en même temps sur l'innovation et sur l'image de marque traditionnelle constitue une stratégie publicitaire courante ; l'interaction entre la familiarité, le caractère établi d'une marque et l'originalité de la publicité qui y est dédiée contribue, selon Pieters, Warlop et Wedel, à renforcer la mémoire du consommateur liée au produit<sup>388</sup>.

Dans la poursuite de l'objectif d'un rafraîchissement de l'image de leur collection-mère, les Albums se proposent ainsi de donner à voir des documents inédits. En effet, la rhétorique de l'« inédit », du « jamais vu » et de l'« innovation » est caractéristique du discours publicitaire – combinée à la pertinence du message et à la capacité à engendrer une identification de l'acheteur potentiel avec le produit, cette stratégie discursive constitue l'un des piliers du marketing contemporain<sup>389</sup>. Simultanément, l'inédit est également une valeur dans le monde littéraire et éditorial : c'est donc la conjonction des deux fonctions (publicitaire et culturelle)

---

<sup>388</sup> Rik Pieters, Luk Warlop, Michel Wedel, « The Influence of Advertisement Familiarity and Originality on Visual Attention and Brand Memory », DTEW Research Report 995, KU Leuven - Departement toegepaste economische wetenschappen, 1999, pp. 1-62.

<sup>389</sup> Swee Hoon Ang, Siew Meng Leong, Yih Hwai Lee & Seng Lee Lou, « Necessary but not Sufficient: Beyond Novelty in Advertising Creativity », *Journal of Marketing Communications*, 20:3, 2014, pp. 214-230.

qui se joue dans ces livres. En témoignent notamment les revendications de Martine Ecalle et Violaine Lumbroso : « [...] nos démarches personnelles pour essayer de renouveler une iconographie parfois trop connue ont abouti à des découvertes dont nous sommes heureuses d'offrir la primeur au lecteur »<sup>390</sup>, de Pierre Clarac et André Ferré : « Comme il était inévitable, bien des gravures que nous reproduisons figurent déjà dans [d'autres] ouvrages. On en trouvera pourtant ici plusieurs qui sont inédites [...] »<sup>391</sup>, ou encore de Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin : « Nous avons tenu [...] à donner de nombreux documents rarement reproduits ou encore inédits »<sup>392</sup>.

Cependant, comme nous l'avons montré, la mission des Albums de la Pléiade n'est pas réellement de *changer* l'image de marque de leur collection-mère. Il s'agit plutôt d'y insuffler un esprit neuf, sans faire oublier l'atout de vente majeur de la série qui a persisté au cours de toutes les fluctuations du marché auxquelles elle a été soumise, à savoir l'aspect « classique » associé à la marque « Pléiade ». Les Albums se greffent donc sur la connotation prestigieuse de la Bibliothèque de la Pléiade – cette posture éditoriale les singularise immédiatement dans le champ des séries contemporaines de monographies dédiées aux écrivains, qui s'inscrivent plutôt dans le registre « accessible » du poche. Ainsi, les Albums axent leur campagne promotionnelle sur un rappel des valeurs qui ont assuré à la Bibliothèque une grande popularité auprès de ses lecteurs.

Dans un premier temps, en jouant sur l'évidence de l'association visuelle, c'est avec leur apparence luxueuse, identique à celle de leur collection-mère et dont nous ne décrirons plus avant ici les particularités, que les Albums rappellent le statut de la marque dont ils font la promotion. Leur contenu n'est toutefois pas en reste en ce qui concerne la mise en valeur de l'aspect qualitatif de la collection : la conception de la littérature projetée par la série en tant qu'ensemble, explorée dans le chapitre précédent, met ainsi en exergue le statut canonique de la Pléiade. Les images d'auteurs telles qu'elles sont présentées par la collection, dont l'objectif revendiqué en paratexte est, comme nous l'avons montré, de « dévoiler » la « vérité cachée » des écrivains, constituent en conséquence un retour aux idéaux de la Bibliothèque de la Pléiade en ce qu'elles s'alignent sur la façon romantique de portraiturer les auteurs<sup>393</sup>. En effet, la charnière du dix-huitième et du dix-neuvième siècle est marquée par un intérêt pour l'intimité

---

<sup>390</sup> Martine Ecalle et Violaine Lumbroso, « Avertissement », *Album Hugo*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>391</sup> Pierre Clarac et André Ferré, « Avertissement », *Album Proust*, Paris, Gallimard, 1965.

<sup>392</sup> Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin, « Avertissement », *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1971, p. 8.

<sup>393</sup> Jean-Louis Diaz, *op. cit.*, pp. 107-111.

et l'intériorité dans le champ de la production littéraire, au sein duquel les mémoires et autobiographies gagnent significativement en attrait. Cette tendance est reprise, rappelons-nous, par Jacques Schiffrin dans une première moitié du vingtième siècle marqué par le rejet de la biographie par la critique littéraire au profit de la critique des sources incarné par un Gustave Lanson<sup>394</sup> : Schiffrin publie alors un volume de Charles Baudelaire dans sa Bibliothèque reliée de la Pléiade et se singularise par là même immédiatement vis-à-vis du courant critique de son époque. Les Albums de la Pléiade semblent dès lors proposer un rappel de cette pratique d'une édition axée sur l'intériorité, qui a initialement attiré le lectorat « amateur » de leur collection-mère, ce public même que les Albums visent à toucher par le biais de leur campagne publicitaire.

Dans un second temps, comme nous l'avons vu, les Albums soulignent leur nature patrimoniale en mettant sur pied des portraits d'écrivains fidèles à leur héritage littéraire et au mythe qui s'y associe, malgré les récurrentes revendications paratextuelles postulant le contraire. Au demeurant, ces volumes se concentrent à l'échelle de la série sur un corpus bien plus traditionnel que leur collection-mère. Contrairement à la Bibliothèque de la Pléiade, les Albums n'endossent pas le rôle de *formateurs actifs* du canon littéraire – on pense notamment à l'entrée de Jean d'Ormesson, qui a suscité des débats houleux au sein de la communauté de lecteurs lors de son entrée dans la Bibliothèque de la Pléiade. La Pléiade bénéficie d'une notoriété sans égale auprès de ses lecteurs, qui s'investissent émotionnellement dans ses choix éditoriaux ; c'est le panthéon des immortels :

*On aurait pu le croire immortel, malgré une alerte de santé en 2012, un cancer qu'il révéla après sa guérison. Immortel, il le fut en réalité deux fois. À partir d'octobre 1973, date à laquelle il s'assoit dans le fauteuil numéro 12 (celui de Jules Romains), à l'Académie française. Et en avril 2015, à son entrée de son vivant dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade, « mon Nobel à moi », dira-t-il... Cette dernière consécration avait réjoui ses (nombreux) lecteurs, et fait aussi grincer quelques dents, d'aucuns jugeant qu'il était trop tôt pour faire de lui un classique<sup>395</sup>.*

Les auteurs « albumisés » sont en effet choisis parmi ceux dont le statut canonique est solidement établi dans l'opinion publique et qui ne font plus l'objet d'un débat au sujet de leur

---

<sup>394</sup> Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 81-88.

<sup>395</sup> Sabine Audredie, « Jean d'Ormesson le magnifique », dans : *La Croix*, 5/12/2017, <https://www.la-croix.com/Culture/Jean-dOrmesson-mort-2017-12-05-1200897071>, consulté le 9/04/2018.

insertion dans le « panthéon » de la Pléiade. De surcroît, alors que la Bibliothèque de la Pléiade s'est ouverte à l'édition d'écrivains contemporains dès 1939 en incluant dans son corpus les œuvres d'André Gide<sup>396</sup>, aucun auteur n'a jusqu'à ce jour été « albumisé » de son vivant, ce qui souligne le caractère résolument patrimonial de la collection (l'exception étant Julien Green, qui est néanmoins mort l'année même où l'Album qui lui a été dédié fut achevé, en 1998). Cette stratégie éditoriale montre une certaine volonté de canonisation et d'immortalisation plus importante encore que dans le cas de la Bibliothèque de la Pléiade qui, bien que souvent décrite comme un « musée du patrimoine littéraire »<sup>397</sup>, intègre de façon systématique dans son corpus des auteurs dont l'appartenance au canon peut paraître incertaine au moment de leur entrée dans la collection.

Notons que malgré cette volonté persistante de canonisation des écrivains albumisés, le corpus des Albums de la Pléiade est toutefois plutôt orienté vers une histoire plus récente, étant donné qu'il se concentre pour une majeure partie sur les écrivains du dix-neuvième et vingtième siècle. Cette concentration sur une époque plus restreinte n'entrave cependant pas la canonisation opérée par la série. Alors que la Bibliothèque de la Pléiade s'emploie à introduire de nouveaux auteurs dans le canon littéraire dont elle se fait l'avatar, les Albums semblent dès lors viser à asseoir et confirmer le statut patrimonial de ces écrivains, comme si la collection formait la seconde étape d'une patrimonialisation en deux temps par le biais de la marque « Pléiade ». Bien davantage que de simples objets promotionnels, les Albums se présentent dès lors comme un outil de critique littéraire par la voie de l'espace d'étayage. Il s'agit là d'une troisième particularité de la collection au regard de sa visée promotionnelle, dont nous traiterons plus loin : en vertu de leur qualité rédactionnelle et documentaire, ces volumes dissimulent leur réel dessein commercial, notamment en adoptant un discours critique voilé, dans une certaine mesure, par le genre biographique. Le truchement principal de cette « omission » par les Albums de leur fonction publicitaire réside cependant dans l'aspect « exclusif » de la campagne publicitaire, qui s'appuie sur les valeurs « classiques » de la Pléiade évoquées ci-dessus.

---

<sup>396</sup> Alban Cerisier, *Gallimard. Un éditeur à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 2011, p. 71.

<sup>397</sup> Marielle Macé, « Pour une bibliothèque idéale : la 'Pléiade' et les scénarios du choix littéraire », dans : Joëlle Gleize et Philippe Roussin (dir.), *op. cit.*, p. 85.

### 3. L'économie d'un capital culturel « exclusif »

#### i. Panthéon littéraire et posture lectoriale

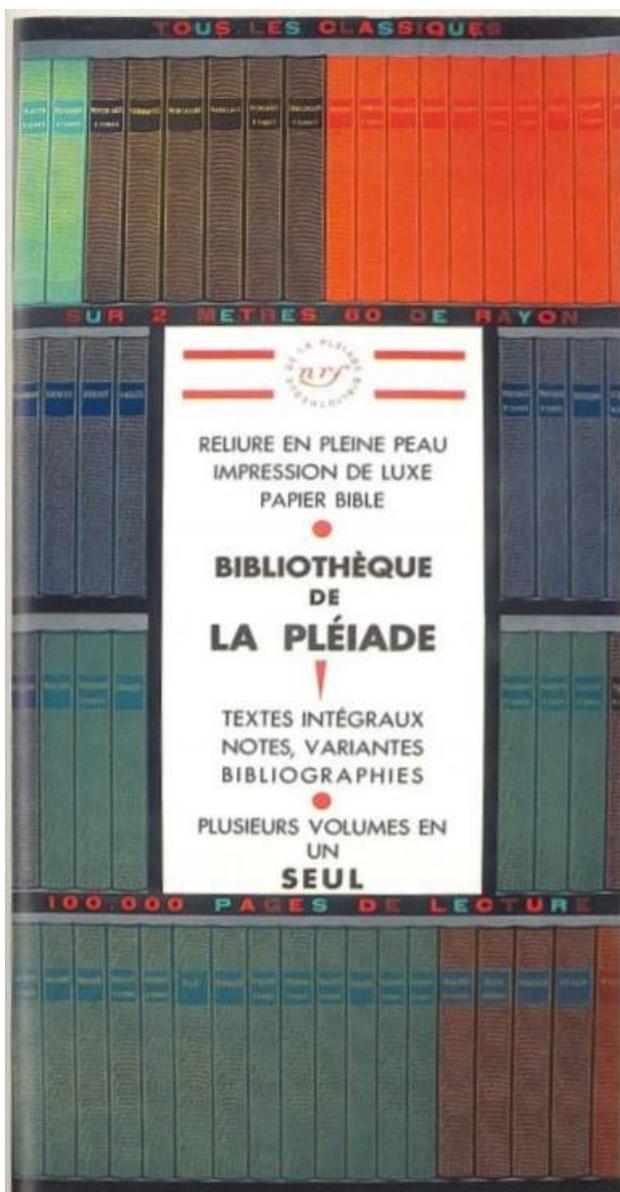


Fig. 32 Publicité de la Bibliothèque de la Pléiade datant des débuts de son lancement. On y voit un discours associant luxe et aspect pratique : le haut de l'image affiche « Tous les classiques ». Le cadre blanc, insistant sur l'aspect luxueux de la collection, indique : « Reliure en pleine peau, impression de luxe, papier bible », alors que le texte du dessous souligne la commodité de l'usage : « textes intégraux, notes, variantes, bibliographies. Plusieurs volumes en un seul ». Source : Alban Cerisier, *Gallimard. Un éditeur à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 2011, p. 71.

Sur le site Internet de la Pléiade, l'éditeur présente la collection-mère des Albums comme suit, insistant aussi bien sur son aspect luxueux que sur ses avantages pratiques :

*La « Bibliothèque de la Pléiade » réunit des éditions de référence des plus grandes œuvres du patrimoine littéraire et philosophique français et étranger, imprimées sur papier bible et reliées sous couverture pleine peau dorée à l'or fin. Élegante et pratique, d'une lecture aisée, la collection s'enrichit de dix à douze volumes par an<sup>398</sup>.*

Souvenons-nous donc que la Pléiade est née d'une volonté de la part de son fondateur de proposer des ouvrages canoniques aisément transportables, pratiques et abordables, tout en gardant une élégance de l'apparence (Fig. 32). Simultanément, nous avons vu qu'au détriment de l'aspect « commode » de la collection, c'est son allure « prestigieuse » qui a été retenue par le lectorat et persiste dans l'opinion publique. Alors que les lecteurs voient en la Pléiade de beaux objets et des éditions bien faites, les écrivains convoitent la collection pour son corpus canonique et la valeur de consécration ultime

<sup>398</sup> <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/La-collection>, consulté le 2/12/2016.

qui accompagne l'inclusion d'un auteur dans ce « panthéon des lettres ». Le *Nouvel Observateur* introduit ainsi un entretien réalisé avec Jean d'Ormesson lors de son entrée en Pléiade, en 2016 :

*Il jubile. Et pour cause : en appelant l'académicien pour lui annoncer la nouvelle, Antoine Gallimard lui a dit qu'il figurerait, dans l'ordre des volumes de la plus prestigieuse collection de littérature au monde<sup>399</sup>, entre Mark Twain et Casanova. Jean d'Ormesson n'est-il pas intimidé de se retrouver dans l'illustre compagnie de Diderot ou de Voltaire ? « Je ne veux pas cracher dans la soupe », dit-il, « mais l'Académie, ce n'est pas formidable sur le plan littéraire. La Pléiade, c'est autre chose. Bien sûr, c'est affolant de se dire qu'on va siéger avec Balzac ou Stendhal. » Mais tout de même, ça ne le choque pas outre-mesure. Et l'immortel d'ajouter : « Moi, je suis enchanté que Modiano ait eu le Nobel, et j'aime beaucoup Le Clézio. Je ne suis pas jaloux, mais je me dis : la Pléiade, c'est mon Nobel à moi »<sup>400</sup>.*

La préférence par Jean d'Ormesson de la Bibliothèque de la Pléiade à l'Académie française témoigne de l'honneur éprouvé par l'auteur à son entrée dans la collection, qu'il conçoit comme une réelle institution littéraire. Le prestige de la Pléiade, selon lui, réside dans la qualité anthologique de la série, qui immortalise les écrivains en les situant en compagnie d'autres noms canoniques. Mario Vargas Llosa, dont les *Œuvres romanesques* ont été publiées dans la Pléiade en 2016, s'extasie de manière similaire vis-à-vis du « sommet de sa vie d'écrivain » auquel, si l'on en croit ses dires, même le Prix Nobel qu'il a obtenu en 2010 ne se compare pas :

*Le plus beau jour de ma vie d'écrivain est arrivé il y a huit ans, à Barcelone. J'étais avec mon agent, Carmen Balcells, et elle m'a montré la lettre qu'elle venait de recevoir d'Antoine Gallimard, qui disait : « Je crois qu'il est temps de faire entrer Vargas Llosa dans la Pléiade. » Sur le moment, j'ai eu du mal y croire. Mon Dieu ! me suis-je dit, moi avec Balzac, Flaubert... Aujourd'hui encore, alors que les volumes sont sur le point de sortir, j'ai l'impression qu'il y a un malentendu quelque part, que quelqu'un s'est*

---

<sup>399</sup> Je souligne.

<sup>400</sup> Didier Jacob, « La Pléiade, c'est mon Nobel », dans : *Le Nouvel Observateur*, 5/12/2017, <http://didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/archive/2017/12/05/la-pleiade-c-est-mon-nobel-607423.html>, consulté le 6/03/2018.

*trompé ! Je crois que rien, pas même le prix Nobel, n'est comparable avec cette exaltation d'entrer dans la « Pléiade »<sup>401</sup>.*

La considération de l'entrée dans la Pléiade comme le couronnement d'une carrière ne se limite donc pas uniquement au champ littéraire francophone. Les écrivains interrogés adoptent chacun à leur tour un discours rempli d'admiration à l'égard de la collection – sans doute partiellement parce que cela est attendu d'eux au moment de leur publication dans la Pléiade ; toujours est-il que l'événement créé pour une telle occasion par la presse témoigne de l'intérêt général voué à la série. L'insistance auprès de Gaston Gallimard de Louis-Ferdinand Céline, qui désirait rentrer en Pléiade de son vivant, est désormais légendaire. L'on peut ainsi lire dans la *Lettre de la Pléiade* n°41 :

*Au vrai, il n'est pas d'auteur qui ait signifié avec autant de constance aux Gallimard son souhait de figurer dans la collection ; à partir de 1955, « sa demande est lancinante, coriace » (Sollers). Elle tourne à l'obsession. C'est que Céline craint de n'y jamais entrer s'il n'obtient pas satisfaction de son vivant. La Pléiade offre une garantie pour l'avenir. Elle lui assure que son œuvre ne tombera pas dans l'oubli, qu'elle ne sera pas effacée, étouffée, dissimulée par ceux qui trouveraient intérêt à son extinction<sup>402</sup>.*

Pour les écrivains, la Pléiade garantit la pérennité. Céline écrit en effet à Gallimard : « Les vieillards, vous le savez, ont leurs manies. Les miennes sont d'être publié dans la Pléiade (Collection Schiffrin) et édité dans votre collection de poche [...]. Je n'aurais de cesse, vingt fois que je vous le demande. Ne me réfutez pas que votre Conseil, etc. etc... tout alibis, comparses, employés de votre ministère [...] C'est vous la Décision »<sup>403</sup>. Ces quelques extraits en témoignent, la Bibliothèque de la Pléiade est considérée comme un espace de canonisation à l'importance incontestable, gravitant autour de « Monsieur Gallimard ». Le facteur constituant de ce prestige est, pour les auteurs cités, bien le corpus de la série, qui compose un véritable « Musée imaginaire » dans lequel le côtoiement de noms d'écrivains canoniques accorderait un certain poids au sein du paysage littéraire aux nouveaux arrivants.

---

<sup>401</sup> Bruno Corty, « Mario Vargas Llosa : 'La Pléiade ? Le sommet de ma vie d'écrivain », *Le Figaro*, 17/03/2016, <http://www.lefigaro.fr/livres/2016/03/17/03005-20160317ARTFIG00024-mario-vargas-llosa-la-pleiade-le-sommet-de-ma-vie-d-ecrivain.php>, consulté le 6/03/2018.

<sup>402</sup> <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Louis-Ferdinand-Celine-Claude-Gallimard-et-la-Pleiade>, consulté le 17/04/2018.

<sup>403</sup> *Ibid.*

L'allure de qualité de la collection se doit dès lors de répondre au précieux contenu de ces livres. Bien que le format de la Pléiade soit traditionnellement associé au livre de poche, la collection s'enveloppe d'une aura prestigieuse en vertu de son allure élégante et résistante. *La Tribune de Genève* qualifie ainsi les volumes de la Pléiade de « livre[s] de poche 23 carats »<sup>404</sup>. Malgré sa volonté initiale d'être pratique, la Bibliothèque de la Pléiade n'est pourtant pas une collection de poche à proprement parler, en raison de sa présentation luxueuse et de son prix qui, s'il reste assez bas si l'on considère le rapport entre la qualité rédactionnelle et la quantité des œuvres comprises dans volume, n'en demeure pas moins élevé dans l'absolu pour le lecteur. Chez Gallimard, les publications de poche ont d'ailleurs fait leur entrée bien après le rachat par la maison d'édition de la Bibliothèque de la Pléiade<sup>405</sup>. Inspiré du succès du fameux « Livre de poche » de Hachette (qui se veut être une « Pléiade populaire »<sup>406</sup>), Gaston Gallimard investit le marché du poche dans les années soixante. Il apparaît donc, lorsque l'on considère le catalogue de Gallimard, que la Pléiade s'inscrit dès le début dans une catégorie à part : elle demeure, malgré ses aspirations de maniabilité et d'accessibilité propres au poche, une entité autonome au sein de sa maison d'édition (Alban Cerisier note d'ailleurs que seulement un quart des lecteurs associent la Pléiade à Gallimard<sup>407</sup>). C'est entre autres cette séparation dans le catalogage qui permet à la Pléiade de maintenir son statut prestigieux : en effet, au vu des développements du marché du livre que nous avons vus plus haut, le poche s'est vu apposer dans le monde éditorial une étiquette de « moindre » littérature, comme en témoigne Olivier Bessard-Banquy :

*Le lecteur qui entre dans une librairie et achète pour 20 francs un roman de Dostoïevski prouverait par cette démarche et cette dépense qu'il fait partie du monde de la culture. Celui qui achète le même roman au Drugstore ou au Bazar de l'Hôtel-de-Ville pour 5 francs seulement, ne serait plus, selon certaines théories, qu'un vulgaire consommateur. J'avoue que cette distinction me laisse rêveur. Naïvement, j'avais imaginé que deux*

---

<sup>404</sup> L'or 23 carats est effectivement utilisé pour faire les dorures au dos des volumes de la Pléiade. Gilbert Salem, « Un livre de poche 23 carats », dans : *La Tribune de Genève*, 7/01/2015, <https://www.tdg.ch/culture/livres/Un-livre-de-poche-23-carats/story/18914051>, consulté le 16/09/2017.

<sup>405</sup> « Depuis la création du 'Livre de poche' par Hachette en 1953, Gallimard avait largement contribué à son succès. Dans les vingt meilleures ventes de la collection il y avait treize titres de Gallimard. On comprend aisément que, reprenant sa liberté de distribution [lors de la séparation de Hachette et Gallimard en 1970], celui-ci soit tenté par l'aventure du poche qu'il a déjà expérimenté en créant la collection des « Idées » en 1962 parce qu'Hachette ne veut pas alors publier d'essais dans le 'Livre de poche'. » Pascal Fouché, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>406</sup> Olivier Bessard-Banquy, « La révolution du poche », dans : Pascal Fouché, (dir.) *op. cit.*, p. 173.

<sup>407</sup> Alban Cerisier, « Du point de vue de l'éditeur. La 'Pléiade' en ses murs », dans : Joëlle Gleize et Philippe Roussin (dir.), *op. cit.*, p. 22.

*personnes différentes avaient acheté dans deux éditions différentes, pour un prix différent, le même livre*<sup>408</sup>.

Si Bessard-Banquy démontre avec pertinence l'absurdité d'une telle dépréciation des livres de poche, la connotation réductrice liée à ce format demeure bien présente dans l'esprit collectif. L'enjeu d'une série comme la Bibliothèque de la Pléiade n'est dès lors pas limité au prestige de la marque : c'est également la posture du lecteur qui se voit affectée par le format de l'objet-livre qu'il manipule. À titre d'exemple, les échanges de lecteurs vis-à-vis de la Pléiade sur un forum (dédié principalement aux jeux vidéo !) en mars 2013 :

Utilisateur 1 :

« [...] Je viens d'acquérir mon premier Pléiade, *Œuvres romanesques complètes : tome I, Stendhal* et c'est donc pour ça que j'ai eu l'idée de créer ce topic.<sup>409</sup> Que pensez-vous de cette édition ? Avez-vous des livres ou des albums qui font partie de celle-ci ? »

Utilisateur 2 :

« Bah ce sont des beaux livres et ça fait classe dans une bibliothèque maiaiiiiiiiis ça coûte cher (entre 50 et 79 € le tome) du coup entre acheter une anthologie moins prestigieuse d'un auteur du type La Pochothèque, Bouquins, Quarto ou un La Pléiade, le choix est vite fait ! »

Utilisateur 3 :

« Le théâtre de Montherlant trône fièrement sur mon étagère. Seul pour l'instant.

J'en suis très satisfait, et le prix est plus ou moins justifié (la solidité, l'exhaustivité des annotations, l'enrobage général de luxe, etc.), mais ça reste néanmoins excessif, et il est évident que je ne pourrai jamais me permettre 1 tome de la Pléiade par trimestre par exemple. Maintenant, ce sont de très bonnes éditions en effet. »

---

<sup>408</sup> Citation par Bessard-Banquy de François Erval, directeur de la collection « Idées » chez Gallimard, dans « Le livre de poche est un livre », p. 1990-1994.

<sup>409</sup> Le *topic* est un terme utilisé pour désigner une « discussion, sujet dans sa globalité : la question posée sur le forum et les réponses apportées. » <https://www.commentcamarche.com/faq/24978-lexique-des-forums-de-discussion#topic>, consulté le 12/04/2018.

#### Utilisateur 4 :

« truc de bourges »<sup>410</sup>

On voit dans cet échange familial se profiler les caractéristiques principales retenues par des lecteurs sporadiques de la Pléiade : il s'agit d'une collection luxueuse, chère – ce qui est relativisé par un des participants de la conversation ; toujours est-il que le rapport qualité-prix de la Pléiade ne suffit pas nécessairement à convaincre des lecteurs à l'achat –, la collection est associée à une haute culture qui n'est pas nécessairement accessible (« truc de bourges »), et, finalement, ces livres s'exposent bien sur une étagère. Le capital culturel de l'objet est ainsi un enjeu crucial pour l'acheteur potentiel de la Pléiade.

Les Albums jouent consciemment sur cette notion de posture lectoriale attachée au prestige de la marque. Rappelons-nous que, s'ils circulent en abondance dans les boutiques de seconde main, les Albums de la Pléiade ne peuvent être acquis par le biais de l'achat à leur sortie : ces livres sont exclusivement offerts aux lecteurs sous condition d'achat de trois volumes de la Bibliothèque de la Pléiade. L'impression de chaque volume s'élève à environ 40 000 exemplaires<sup>411</sup>, et elle n'est jamais renouvelée. Cette limitation en nombre, associée aux contraintes temporelles de leur distribution, contribue à la création d'une aura d'objets (relativement) rares autour des Albums, qui sont fortement convoités par les collectionneurs. Une stratégie qui s'avère à premier abord paradoxale lorsque l'on considère l'objectif de cette campagne publicitaire, à savoir d'atteindre le public « amateur », et donc de renouer avec l'idée de démocratisation de la littérature canonique ; pourtant, c'est précisément par le biais de leur aspect « inatteignable » que les Albums trouvent une grande popularité auprès des lecteurs. Leur distribution limitée préserve la notion d'une communauté lectoriale dont l'accès est assuré par l'achat d'un certain nombre de tomes de la Bibliothèque : de cette manière, la série donne l'illusion aux lecteurs de les élever au rang (dont le prestige tient, certes, à une certaine auto-célébration de la marque) des « lecteurs privilégiés de la Pléiade ».

Produits selon un tirage limité, disponibles uniquement dans les librairies partenaires de Gallimard, pendant la Quinzaine de la Pléiade, pour les lecteurs « fidèles » de la Bibliothèque

---

<sup>410</sup> <http://www.jeuxvideo.com/forums/1-34-7751586-1-0-1-0-edition-la-pleiade.htm>. Les échanges ont eu lieu le 26/03/2013 ; consulté le 12/04/2018.

<sup>411</sup> Ambroise Pujebet, directeur commercial de Gallimard, confie à *L'Express* : « Nous imprimons 40 000 exemplaires de chaque album en un unique tirage. Ils sont vendus aux libraires au prix coûtant de 60 francs ». Martine Rabaudy, « La Pléiade, une collection en or », dans : *L'Express*, 29/07/1999, [http://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or\\_634459.html](http://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or_634459.html), consulté le 12/10/2017.

de la Pléiade (une « fidélité » qui n'est par ailleurs pas réglementée au moment du lancement de la collection, puisque les Albums sont distribués initialement sans conditions d'achat), ces volumes jouent donc intégralement la carte de l'exclusivité. En concevant une série comme les Albums, Gallimard investit ainsi dans une campagne publicitaire, institutionnalisée et limitée dans le temps à l'échelle annuelle, qui capitalise la réputation prestigieuse de la Bibliothèque de la Pléiade tout en faisant fi d'un de ses objectifs premiers, à savoir la commodité de l'usage (en effet, les Albums ne proposent pas de contenu proprement littéraire, mais apparaissent plutôt comme de « beaux objets » destinés à être feuilletés de manière sporadique).

Vis-à-vis du double objectif que s'est donné la collection au moment de son lancement, la sédimentation dans l'opinion publique de la réputation luxueuse de la Pléiade témoigne de l'établissement d'une marque réussie de la part de Gallimard : la collection-phare de la maison d'édition bénéficie d'une autorité indiscutable dans le champ de la critique littéraire, notamment de par cette image de luxe qui lui est constamment assignée. Les Albums perpétuent dès lors cette notion d'exclusivité associée à la Pléiade, et l'accroissent même davantage de par leur rareté et l'impossibilité d'achat qui régit leur mode de distribution. Le revendeur de seconde main en ligne [abebooks.fr](http://abebooks.fr) use, à titre d'exemple, de l'accessibilité limitée des Albums en tant qu'atout de vente de la collection : « Publiée par Gallimard à raison d'un nouveau volume par an, la très prestigieuse collection des albums [sic] la Pléiade rassemble tous les grands noms qui ont marqué l'histoire de la littérature. Au cours des années, ces albums à tirage limité sont de plus en plus prisés par les bibliophiles »<sup>412</sup>.

La présentation des Albums de la Pléiade en tant que livres rares neutralise dès lors quelque peu leur visée promotionnelle : l'« oubli » médiatique dans le discours éditorial de l'objectif pratique axé sur l'accessibilité de la Pléiade contribue à l'omission de sa dimension commerciale, issue d'une formule destinée à vendre en masse, contrairement aux principes de vente d'une collection de luxe typique, habituellement destinée à un public restreint. La production limitée est en effet synonyme de qualité depuis l'avènement de la culture de masse<sup>413</sup> ; d'ailleurs, comme l'affirme Pierre Assouline, le label « Pléiade » est une appellation contrôlée<sup>414</sup>, à savoir un label « dont l'usage est réservé et qui atteste de la provenance géographique d'un produit ainsi que des caractéristiques de fabrication et de composition »<sup>415</sup>.

---

<sup>412</sup> <https://www.abebooks.fr/livres/AlbumsPleiade.shtml>, consulté le 6/05/2018.

<sup>413</sup> Danielle Tartakowsky, « Parcours », dans : Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1991, pp. 43-44.

<sup>414</sup> Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 476.

<sup>415</sup> <https://www.definitions-marketing.com/definition/appellation-d-origine-controlee/>, consulté le 6/05/2018.

L'attention portée par la marque à ses conditions de fabrication soignées<sup>416</sup> témoigne dès lors d'une volonté de préserver l'aspect « familial » d'une production à petite échelle.

## ii. La littérature et le marketing : une relation tendue

C'est effectivement sur la demande des bibliophiles, plutôt que sur celle des lecteurs appréciant la commodité de l'usage, que se focalise la Pléiade depuis des décennies. En effet, si le poche, qui propose également l'atout d'une maniabilité du livre, connaît une telle dévalorisation en termes de prestige, c'est parce qu'il est rapidement devenu le symbole du versant mercantile du domaine de l'édition, dès lors qu'il est apparu dans le secteur comme catégorie à part entière. Bernard Pingaud évoque le dédain dont fait l'objet ce format, considéré dès de son avènement comme excessivement commercial : « Les arguments que l'on formule contre le poche valaient déjà contre le livre traditionnel. Dès l'instant où la parole est imprimée et vendue, la culture se présente nécessairement sous la forme d'un produit, soumis comme tel à tous les impératifs, exposé à tous les dangers du commerce »<sup>417</sup>. Si Pingaud parle dans cet extrait des « dangers du commerce », c'est parce que la culture se doit, dans l'opinion publique, de demeurer « libre » de tout impératif économique. Alors que le poche est victime de cette conviction générale, l'ensemble de la production littéraire canonique<sup>418</sup> évite scrupuleusement toute association avec le profit commercial. Le versant publicitaire de la littérature se réfugie au début du vingtième siècle dans le secteur de la bibliophilie, moins sujet à de telles accusations en vertu de la place qu'y revêt le principe de l'exclusivité :

*Sous l'impulsion d'un Charles Peignot [...], d'un Maximilien Vox [...], la bibliophilie commerciale connaît de riches heures, avec ses inventions graphiques et typographiques, ses reliures innovantes et ses flamboyantes couvertures réalisées par les plus grands imprimeurs du temps. [...] Ces innombrables albums assortis de dessins et bientôt de photographies, mais aussi ces dépliants, ces almanachs, ces affiches ornées*

---

<sup>416</sup> Sur la fabrication de la Pléiade, voir le court documentaire sur la chaîne YouTube de Gallimard : « Dans les coulisses de la Pléiade, un documentaire inédit », 18 décembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=4do2DzOmHE>, consulté le 22/02/2018.

<sup>417</sup> Bernard Pingaud, « De l'objet à l'œuvre », *Les Temps Modernes*, n° 227-228, Paris, 1965, pp. 1811-1818.

<sup>418</sup> On parle ici bien de la littérature « classique » dont les ventes s'étalent sur une longue période de temps ; la littérature contemporaine obéit en effet à des principes de marketing différents. Ainsi, le concept du best-seller joue sur la notion d'une « meilleure vente » comme gage de qualité auprès du lectorat, mais il s'applique généralement aux ventes importantes sur une courte période de temps. (Ann Steiner, « Serendipity, Promotion and Literature. The Contemporary Book Trade and International Megasellers », dans : Jon Helgason, Sara Kärholm et Ann Steiner (dir.), *Hype : Bestsellers and Literary Culture*, Lund, Nordic Academic Press, 2014, pp. 54-55.)

*de slogans signés Sacha Guitry, Cocteau ou Colette, [...], témoignent de la part ouvertement prise par les écrivains à celle que Mac Orlan nomme la « publicité supérieure ». [...] Pareille formule, qui prétend rien moins qu'à l'élévation littéraire de la publicité [...], présente tous les traits d'un renversement de perspective : non seulement elle met en circulation l'idée sacrilège d'une possible conciliation entre des pratiques jusqu'ici perçues contradictoirement, mais encore elle manifeste la prétention des écrivains à infiltrer le domaine de la publicité en enrôlant celle-ci dans le système de valeurs, de diffusion et de reconnaissance de la littérature<sup>419</sup>.*

Myriam Boucharenc note dans cet extrait les avantages publicitaires des nouvelles formes graphiques émergentes ainsi que du prestige qu'apportent les noms d'écrivains reconnus à une campagne promotionnelle. Or, les Albums reposent dans les deux cas sur le principe contraire : premièrement, ils investissent, comme nous l'avons mentionné, une forme plutôt traditionnelle qui porte avec elle ses limitations graphiques (les images perdent en qualité de reproduction dans un petit format). Dans un second temps, les auteurs enrôlés pour la rédaction ne sont, à quelques exceptions près, pas des écrivains célèbres, mais bien, pour la plupart d'entre eux, des universitaires. Pourtant, nous venons de le voir, les tirages limités de ces livres en font des objets convoités par les bibliophiles. En vertu de leur distribution limitée (conjuguée à la réputation de luxe d'emblée associée avec la marque « Pléiade »), les collectionneurs accordent aux Albums une certaine « valeur », ou, plus précisément, ce que Nathalie Heinich qualifie de « valeur-grandeur », à savoir la « qualité », ou « la grandeur intrinsèque d'un objet quelconque, motivant son appréciation positive »<sup>420</sup>. La notion de « valeur » apposée aux Albums par le biais de leur exclusivité leur permet de souscrire à la catégorie prestigieuse de livres rares, au sein de laquelle la publicité semble socialement acceptée. Au demeurant, la collection ne s'implique pas entièrement dans la dynamique publicitaire dont traite cet extrait, qui évoque la promotion de commodités externes au champ littéraire au moyen d'outils propres à la littérature. Dans le cas des Albums, il s'agit bien de livres faisant la promotion d'autres livres<sup>421</sup>. La notion

---

<sup>419</sup> Myriam Boucharenc, « Étranges fleurs mobiles. Littérature publicitaire et publicité littéraire dans l'entre-deux-guerres », dans : Myriam Boucharenc, Laurence Guellec. et David Martens (dir.), « Circulations publicitaires de la littérature », *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 18, 2016, p. 93.

<sup>420</sup> Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017, pp. 133-134.

<sup>421</sup> Notons ici que la définition de la « promotion » englobe les techniques de fidélisation de la clientèle, dont notamment le recours au *goodie*, ou « objet promotionnel » (voir notamment <https://www.definitions-marketing.com/glossaire/promotion-des-ventes/page/2/>, consulté le 7/05/2018 : le terme « *goodie* » est repris dans le glossaire de la « promotion des ventes » en tant que technique promotionnelle reconnue).

d'une transaction commerciale se perd ainsi quelque peu aux yeux des acheteurs en vertu de l'analogie du produit et du support de la publicité qui y est vouée.

Françoise Geoffroy-Bernard affirme dans cet ordre d'idées que « l'univers de la culture et de la communication est sans doute avec celui du luxe l'un des derniers 'bastions' qui ait résisté [à l'entrée du marketing dans le secteur], au nom de la contradiction entre le beau et l'utile... »<sup>422</sup>. La dimension promotionnelle étant intimement liée au gain économique, l'auteure met ici en lumière la relation difficile qu'entretient la culture avec la publicité. Curieusement, Geoffroy-Bernard situe l'« irruption du marketing dans l'édition » dans les années 1980, en tant que « fonction clairement identifiée, nommée/avouée comme telle ». Or, le marketing est un ensemble de mécanismes visant à augmenter les ventes, qui s'étendent bien au-delà du « département marketing » d'une maison d'édition. Ainsi Jacques Schiffrin, puis les éditions Gallimard, transgressaient-ils déjà cette opposition entre le beau et l'utile par la mise sur pied de la Bibliothèque de la Pléiade, dont la raison d'être est précisément l'alliance de ces deux atouts (des éditions élégantes et un contenu intemporel à prix relativement réduit). Jérôme Meizoz note pourtant une tendance récente de la collection, qui la conduit à se concentrer davantage sur les ventes, au détriment d'une certaine qualité rédactionnelle :

*La collection a un cahier des charges assez stable, mais évolue selon ses directeurs successifs, selon la conjoncture éditoriale et le goût du « patron » (Antoine Gallimard). Depuis les années 2000, il me semble que la tendance dite scientifique (œuvres complètes avec un lourd appareil critique) reflue, et que Gallimard privilégie des choix à plus court terme, plus commerciaux, comme Simenon (2003 et 2009), Boris Vian (2010), Kundera (2011) et maintenant Jean d'Ormesson. Autrement dit, la Pléiade se calque sur l'actualité, renonce de plus en plus souvent au grand recul temporel, atténue la profondeur du geste critique. Kundera, par exemple, est donné avec un appareil critique minimal et le romancier a eu la main haute sur le contenu de son édition, ce qui pose un vrai problème scientifique<sup>423</sup>.*

Selon Meizoz, l'inscription dans l'actualité, qui a pour objectif de rallier un public contemporain et donc de stimuler les ventes, est incompatible avec la vocation patrimoniale du

---

<sup>422</sup> Françoise Geoffroy-Bernard, « Le marketing et l'édition : mythes et réalité ou l'esprit (marketing) et la lettre », dans : *Entreprises et histoire*, vol. 1, n°24, 2000, p. 43.

<sup>423</sup> « D'Ormesson, le choix mondain de la Pléiade », *Le Temps*, 5/12/2017, <https://www.letemps.ch/culture/dormesson-choix-mondain-pleiade>, consulté le 7/05/2018.

panthéon littéraire qu'est la Pléiade<sup>424</sup>. Les Albums semblent dès lors faire l'objet d'une prise de conscience de Gallimard à cet égard, puisqu'ils se concentrent uniquement sur des écrivains inscrits de longue date dans le patrimoine littéraire, comme pour rappeler aux lecteurs la persistance de la dimension canonique de la Pléiade.

Mais pourquoi au juste l'aspect commercial, et donc, par extension, le marketing, qui vise directement une augmentation des gains financiers, est-il systématiquement réprimé au sein du secteur culturel ? Françoise Geoffroy-Bernard postule effectivement une « tension fondatrice des métiers de la culture » incarnée à travers « l'opposition entre économique et culturel »<sup>425</sup>. La raison de cette relation difficile entre la littérature et le commerce serait d'ordre moral. Les éditeurs, écrit-elle, sont initialement sceptiques vis-à-vis de la « valeur éthique » du marketing ; l'auteure cite à cet effet Romain Laufer : « d'une manière au demeurant contradictoire avec la contestation du sérieux du marketing, on s'inquiète de le voir 'créer des besoins artificiels' et 'manipuler le consommateur' ». Elle ajoute à cette affirmation les paroles d'Yves Evrard : « Le marketing apparaît [...] comme 'le mal absolu visant à produire et à promouvoir une culture abâtardie claquée sur les goûts (d'ailleurs généralement présumés mauvais) du public'. Ainsi le marketing n'est pas seulement inutile, il est dangereux »<sup>426</sup>. Davantage, au sein de tous les secteurs culturels,

*[f]ace à l'usage du marketing, les professionnels se « réfugient » souvent derrière l'évocation de la nécessaire primauté de l'offre sur la demande : la création doit être le fait de l'artiste, indépendamment de toute influence d'une quelconque forme d'étude du marché et de la demande<sup>427</sup>.*

Soumise à la loi de l'offre et de la demande, la littérature perdrait alors ce qui constitue sa raison d'être, à savoir l'inspiration qui meut l'écrivain, ce « génie naturel » dont les Albums de la Pléiade s'épuisent à retracer les origines. Commissionnés, faits sur commande, l'art et la

---

<sup>424</sup> Cette prise de risque qui, aujourd'hui, menace selon certains de coûter à la Pléiade sa réputation infaillible de collection canonique, s'est pourtant montrée bénéfique dans le passé, notamment avec la publication du premier auteur de son vivant, André Gide. La collection était alors déjà intégrée à l'enseigne Gallimard depuis plusieurs années ; Jacques Schiffrin écrit alors à Gide en décembre 1939 : « Savez-vous que très bientôt nous serons obligés de songer à la réimpression de votre *Journal* ? Il semble que c'est le plus grand succès de la 'Pléiade' !! Je triomphe et je suis ravi » (André Gide et Jacques Schiffrin, *Correspondance, 1922-1950*, Paris, Gallimard, 2005, p. 125). Et, plus tard, en novembre 1940 : « Entre autres choses, je m'occupe de votre *Journal* que nous devons réimprimer ! C'est un succès-éclair, le plus foudroyant de la 'Pléiade' ! » (*Ibid.*, p. 131).

<sup>425</sup> Françoise Geoffroy-Bernard, *op. cit.*, p. 48.

<sup>426</sup> *Ibid.*

<sup>427</sup> Dominique Bourgeon-Renault, Marc Filser et Mathilde Pulh « Le marketing du spectacle vivant », dans : *Revue française de gestion*, vol. 142, n°1, 2003, pp. 113-127.

littérature se déroberaient à leur essence-même, la liberté de la création insoumise à quelconque impératif économique. Geoffroy-Bernard poursuit en citant Marco Gambaro :

*Les économistes ont toujours fait preuve d'une certaine pudeur à l'égard de l'édition et, dans la maigre littérature internationale existante, les préambules sur les particularités du livre et l'impossibilité de le considérer comme un produit comme les autres ne se comptent plus. La pudeur est d'ailleurs réciproque [...]. Pendant longtemps, surtout dans les maisons d'édition de littérature générale, le fait d'envisager l'édition comme une industrie, avec un fonctionnement économique propre, a été tenu sinon pour sacrilège, du moins pour un peu déplacé<sup>428</sup>.*

Ces affirmations le démontrent : le marketing et la littérature sont incompatibles dans l'opinion publique. Pierre Assouline cite d'ailleurs un témoignage de Gaston Gallimard qui, vers la fin de sa vie, a constaté avec mélancolie : « J'ai raté ma vie [...] à partir du jour où je suis devenu un commerçant j'ai perdu mes vrais amis. Nous n'avons plus parlé des mêmes choses »<sup>429</sup>. L'idée largement répandue d'une opposition fondamentale entre la culture et l'économie maintient une sensation d'inconfort au sein du secteur littéraire vis-à-vis du profit économique – les éditeurs ne livrent d'ailleurs pas volontiers les chiffres de tirages et de recettes<sup>430</sup>.

Au demeurant, le marketing, en tant que discipline, quantifie la relation entre le consommateur et le produit par le biais de statistiques et d'études de marché visant à anticiper le comportement de l'acheteur. Or, l'expérience de lecture se doit d'être un processus fondamentalement individuel<sup>431</sup>, subjectif et, par extension, non quantifiable en ce qu'il relève avant tout de l'opinion<sup>432</sup>. La Bibliothèque de la Pléiade résout cette question de la subjectivité dès le début par son approche du canon littéraire, évoquée dans l'introduction, qui se fonde sur l'« appréciation » lectoriale. Les choix des auteurs publiés dans la Pléiade tiennent, eux aussi, à la subjectivité de l'éditeur ; Gilbert Salem évoque à cet égard les propos du directeur de la collection, Hugues Pradier :

---

<sup>428</sup> Marco Gambaro, « Approches théoriques de l'industrie du livre », dans : *Cahiers de l'économie du livre*, n°8, 1992, p. 83.

<sup>429</sup> Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 612.

<sup>430</sup> Jean-Yves Mollier, *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition 1880-1920*, *op. cit.*, p. 404.

<sup>431</sup> Philippe Moati, « La filière du roman : de la passion à la rationalité marchande ? », dans : *Cahiers de l'économie du livre*, n°7, 1992, p. 111.

<sup>432</sup> Françoise Verny, *Le plus beau métier du monde*, Paris, Olivier Orban, 1990.

*La Bibliothèque de la Pléiade rassemblera-t-elle un jour la totalité des plus grands textes de la littérature ? Ses éditeurs le pensent et l'espèrent, mais ils y vont à leur rythme et selon leurs goûts... Selon leur maître d'œuvre Hugues Pradier, « aucun volume n'est publié par devoir. C'est toujours une affaire de désir. Quelques propositions nous arrivent de l'extérieur. Mais la plupart des volumes naissent d'initiatives d'Antoine Gallimard (ndlr : le directeur des éditions éponymes) ou de projets formés par l'équipe. Dans tous les cas, la décision de publication est prise par M. Gallimard »<sup>433</sup>.*

La spontanéité avancée quant aux choix qui régissent la constitution du corpus est essentielle à la dissimulation par la Pléiade de son versant commercial, dont l'importance n'est pourtant un secret pour personne – en 2009, la Bibliothèque de la Pléiade constituait 10% de ventes de Gallimard<sup>434</sup>. Mais cette rentabilité ne doit jamais être avouée – Jérôme Meizoz résume ainsi à son tour l'entrée polémique de Jean d'Ormesson dans la collection : « Quant à Jean d'Ormesson, on ne publie que quatre romans, sans doute les plus vendus... et pas ses *Œuvres complètes*. Pour le dire franchement, une logique mondaine et commerciale devient visible alors que recule la logique de patrimonialisation critique touffue, dans la longue durée. » Et, plus loin, notant une opposition entre le « commercial » et le « littéraire » : « Il me semble clair que Jean d'Ormesson entre en Pléiade, sur décision d'Antoine Gallimard, pour des raisons plus mondaines et commerciales que strictement littéraires »<sup>435</sup>. Meizoz postule l'existence d'une qualité foncièrement « littéraire » de la collection qu'il s'agit de préserver face aux empiètements de la logique commerciale. Pascal Fouché décrit, illustrant ce même principe, la création de la collection « Folio », qui prend ses distances vis-à-vis de l'esthétique du « Livre de Poche » au moment où Gallimard cesse sa collaboration avec Hachette : « Gallimard rompt avec le format et la couverture colorée en optant pour une couverture blanche avec une illustration. Une sobriété qui s'accorde bien avec son fonds très littéraire »<sup>436</sup>. La littérature, la « vraie » littérature, se doit donc d'éviter les fioritures et de préserver une certaine sobriété (en témoigne l'aspect inchangé de la Pléiade, qui semble souscrire à ce principe) ; on attend du contenu qu'il se suffise à lui-même.

---

<sup>433</sup> Gilbert Salem, « Un livre de poche 23 carats », dans : *La Tribune de Genève*, 2015 en ligne : <https://www.tdg.ch/culture/livres/Un-livre-de-poche-23-carats/story/18914051>, consulté le 16/09/2017.

<sup>434</sup> Des chiffres plus récents sont malheureusement indisponibles. Alban Cerisier, « Du point de vue de l'éditeur. La Pléiade en ses murs », dans : Joëlle Gleize et Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 22.

<sup>435</sup> « D'Ormesson, le choix mondain de la Pléiade », *Le Temps*, 5/12/2017, <https://www.letemps.ch/culture/dormesson-choix-mondain-pleiade>, consulté le 1/03/2018.

<sup>436</sup> Pascal Fouché, « Introduction », *op. cit.*, pp. 24-25.

### iii. Un versant commercial dissimulé

La poursuite d'une qualité littéraire entrerait donc potentiellement en conflit avec la nécessité de faire des recettes. En réponse à cette contrainte, les Albums, dont la raison d'être est principalement d'ordre commercial, s'engagent dans la voie d'une « dépublicitarisation » de leur image, définie par Yves Jeanneret comme l'« effacement de la prétention publicitaire dans l'espace public et médiatique »<sup>437</sup>. Jeanneret affirme que « la dépublicitarisation n'est pas seulement un acte négatif (la suppression de la publicité). Elle réside, positivement, dans une forme particulière de feintise, le marquage de certains messages dont la visée essentielle est marchande comme n'appartenant pas à l'univers de la publicité »<sup>438</sup>. C'est exactement à ce jeu que se prête Gallimard – la Bibliothèque de la Pléiade se promeut en effet par le biais d'une autre collection, un produit qui en est jumeau en apparence, afin de faire valoir auprès des lecteurs le capital culturel auquel est associée la facture formelle et plastique de ses volumes. Caroline Marti de Montety écrit en effet à cet égard que les marques

*mobilisent des ressources pour toucher les encyclopédies des destinataires, substrat culturel fait d'apprentissages, de connaissances, de projections, etc. (Eco, 1985), tous impliqués dans l'interprétation des récepteurs. L'expression des marques suppose un ancrage culturel commun au destinataire visé et à l'énonciateur, cet ancrage étant la condition d'une communication possible, apte à toucher et convaincre. En ce sens, les marques sont fortement investies sur la valorisation de leur rapport à la culture. L'enjeu actuel, pour elles, semble être de sur-jouer cette dimension avec la nécessité, pour distinguer leurs offres, de pénétrer les esprits en profondeur grâce au partage d'un imaginaire parfaitement assimilable*<sup>439</sup>.

L'éditeur, nous l'avons vu, va ainsi jusqu'à intégrer les Albums de la Pléiade (de façon purement formelle) au sein de la Bibliothèque de la Pléiade au moyen de son système de codes couleurs – pour rappel, si la Bibliothèque utilise une couleur par époque littéraire, les Albums portent tous le code couleur brun, comme s'ils appartenaient à une même sous-section historique de la collection, alors qu'ils constituent en réalité une série à part, de nature foncièrement différente. En assimilant l'apparence physique d'une collection promotionnelle à la sienne, la Bibliothèque de la Pléiade vise à dérober aux yeux des lecteurs le volet commercial

---

<sup>437</sup> Yves Jeanneret, *Critique de la trivialité*, op. cit., p. 340.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>439</sup> Caroline Marti de Montety, « Les marques, acteurs culturels – dépublicitarisation et valeur sociale ajoutée », dans : *Communication et management*, n° 10, 2013, pp. 22-32.

et promotionnel de l'entreprise. Bien que dissimulé sous une forme iconographique plus « légère », l'aspect académique de la Pléiade persiste par ailleurs bien dans ses choix auctoriaux : alors que l'appareil critique de la Bibliothèque de la Pléiade n'apparaît pas au sein des Albums, la rédaction de la majorité d'entre eux est toutefois confiée à des universitaires, qui ont souvent participé à la mise sur pied de volumes de la collection-mère<sup>440</sup>.

Décrits, nous l'avons vu, comme des « objets de collection » par le site Internet de Gallimard, les Albums ne figurent curieusement pas dans la rubrique des opérations promotionnelles de la fiche commerciale de la Bibliothèque de la Pléiade, qui reprend, en revanche, la Quinzaine de la Pléiade ainsi que l'Agenda de la Pléiade, offert aux lecteurs autour de Noël (Fig. 33).

^

*Les « Albums Pléiade »... , objets de collection*

<p>Dictionnaire des auteurs de la Pléiade, 1960 – Album Balzac, 1962 – Album Zola, 1963 – Album Hugo, 1964 – Album Proust, 1965 – Album Stendhal, 1966 – Album Rimbaud, 1967 – Album Éluard, 1968 – Album Saint-Simon, 1969 – Album Théâtre classique, 1970 – Album Apollinaire, 1971 – Album Flaubert, 1972 – Album Sand, 1973 – Album Baudelaire, 1974 – Album Dostoïevski, 1975 – Album Rousseau, 1976 – Album Céline, 1977 – Album Pascal, 1978 – Album Montherlant, 1979 – Album Giono, 1980 – Album Verlaïne, 1981 – Album Camus, 1982 – Album Voltaire, 1983 – Album Colette, 1984 – Album Gide, 1985 – Album Malraux, 1986 – Album Maupassant, 1987 – Album Chateaubriand, 1988 – Album Les Écrivains de la Révolution, 1989</p>	<p>Album Lewis Carroll, 1990 – Album Jean-Paul Sartre, 1991 – Album Jacques Prévert, 1992 – Album Gérard de Nerval, 1993 – Album Antoine de Saint-Exupéry, 1994 – Album William Faulkner, 1995 – Album Oscar Wilde, 1996 – Album Aragon, 1997 – Album Julien Green, 1998 – Album Jorge Luis Borges, 1999 – Album Un siècle NRF, 2000 – Album Marcel Aymé, 2001 – Album Queneau, 2002 – Album Simenon, 2003 – Album Diderot, 2004 – Mille et une nuits, 2005 – Album Cocteau, 2006 – Album Montaigne, 2007 – Album André Breton, 2008 – Album du Graal, 2009 – Album Molière, 2010 – Album Claudel, 2011 – Album Jules Verne, 2012 – Album Cendrars, 2013 – Album Marguerite Duras, 2014 – Album Casanova, 2015 – Album Shakespeare, 2016</p>
--	--

**INFORMATIONS COMMERCIALES**

**Format :** 105 x 170 mm.

**Nombre de titres disponibles :** 611

**Nombre de nouveautés dans l'année :** 11

**Ventes nettes annuelles :** 268 000 exemplaires

**Prix de vente moyen :** 61,49 €

**Réimpressions de titres du fonds dans l'année :** 50

**Les 5 meilleures ventes du fonds :**

- Saint-Exupéry. *Œuvres*
- Proust. *À la recherche du temps perdu*
- Camus. *Œuvres complètes*
- Verlaïne. *Œuvres poétiques complètes*
- Rimbaud. *Œuvres complètes*

**Opérations promotionnelles :** Quinzaine de la Pléiade en mai (« Album Pléiade » offert en librairie pour l'achat de 3 volumes de la collection), Agenda Pléiade d'octobre à décembre (offert pour l'achat de 2 volumes)

**Catalogue :** parution chaque année, à l'occasion de la Quinzaine de la Pléiade

**Cercle de la Pléiade :** il réunit à ce jour quelque 30 000 lecteurs de la collection et publie trois fois par an une *Lettre de la Pléiade* adressée par courrier aux seuls adhérents

Fig. 33 Source : [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Bibliotheque-de-la-Pleiade/\(sourcencode\)/116027](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Bibliotheque-de-la-Pleiade/(sourcencode)/116027), consulté le 30/05/2018 (la page n'est pas mise à jour par Gallimard, les derniers Albums en date (*Album Perec* et *Album Simone de Beauvoir*) n'étant pas mentionnés dans la liste).

<sup>440</sup> Ainsi, 27 auteurs d'Albums à ce jour ont également travaillé à l'édition de volumes de la Bibliothèque de la Pléiade, à savoir : Jean A. Ducourneau, Henri Mitterand, Pierre Clarac, André Ferré, Victor Del Litto, Michel Décaudin, Jean Bruneau, Georges Lubin, Claude Pichois, Gustave Aucouturier, Jean-Pierre Dauphin, Bernard Dorival, Pierre Sipriot, Henri Godard, Jacques Van Den Heuvel, Vincenette Pichois, Maurice Nadeau, Jean Gattégno, Frédéric d'Agay, Jean Ristat, Jean-Pierre Bernès, Michel Lécureur, Michel Delon, Philippe Walter, Christiane Blot-Labarrère, Claude Burgelin et Sylvie Le Bon de Beauvoir.

Le manque d'une mention des Albums dans la catégorie commerciale de la Pléiade est un premier indicateur de la complexité du rapport de Gallimard à son autopromotion (qui sera examiné plus loin dans ce chapitre, particulièrement en relation avec l'*Album NRF*). Parmi toutes les stratégies mises en œuvre par l'éditeur pour gommer l'impératif économique qui a pourtant présidé à la naissance et à l'élaboration d'une collection telle que « la Pléiade », le mode de distribution des Albums est peut-être le plus représentatif des façons dont la maison d'édition semble vouloir dérober à l'attention l'aspect commercial lié à la diffusion de sa collection canonique, qui s'opère sous la forme d'un « cadeau » aux lecteurs. Cette pratique est alors relativement nouvelle au sein du secteur littéraire :

*On voit [dans les années 1980] se développer la pratique du « gratuit », véritable valeur ajoutée par un livre généralement hors commerce, donné à l'acheteur de plusieurs ouvrages d'une collection. Depuis 1960, le lancement annuel de l'« Album de la Pléiade » préfigurait ce mode de prime : il incitait alors les lecteurs à l'achat de trois ouvrages en lui offrant, en contrepartie, un livre d'autant plus précieux qu'il était hors commerce et à tirage limité<sup>441</sup>.*

La logique du « don » – qui n'en est pas réellement un, puisqu'il se voit conditionné par l'achat de trois volumes de la Bibliothèque de la Pléiade, ce qui représente une somme considérable – contribue davantage à effacer l'idée de vente dans l'esprit du consommateur, en la remplaçant par celle d'un « cadeau »<sup>442</sup> : en effet, d'après Jacques Derrida, « le don est évalué comme bon, voire comme l'origine même du bon, du bien et de la valeur »<sup>443</sup>. L'inscription sur la jaquette de chaque volume perpétue d'ailleurs cette notion de cadeau sur laquelle s'inscrit la distribution des Albums de la Pléiade : « Conçu et réalisé spécialement à l'occasion de la Quinzaine de la Pléiade [...], cet Album vous est *gracieusement* offert par votre libraire à l'achat de trois volumes de la Bibliothèque de la Pléiade ». Marcel Mauss argumente cependant que l'« atmosphère du don » se constitue de « l'obligation et de la liberté mêlées »<sup>444</sup>, et c'est exactement sur ce principe que se joue la distribution des Albums de la Pléiade : l'adverbe « gracieusement » tend à mobiliser une certaine idée de sacralité, *a priori* dénuée d'une

---

<sup>441</sup> Philippe Lane, « La Promotion du livre », dans : Pascal Fouché (dir.), *op. cit.*, p. 615.

<sup>442</sup> Selon Jean Davallon, cette logique du don s'applique au patrimoine même, dont la transmission écarte toute logique de l'échange marchande, pour reposer sur une médiation du « don des ancêtres » assimilé par le temps présent. Voir : Jean Davallon, *Le Don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermès Science-Lavoisier, 2006.

<sup>443</sup> Jacques Derrida, *Donner le temps. Tome 1 : La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991, p. 54.

<sup>444</sup> Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2012 (1924-1925), p. 213.

nécessité d'échange commercial, même si ce mécanisme du don contribue réellement à engendrer une forme de « morale contractuelle »<sup>445</sup> entre l'éditeur et le lecteur, basée sur le sentiment de gratitude face à un tel cadeau.

En outre, Gallimard se retire en tant qu'acteur de la transaction au moyen de cette formule promotionnelle, puisque la maison d'édition vend les Albums à prix coûtant aux libraires, qui sont présentés comme des acteurs de premier plan de cette opération d'offre « gracieuse ». Cette manœuvre permet encore une fois à l'éditeur de se défaire de toute notion de « commerce » en impliquant le libraire en tant qu'acteur principal de la stratégie commerciale. Pourtant, dans un cas particulier, la mise en valeur de la marque « Pléiade » à laquelle se livre l'entreprise Gallimard par le biais des Albums opère sans la moindre tentative de déguisement du discours autopromotionnel : l'*Album NRF*, qui constitue un ouvrage d'auto-célébration éditoriale explicite, et auquel nous consacrerons désormais une étude de cas afin d'observer la façon dont l'enseigne construit sa posture éditoriale.

#### **4. Étude de cas : L'*Album NRF* de François Nourissier<sup>446</sup>**

Parmi les 57 Albums de la Pléiade parus à ce jour, 5 seulement ne sont pas des biographies – ces rares tomes se consacrent à une période marquante pour la littérature française (*Album « Les auteurs de la Révolution française »* (1989)), une production littéraire particulière (*Album « Le Théâtre classique »* (1970)), un ensemble de livres spécifique (*Album des mille et une nuits* (2005), *Album Graal* (2009)), ou une collectivité littéraire (*Album NRF* (2000)). Si au sein du champ critique contemporain, ils remplissent un rôle secondaire par rapport à la Bibliothèque de la Pléiade en raison de leur fonction publicitaire, nous avons vu que les Albums n'en montrent pas moins une ambition patrimonialisante peut-être davantage encore marquée, puisqu'aucun des écrivains repris par la collection n'a été « albumisé » de son vivant, contrairement aux choix des auteurs publiés au sein de la Bibliothèque de la Pléiade, qui a à ce jour publié pas moins de 18 écrivains contemporains<sup>447</sup>. Dans cette optique, l'*Album NRF* présente un cas de figure particulier, puisqu'il se concentre sur un collectif directement lié à Gallimard et annonce, pour la première fois dans l'histoire de la collection, une stratégie

---

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>446</sup> Cette étude de cas a été présentée à l'occasion du colloque « La Fabrique du patrimoine littéraire contemporain » à l'Université Laval à Québec, le 11/11/2016. Cet article est en cours d'évaluation pour publication dans la revue *Études littéraires*.

<sup>447</sup> Voir introduction, p. 19.

publicitaire non dissimulée par la maison d'édition. Paru en 2000, l'*Album NRF* constitue une forme d'intégration explicite de la maison d'édition, par le biais de sa propre série, au sein du patrimoine littéraire français, et plus largement mondial. Il s'agira dès lors, dans cette étude de cas, d'examiner les modalités selon lesquelles Gallimard entreprend sa valorisation en tant qu'enseigne à travers ce volume particulier à l'échelle de la collection.

### **i. Une auto-célébration éditoriale**

Paru à la charnière des millénaires, l'*Album NRF* se démarque du reste des Albums de la Pléiade par de nombreux aspects. Ce volume s'oriente vers le monde interne des Éditions NRF appartenant à Gallimard, afin de dépeindre l'histoire d'une entreprise devenue institution de référence dans le monde littéraire. Le statut privilégié de l'*Album NRF* se profile d'emblée à travers le sous-titre du volume, qui indique : « Iconographie choisie et commentée par François Nourissier *de l'Académie Goncourt* ». Au sein de la collection, Nourissier est l'un des auteurs d'Albums les plus célèbres au moment de sa contribution à la série ; l'insistance sur le titre « de l'Académie Goncourt » témoigne davantage d'une recherche de prestige institutionnel dans la conception de ce volume consacré à la NRF<sup>448</sup>. Une telle manœuvre est inhabituelle pour la collection, dans laquelle les auteurs des Albums – dans de nombreux cas des universitaires – ne bénéficient généralement d'aucune mention de titre, les Albums de la Pléiade préférant restreindre la visibilité de la personne de leurs auteurs au profit d'une mise en valeur de l'écrivain biographié. L'implication d'un auteur largement reconnu pour son œuvre littéraire confère à l'Album un statut proche de celui d'une « œuvre », un « opus » rédigé par un *auctor* reconnu, et éclipse par là même d'emblée le dessein publicitaire du volume.

Comme nous l'avons montré plus haut, Gallimard a, au cours du temps, mobilisé de nombreuses stratégies de mise en valeur de ses pratiques éditoriales, qu'il s'agisse de la création de communautés de lecteurs, de séries de concerts, ou encore d'événements, et la NRF n'échappe pas à cette multiplication d'activités promotionnelles. En effet,

*le nombre des manifestations commémoratives mises sur pied par les Éditions Gallimard est impressionnant : de la réédition des premiers numéros à la composition d'anthologies en passant par des expositions, la monumentalisation de la revue est un*

---

<sup>448</sup> Concernant l'écriture, nous suivons ici la « note de l'éditeur » figurant dans l'*Album NRF* : « Selon l'usage, nous imprimons en romain : la NRF (pour Éditions de la Nouvelle Revue Française et, par extension, Éditions Gallimard), [...] et en italique : *La NRF* (pour le périodique *La Nouvelle Revue Française*).

*fait. [...] Les multiples échos que ce centenaire a suscités dans les médias prouvent que, si la revue n'occupe plus une position dominante dans la vie culturelle française, le prestige de la marque NRF est toujours immense*<sup>449</sup>.

L'*Album NRF* porte une double responsabilité de mise en valeur de ce patrimoine littéraire dont il traite, en ce qu'il se situe au croisement de la campagne de promotion de la *Nouvelle Revue Française* et de celle de la Bibliothèque de la Pléiade. Selon Maaïke Koffeman, la *NRF* (revue) a connu depuis les années 1930 une baisse continue de notoriété<sup>450</sup>, ce qui force aujourd'hui l'entière des manœuvres publicitaires – *Album NRF* y compris – à persuader le lectorat du contraire par la consécration active d'une institution dont le renom (et la place sur le marché littéraire) a pourtant persisté au cours du temps. À la lumière de ces affirmations, le volume a ainsi tout intérêt à présenter la *NRF*, noyau de la maison d'édition, comme une référence de premier plan au sein du champ littéraire français.

L'inclusion de la *NRF* au sein d'une collection à ambition patrimonialisante témoigne d'une volonté de célébration de la collectivité et de son apport au paysage littéraire français du vingtième siècle. Le paragraphe d'ouverture du volume investit ainsi d'emblée le champ lexical du sacré :

*On y célèbre la messe comme nulle part ailleurs. Il y aura bientôt un siècle que la NRF communit ses fidèles sous les deux espèces de l'édition et de la revue, qui sont le pain et le vin de sa religion. Religion révélée un jour de novembre 1908 mais aussitôt rongée par une pernicieuse hérésie, puis, celle-ci extirpée, touchée une seconde fois – ce sera la bonne – par la grâce le 1<sup>er</sup> février 1909. Il ne restera plus aux premiers grands prêtres qu'à sauter le pas de la Revue à l'Édition – de la revue qui est rythme, caprice, chirurgie, désinvolture, à l'édition qui est travail de sape, lent investissement, patience, austérité*<sup>451</sup>.

---

<sup>449</sup> Maaïke Koffeman, « L'entreprise *NRF* de 1909 à 1914. La création d'un mythe », dans : Alban Cerisier (dir.), *La Nouvelle Revue Française. Les colloques du centenaire*, Paris, Gallimard, 2009, p. 119.

<sup>450</sup> « La petite revue qui devint en l'espace de quelques années la plus prestigieuse institution littéraire de la France, ne joue plus aujourd'hui un rôle de premier plan dans le paysage littéraire. Dans sa récente *Histoire de La NRF*, Alban Cerisier montre que l'audience de *La NRF* a diminué dès les années 1930 et que, malgré un lancement spectaculaire, elle n'a pas réussi à reconquérir sa position dominante après la Seconde Guerre mondiale. À l'âge de cinquante ans, elle fut dépassée par une nouvelle génération de revues [...]. » (Maaïke Koffeman, *op. cit.*, p. 118).

<sup>451</sup> François Nourissier, *Album NRF*, Paris, Gallimard, 2000, p. 9.

En comparant la NRF – non sans une certaine ironie – à une religion dès les premières lignes de son récit, Nourissier annonce le ton hagiographique non dissimulé de son Album. Le religieux a d'ailleurs toujours été un thème récurrent au sein de la Pléiade. La Bibliothèque de la Pléiade elle-même trouve ses origines formelles dans l'inspiration religieuse du missel – Alice Kaplan et Philippe Roussin notent ainsi, en contant les débuts de la Bibliothèque de la Pléiade :

*Legends at the Éditions Gallimard tells how in the late 1920s, Schiffrin had been struck upon his arrival in Paris by the beauty and utility of the « missal », the liturgical volume printed on fine « bible paper » that parisoners carried in their pockets to mass. These small books were passed down through generations. Initially working for an art editor, and attuned to the visual and tactile quality of books as objects, Schiffrin took from those sacred volumes his inspiration for a series of literary works on bible paper in a pocket format – books that would last, and that, like the « missal », would be passed down. The founding trope of the Pléiade – « livre de poche de luxe » : a luxurious pocket book – was based on this affinity to the missal. Not only authors and titles were being canonized, but so were the objects – the books themselves<sup>452</sup>.*

Nous l'avons vu à plusieurs reprises : la majorité des Albums de la Pléiade prétendent « dévoiler » les auteurs biographiés en tant qu'individus ancrés dans un quotidien similaire à celui des lecteurs, au travers un texte résolument factuel qui dissimule la révérence avec laquelle sont réellement traités ces écrivains. L'*Album NRF* promet au contraire dès ses premières lignes de conter l'histoire d'une collectivité pleinement consciente de sa valeur dans le champ littéraire. Il est ainsi étonnant de noter que le seul autre Album de la collection consacré à une période temporelle, un « siècle », est l'*Album Théâtre Classique* de Sylvie Chevalley, paru en 1970, exactement trente ans avant l'*Album NRF*. S'agit-il là d'une comparaison implicite entre ce « siècle NRF » et le Grand Siècle de la littérature française ? Les chances sont grandes – Pierre Assouline note l'attention particulière aux dates au sein de la maison d'édition : « [les] tropismes [de Gaston Gallimard] se révèlent autour de dates clés et de moments de rupture tant pour la profession que pour l'expansion de sa propre entreprise »<sup>453</sup>. François Nourissier semble ainsi suggérer que c'est bien aux mêmes valeurs – à une même grandeur littéraire ? – que le théâtre classique qu'aspire la *NRF* :

---

<sup>452</sup> Philippe Roussin et Alice Kaplan, *op. cit.*, p. 204.

<sup>453</sup> Pierre Assouline, *op. cit.* p. 619.

*Pas de « panache » : plutôt Racine que Rostand ; que le rideau tombât sur les langoureux symbolistes ; que fussent bannis les plats en sauce du naturalisme, les amuse-gueule épicés du « style artiste », le lyrisme cocardier. Gloire et retour au roman classique, au Grand Siècle français (« c'est le XVII<sup>e</sup> qu'ils voulaient dire »), à l'analyse, à la mesure<sup>454</sup>.*

Sans aucun doute, l'*Album NRF* constitue une « consécration ultime de la revue par son propre éditeur »<sup>455</sup>, un « monument érigé à la gloire de la revue »<sup>456</sup> et de la maison d'édition au sein de cette collection destinée à l'élite des lecteurs fidèles de la Bibliothèque de la Pléiade. Pourtant, nous l'avons montré, dans les milieux littéraires, la publicité – et, davantage encore, l'auto-promotion – relève d'un certain tabou : l'écrivain ne peut en aucun cas être associé à l'idée de marchandise, et les Albums de la Pléiade évitent soigneusement un tel amalgame en dissimulant leur visée publicitaire sous une prétention biographique, plutôt que d'investir des coutumes promotionnelles qui visent à vanter un produit de façon directe. L'*Album NRF* déroge pourtant à cette règle, par son éloge constant de la *Nouvelle Revue française* et de ses pratiques : « Couverture blanche égale sang bleu »<sup>457</sup>, écrit ainsi Nourissier pour rappeler la place centrale et le caractère élitaire – le sang bleu renvoie en effet à la noblesse – de la *NRF* dans le monde éditorial français. La *NRF*, c'est le gratin littéraire de son temps. L'auteur ne laisse aucun doute à cet égard en s'interrogeant de façon rhétorique (et toujours en usant du lexique du sacré) sur les origines de la maison d'édition et de la revue, dont l'essor relève selon lui du prodige : « La *NRF* sut-elle choisir les meilleurs ou acquit-elle très vite le pouvoir d'imposer les siens comme les meilleurs ? Les deux questions n'en font qu'une. Sans doute la cohérence du groupe et des idées qu'il professait explique-t-elle le 'miracle *NRF*' »<sup>458</sup>.

Étant donné que François Nourissier ne fait pas partie du groupe fondateur de la *NRF*, son implication donne de prime abord l'illusion d'un regard extérieur sur le collectif, ce qui neutralise tout de même dans une certaine mesure la dimension auto-promotionnelle du volume. Comme bon nombre d'écrivains renommés de son époque, Nourissier a cependant activement collaboré à la revue avec 123 articles (ce qui le situe parmi les contributeurs les plus actifs de la revue), et il a eu l'opportunité d'observer le fonctionnement de la Nouvelle Revue Française

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>455</sup> Maïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité : La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam, Rodopi, 2003, p. 9

<sup>456</sup> Maïke Koffeman, « L'entreprise NRF de 1909 à 1914. La création d'un mythe », *op. cit.*, p. 120.

<sup>457</sup> François Nourissier, *op. cit.*, p. 252.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 72

de l'intérieur. En rapportant l'histoire de la *NRF*, il cite ainsi des écrivains affiliés à Gallimard, voire même impliqués dans de nombreux cas dans la rédaction d'Albums de la Pléiade, tels que Pierre Hebey, Jean d'Ormesson, Jean Lacouture ou encore Roger Nimier, qui était responsable de la rédaction du *Dictionnaire des auteurs de la Pléiade* paru en 1960. Il s'agit ici bien du comble d'une auto-célébration de Gallimard par le biais de sources proches du cercle gallimardien, au sein d'une collection-phare de la maison d'édition.

## ii. Un volume critique

Dans la mesure où les Albums de la Pléiade relèvent de l'« espace d'étayage » décrit par Pascale Delormas, ce positionnement au sein du champ littéraire implique d'emblée un engagement critique de la part de la collection. Au vu de sa fonction promotionnelle, la série s'oriente forcément vers un discours à teneur laudatrice ; toutefois, la stratégie sur laquelle repose la série permet d'atténuer cet aspect. En effet, les Albums de la Pléiade fondent leur mécanisme promotionnel sur l'idée de fidélisation du public selon une logique de la « collection » qui suppose une « série à compléter » par le lecteur. Dans cette optique, les Albums de la Pléiade s'adressent à un public d'avance conquis, pour qui la possession de l'ensemble des Albums est susceptible de devenir une finalité en soi. L'objectif de la collection n'est plus d'aguicher l'œil d'un lecteur potentiel, mais bien d'offrir des détails exclusifs de la vie « en coulisses » de figures du patrimoine littéraire *a priori* connues et appréciées du lectorat. Une telle approche influe significativement sur la tonalité de la série : au sein de la collection, la critique littéraire passe en effet par l'intermédiaire de l'iconographie. Les Albums, en opposition à la Bibliothèque de la Pléiade, ne proposent pas de réelle analyse de l'œuvre – en revanche, ils donnent à voir, comme nous l'avons abondamment montré, des reproductions de couvertures, de manuscrits, ou des portraits d'écrivains dans leur cabinet de travail avec pour objectif de « dévoiler » la constitution d'une œuvre de façon la plus objective possible.

Le volume consacré à la *Nouvelle Revue française* déroge cependant à cette tendance qu'ont les Albums de ne pas proposer de discours critique, puisqu'il relate la vie d'une entreprise qui évalue et diffuse les œuvres, dépeint les conflits qui s'y déchaînent, les amitiés qui la régissent, ainsi que les objectifs éditoriaux qui déterminent la prise de position de la maison d'édition par rapport au paysage littéraire de son temps. L'*Album NRF* constitue ainsi l'unique volume de la série dans lequel transparait explicitement la volonté d'adopter une position critique explicite. Le style d'écriture de François Nourissier, sensiblement différent de ce qui est donné à lire dans

le reste de la série, renforce l'idée de « critique » véhiculée par le volume : le récit textuel de l'*Album NRF* adopte en effet une stylistique propre à l'essai et non à la biographie.

Plutôt qu'une narration continue relativement factuelle, à l'instar des autres Albums de la Pléiade, l'*Album NRF* relève davantage d'une analyse historique, structurée par de courts « chapitres », chacun portant un titre qui annonce la thématique traitée. « Observons un peu les dates et les âges »<sup>459</sup>, commence ainsi le « chapitre » dédié au rôle de Jacques Rivière à *La NRF*<sup>460</sup>. Nourissier poursuit : « On est stupéfait de calculer que vers 1910 personne ne pouvait connaître – sauf quelques intimes, peut-être ?, qui les avaient lues par-dessus une épaule – les 389 lettres qu'échangèrent Rivière et son ami, puis beau-frère, Henri Alain-Fournier, entre 1904 et 1914 »<sup>461</sup>. Ce méticuleux examen de la chronologie propose une rétrospective dont le ton analytique est étranger à la collection. « La longévité de l'aventure NRF, ce siècle de lente maturation, de discipline et d'imagination, d'erreurs judicieusement gommées, cette orbite qui n'a pas entamé son déclin : quel beau sujet, même s'il en effleure de plus délicats ! »<sup>462</sup>, ou encore : « Raconter l'histoire de la NRF, c'est *démonter le mécanisme*<sup>463</sup> qui, d'une discipline, fait une réussite, et d'une morale esthétique, les règles d'or d'une entreprise »<sup>464</sup>. Par de telles tournures, l'auteur semble définir la NRF comme un objet d'étude qu'il s'agit d'observer et de commenter, en posant des hypothèses et des thèses concrètes ; son approche se démarque par ce biais considérablement de l'image d'une littérature qui « va de soi », qui s'explique par elle-même, et que visent à véhiculer les autres Albums de la Pléiade. Partant de l'histoire de la *NRF*, Nourissier élargit ainsi son texte vers des réflexions plus générales sur le monde éditorial – la NRF et Gallimard servant comme modèle de réussite dans leur domaine :

*Serait-ce le rôle d'un éditeur que de refuser le pouvoir, d'amenuiser son influence, de négliger les chances de ses auteurs ? Bien sûr que non ! S'il faut parler de vertu, c'est aux jurés, académiciens, agents d'influence divers, de la pratiquer. L'édition est un grand jeu risqué, parfois féroce. La longanimité ne s'y pratique guère. L'indépendance, la liberté de jugement, l'élégance de comportement sont l'affaire des personnes, et non*

---

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>460</sup> « Jacques Rivière (1886-1925) assure le secrétariat de *La NRF* de 1911 à 1914, avant d'en être le directeur de 1919 à sa mort. Romancier (*Aimée*) et essayiste (*De la sincérité envers soi-même, Rimbaud*), il prend part à une nouvelle orientation de la critique et laisse une correspondance essentielle à la compréhension de la littérature de son temps, dialoguant avec Alain-Fournier, Gide, Claudel, Proust et Artaud. » <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Jacques-Riviere>, consulté le 15/05/2018.

<sup>461</sup> François Nourissier, *op. cit.*, p. 101.

<sup>462</sup> François Nourissier, *op. cit.*, p. 230.

<sup>463</sup> Je souligne.

<sup>464</sup> François Nourissier, *op. cit.*, p. 229.

*pas des entreprises. Comme en tant d'autres domaines, le vrai problème de la corruption est l'affaire des corrompus plutôt que celle des corrupteurs*<sup>465</sup>.

Le choix d'une telle forme discursive demeure dans ce cas relativement peu surprenant, puisque l'essai est un genre largement présent au sein de la *NRF*<sup>466</sup>, mais l'alignement du récit sur le style essayistique semble avant tout traduire ici une volonté de justifier cette autopromotion critique de la *Nouvelle Revue française* par Gallimard, à la faveur des outils d'analyse propres offerts par le genre. La forme de l'essai permet à Nourissier d'analyser et légitimer le succès de l'entreprise, dont l'inclusion dans le panthéon littéraire de la Pléiade pourrait aujourd'hui encore paraître surprenante. En optant pour un genre qui appelle naturellement à la réflexion, l'auteur échafaude une argumentation qui sous-tend et justifie cette patrimonialisation de la *NRF* au sein d'une collection aussi prestigieuse que les Albums de la Pléiade.

Parallèlement à la forme essayistique, le second aspect qui singularise le l'*Album NRF* du reste de la série est le point de vue résolument rétrospectif adopté par Nourissier. Les Albums de la Pléiade portant sur les vies d'auteurs visent en effet, comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, à présenter les écrivains comme des « contemporains » du lecteur et des hommes « vivants » ; plusieurs auteurs d'Albums se refusent d'ailleurs à mener leur enquête au-delà du lit de mort et à explorer l'héritage posthume de ces écrivains<sup>467</sup>. Cette stratégie de contemporanéisation des écrivains canoniques se voit renversée dans l'*Album NRF*, où François Nourissier adopte une rhétorique rétrospective sur l'entreprise qu'est la *Nouvelle Revue française*. Par le biais d'affirmations telles que : « Il faut faire un effort d'imagination pour mesurer, neuf décennies passées, la force de la rupture que recelait la bombe *NRF* »<sup>468</sup>, l'auteur insiste sur l'aspect historique de la *NRF*, qui s'est créée et développée au cours d'une époque révolue. Nourissier ne cherche pas à donner une impression de contemporanéité pour une revue et une maison d'édition qui, pourtant, continue à fonctionner de nos jours ; il regarde ce

---

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 227-229.

<sup>466</sup> Marielle Macé, « Autour de la *NRF* : 'La Comédie de l'intellect' », dans : *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Tours, Belin, 2006, p. 53.

<sup>467</sup> Le lexique vitaliste qui resurgit à travers le discours d'escorte de la collection en est une preuve ; le manque d'images représentant la vie posthume des écrivains « albumisés » en est une autre. Le plus explicite à cet égard est toutefois Jean Ducourneau : « Nous fera-t-on le reproche de n'avoir pas été au-delà du lit mortuaire et de clore ce livre sur une image que l'on peut croire triste ? Les funérailles, la gloire posthume, les êtres chers qui restent et qui vont vieillir, fallait-il montrer tout cela ? Nous n'avons voulu pénétrer dans le cimetière du Père-Lachaise qu'avec un Balzac jeune allant y chercher l'inspiration. Nous laissons à d'autres fervents le soin de fleurir sa tombe. » Jean Ducourneau, « Avertissement », *Album Balzac*, 1962, p. VIII.

<sup>468</sup> François Nourissier, *op. cit.*, p. 13.

« siècle NRF » du haut de l’an 2000, moment jusqu’au quel ont convergé les évolutions de la *Nouvelle Revue française* :

*Les réflexions risquées à propos des années 1950-1965 environ ne sont plus tout à fait applicables à l’édition de cette fin de siècle. Force est de se demander, au tournant du millénaire, si la littérature de notre époque, celle qui sera jugée dans vingt ans, n’a pas déjà commencé à se faire dans quelque rue de Paris d’où rayonnera un jour autant d’énergie symbolique que du 5, rue Sébastien-Bottin<sup>469</sup>.*

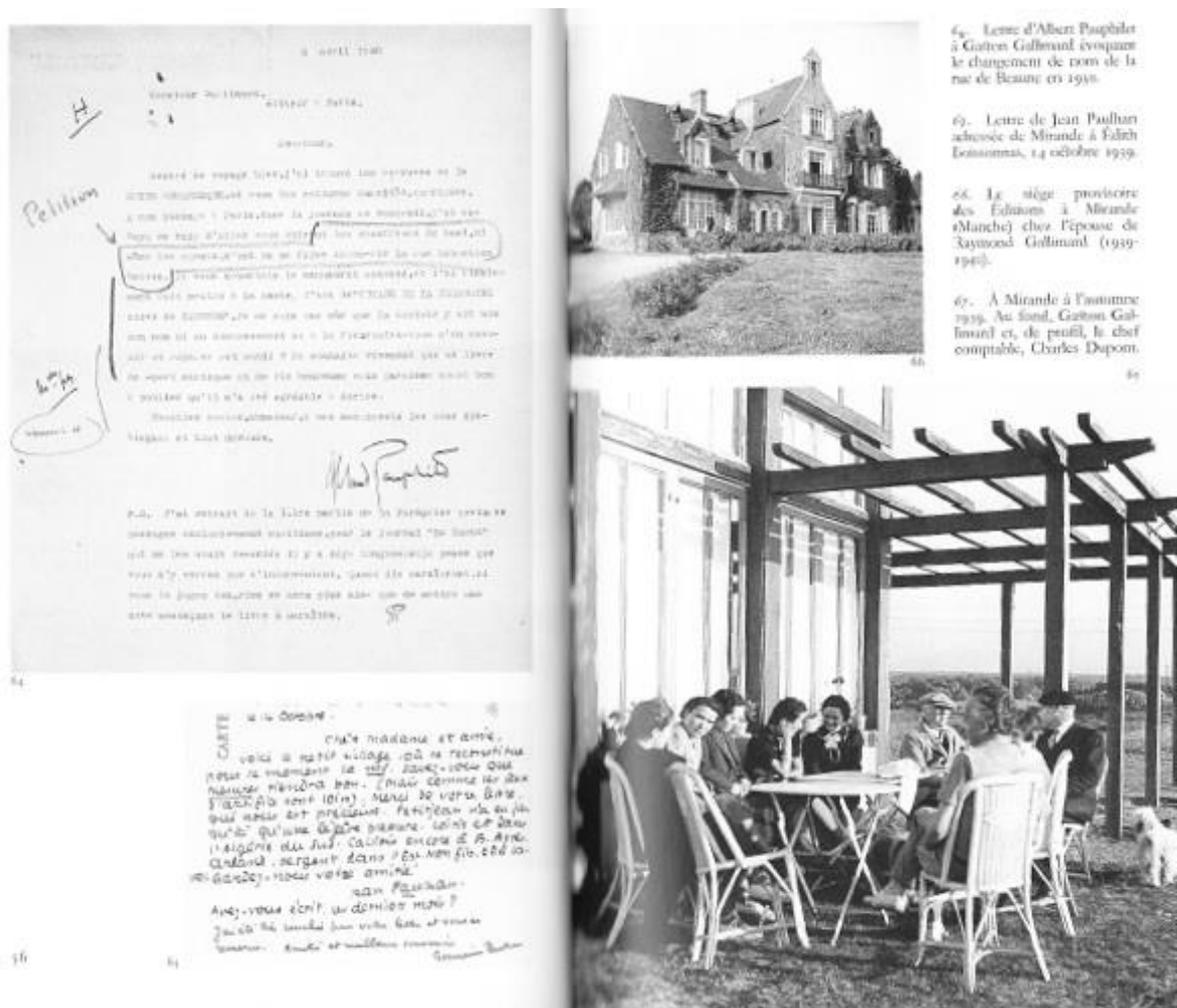


Fig. 34 François Nourissier, *Album NRF*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 36-37.

L’approche de Nourissier, qui consiste à situer sa critique dans le temps présent, est incongrue pour la collection des Albums de la Pléiade, qui se présentent généralement comme des ouvrages intemporels. L’affiliation explicite de Nourissier à la critique du tournant du

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 230.

millénaire permet à l'auteur de porter un regard rétrospectif sur la NRF, et de mesurer toute institution future à l'aune de son succès. Si la collection vise donc habituellement à faire revivre des auteurs défunts, il n'en est nul besoin dans le cas de la *Nouvelle Revue française*, qui poursuit son activité jusqu'aujourd'hui. Il s'agit dès lors au contraire de patrimonialiser la NRF et de l'inscrire dans l'histoire, afin d'en démontrer l'impact sur les générations qui ont suivi sa création. Dès la brève introduction de l'ouvrage, intitulée simplement « Remarque et remerciements », François Nourissier avertit en effet son lectorat :

*On comprendra que j'aie volontairement évité de citer, en particulier dans la fin de ce récit, des écrivains – mes contemporains ou mes cadets –, leur présence ou leur absence risquant de prendre un caractère de flatterie ou d'hostilité, voire d'apparaître comme un « saupoudrage » d'amabilités jetées au petit bonheur<sup>470</sup>.*

Par le biais de cette affirmation, Nourissier confère une tonalité canonisante à cet Album qui vise à présenter la NRF en tant que monument historique, les événements contemporains étant encore trop récents pour avoir prouvé leur résistance à l'épreuve du temps. L'auteur s'aligne à travers ces propos sur le refus tacite des Albums de la Pléiade à traiter d'auteurs de leur vivant – toutefois, contrairement au reste de la collection, le processus de monumentalisation est ici rendu transparent. L'*Album NRF* vise à sacraliser l'institution sans détours, en montrant l'histoire dans laquelle cette collectivité s'est inscrite et qu'elle a à son tour forgée comme un passé immuable sur lequel se fonde la littérature contemporaine.

### **iii. Le sacre par la familiarité**

De par son ambition critique appuyée par une rétrospective laudatrice, l'*Album NRF* se démarque ainsi clairement du reste de la collection d'un point de vue rhétorique. À plusieurs égards cependant, le volume s'inscrit pleinement dans la continuité de la série, aussi bien d'un point de vue formel, par la scénographie de l'album photo (*Fig. 34 et 35*), que du point de vue de son orientation vers un public *a priori* familier avec l'objet traité. Si l'objectif, dès lors, n'est pas de convaincre le lectorat de la valeur du patrimoine littéraire présenté, le volume vise toutefois à construire une certaine image de la NRF auprès de ces lecteurs. Le style d'écriture de François Nourissier, résolument plus « littéraire » que celui adopté par bon nombre d'autres auteurs d'Albums de la Pléiade, est très dense et relativement opaque – l'auteur renvoie ainsi à

---

<sup>470</sup> François Nourissier, « Remarque et remerciements », dans : *op. cit.*

des faits et des personnages sans poser le contexte des événements dans un cadre plus large. La relation entre la NRF et Gallimard n'est entre autres pas explicitée dans le volume ; la situation littéraire et sociale en dehors de la NRF ne sera mentionnée qu'en filigrane. Il en va de même pour de nombreux écrivains : si des paragraphes entiers sont destinés à brosser le portrait de certains personnages centraux du projet tels que Gaston Gallimard, Jean Paulhan ou Jacques Rivière, d'autres auteurs ayant collaboré à la revue ainsi que leur rôle précis dans l'entreprise ne font l'objet d'aucun commentaire.

Ainsi, par exemple, on apprend l'existence du « Circuit » dans les premiers paragraphes du volume :

*La première NRF, datée du 15 novembre 1908, fut moins un flop qu'un raté. Les créateurs s'étaient commis avec des étrangers à la chapelle, au groupe, au « Circuit » déjà fiévreux et vigilant. Pas assez, puisque en contrebande fut glissé une manière*



91



92

Chercher une proposition du côté des administrateurs de culture, des bateliers, des professeurs — allons donc ! Pourquoi pas dans les terribles « Notes d'orientation pédagogique » du ministère de l'Éducation nationale ?

L'auréole vigilante et créatrice, la continuité et la contestation, également sourcilieuses, ne sont plus aux mains d'aucune équipe. On voit bien que s'exercent ici et là des crocheurs, des sarcastiques, des démolisseurs — mais où sont les *autres* ?

#### Littérature d'accompagnement

L'aventure globale de la NRF — revue, puis annexes diverses — a bénéficié (ou pâti, parfois ?) d'un surabondant, torrentiel et constant commentaire interne. Au fur et à mesure que se développait l'œuvre de chacun et que s'établissait l'autorité de la Revue, une « littérature d'accompagnement » exaltait, discutait, parasitait la littérature en train de se faire et le bouillonnement amical qu'elle nourrissait. Méthode ? Réflexe ? Il est bien difficile de caractériser aujourd'hui cette hypertrophie du commentaire. Non seulement, dans le *Circuit* et dans les cercles concentriques plus larges, chacun écrit, mais il dattise, note, épistole, parfois au su et au vu de tous, parfois, comme la *Petite Dame*, en catimini. Il n'y a pas, certes, de vie littéraire sans graphomanie, mais,

là, la dose est forte. Et pourtant, les années passant, ce « dépôt » littéraire, avec son candide et insolent nombrelisme, apparaît comme plus important, peut-être, que les œuvres auxquelles il s'est attaché comme une algue. Chacun des messieurs des débuts vit au centre d'une forteresse de papier. Textes (toujours manuscrits), correspondance, journal intime, notes littéraires, recopiations, lectures publiques des pages récentes : tous sont des fous de lecture-écriture. Rien ne se fait que la plume à la main. On ne trouve presque jamais, dans les journaux ou lettres de l'époque, d'allusions à un téléphonage. On dirait des beaux parleurs impénitents qu'ils sont verbomoteurs : on pourrait dire des parrains de *La NRF* qu'ils étaient graphomoteurs (si j'ose cet hybride). D'où une prodigieuse connaissance de la vie intime et quotidienne du groupe. Le jour venu, les universi-

93. André Gide, « la Petite Dame » (Mme Théo Van Rysselberghe) et Jean Schlumberger.

94. Avec la pianiste Yvonne Galet (Mme Jacques Schifano) à Paris-lyon en 1906.

95. Gide au Forum avec Mme Théo Van Rysselberghe en 1911.

96. À *La Baïlle* en mars 1924. De gauche à droite : Elisabeth et Mme Théo Van Rysselberghe, Catherine Gide, Roger Martin du Gard et André Gide.



97



98

Fig. 35 François Nourissier, *Album NRF*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 80-81.

*d'hommage à D'Annunzio, inexpiable manquement au goût, et que Mallarmé fut écorniflé*<sup>471</sup>.

Si Nourissier annonce ici le positionnement politique de la revue, il n'explicite guère le rôle de D'Annunzio dans le contexte sociopolitique de l'époque, faisant appel à la culture générale du lecteur. Mais qu'en est-il de ce « Circuit » mystérieux ? L'auteur n'en dit pas un mot au lecteur qui, face à un tel panthéon littéraire, est sans doute supposé avoir amplement pris connaissance du cercle gidien et de son rayonnement culturel. L'emploi de tournures ainsi que d'un système de références relativement opaques constitue un effet de rhétorique propre aux Albums de la Pléiade, qui s'adressent au « public cultivé » visé par leur collection-mère, et qui se voit renforcé dans le cadre d'un volume dédié à l'ensemble de l'institution éditoriale. Nourissier crée de cette façon une forme d'intimité entre le lecteur et le collectif de la NRF : en présentant les faits, les personnages et leurs relations comme des évidences, il donne l'illusion au lecteur de l'entraîner dans la confiance d'un cercle privilégié.

L'impression d'une forme d'intimité du lecteur avec le collectif de la NRF se voit également renforcée par l'autre revers de l'écriture de Nourissier : en opposition au style objectif et factuel de la majorité des Albums de la Pléiade, l'*Album NRF* porte en effet des marques d'une subjectivité auctoriale marquée. À de multiples reprises, l'auteur manifeste clairement sa présence dans le texte en évoquant les souvenirs qu'il garde de l'époque de formation de la NRF, comme en témoigne cet extrait où Nourissier s'entretient avec Gaston Gallimard :

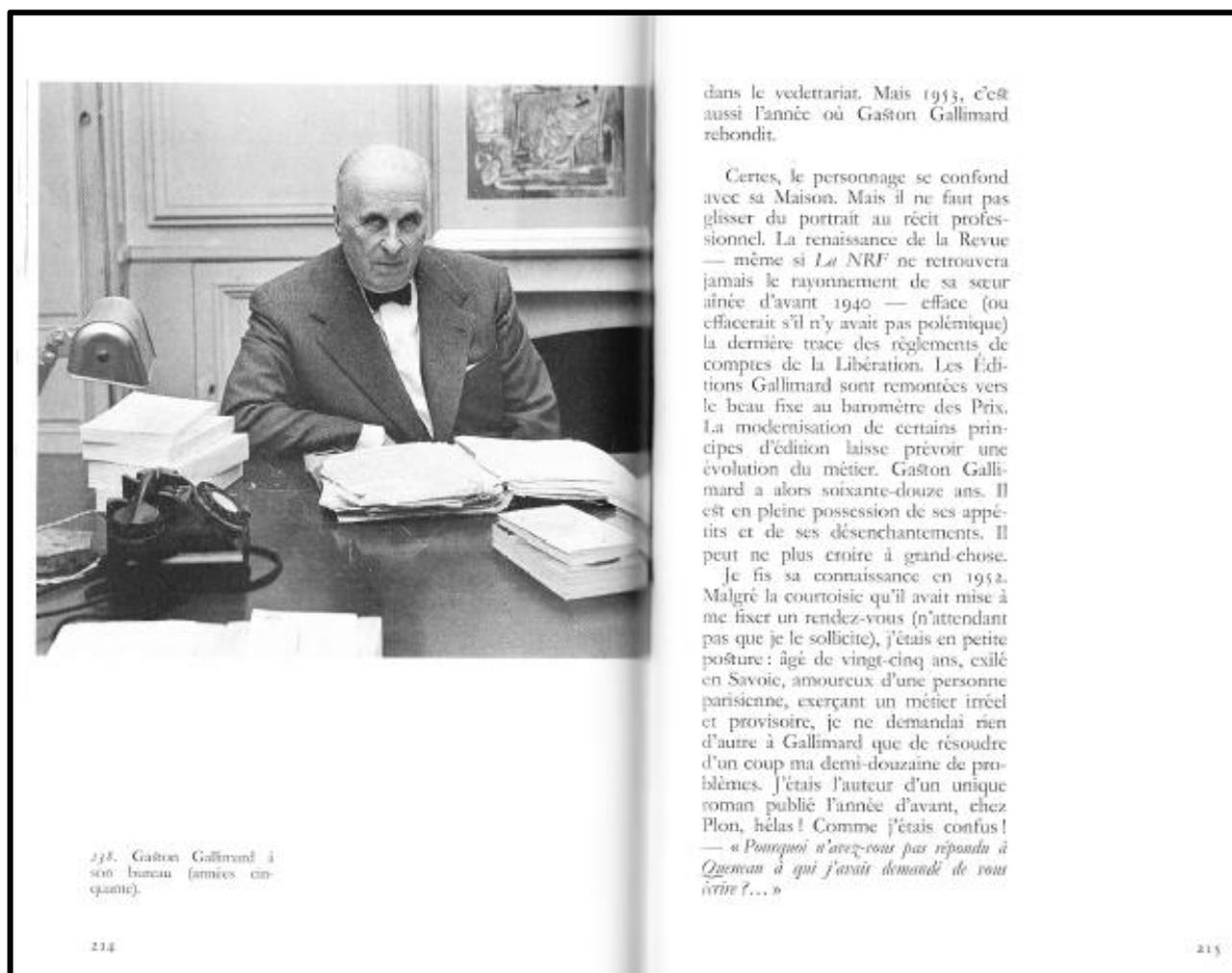
*Pendant que s'arrondissaient les questions, les feintes confidences, les soupirs, les sourires, j'essayais de prendre conscience de la situation : j'écoutais Gaston Gallimard me parler familièrement. Avais-je l'outrecuidance de trouver cela naturel ? Tout m'étonnait chez mon interlocuteur : le léger embonpoint, le nœud papillon, l'œil attendri et vif, mais vite moqueur, et l'os qui n'était pas loin sous sa peau. « Mais cet homme veut me séduire ! », aurais-je pu m'écrier. J'étais en train de découvrir de quel matériau était fait cet éditeur à l'ancienne*<sup>472</sup>.

---

<sup>471</sup> François Nourissier, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 216.

Il s'agit là d'un extrait du long « chapitre » consacré à Gaston Gallimard, ses « modèles et concurrents »<sup>473</sup>. Nourissier raconte sa première rencontre avec l'éditeur, en proposant un point de vue personnel qui évoque des détails familiers tels que l'apparence physique de Gallimard. La description est accompagnée d'un portrait de l'intéressé dans sa pleine posture de « grand éditeur » (Fig. 36), assis derrière son bureau, le regard perçant, un dossier posé devant lui – une photographie qui appuie l'impression de Nourissier par un portrait photographique qui se veut « objectif ».



238. Gaston Gallimard à son bureau (années cinquante).

214

dans le vedettariat. Mais 1953, c'est aussi l'année où Gaston Gallimard rebondit.

Certes, le personnage se confond avec sa Maison. Mais il ne faut pas glisser du portrait au récit professionnel. La renaissance de la Revue — même si *La NRF* ne retrouvera jamais le rayonnement de sa sœur aînée d'avant 1940 — efface (ou effacerait s'il n'y avait pas polémique) la dernière trace des règlements de comptes de la Libération. Les Éditions Gallimard sont remontées vers le beau fixe au baromètre des Prix. La modernisation de certains principes d'édition laisse prévoir une évolution du métier. Gaston Gallimard a alors soixante-deux ans. Il est en pleine possession de ses appétits et de ses désenchantements. Il peut ne plus croire à grand-chose.

Je fis sa connaissance en 1952. Malgré la courtoisie qu'il avait mise à me fixer un rendez-vous (n'attendant pas que je le sollicite), j'étais en petite posture : âgé de vingt-cinq ans, exilé en Savoie, amoureux d'une personne parisienne, exerçant un métier irréal et provisoire, je ne demandai rien d'autre à Gallimard que de résoudre d'un coup ma demi-douzaine de problèmes. J'étais l'auteur d'un unique roman publié l'année d'avant, chez Plon, hélas ! Comme j'étais confus ! — « Pourquoi n'avez-vous pas répondu à Queneau à qui j'avais demandé de vous écrire ?... »

215

Fig. 36 François Nourissier, *Album NRF*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 214-215.

À d'autres moments, l'auteur évoque des anecdotes personnelles au sujet de la littérature qu'il lisait du temps de son adolescence :

*Peu lecteur avant quatorze ans, boulimique ensuite, j'ai court-circuité les livres pour la jeunesse. A peine sorti de Jumbo, ratant Les Trois Mousquetaires et Jules Verne (que*

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 204.

*j'ai lus plus tard avec un sérieux et une avidité préjudiciables au plaisir), je me suis jeté sur la « vraie » littérature vers Noël 1940. Ce plongeon fut tenté sous le regard amusé de Jean Levaillant, mon professeur de lettres, qui me déniaisa sans essayer de me diriger<sup>474</sup>.*

Après une longue digression sur ses lectures de l'époque, Nourissier en vient ensuite à la NRF, dont la couverture signifiait alors pour lui un gage de qualité littéraire certain ; toujours est-il que le récit à la première personne du singulier, cette forme personnelle et anecdotique, ainsi que la présence d'un *ethos* d'écrivain explicitement manifesté, est sans précédent dans les Albums de la Pléiade. L'emploi du « je », pivot de la dimension personnelle et rétrospective du récit, fait transparaître une certaine affection de l'écrivain envers la maison d'édition, entraînant par là même une certaine empathie de la part du lecteur.

Le résultat de ces incursions récurrentes de l'auteur dans le récit, ainsi que des anecdotes présentées sous forme de « souvenirs », est un sentiment de familiarité naissante du lecteur avec le groupe NRF. Cet effet est davantage rendu possible par le médium de l'album, particularité par excellence de la collection, qui, nous l'avons vu, est issu du domaine de l'intime, voire du familial, par son usage<sup>475</sup>. L'album photo relève des pratiques accessibles à tout un chacun, et est généralement destiné à l'usage d'un petit comité dans un cercle privé. La mobilisation d'un tel médium confirme la volonté d'une « familiarisation » rhétorique du lecteur avec les écrivains et le collectif ; mieux, le mode de distribution des Albums que nous avons observé plus tôt, fondé sur le principe de l'exclusivité de ces livres offerts à l'élite des lecteurs fidèles de la Bibliothèque de la Pléiade, renforce l'idée d'un « cercle restreint » des destinataires de ces volumes. Cette configuration médiatique précise présente la NRF comme une « famille » dont l'histoire a été documentée *a posteriori* sur les pages d'un album photo ; en étant autorisé à le contempler, le lecteur éprouve le sentiment d'être introduit dans ce cercle familial désirable. L'établissement de la relation intime entre le lecteur et l'auteur se scénographie ainsi à travers le geste du collectionneur qui régit aussi bien le médium de l'album photo que celui de la série de la Pléiade et consolide cette communauté des lecteurs de l'enseigne, dont la formation est activement poursuivie par les campagnes promotionnelles successives de Gallimard.

---

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 178

<sup>475</sup> Voir : Marianne Hirsch, *Doing Family Photography. The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*, Londres, Routledge, 2010.

#### iv. Une orientation vers le futur

L'*Album NRF* constitue une exception au sein des Albums de la Pléiade à bien des égards. Si la collection consacre son « panthéon littéraire » à des écrivains majoritairement affiliés à la maison Gallimard, cette relation est passée sous silence au sein des volumes, qui se concentrent directement sur les écrivains et leur apport au patrimoine littéraire. L'Album de la Pléiade consacré à la *Nouvelle Revue française* constitue, à l'échelle de la série, la première forme d'une auto-célébration explicite de l'éditeur, et une tentative de la part de Gallimard de mettre l'institution sur un pied d'égalité avec les écrivains canoniques en tant qu'agents du façonnement du patrimoine littéraire français. Au sein de ce volume, la configuration discursive du texte de François Nourissier tend vers l'essai dans sa manière d'approcher l'histoire de la *Nouvelle Revue française* ; l'auteur vise ainsi à légitimer l'inclusion d'un volume dédié à la *NRF* dans la collection en proposant des questionnements et des analyses de l'histoire de l'institution. Les tonalités changeantes du récit entre le style essayistique et le récit personnel résument la dualité qui se joue sur les pages de cet Album, entre une approche familière de la *NRF* et une volonté d'inscription dans le panthéon littéraire auquel se consacre la Pléiade.

L'ensemble de la collection des Albums de la Pléiade adopte une stratégie générale d'auto-légitimation par des modes de contemporanéisation des auteurs, tout en les inscrivant dans leur propre temps afin d'appuyer la pertinence de leur inclusion dans le canon littéraire. L'*Album NRF* réfute cependant explicitement toute forme de contemporanéisation : Nourissier porte volontairement un regard rétrospectif sur une époque révolue sur laquelle la *Nouvelle Revue française* a posé son empreinte. De ce fait, l'*Album NRF* constitue un point d'ancrage pour le positionnement critique de la collection : le volume prend en compte un passé patrimonial, mais il se situe également dans le paysage critique de son temps. Par ailleurs, la dimension rétrospective du volume a pour fonction de contribuer à la construction d'un mythe autour de la *NRF* et de son apport au patrimoine littéraire. La *Nouvelle Revue française* est montrée comme une collectivité privilégiée, une « religion » dans le champ littéraire. La scénographie de l'album photo, marque de fabrique de la collection, autorise le lecteur à voir les « coulisses » du collectif ; de cette manière, l'Album donne au lecteur l'impression de rentrer dans l'intimité du cercle restreint de la revue et de la maison d'édition, tout en lui rappelant la dimension monumentale de l'impact qu'a eu l'entreprise sur le champ littéraire francophone.

Cette double stratégie de patrimonialisation de la *NRF* en même temps qu'une familiarisation du lecteur avec l'institution témoigne d'un objectif visé par l'Album sensiblement différent du

reste de la collection. Si les Albums de la Pléiade tendent à présenter les écrivains comme des « contemporains » en dévoilant le revers intime de leurs vies, c'est parce que le statut canonique de ces auteurs est difficile à remettre en question par le lectorat. Bien que l'effet final d'une telle mise en scène demeure une patrimonialisation des écrivains, la stratégie sous-jacente est dissimulée par la rhétorique du « dévoilement » adoptée par la collection. Dans le cas de l'*Album NRF* cependant, la volonté d'une monumentalisation de la *Nouvelle Revue française* transparaît explicitement dans le choix de l'auteur du volume, le récit rétrospectif, ainsi que l'iconographie centrée sur la vie littéraire du collectif, laissant entendre, par comparaison avec le reste de la série, que le statut canonique de la *NRF* ne relèverait pas encore de l'évidence pour le lectorat de la Pléiade.

Le patrimonial et le contemporain se rencontrent enfin dans le pénultième « chapitre » du récit, intitulé « Remerciements », dans lequel François Nourissier passe en revue les raisons qui l'ont poussé à entreprendre la rédaction d'un Album de la Pléiade consacré à la NRF :

*J'avais envie de poser quelques questions : comment nous apparaissent les derniers grands fous de lecture au moment où la lecture se recroqueville pour un ultime combat ? Des chimériques, des archaïques, des saints, d'heureux innocents ? Comment se faisait et vivait la littérature au moment des lecteurs-rois ? Qu'est-ce qui remplacera l'écriture omniprésente, la main à plume, le passage immédiat de l'acte au texte, maintenant que chaque jour invente une nouvelle forme de communication ? Quel était le rapport des écrivains à la langue dans un temps où sa défense, sa sauvegarde, voire son sauvetage n'étaient pas la préoccupation permanente et flatteuse des académiciens, des ministres et de quelques grammairiens ?<sup>476</sup>*

L'écrivain semble ici plaider pour un temps révolu, un chapitre définitivement clos de l'histoire littéraire, vu du haut d'une situation littéraire en constant mouvement. Le dernier « chapitre » du volume s'intitule « Et demain ? » ; Nourissier ouvre la discussion de l'avenir de la littérature et du rôle qu'a à y jouer la *NRF* dans le courant de ce « siècle commerçant »<sup>477</sup>. Cette interrogation, qui amène le lecteur à spéculer sur le sort de la revue et de la maison d'édition, synthétise l'esprit de cet *Album NRF* qui s'ouvre sur un refus de traiter des auteurs contemporains. Par le biais d'un tel *incipit*, l'auteur pose en effet la question de la relation

---

<sup>476</sup> François Nourissier, *op. cit.*, p. 318.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 328.

instable entre le canon littéraire et la contemporanéité : pour intégrer le patrimoine littéraire, est-il nécessaire de faire partie d'une histoire révolue ?

## 5. Conclusion : les enjeux commerciaux de la « résonance émotionnelle »

### i. L'auteur comme produit d'appel

La campagne promotionnelle des Albums de la Pléiade déroge à bon nombre de règles qui dominent le secteur publicitaire. Pourtant, leur tactique s'avère des plus efficaces : d'après Ron Beasley et Marcel Danesi, les trois stratégies principales mobilisées par la publicité sont la « répétition » (*repetition*), le « positionnement » (*positioning*) et la « création de l'image » (*image creation*)<sup>478</sup>. Les Albums de la Pléiade construisent leur campagne en investissant chacune de ces techniques promotionnelles. Alors que la « répétition » est généralement entendue sous la forme d'une diffusion à multiples reprises d'une même publicité<sup>479</sup>, les *campagnes publicitaires* qui se développent sur le long terme s'emploient souvent à ce que Beasley et Danesi qualifient de « systematic creation of a series of slightly different ads and commercials based on the same theme, characters, jingles, etc. ». « An ad campaign », écrivent-ils, « is comparable to the *theme and variations* form of music – where there is one theme with many variations »<sup>480</sup>.

Au sein des Albums de la Pléiade, la répétition est dès lors mobilisée sous forme de la *série* comme médium dont l'itérativité (et la continuité) annuelle incite les collectionneurs à l'achat de trois volumes de la Bibliothèque de la Pléiade. Le « positionnement » se réalise par l'appel à un type de consommateurs spécifique<sup>481</sup> – dans le cas des Albums, ces consommateurs sont les bibliophiles, pour qui l'achat d'un volume de la Pléiade relève davantage du fétiche que du désir d'une commodité de l'usage. Finalement, la « création de l'image », que les auteurs décrivent comme « generating a signification system for [the product] that renders it appealing to specific types of consumers »<sup>482</sup>, est mise en place à travers un discours critique dissimulé

---

<sup>478</sup> Ron Beasley et Marcel Danesi, *Persuasive Signs. Approaches to Applied Semiotics*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2002, p. 49.

<sup>479</sup> « A typical national advertiser can capture the attention of prospective customers by repeated appeals to buy some product through sales talks on radio and television, advertisements for the same product in newspapers and magazines, and poster displays in stores and elsewhere [...] » *Ibid.*

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>481</sup> « *Positioning* is the targeting of a product through appropriate advertising for the right consumers [...]. », *Ibid.*

<sup>482</sup> *Ibid.*

sous la forme de la biographie iconographique ainsi qu'une image de marque « exclusive ». Plutôt que de se soumettre à la dynamique d'un discours publicitaire au service du produit en vente, ces volumes se profilent ainsi comme objets de désir auprès du lectorat et deviennent la finalité d'une transaction qui passe par l'achat de trois volumes de la Bibliothèque de la Pléiade.

Le discours de marque véhiculé par la campagne publicitaire des Albums se décline, quant à lui, à deux niveaux, jouant simultanément sur l'aspect classique de la Pléiade, tout en insistant dans le discours d'escorte sur l'innovation générique et médiatique de leur contenu. Alors que, comme nous l'avons vu, le *produit* en vente visé par la campagne promotionnelle des Albums est la Bibliothèque de la Pléiade, le *produit d'appel*<sup>483</sup> de cette publicité sont les figures d'écrivains données à voir à travers ces ouvrages iconobiographiques. Contrairement à leur collection-mère, dédiée entièrement à l'œuvre littéraire, les Albums ne proposent pas de contenu littéraire à proprement parler ; l'œuvre n'y bénéficie pas d'une analyse, mais est simplement située dans un certain contexte par ces livres, qui se consacrent au récit de vie des écrivains. La valeur ajoutée des Albums de la Pléiade n'est dès lors pas la littérature, mais bien la figure de l'auteur, dont la représentation constitue le capital symbolique à convertir en capital commercial dans le cadre de cette campagne publicitaire.

La scène générique des Albums présente à cet égard un bon outil de mise en valeur de ce produit d'appel en ce qu'elle permet de déplacer l'attention du lecteur de la visée promotionnelle des Albums vers la figure de l'écrivain. Elle oscille en effet, comme nous l'avons vu, entre la biographie, le portrait et l'album, aucun de ces genres n'étant typiquement associé aux sphères promotionnelles<sup>484</sup>. Par la mise en avant discursive de la figure d'auteur et du patrimoine dans lequel il s'inscrit à la faveur du genre de la biographie iconographique, plutôt qu'une mise en valeur du *produit* et de ses atouts (à savoir l'alliage du prestige et de la commodité que la Bibliothèque de la Pléiade souligne dans ses campagnes publicitaires traditionnelles), le discours publicitaire cède ici la place à un « discours de marque » propre à la Pléiade,

---

<sup>483</sup> En marketing, le produit d'appel est défini comme « un produit sur lequel est pratiqué un prix artificiellement bas pour attirer les consommateurs dans un point de vente. [...] Le produit d'appel est généralement utilisé dans la communication [...] pour faire venir les clients dans le point de vente. ». <http://www.definitions-marketing.com/definition/produit-d-appel/>, consulté le 22/04/2018.

<sup>484</sup> « Le genre, en tant que catégorie cognitive, est [...] mobilisé dans ses aspects les plus saillants de façon à ancrer le discours dans un registre d'emblée médiatique, disculpé a priori des connotations intéressées de la publicité. Ces jeux génériques conduisent les marques à aménager les formes qu'elles imitent de façon à faire de la place aux attributs de la marque : sa signalétique, composée par son nom, son logo, ses couleurs, ses slogans et tout ce qui peut exprimer ses valeurs et promouvoir ses offres ». Caroline Marti de Montety, « Les marques, acteurs culturels - dépublicitarisation et valeur sociale ajoutée », dans : *Communication & Management*, n° 20, vol. 10, 2013, p. 28.

l'« ensemble d'attributs » qui la « sémantisent » au moyen d'un discours interne qui participe de la construction d'une identité de marque<sup>485</sup>. Par ailleurs, la marque « Pléiade » met sur pied une stratégie promotionnelle qui se fonde sur la réputation liée à l'objet-livre très particulier publié de manière inchangée par la collection. Il s'agit là en réalité d'une technique courante qui tend à dépublicitariser une marque en investissant un médium auquel sont apposées certaines connotations, et qui inscrit dès lors cette campagne publicitaire dans un certain champ culturel : « Barthes (1985, p. 246) invitait à s'attacher à la duplicité du message publicitaire et posait la question du support médiatique lui-même. Ce dernier est pleinement lié à la culture dans laquelle il s'inscrit : matérialité du médium, usages médiatiques, pratiques sociales, sont ainsi investis dès lors qu'un support est choisi »<sup>486</sup>. La particularité d'une telle dépublicitarisation de la « Pléiade » tient à ce que la marque est d'emblée ancrée dans le champ culturel. La dissimulation du dessein promotionnel des Albums passe dès lors par leur assimilation au produit-même dont ils servent à augmenter les ventes.

Le médium de l'image, noyau de la trame narrative de ces Albums, offre un moyen de représentation des écrivains particulièrement propice au déploiement d'une stratégie publicitaire dissimulée. La mise en circulation commerciale de portraits d'écrivains est en effet une pratique établie, qui trouve ses origines au dix-neuvième siècle<sup>487</sup>. En plus de son apparente (mais, bien évidemment, manipulable) « objectivité », l'image offre la possibilité d'une réception « immédiate » par son lecteur : elle demande, au premier abord, relativement peu d'investissement intellectuel dans son interprétation, puisant son effet dans l'*affect*<sup>488</sup> généré par sa contemplation, et rappelle ce « plaisir » lié à la littérature que la Pléiade cherche davantage à mettre en valeur depuis les années 1960. Nous l'avons vu : qu'elle soit de nature statique ou animée, l'image constitue aujourd'hui le noyau de la majorité des campagnes publicitaires. Or, les modes de communication basés sur les images poussent le consommateur à établir des liens associationnels, tout en préservant à leur campagne cette « ambiguïté sémantique » de l'iconographie, évoquée plus haut par Sut Jhally. Si les Albums façonnent les images d'écrivains qu'ils visent à présenter en tant qu'individus ordinaires vivant une vie

---

<sup>485</sup> Karine Berthelot-Guiet, « 'Ceci est une marque'. Stratégies métalinguistiques dans le discours publicitaire », dans *Communication et langages*, vol. 136, n° 1, 2003, pp. 61-62.

<sup>486</sup> *Ibid.*

<sup>487</sup> Voir Adeline Wrona, « Des Panthéons à vendre : le portrait d'homme de lettres, entre réclame et biographie », dans : *Romantisme*, n° 155, 2012, pp. 37-50.

<sup>488</sup> Brian Massumi propose une distinction entre l'« affect », qu'il définit comme l'« intensité » d'un ressenti, et l'« émotion », que le sujet est en mesure d'identifier, ou « qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, [...] into function and meaning. » (Brian Massumi, « The Autonomy of Affect », dans : *Cultural Critique*, n°31, 1995, p. 88). L'affect, qui précède l'émotion, est ainsi généré, dans les Albums, en vertu de la nature « immédiate » de l'image.

potentiellement similaire à celle des lecteurs, ils contribuent dans un même temps, comme nous l'avons vu, à l'établissement d'une aura mythique autour de ces auteurs. La fausse accessibilité des écrivains, qui se voient réellement intégrés dans ce « panthéon » éditorial et donc canonisés quasiment au sens religieux du terme, constitue une porte d'entrée au mécanisme d'identification, de « résonance émotionnelle » centrale à la publicité.



Fig. 37 René Char et Albert Camus. Roger Grenier, *Album Camus*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 174-175.

Ann Marie Seward Barry écrit ainsi, tout en soulignant à son tour le primat des images sur le texte dans le contexte publicitaire :

*Impact is achieved by the appropriate synthesis of primary visual and secondary verbal elements mutually reinforcing each other; the perceptual reception of the message is determined by the set of thoughts and emotions that are part of the consumer, and the*

ability of the advertisement to reach both. Ads that don't achieve an emotional resonance do not succeed<sup>489</sup>.

Essentielles à la dynamique commerciale mise en œuvre, les images captivent le lecteur qui, en se projetant d'une certaine manière dans la vie de l'auteur représenté, se voit entraîné dans le mécanisme affectif sous-jacent à la stratégie publicitaire. Les Albums de la Pléiade déploient ainsi leur potentiel commercial en deux temps : alors que le statut exclusif de la collection vise à inciter les lecteurs à l'achat, leur dispositif iconographique cherche à générer un investissement émotionnel et à fidéliser ce lectorat par le biais d'un certain attachement à la figure de l'auteur, qui est déterminant dans le fonctionnement de la collection et dans son succès commercial.

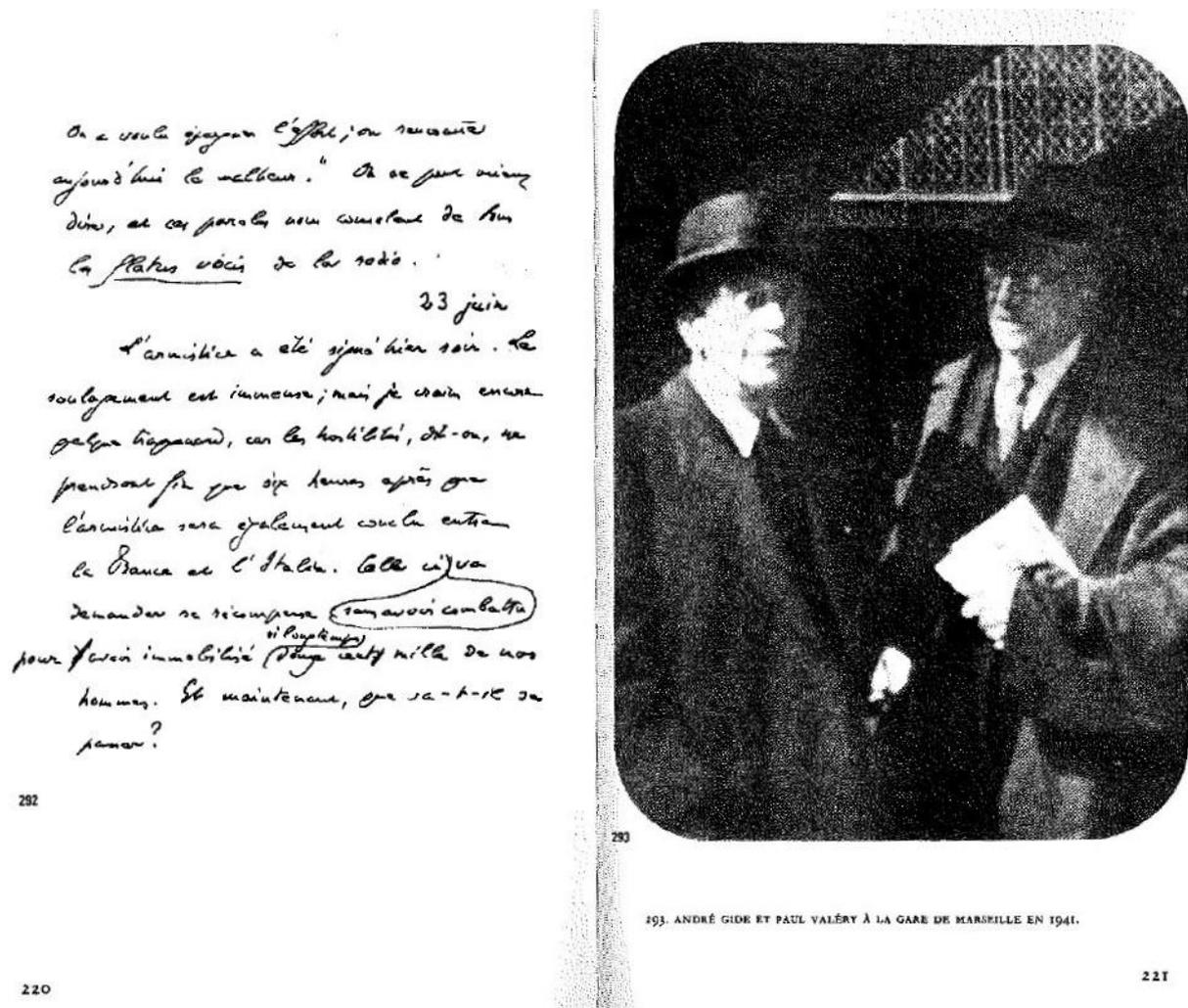


Fig. 38 André Gide et Paul Valéry. Maurice Nadeau, *Album Gide*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 220-221.

<sup>489</sup> Ann Marie Seward Barry, *Visual Intelligence. Perception, Image, and Manipulation in Visual Communication*, New York, State University of New York Press, 1997, p. 254.

Parallèlement, de par sa corporalité qui se soumet à diverses mises en scène<sup>490</sup>, la figure de l'auteur permet aux Albums de sécuriser leur rapport à la littérature en rappelant constamment au lecteur le produit qui fait réellement l'objet de la campagne publicitaire. Si de nombreuses photographies soustraient l'écrivain du champ livresque en le montrant dans des situations prosaïques, l'auteur se voit également sans cesse resitué dans le paysage littéraire au moyen de manuscrits, couvertures de livres ou photographies d'événements littéraires. Nous l'avons vu : les Albums donnent toujours à voir l'œuvre comme liée intrinsèquement à la vie de l'auteur, que ce soit sous sa forme physique ou par l'imaginaire qu'elle engendre. On aperçoit également diverses formes de socialisation littéraire, qui s'esquissent à travers de très nombreuses



DORA MAAR, JACQUÉLINE BRETON, NUSCH, ANDRÉ BRETON ET PAUL ÉLUARD JOUANT AUX CARTES. 1937.

Le surréalisme atteint en 1937 le point au-delà duquel il ne peut plus se dépasser lui-même. Trop engagé sur le plan artistique pour être en politique un courant révolutionnaire mais trop révolutionnaire pour se confiner à la stricte pratique des arts, le mouvement, longtemps retenu par Breton entre ces deux pôles, va bientôt se disloquer en autant de volontés qu'il compte d'individus. Benjamin Péret part pour l'Espagne. Breton, qui voudrait garder les mains pures à la révolution russe, proteste contre l'ignominie des procès de Moscou. Éluard ne signe pas cette déclaration. Il revendique, alors que Breton vient de

196

faire la différence entre l'artiste et le combattant, « une égalité de bonheur entre les hommes » dans la conférence sur *L'Avenir de la poésie* prononcée à l'Exposition Internationale de 1937. Mais il se déclare fier, au cours de la même manifestation, de l'amitié de Breton, l'un des hommes qui lui ont le plus appris à penser. C'est probablement en ce temps, où les menaces d'une guerre que l'on sent proche cernent déjà tous les bonheurs de l'heure, qu'Éluard élargit définitivement au-delà de la province privilégiée du surréa-

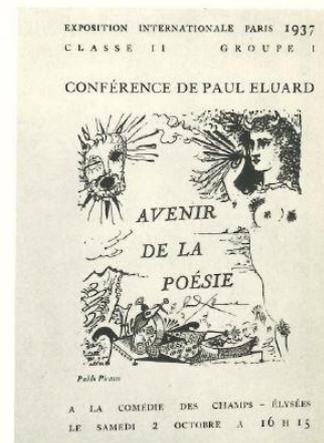
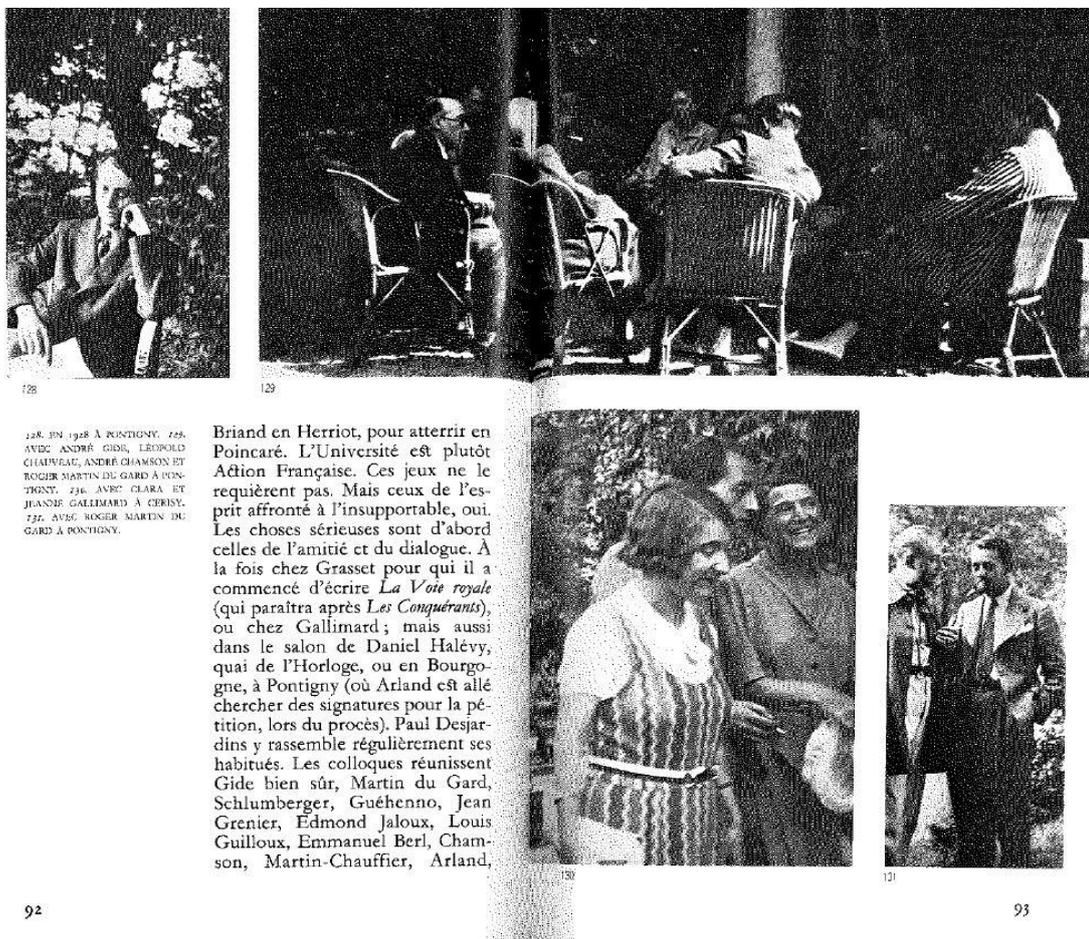


Fig. 39 Dora Maar, Jacqueline Breton, Nusch, André Breton et Paul Éluard. Roger-Jean Ségalat, *Album Éluard*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 196-197.

<sup>490</sup> Jérôme Meizoz écrit notamment qu'« une sociologie pragmatique de l'activité littéraire postule que l'auteur est avant tout un effet scénique qui s'épuise dans la représentation. » Dans : Jérôme Meizoz, *La littérature en personne. Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016, p. 40.

photographies de l'écrivain « albumisé » en compagnie d'autres auteurs qui lui ont été contemporains (Fig. 37, 38 et 39).

Simultanément, le dévoilement des relations personnelles de ces écrivains permet d'orienter la campagne promotionnelle, au-delà de la collection, vers la maison d'édition, en situant discrètement les auteurs dans le paysage gallimardien (Fig. 40, 41 et 42) et restituant à l'éditeur le statut d'acteur omniprésent de la formation du patrimoine littéraire<sup>491</sup>. Certes, ces images n'apportent aucun renseignement précieux (ni précis) pour le chercheur – toutefois, la valeur anecdotique de ces photographies est vendeuse puisqu'elle fait converger les intérêts marginaux des deux types de lecteurs de la Pléiade : elle confère une certaine légèreté à la tonalité sérieuse généralement associée à l'image de la Pléiade en investissant l'espace privé de l'écrivain et le



128. EN 1928 À PONTIGNY. 129. AVEC ANDRÉ GIDE, LEOPOLD CHAUVÉAU, ANDRÉ CHAMSON ET ROGER MARTIN DU GARD À PONTIGNY. 130. AVEC CLARA ET JEANNE GALLIMARD À CERISE. 131. AVEC ROGER MARTIN DU GARD À PONTIGNY.

Briand en Herriot, pour atterrir en Poincaré. L'Université est plutôt Action Française. Ces jeux ne le requièrent pas. Mais ceux de l'esprit affronté à l'insupportable, oui. Les choses sérieuses sont d'abord celles de l'amitié et du dialogue. À la fois chez Grasset pour qui il a commencé d'écrire *La Voie royale* (qui paraîtra après *Les Conquérants*), ou chez Gallimard ; mais aussi dans le salon de Daniel Halévy, quai de l'Horloge, ou en Bourgogne, à Pontigny (où Arland est allé chercher des signatures pour la pétition, lors du procès). Paul Desjardins y rassemble régulièrement ses habitués. Les colloques réunissent Gide bien sûr, Martin du Gard, Schlumberger, Guéhenno, Jean Grenier, Edmond Jaloux, Louis Guilloux, Emmanuel Berl, Chamson, Martin-Chauffier, Arland,

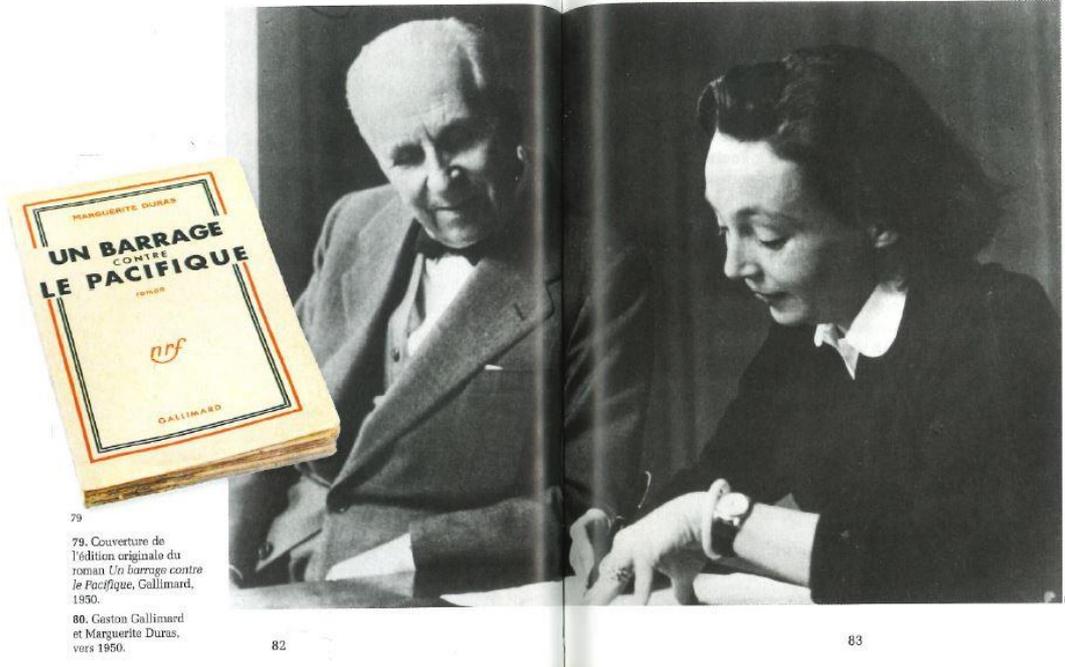
Fig. 40 En bas à droite : André Malraux avec Clara et Jeanne Gallimard. Jean Lescure, *Album Malraux*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 92-93.

<sup>491</sup> Pour une analyse du façonnement de l'image d'auteur par le biais des relations montrées dans les photographies, notamment à travers l'iconographie des Albums de la Pléiade, voir : Michel Lacroix, « Images d'auteur et lien social : négociations et usages de l'iconographie dans les collections de monographies illustrées », dans : *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 7, n°1, 2015, <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2015-v7-n1-memoires02426/1035763ar/>.

C'est ainsi qu'elle bâtit une tragédie. Les événements malheureux s'accroissent autour de la mère. Opiniâtre, volontaire, elle tente de déjouer le mauvais sort. Ses actions témoignent de la lutte incessante qui satisfait son désir de justice. Mais le monde aura raison d'elle. Elle en perdra la vie.

*Un barrage contre le Pacifique* est découpé en scènes : le frère, la sœur, M. Jo s'y détachent tour à tour, seuls ou ensemble, sans ralentir la progression

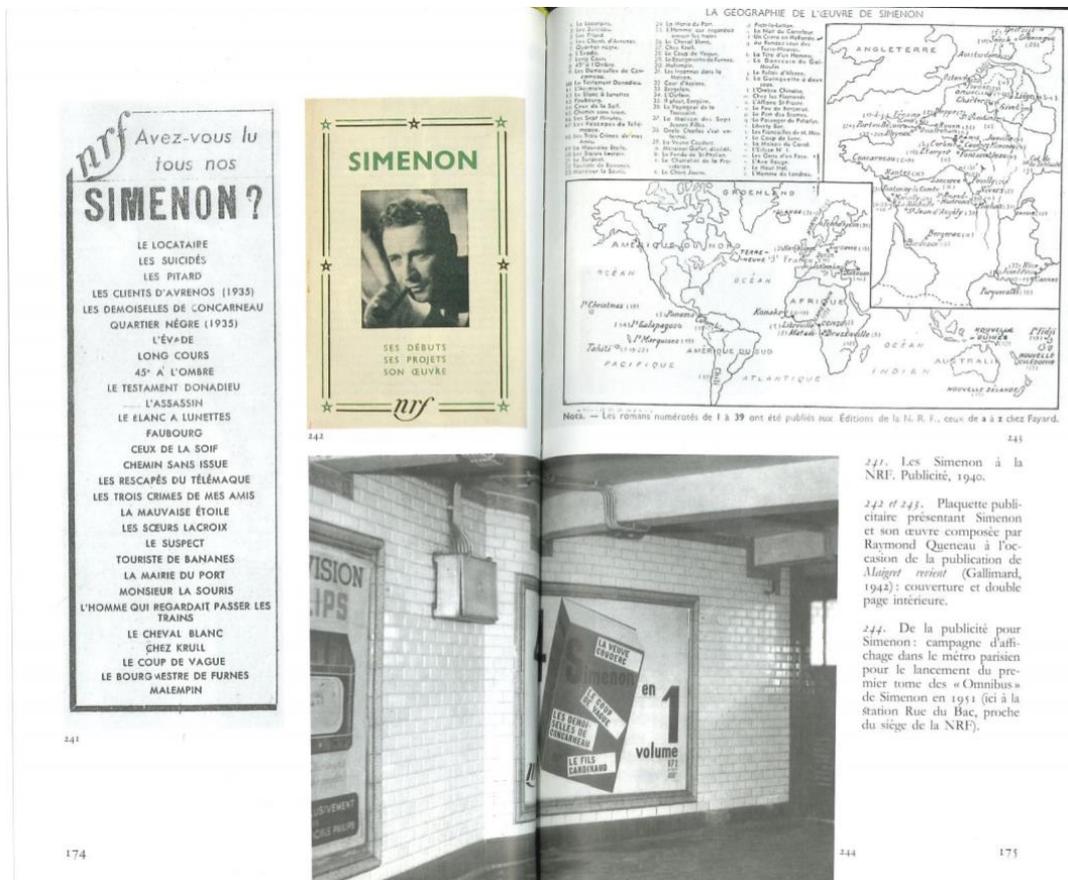
inévitables vers l'échec. Celle-ci, maintenue par un style encore classique, ne joue pas sur le mystère mais sur le dévoilement du *fatum*. L'œuvre manque de peu le prix Goncourt 1950. Dès le mois de janvier, appuyée par Raymond Queneau et Gaston Gallimard lui-même, qui ont pris la mesure de son talent et sont devenus des amis, Marguerite Duras a signé chez le grand éditeur un contrat de préférence pour ses dix prochains livres.



79. Couverture de l'édition originale du roman *Un barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1950.

80. Gaston Gallimard et Marguerite Duras, vers 1950.

Fig. 42 Marguerite Duras et Gaston Gallimard. Christiane Blot-Labarrère, *Album Duras*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 82-83.



**NRF** Avez-vous lu tous nos **SIMENON** ?

LE LOCATAIRE  
LES SUICIDÉS  
LES PITARD  
LES CLIENTS D'AVRENOS (1935)  
LES DEMOISELLES DE CONCARNEAU  
QUARTIER NÈGRE (1935)  
L'ÉVADÉ  
LONG COURS  
45° À L'OMBRE  
LE TESTAMENT DONADIEU  
L'ASSASSIN  
LE ELANC A LUNETTES  
FAUBOURG  
CEUX DE LA SOIF  
CHEMIN SANS ISSUE  
LES RESCAPÉS DU TÉLÉMAQUE  
LES TROIS CRIMES DE MES AMIS  
LA MAUVAISE ÉTOILE  
LES SŒURS LACROIX  
LE SUSPECT  
TOURISTE DE BANANES  
LA MAIRIE DU PORT  
MONSIEUR LA SOURIS  
L'HOMME QUI REGARDAIT PASSER LES TRAINS  
LE CHEVAL BLANC  
CHEZ KRULL  
LE COUP DE VAGUE  
LE BOURG MÊTRE DE FURNES  
MALEMPIN

**SIMENON**

SES DÉBUTS  
SES PROJETS  
SON ŒUVRE

LA GEOGRAPHIE DE L'ŒUVRE DE SIMENON

1. Les Simenon  
2. Le Cheval Blanc  
3. Les Suicides  
4. Les Pitard  
5. Les Clients d'Avrenos  
6. Les Demoiselles de Concarneau  
7. Quartier Nègre  
8. L'Évadé  
9. Long Cours  
10. 45° à l'ombre  
11. Le testament Donadieu  
12. L'Assassin  
13. Le Elanc à lunettes  
14. Faubourg  
15. Ceux de la soif  
16. Chemin sans issue  
17. Les rescapés du télémaque  
18. Les trois crimes de mes amis  
19. La mauvaise étoile  
20. Les sœurs Lacroix  
21. Le suspect  
22. Touriste de bananes  
23. La mairie du port  
24. Monsieur la souris  
25. L'homme qui regardait passer les trains  
26. Le cheval blanc  
27. Chez Krull  
28. Le coup de vague  
29. Le bourg maître de Furnes  
30. Malempin

31. Le Meurtre de Bess  
32. Le Meurtre de la femme en blanc  
33. Le Meurtre de la femme en noir  
34. Le Meurtre de la femme en rouge  
35. Le Meurtre de la femme en vert  
36. Le Meurtre de la femme en bleu  
37. Le Meurtre de la femme en violet  
38. Le Meurtre de la femme en orange  
39. Le Meurtre de la femme en jaune  
40. Le Meurtre de la femme en gris  
41. Le Meurtre de la femme en blanc  
42. Le Meurtre de la femme en noir  
43. Le Meurtre de la femme en rouge  
44. Le Meurtre de la femme en vert  
45. Le Meurtre de la femme en bleu  
46. Le Meurtre de la femme en violet  
47. Le Meurtre de la femme en orange  
48. Le Meurtre de la femme en jaune  
49. Le Meurtre de la femme en gris  
50. Le Meurtre de la femme en blanc

Nota. — Les romans numérotés de 1 à 39 ont été publiés aux Éditions de la N. R. F., ceux de 40 à 50 chez Fayard.



241. Les Simenon à la NRF. Publicité, 1940.

242 et 243. Plaquette publicitaire présentant Simenon et son œuvre composée par Raymond Queneau à l'occasion de la publication de *Margot revient* (Gallimard, 1942) : couverture et double page intérieure.

244. De la publicité pour Simenon : campagne d'affichage dans le métro parisien pour le lancement du premier tome des « Omnibus » de Simenon en 1941 (ici à la station Rue du Bac, proche du siège de la NRF).

Fig. 41 Gauche : affiche publicitaire de la NRF pour les ouvrages de Georges Simenon. Pierre Hebey, *Album Simenon*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 174-175.

montrant dans des poses décontractées, soustraites au cadre professionnel. Il s'agit là d'une technique publicitaire largement répandue : « Si la publicité, discours emblématique des mœurs de l'Occident, pédagogie à l'usage de notre temps, se passe de grands discours, c'est qu'elle donne ses leçons de savoir-vivre par l'exemple, par la mise en scène d'un quotidien de feuilleton et le conseil pratique, formulé autant que possible sur un ton badin »<sup>492</sup>.

## ii. La matérialité, support du fétichisme publicitaire

Dans l'idée de l'implication d'une « résonance émotionnelle » dans la campagne promotionnelle, c'est la photographie, élément-clé de la mise en scène de l'écrivain dans les Albums de la Pléiade, qui rend possible l'attachement lectorial à la figure de l'écrivain. En effet, elle concrétise la *matérialité* de l'auteur en le montrant entre autres en tant qu'être humain réel et pluridimensionnel<sup>493</sup>, et renforce, ce faisant, l'idée d'un *goodie*<sup>494</sup> concret offert au lecteur d'emblée enrichi de l'immatériel capital culturel contenu dans la Bibliothèque de la Pléiade. Mis à part des portraits d'écrivains, nous avons vu que les Albums proposent des portraits composites s'appuyant sur une galerie d'images diversifiée, montrant notamment des documents et des objets issus de la vie quotidienne des auteurs. Cette façon de portraiturer les écrivains, qui rappelle le fonctionnement du musée selon les modalités décrites par Jean Davallon, contribue à une conséquente fétichisation de ces auteurs. Cette manœuvre se joue dans les Albums de la Pléiade par le biais d'une exposition de la « dimension matérielle », mentionnée dans le chapitre précédent, qui définit l'exposition d'objets et documents tangents à la création littéraire comme faisant partie intégrante de la littérature dans le sens patrimonial du terme<sup>495</sup>. Un tel mode de représentation à travers les « traces matérielles »<sup>496</sup> que l'écrivain a laissées derrière lui contribue à son ancrage dans la vie réelle. Dans un même temps, cette mise en scène a pour effet d'archiver l'auteur en tant que figure mythique d'un passé révolu, et, subséquentement, de le matérialiser par le biais des reliques données à voir dans la collection.

---

<sup>492</sup> Eric Landowski, « Le triangle émotionnel du discours publicitaire », dans : *Semiotica*, vol. 4, n°163, 2007, p. 59.

<sup>493</sup> Jérôme Meizoz, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », dans : *COntEXTES*, n°14, 2014, <https://journals.openedition.org/contextes/5908>.

<sup>494</sup> « Un *goodie* est le terme anglais pour désigner un cadeau publicitaire. » <https://www.definitions-marketing.com/definition/goodie/>, consulté le 22/04/2018.

<sup>495</sup> Voir Marcela Scibiorska, « La représentation de l'intimité des écrivains du XIXe dans les Albums de la Pléiade », communication des Doctoriales de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Paris, Université Paris-Diderot, 20/02/2016.

<sup>496</sup> Tournure empruntée à Pierre Clarac et André Ferré dans l'« Avertissement » de leur *Album Proust* (1965): « Nous ne pourrions guère recueillir ici que des « traces matérielles » d'une vie si ardente et si vite brisée. Mais peut-être, par elles et au-delà d'elles, arrivera-t-on à surprendre quelques aspects de son paysage intérieur ».

David Martens et Myriam Watthee-Delmotte proposent une conception des écrivains en tant qu'« objets culturels », « élaborés à l'interface de la configuration singulière opérée à travers les écrits et les métadiscours et de leur réception et reconfiguration par une collectivité »<sup>497</sup>. Les auteurs sont des « figures » soumises à une certaine plasticité :

*Il s'agit donc d'envisager l'écrivain comme une « figure » au sens où l'entend Bertrand Gervais, c'est-à-dire une « forme manipulée » : « Qu'est-ce que manipuler une forme ? [...] c'est la désigner, en développer l'image, chercher à comprendre son origine, la mettre en scène dans des situations variées, se perdre dans sa contemplation, s'y projeter tout entier puis se ressaisir et, ultimement, la représenter »<sup>498</sup>.*

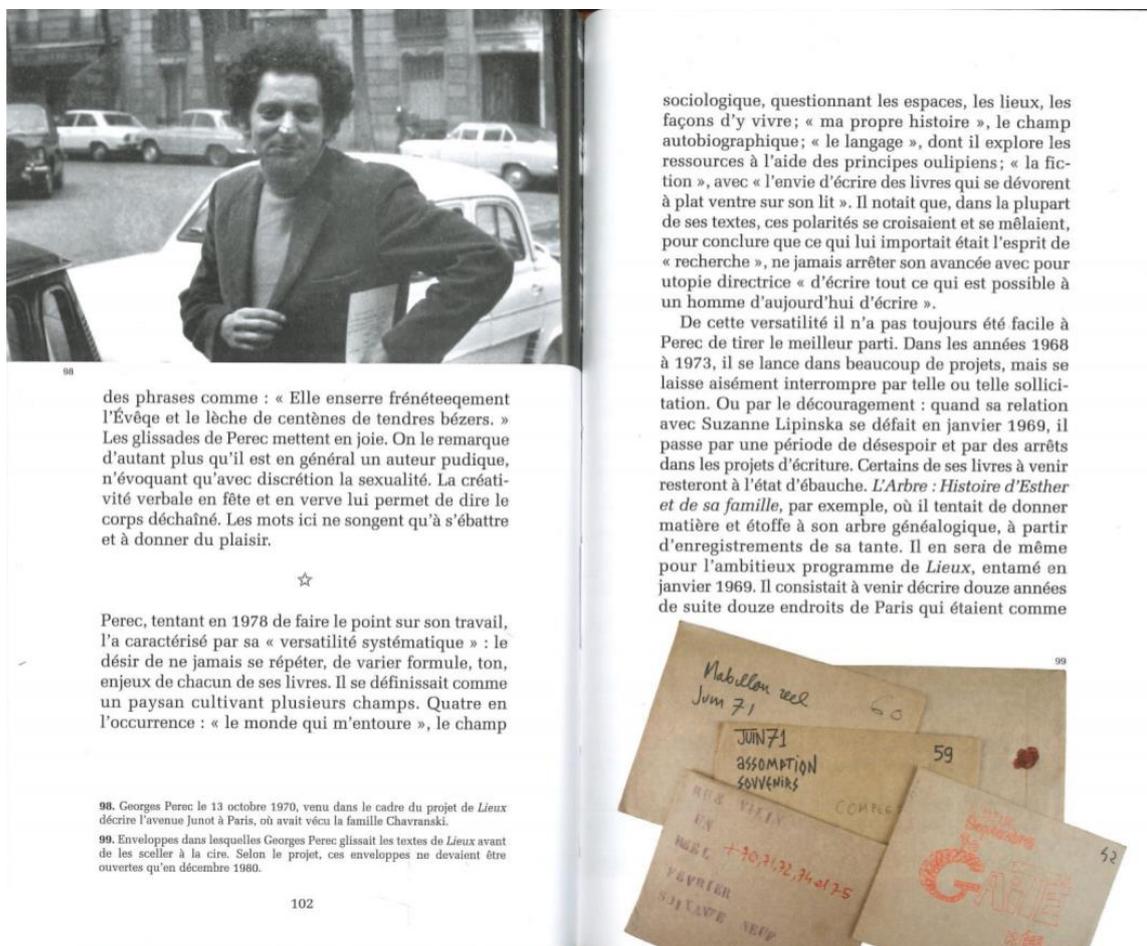


Fig. 43 Claude Burgelin, *Album Perec*, Paris, Gallimard, 2017, pp. 102-103.

<sup>497</sup> David Martens et Myriam Watthee-Delmotte, « L'écrivain comme objet culturel, une figure en complexité », dans : David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2012, p. 10.

<sup>498</sup> *Ibid.*

Cette vision de l'auteur prend alors, à travers l'exposition des reliques qui lui sont attribuées, un sens quasiment littéral : aussi bien l'écrivain que l'imaginaire de son œuvre sont concrétisés à travers des « objets » qui se font, par voie métonymique, portraits du patrimoine littéraire.

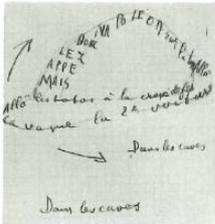
S'ils proposent ainsi une certaine sensation de proximité avec l'aura des écrivains, les Albums ne présentent pas de réel intérêt didactique, n'offrant que très peu d'informations relatives à la riche iconographie qui y est donnée à voir. À travers ces portraits qui, s'ils peuvent indubitablement être lus de manière linéaire, invitent aussi de par leur dispositif iconographique à être feuilletés, l'écrivain devient une sorte de talisman que l'on peut emporter avec soi ou ranger n'importe où – le petit format de ces volumes joue ici un rôle clé dans cette campagne publicitaire axée sur l'objet-livre. Contrairement à la Bibliothèque de la Pléiade, que l'on transporte pour pouvoir accéder à un ensemble de lectures de façon commode, l'Album de la Pléiade offre simplement la « présence » de l'écrivain, dont l'utilité pour le lecteur est minime, sinon le fait de physiquement posséder un assemblage de reproductions de documents relatifs à sa personne, dotés d'une charge émotionnelle, tout en faisant office de reliques d'un passé culturel. Ainsi, si un lecteur en recherche de renseignements biographiques ne risque pas de trouver d'informations importantes dans une image des enveloppes dans lesquelles Georges Perec glissait des textes (*Fig. 43*) ou encore du casque troué de Guillaume Apollinaire, accompagné d'une copie du *Mercur de France* maculée de son sang (*Fig. 44*), la valeur symbolique de telles reliques est si forte qu'elle relève quasiment de l'idolâtrie religieuse<sup>499</sup>.

D'un point de vue médiatique plus large, les Albums de la Pléiade maintiennent l'investissement affectif du lecteur en jouant sur le « principe du collectionneur » qui régit la collection : contrairement à la Bibliothèque de la Pléiade, dont la possession par un lecteur dans son entièreté se rapproche de l'impossible au vu de l'immensité et de la diversité du corpus, les Albums de la Pléiade sont une collection relativement jeune, qui publie de nouveaux tomes à une fréquence réduite, laissant ainsi se nourrir au mieux le désir de possession de l'entièreté de la série par un lecteur « cultivé ». Le principe de la collection devient ainsi l'instigateur d'un comportement d'acheteurs à la poursuite d'une complétude de la série en tant qu'entité. La matérialité du livre photographique, centrale pour les Albums de la Pléiade, dont l'existence se

---

<sup>499</sup> Voir Thierry Lenain, « Les Images-personnes et la religion de l'authenticité », dans : Ralph Dekoninck et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 304.

CE QUI RESTE DU BOIS  
DES BUTTES EN MARS  
1916.

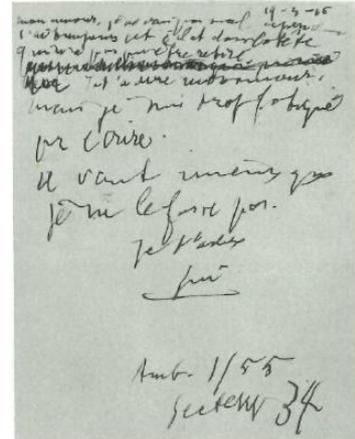


UN POÈME ET LE CASQUE TROUÉ.

«MERCURE DE FRANCE», MACULÉ DE SON SANG.



d'avoir notification de sa naturalisation, il remonte en ligne au Bois des Buttes. Il prend position le 14 et, le 17, à quatre heures de l'après-midi, il est atteint à la tête d'un éclat d'obus qui a troué son casque, tandis qu'il lisait le dernier numéro du *Mercury de France*.



BILLET A MADELEINE PAGÈS ANNONÇANT SA BLESSURE.

Il est évacué en plusieurs étapes, jusqu'au Val-de-Grâce, où la doctoresse Nageotte constate que son état est plus grave qu'on ne l'avait d'abord supposé. Le 9 avril, grâce

237

Fig. 44 Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin, *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 236-237.

fonde sur une volonté de la part du lecteur de *posséder* la série en tant que complément de « la Pléiade », renforce le processus de fétichisation de l'auteur par le biais de l'*objet-livre*, en addition à la fétichisation par la représentation « muséale » de l'écrivain. Jean Davallon accorde ainsi un rôle canonisant primordial à l'objet, qui établit une « remontée du passé vers le présent » à travers ce « processus technique, sémiotique, social – en bref, *symbolique* » qu'est la patrimonialisation ; l'objet, affirme-t-il en citant Arlette Farge, véhicule « le plaisir physique de la trace retrouvée ». Cette « preuve de ce que fut le passé » contribue à « installer un rituel destiné à le reproduire ou le faire durer »<sup>500</sup>. La vocation patrimonialisante de la Pléiade rejoint ici la nature promotionnelle de ces volumes, puisque le fétiche de l'objet s'associe également en publicité à l'idée du « rituel », qui, en plus d'être indissociable du « mythe » construit autour de l'auteur, est présent dans la périodicité et les circonstances événementielles de la distribution

<sup>500</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine*, Paris, Lavoisier, 2006, p. 119.

des Albums de la Pléiade, et s'inscrit dans l'idée du capital marchand ritualisé, tel qu'expliqué par Sut Jhally :

*Ritual, in the anthropological sense, seeks to give shape and substance to dominant meanings, to anchor social relationships. « Rituals serve to contain the drift of meaning. » For any society to operate without some form of ritual is for a society to live without a shared collective memory. While ritual can take a verbal form, it is more effective when tied to material things. [...] Goods are used in the negotiation of social life, and act as meaningful « markers » of social categories. The precise form that it takes is framed by both cultural and economic relations – that is, by social power<sup>501</sup>.*

Le mode de distribution des Albums est dès lors crucial dans la dynamique d'implication émotionnelle engendrée chez le lecteur, puisqu'il repose sur une logique du don, qui lie le lecteur à son libraire et à l'éditeur par le biais du sentiment de gratitude, mis en exergue par le paratexte des volumes (« cet Album vous est *gracieusement* offert par votre libraire... »). En outre, le programme de fidélisation qui est à l'origine de ces volumes repose, en tant que stratégie marketing, sur l'implication affective de l'acheteur<sup>502</sup> d'un point de vue social. Myriam Watthee-Delmotte note en effet que les rites sont des « garants d'un lien social, c'est-à-dire du sentiment d'appartenance d'individus à une entité symbolique constituée par des valeurs partagées et activées par des formes d'expériences diverses du 'vivre ensemble' »<sup>503</sup>. Par le biais de leur mode de distribution à l'accès réglementé et restreint, les Albums visent ainsi à créer des groupes de lecteurs gravitant autour de la notion d'« exclusivité » attachée à cette collection de façon consciente, notamment par le biais de l'impossibilité de réimpression des volumes, mais aussi par le style peu instructif des Albums, qui s'adressent de toute évidence à un public « initié ».

Si la Bibliothèque de la Pléiade remplit la fonction d'indicateur d'un certain statut social, elle endosse également un réel rôle culturel de diffusion du patrimoine littéraire, que l'on ne peut véritablement attribuer aux Albums de la Pléiade, compte tenu de leur manque de contenu proprement littéraire. Leur rareté et leurs strictes conditions d'achat les inscrivent cependant

---

<sup>501</sup> Sut Jhally, *op. cit.*, p.7.

<sup>502</sup> Blanca García Gómez, Ana Gutiérrez Arranz, Jesus Gutiérrez Cillán, « The role of loyalty programs in behavioral and affective loyalty », dans : *The Journal of Consumer Marketing*, vol. 7, n° 23, 2006, pp. 387-396.

<sup>503</sup> Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité : enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 11.

dans le champ de ces « marqueurs de statut social » évoqué par Jhally ; Ann Marie Seward Barry ajoute à cet égard :

[...] *the history of advertising in the twentieth century has been characterized by the steady movement away from function (« What does this product do ? »), [...] to the identification of the consumer and the nature of the social meaning (« What does the product mean in terms of the type of person I am and how I relate to others? »).* As a result, personal and social image have become the stuff of which advertising is made, and advertising's visual language has come to play an integral role in the way our culture is defined and in how people interact with one another in it<sup>504</sup>.



67



68

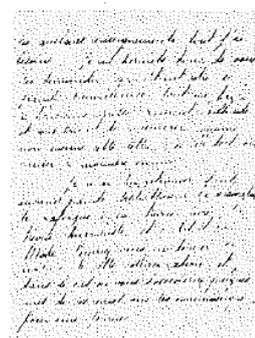
Max Jacob, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars. De Max, qui, depuis la mort d'Apollinaire, est la clé du monde des lettres, l'inlassable entremetteur épistolier (toute sa vie il répondra aux lettres *par retour*), il retient « l'importance que revêt en art la volonté et la création d'une réalité autonome ». (« L'art n'est que le style... ») Il souligne : « le peu d'intérêt de l'expression directe du moi ». De Pierre Reverdy, l'admirable, il est fasciné par le « dépouillement chirurgical ». De Cendrars enfin, il admire « l'expression paroxystique de la vie moderne sans verbalisme ».

La revue, Doyon l'accompagne d'un programme d'éditions. Toujours Malraux, les textes rares : *La Passion de Jésus-Christ* d'Anne-Catherine Emmerich ; rarissimes : *La Mystique divine, naturelle et diabolique* de Gores, où il est question de

magic, divination, nécromancie, possession, sorcellerie, actes démoniaques, « fondement historique, légendaire, physique et psychique de la mystique infernale ». Cette fois, Doyon se dégonfle. Malraux recueille de quoi faire deux volumes de Laforgue (dont l'étude sur Baudelaire et celle sur Corbière, « un type énorme »). Des spécialistes chipotent sur l'inédit. Malraux hausse les épaules.

76 LETTRE D'ANDRÉ MALRAUX À EDGARD DUJARDIN AU SUJET D'UN PROJET D'ÉDITION DE LAFORGUE.

70



67. MAX JACOB PAR LUI-MÊME.  
68. REVERDY PAR G. AUBERT D'APRÈS PICASSO. 69. BLAISE CENDRARS.

54

69

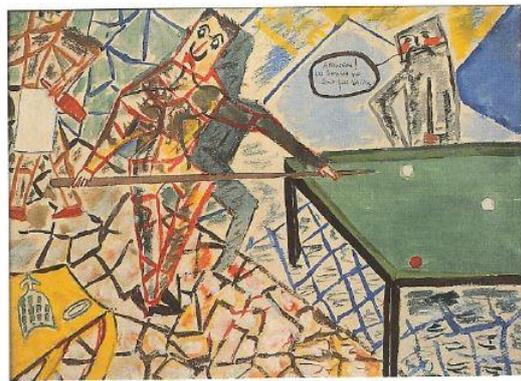
55

Fig. 45 Droite : lettre d'André Malraux à Edouard Dujardin au sujet d'un projet d'édition de Laforgue. Jean Lescure, *Album Malraux*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 54-55.

L'objet-Album constitue ainsi le point de rencontre entre le capital symbolique de la littérature et la société de consommation. La figure de l'auteur contribue en ce sens à lier l'idée de

<sup>504</sup> Ann Marie Seward Barry, *op. cit.*, p. 254.

littérature et de culture à celle d'une nécessité économique : si l'on voit bien une représentation romantique du type « l'homme et l'œuvre » dans ces Albums, le versant économique y est aussi montré à travers des copies de cahiers de comptes, des lettres de refus de publication, des correspondances pratiques entre écrivain et éditeur, etc. (Fig. 45, 46 et 47). L'idée économique répudiée par le secteur littéraire et éditorial semble rendue plus acceptable lorsqu'elle est liée à l'écrivain, qui est après tout une « vraie personne » nécessitant un revenu pour subvenir à ses besoins, alors que l'œuvre, quant à elle, se doit de demeurer incorruptible et pure.



38



39

38. Attention! Les boules ne sont pas rondes, gouache de Raymond Queneau évoquant les nombreuses parties de billard de sa jeunesse.

39. Diplôme d'obtention du Certificat d'études supérieures de Philosophie générale et logique (mention passable), délivré à Queneau par la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, 14 mars 1923.

40

	77	D	diff.	77	78
janvier	107.60	225.90	-34.90	10.30	15.52
février	210.00	245.55	-35.55	8.76	12.23
mars	214.00	242.20	-28.20	7.84	11.01
avril	276.10	261.65	-14.45	8.72	10.90
mai	292.00	274.45	-17.55	8.85	15.24
juin	186.50	245.90	-29.30	7.17	7.70
	1582.20	1565.55	+16.65	8.60	11.34
	18.75				
juillet	109.00	142.70	-33.70	8.70	9.35
août	105.75	78.65	+27.10	2.53	2.53
septembre	74.50	80.50	-6.00	2.60	2.77
octobre	108.70	116.	-7.30	2.74	3.74
novembre	313.00	343.60	-30.60	11.45	11.45
décembre	228.	271.05	-43.05	8.42	8.42
	1005.95	994.50	+11.45		
	2589.15	2560.15			

40



41

Fig. 46 Gauche : cahier de comptes de Raymond Queneau. Anne-Isabelle Queneau, *Album Queneau*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 40-41.

Comme le souligne la Pléiade sur son site web, « [l]es textes [de la collection] sont établis à l'aide des manuscrits, des éditions ou des documents les plus sûrs »<sup>505</sup> – les plus fidèles à l'original donc, les moins souillés par les interprétations qui parasitent l'œuvre au cours du temps. L'auteur, quant à lui, est sujet à des figurations diverses, des images d'auteur malléables

<sup>505</sup> <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/La-collection>, consulté le 21/11/2016.

qui recèlent une part de mystère et cherchent à être « dévoilées », et c'est exactement ce que vise à faire Gallimard, qui tend à attirer son public au moyen d'une certaine attente se construisant autour de ce qu'il prétend dans le paratexte être un « dévoilement » des « vraies » images d'auteurs. Le dévoilement implique une part d'inconnu, qui persiste dans la nature « ambiguë » de l'iconographie et rejoint l'idée de « magie », voire de « mystification » relative au fétiche<sup>506</sup> que l'éditeur maintient par le biais de ces objets rares et difficiles d'accès, ne répondant à aucun vrai besoin du lecteur si ce n'est celui d'idolâtrer l'écrivain à l'origine de l'œuvre culturellement chargée.



longs vagabondages, des beuveries, des bagarres. Lors de l'ouverture du bar « Maldoror », deux des surréalistes envoyés pour saccager les locaux, Eluard et Char, sont blessés, l'un au visage, l'autre d'un coup de couteau

CAHIER DE COMPTES DE RENE CHAR, TRESORIER DE LA CENTRALE SURREALISTE

Cotation mois de mai 1930  
Avec

Eluard	50*
Wragon	18 (100% (100%))
Tanguy	5 (100% (100%))
Queneau	80
Car	30
Jurnal	30
Barnuel	30
Dalé	30
...	10 (100%)
...	10 (100%)
...	10 (100%)
Tanguy	5 (100%)
Viol	30
Umb	50 (100%)
Maldoror	30*

144

MONTAGE DE COCTURES DE JOURNAUX SUR LA BAGARRE DU 'MALDOROR'

Fig. 47 Cahier de comptes de René Char, trésorier de la Centrale surréaliste. Roger-Jean Ségalat, *Album Éluard*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 144-145.

La fausse objectivité des portraits d'auteurs dressés par les Albums de la Pléiade reflète fidèlement la façon dont le canon littéraire est présenté et façonné par leur collection-mère : comme une évidence, une sorte de document de l'histoire qui *va de soi* et se suffit en tant que

<sup>506</sup> Thierry Lenain va jusqu'à qualifier le fétiche de « dieu objet », dans : Lenain, T., *op. cit.*

valeur sûre dans le champ culturel, et qui pourtant est soumise à une sélection critique élaborée par la collection. Par la mise sur pied d'une série iconographique, les auteurs des Albums permettent au génie des écrivains, à la faveur du pouvoir évocateur de l'image, de parler par lui-même. C'est là un idéal de la critique prôné depuis le dix-neuvième siècle, toujours en vigueur lors de l'avènement des collections de monographies d'écrivains :

*Le critique doit donc laisser les auteurs « se peindre eux-mêmes » ou composer des portraits « peints par eux-mêmes ». On sait le succès qu'a connu cette formule, véritable gage d'authenticité, et qui a trouvé diverses applications : du portrait sociologique ou typique avec la célèbre encyclopédie des Français peints par eux-mêmes lancée en 1840, au portrait littéraire, ou même au roman par lettres – et encore au XX<sup>e</sup> siècle avec la collection des Éditions du Seuil des « Écrivains par eux-mêmes »<sup>507</sup>.*

Mais les Albums s'aventurent plus loin encore dans leur portrait d'une littérature qui « va de soi » en abandonnant (en apparence uniquement) tout discours critique. En effet, le discours analytique des collections de monographies d'écrivains de la seconde moitié du vingtième siècle (y compris celles nées après le lancement de la collection, mais qui, comme les Albums, continuent à paraître de nos jours) s'y manifeste sans réserve à travers des essais portant sur l'œuvre et la vie des auteurs mis à l'honneur. Dans les Albums de la Pléiade toutefois, cette visée critique se voit atténuée sous le chapeau de la biographie. Alors que l'ensemble de chaque volume constitue une sorte de panégyrique de l'écrivain en question par sa mise en scène muséale qui souligne son génie exceptionnel (elle aussi tempérée dans un premier temps par le discours du « dévoilement » cherchant à donner l'illusion d'hommes « réels », accessibles), cette rhétorique est présentée comme une « évidence » au sein d'un canon littéraire qui se veut être un bastion inébranlable de la culture en France. L'*Album NRF* constitue une exception à cette tendance dans le sens où l'éloge de la revue et de la maison d'édition n'y est aucunement voilé. Cependant, l'auteur du volume adopte une rhétorique qui arbore les traits de l'essai, genre propre à l'analyse littéraire. Le texte de François Nourissier revêt ainsi une fonction critique, qui déguise le rôle promotionnel de son ouvrage sous la prétention d'une analyse historique de l'institution NRF.

Cet effacement apparent du discours critique au sein des Albums constitue encore une technique visant à engendrer un investissement émotionnel de la part du lecteur, puisqu'il omet la

---

<sup>507</sup> Hélène Dufour, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1997, p. 187.

composante de marque de la Bibliothèque de la Pléiade qui cause souvent des ruptures dans la lecture, à savoir son appareil critique élaboré. S'ils cherchent à conserver le prestige et l'étiquette « sérieuse » d'un livre critique en engageant des universitaires pour la rédaction de ces Albums, les directeurs de collection successifs proposent invariablement des ouvrages dont la valeur porte davantage sur le plaisir de lecture que sur la recherche. La richesse en images et le texte sans annotations qui conte les vies d'auteurs d'emblée reconnus par la postérité, développent ensemble des récits qui peuvent se lire d'une traite, sans susciter de réflexion externe à l'histoire se déroulant sur les pages de ces volumes. La volonté d'autosuffisance narrative de ces livres rend possible une immersion dans le récit proposé, et c'est bien là que la figure de l'auteur joue son rôle-clé. Si la technique de fidélisation du lectorat de la Pléiade repose sur une logique du don qui, de par l'exclusivité de la démarche, engendre la création de communautés lectoriales, alors le personnage de l'écrivain auquel le lecteur s'attache par le biais des stratégies de représentation mises en œuvre remplit le rôle d'une figure de proue sacralisée qui consolide ce groupe de lecteurs, qui lui vouent une « adoration », propre aux fétiches et au champ du sacré auquel ils appartiennent<sup>508</sup>. L'*Album NRF*, au sein duquel François Nourissier investit constamment le champ lexical religieux, est l'exemple le plus saillant de cette perception de la littérature comme un objet sacré. En se concentrant sur l'image d'auteur, les Albums de la Pléiade investissent une tendance publicitaire fort explorée à leur époque, qui vise à injecter un « concept symbolique », ici celui d'un auteur sacré, dans le produit commercial, qui se répercute à son tour sur l'image de l'acheteur au moyen de la résonance émotionnelle à laquelle il est sujet. En effet, Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme font remarquer que

*[l]es théories développées vers les années 1960 injectent [...] un concept symbolique dans le produit : l'acheteur n'acquiert plus ce dernier mais, par ricochet, sa propre image, que celle-ci soit intériorisée, avec la « publicité suggestive » d'inspiration psychanalytique (Dichter, La Stratégie du désir, 1961), ou socialisée avec la « publicité projective » qui convertit l'acte d'achat en moyen d'identification et de promotion sociales (ses promoteurs Shérif et Lewin s'inspirant de Mead et de Malinowski)<sup>509</sup>.*

Face à la diversité des œuvres littéraires proposée par la Bibliothèque de la Pléiade, susceptible de diviser les appréciations des lecteurs, la figure de l'écrivain représente l'unité vers laquelle

---

<sup>508</sup> Thierry Lenain *op. cit.* p.305.

<sup>509</sup> Jean-Michel Adam, et Marc Bonhomme, *L'argumentation publicitaire : Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Colin, 2005, p. 18.

converge toute la production littéraire, et dans laquelle cette production se matérialise et se résume. Une immersion dans la vie de l'écrivain permet de rassembler la littérature, valeur centrale de la Bibliothèque de la Pléiade, et son lectorat, un ensemble de personnes réelles qui nécessitent une certaine figure fétiche pour faire sens de l'immensité de cette production. Le fétichisme de l'écrivain et de l'objet, sur lequel se fonde la nature des Albums de la Pléiade, contribue à renforcer le mythe déjà présent autour de la figure de l'écrivain : dans l'aura de prestige de la Pléiade c'est bien ce mythe, ainsi que la signification sociale de sa *possession* physique, qui ne cessent de séduire le lectorat depuis 1962.



## **V. Conclusion**



Dans ce travail, nous nous sommes proposé de situer une collection aussi particulière que peu étudiée au sein du paysage critique de la seconde moitié du vingtième siècle. Nous avons cherché à analyser la nature des Albums de la Pléiade en termes génériques et médiatiques, afin d'esquisser une description des images d'écrivains et de la littérature mises en scène par leurs complexes média-texte spécifiques et, finalement, de montrer les mécanismes publicitaires qui sous-tendent la mise sur pied de ces images d'auteurs particulières. En termes de forme, calquée de manière exacte sur la Bibliothèque de la Pléiade, ainsi qu'en termes de contenu, qui ne semble pas à première vue déroger du type de dispositif adopté par d'autres collections similaires qui leurs sont contemporaines, les Albums ne se singularisent pas immédiatement au sein du paysage littéraire actuel. Pourtant, cette étude l'a montré, rien de plus trompeur à l'égard de cette collection : observés de plus près, les Albums de la Pléiade montrent une intrication étroite des différents aspects de leur composition, que ce soit en termes de complexe média-texte, à travers l'image d'auteur qui s'y construit, voire encore dans leur nature même, qui revêt un rôle promotionnel tout en revêtant un réel rôle patrimonialisant.

Alors qu'ils s'inscrivent à premier abord dans la catégorie éditoriale des « monographies de poche » qui connaît un franc succès pendant la seconde moitié du vingtième siècle, les Albums se démarquent ainsi des autres séries de ce type par la place cardinale qu'ils accordent aux images, tout en offrant, pour guider le lecteur à travers les images, un récit textuel conséquent au long de chaque tome. Les auteurs des Albums – et, peut-on supposer, l'éditeur, qui impose un certain cahier des charges – affichent dans leur discours d'escorte une cohésion étonnante en termes de revendications génériques. Il s'agit, d'après les affirmations paratextuelles, de donner à voir des « iconographies commentées », plutôt que des biographies illustrées. Davantage, les auteurs rejettent dans leur discours d'escorte le genre de la biographie, auquel le lecteur aurait d'emblée tendance à associer la collection. Les auteurs de ces ouvrages se proposent subséquemment de souscrire à des genres auctoriaux dont la nature se fonde sur le dialogue continu entre le texte et l'image. Dans cet ordre d'idées, certains auteurs d'Albums affirment proposer dans leurs ouvrages des « films documentaires » ; d'autres suggèrent au lecteur de considérer l'Album comme une « exposition de poche ». Par la mobilisation de ces genres inattendus, qui ont pour trait commun d'évoquer le mouvement – dans le cas du film, le mouvement de la caméra et la succession rapide des images ; dans le cas de l'exposition, le

mouvement du visiteur –, les auteurs cherchent constamment à mettre en exergue en paratexte le caractère dynamique de leurs ouvrages. Ces diverses revendications génériques se rencontrent et déploient leurs effets de sens en vertu de la scénographie de l'album photo, qui accueille et met en valeur l'aspect performatif inhérent au complexe média-texte particulier des Albums.

Les images d'auteurs résultant d'une telle configuration générique et médiatique se déclinent en deux temps. Premièrement, les Albums s'emploient à situer les écrivains dans l'histoire, afin de démontrer l'influence exercée par ces figures sur leur époque, ainsi que les façons dont ces écrivains témoignent de leur temps, qui les a, eux aussi, façonnés. Cette assise des auteurs dans leur temps s'opère à travers les Albums par le biais d'une reconstruction de leur temps à travers, notamment, des dessins et gravures, ainsi que des reproductions d'objets et de monuments historiques, mais aussi par des photographies contemporaines dont l'objectif est de recréer l'histoire en montrant ses vestiges qui ont persisté à notre époque. Dans un second temps, les écrivains sont présentés comme les contemporains des lecteurs, par leur manière de penser, traduite dans leur œuvre, encore d'actualité de nos jours.

Les auteurs des Albums affirment ainsi avec insistance proposer des portraits d'écrivains « tels qu'on ne les a jamais vus ». Cet aspect des portraits passe par une révélation de leur intimité, qui s'esquisse à travers des scènes arrachées au quotidien, qu'il s'agisse de photographies à l'allure spontanée, d'objets-reliques issus de la vie des écrivains, ou encore de portraits de leurs proches. Par la voie de cette représentation au moyen de « reliques » du passé, les Albums opèrent une muséalisation de l'auteur, d'emblée annoncée par la configuration générique de la collection, qui mobilise des moyens de mise en scène propres, précisément, à l'exposition. En opposition avec le discours auctorial qui prône une actualisation constante de l'écrivain par le biais de son œuvre intemporelle, les portraits d'auteurs qui se dressent dans ces volumes contribuent ainsi en réalité à fossiliser ces écrivains dans un panthéon littéraire qui n'accepte que les morts. Les Albums finissent par leur constituer des sortes de mausolées, qu'il ne sied d'ériger que lorsque le cours de l'histoire a prouvé l'intemporalité de leur œuvre.

La scénographie de l'album photo, qui appelle à une mise en scène de l'écrivain dès le plus jeune âge dans des configurations familiales qui se veulent « intimes », mène – contrairement aux prétentions paratextuelles affirmant dresser des portraits d'écrivains en tant que citoyens lambda – à l'établissement d'images d'auteurs en tant que « génies » précoces. Si, dans l'intérêt de la fonction publicitaire de la collection, les auteurs des Albums de la Pléiade s'efforcent à

tour de rôle de convaincre leurs lecteurs de l'aspect « novateur » de leur approche des images d'auteurs, les Albums investissent donc en réalité une mise en scène de ces écrivains canoniques qui, finalement, s'avère en accord avec leur mythologie individuelle propre, reprenant l'imagerie convenue de leur œuvre dans les portraits qui en sont réalisés. À travers les Albums s'esquisse ainsi une tension entre l'individualité de chaque auteur, inhérente à la notion de « génie », et la nature sérielle de la collection, qui propose dans son ensemble une sorte d'anthologie patrimoniale de l'histoire culturelle telle qu'elle est présentée par la Pléiade.

Sur le plan promotionnel, finalement, les Albums façonnent l'image de marque de la Pléiade selon un double principe. Nés à partir d'un besoin de renouvellement de la marque « Pléiade », nous avons vu que les Albums ont également pour devoir de maintenir l'aura de prestige associée à leur collection-mère, ainsi que son aspect « classique », à l'origine de son succès inchangé depuis les années trente. La campagne promotionnelle des Albums se fonde dès lors sur les notions de prestige et d'exclusivité, maintenues par le biais du mode de distribution particulier de la collection, institutionnalisé et limité dans le temps. La portée du renom de la série a contribué à faire des Albums l'objet de recherches de nombreux bibliophiles sur le marché de seconde main. Cette tactique permet à la collection d'estomper son dessein promotionnel en entrant dans une résonance émotionnelle avec le lecteur, notamment en vertu du rôle d'objet-fétiche de ces volumes.

Les apparentes dissonances entre les prétentions paratextuelles des auteurs, le discours éditorial et la mise en œuvre concrète de ces revendications, qui s'esquissent à travers la série au niveau de sa composition générique et de l'image d'auteur qui en résulte, servent en réalité un objectif commun précis, à savoir la patrimonialisation de la littérature. En effet, la tension entre l'ancien et le nouveau<sup>510</sup> ainsi qu'entre l'individuel et le collectif<sup>511</sup> est fondamentale à la constitution du canon. Au sein des Albums, cette double tension se résout par la participation active du lecteur, que la collection sollicite aussi bien d'un point de vue affectif, cherchant à générer une « résonance émotionnelle », qu'au niveau intellectuel, impliquant le lecteur dans l'exercice critique auquel se prête une série qui ressort de l'espace d'étayage. Ces dualités qui caractérisent la collection à plusieurs niveaux servent ainsi de fondement pour un dialogue continu entre les

---

<sup>510</sup> Voir notamment Jan Baetens et Ben De Bruyn, « In Defense of Canonization », dans : Bram Lambrecht et Matthias Somers (dir.), *Writing Literary History. 1900-1950*, Leuven, Peeters, 2018, pp. 39-53.

<sup>511</sup> Voir notamment John Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 4.

diverses fonctions des Albums de la Pléiade, qui s'articulent entre elles par le biais du médium de la *collection*.

## **1. La collection, un outil de promotion**

### **i. Visibilité éditoriale**

Les Albums de la Pléiade, nous l'avons montré, sont nés avec pour objectif de fidéliser, et, dans un second temps, d'élargir le lectorat de la Bibliothèque de la Pléiade. Pourtant, malgré sa fonction promotionnelle, cette série manifeste dès le premier volume les caractéristiques d'une collection éditoriale à part entière. Pour Gallimard, le choix d'une telle stratégie s'avère fort propice dans la poursuite de l'objectif premier d'une augmentation des ventes, étant donné que le médium de la collection présente un excellent outil de commercialisation de la littérature. Benoît Marpeau constate en ce sens que « la collection peut constituer un outil éditorial permettant de faire face à des contraintes et des incitations hétérogènes, financières, symboliques et/ou intellectuelles, notamment »<sup>512</sup>. En tant qu'entité, la série bénéficie en effet d'une visibilité particulière au sein de sa maison d'édition, qui en retour permet aux éditeurs de capitaliser cette image de marque auprès du lectorat.

Si les maisons d'édition orchestrent et chapeautent le développement des collections en les dotant d'une image et d'un objectif éditorial spécifiques, l'intérêt demeure bilatéral puisque l'édition moderne a trouvé dans les collections une interface de communication avec le public qui s'est montrée particulièrement prospère. Benoît Marpeau écrit ainsi qu'« implicitement, la collection est affirmée comme élément d'identité de la maison d'édition »<sup>513</sup>. Cette affirmation se vérifie particulièrement dans le cas de la Pléiade : la réputation prestigieuse de la série permet en effet à Gallimard de maintenir son prestige dans le milieu éditorial. Une collection comme la Bibliothèque de la Pléiade offre notamment la possibilité de constitution d'un corpus directement lié à la maison d'édition, qui confère subséquemment une certaine notoriété prescriptive à l'entreprise en générant un système d'attentes auprès du lectorat. Si, comme nous l'avons vu, la majorité des lecteurs n'associent pas spontanément la Pléiade à sa maison

---

<sup>512</sup> Benoît Marpeau, « La collection, objet éditorial paradoxal », *Cahiers du CRHQ*, n° 2, 2010, p. 4.

<sup>513</sup> Benoît Marpeau, *op. cit.*, p. 5

d'édition, la série elle-même bénéficie d'une identité fermement ancrée dans les sphères culturelles, qui lui permet de s'imposer en tant que formateur actif du paysage littéraire.

Le dessein commercial des collections en tant qu'objets éditoriaux relève quant à lui d'une réalité marginalisée dans les discussions portant sur la littérature. L'élément économique demeure en effet, comme nous l'avons montré, relativement tabou lorsqu'il touche à la littérature, et, plus largement, la culture – l'argent est, dans l'opinion publique, une affaire propre à l'éditeur, et non à sa marchandise. Dans cet ordre d'idées, la collection est « un dispositif mis en place en réponse à une question à certains égards angoissante, qui touche à la compatibilité entre démocratisation de la lecture et enracinement des valeurs libérales et démocratiques »<sup>514</sup>. L'idée d'un « bon livre » qui se vend massivement aux foules fait grincer des dents – le « high brow » qui connaît un succès économique sur le marché relève aujourd'hui, en théorie, du paradoxe. Malgré cela, l'objectif principal de l'éditeur demeure économique, et toute stratégie éditoriale se donne pour but de faire grimper les chiffres de ventes. La collection fournit dans ce cas l'outil idéal pour atténuer de la commercialisation de la « haute littérature » : en inscrivant un livre « classique » au sein d'une série d'œuvres qui lui sont égales en prestige, l'éditeur ne diminue pas le statut canonique de l'œuvre, tout en augmentant ses ventes grâce aux mécanismes commerciaux qui régissent la série (notamment la création des groupes de lecteurs et de réseaux bibliographiques permettant une sérialisation non seulement de la lecture, mais aussi des pratiques d'achat).

En effet, la collection, c'est aussi un rassemblement d'objets, un espace physique au sein duquel se construit un certain univers littéraire. Une série de type « Bibliothèque », qui incite les acheteurs à constamment compléter l'ensemble des livres qu'ils possèdent, bénéficie également d'une visibilité particulière sur une étagère de livres. Dès le dix-neuvième siècle, on observe ainsi une production accrue de diverses « Bibliothèques » faisant appel à un certain type de lectorat, enclin à accumuler les volumes qui, intégrant un même espace, se valident les uns les autres dans leur valeur littéraire. Cette tactique permet à l'éditeur de suggérer des lectures aux acheteurs en les regroupant dans une même collection, et, par la voie du rassemblement physique, d'investir ainsi une place dans le foyer de ses lecteurs. Un espace se voit consacré à son enseigne dans le cabinet de lecture – le salon devient d'une certaine manière une vitrine pour la maison d'édition.

---

<sup>514</sup> Benoît Marpeau, *op. cit.*, p. 2.

Le rôle des libraires et de leur façon de présenter les collections au sein de l'espace de vente est, en ce sens, loin d'être négligeable pour la diffusion des collections et leur perception par le lectorat. La géographie d'une librairie permet de mettre en avant les séries, dont l'effet de masse et l'unité formelle augmentent la visibilité des œuvres proposées. Dans la majorité des librairies, un classement réservé à la Pléiade prévaut ainsi à un classement thématique ou générique. Ce même avantage de mise en valeur visuelle peut être observé à l'échelle du catalogue de l'éditeur : en vertu de sa relative autonomie en tant qu'écosystème littéraire, la Pléiade dispose de son propre site Internet, sur lequel les ouvrages sont présentés ensemble sur une même interface, relativement autonome.

Les Albums, quant à eux, intègrent le champ éditorial d'une façon particulière, puisqu'ils s'assimilent formellement à leur collection-mère, mais obéissent dans un même temps à des lois distributionnelles particulières, leur parution étant concentrée sur un événement unique à l'échelle annuelle. Lors de la Quinzaine de la Pléiade, un Album « exemplaire » est ainsi généralement exposé en librairie sur un présentoir. L'impossibilité d'achat de ces livres empêche donc les libraires qui se chargent de leur distribution primaire<sup>515</sup> de les exposer en série : le seul endroit où les Albums de la Pléiade retrouvent leur sérialité est, dès lors, l'étagère du bouquiniste spécialisé, ou le domicile du collectionneur. Cette spécificité de diffusion des Albums contribue d'emblée à établir un lien privilégié du lecteur avec la collection, qui ne se « dévoile » dans son entièreté qu'au sein de l'espace privé de son cabinet de lecture.

## **ii. Des pratiques lectoriales diverses**

À ce stade, il est crucial de noter que les modalités de distribution et d'exposition des Albums s'adressent en réalité à des communautés de lecteurs fort particulières, et mettent en œuvre des tactiques publicitaires stratifiées qui agissent de diverses façons sur chaque type de consommateurs. Nous avons montré que la fonction commerciale des Albums ne se déploie pas dans le sens le plus courant en marketing de la « réduction de prix » d'un article, mais s'opère en plusieurs temps, par le biais d'une captation de l'intérêt du lecteur sur le long terme. Ainsi, imaginons un scénario à la faveur duquel un lecteur « fidèle » de la Pléiade achète, lors de la Quinzaine de la Pléiade, deux tomes d'œuvres de Montaigne et un volume de poèmes de Baudelaire. L'Album offert cette année-là est consacré à Perec, auquel le lecteur n'avait

---

<sup>515</sup> En opposition aux libraires de seconde main, qui favorisent généralement une présentation sérielle des Albums.

jusqu'alors jamais porté de réel intérêt. Pourtant, en feuilletant l'Album, ce lecteur découvre le monde de Perec et sa curiosité vis-à-vis de l'œuvre de l'auteur est par ce truchement susceptible d'être éveillée – il décide, l'année d'après, de tout de même acheter les *Œuvres* de cet écrivain. L'Album a dès lors contribué à la vente d'un volume de la Bibliothèque de la Pléiade de façon directe, mais étalée dans le temps. Dans ce cas, c'est bien le contenu de l'Album qui a rempli le rôle publicitaire assigné à la collection.

Dans un autre cas de figure, le lecteur est un bibliophile et un collectionneur : s'il n'est pas particulièrement intéressé par l'œuvre de Perec, l'idée de posséder plusieurs Albums de la Pléiade, ces objets rares, joue sur son fétichisme de l'objet-livre. Il attend alors la Quinzaine de la Pléiade pour se procurer les volumes de la Bibliothèque dont il a effectivement besoin, et il veillera à acheter au moins trois tomes d'un coup afin de pouvoir obtenir un Album en prime et ajouter ainsi une nouvelle pièce à sa collection. Ou, encore, ce lecteur est conscient de la valeur pécuniaire que prennent les Albums avec le temps – l'attente de la Quinzaine présente alors pour lui une sorte d'investissement. Bien d'autres scénarios peuvent être imaginés vis-à-vis des modes de circulation de cette collection ; on peut toutefois constater que si leur discours ne semble pas revêtir de fonction promotionnelle à proprement parler, la parution des Albums de la Pléiade est susceptible de mener à une augmentation directe des ventes de la Pléiade, dans des cas de figures portant sur des types de consommateurs spécifiques.

Face à la diversité de son lectorat, Gallimard ne manque cependant pas de prendre en compte l'existence d'un lecteur prototypique, révélé par les enquêtes marketing, dont on présuppose des pratiques lectoriales et un comportement d'acheteur précis :

*La Pléiade a été pendant longtemps, presque dès sa création, surtout après guerre et jusqu'il y a quelques années, un marqueur social : lorsque l'on a de l'argent à jeter par les fenêtres et que l'on interroge des cabinets de marketing, ils vous font des « panels » et vous disent : « Voilà, le lecteur de la Pléiade est un homme de cinquante ans, il vit en province et est notaire. Son étude a trois clerks, il a des vitrines dans la salle d'attente et, derrière ses vitrines, il y a soixante-quinze exemplaires de la Pléiade, en deux exemplaires généralement parce qu'il a deux enfants auxquels il veut léguer sa collection. » Voilà ce que peuvent dire les études marketing. Il faut avoir soin de mettre cela de côté quand on a une décision à prendre. Mais le public de la Pléiade aujourd'hui est un public beaucoup plus divers, beaucoup plus large. Nous avons, nous le savons,*

*beaucoup plus de lecteurs qui ont chacun moins de volumes de la collection. C'est assez significatif, il y a une sorte de dispersion. [...]»<sup>516</sup>.*

S'il a longtemps été valide et l'est sans doute encore partiellement de nos jours, ce portrait-robot du « notaire de province » a évolué<sup>517</sup>, et ne s'accorde de surcroît pas nécessairement avec l'image que la collection souhaite donner d'elle-même. Si Hugues Pradier, directeur de la Bibliothèque de la Pléiade, traite ici d'un lectorat changeant, ses propos traduisent en réalité le désir d'atteindre un public éclectique, qui s'intéresse aux œuvres publiées par la collection plutôt qu'uniquement à son image prestigieuse. Or, c'est paradoxalement sur ce prestige de la marque justement que jouent les Albums depuis leur naissance, visant à appeler aux lecteurs « cultivés », pour qui la possession de volumes de la Pléiade présente un outil de construction d'une certaine posture, et témoignant de l'efficacité d'une telle image de marque.

### **iii. L'« usage cosmétique » de l'objet**

Le rôle de marqueur social constitue en effet, d'après Éric Landowski, un facteur-clé de la désirabilité du produit mis en vente. Cette désirabilité se construirait entre deux pôles, celui du plaisir et celui de « se faire voir » d'une certaine manière par autrui :

*Mais alors, qu'est-ce au juste qui rend l'objet (le produit, et son équivalent symbolique) désirable ? Serait-ce uniquement, et somme toute trivialement, le fait que le sujet qui le consomme y trouve directement son plaisir à raison des qualités esthétiques intrinsèques qu'il y découvre et y savoure, auquel cas l'objet se trouverait valorisé en tant que narcotique ? Ou bien le même objet tire-t-il sa valeur, à la manière d'un cosmétique, du fait qu'en le consommant — ne fût-ce que du regard [...] — le consommateur se rend lui-même désirable pour autrui ? En fait, la stratégie utilisée pour fonder la valeur de la valeur consiste ici à jouer systématiquement de l'oscillation entre les termes de cette alternative : à la fois consommer au premier degré pour jouir des objets dans un rapport duel entre soi et la chose, et, au second degré, souligner devant et pour un tiers placé en position d'observateur le fait même qu'on en jouit,*

---

<sup>516</sup> Hugues Pradier, dans : Gérald Grunberg, Pierre Bergé, Jean Lauxerois, Bernard Huchet, Hugues Pradier, *La notion de collection : Ou comment lutter contre l'éparpillement des choses dans le monde*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2014, pp. 21-22.

<sup>517</sup> « [...] dans [l]es années 50, la Bibliothèque de la Pléiade avait encore affaire à une audience de lecteurs cultivés mais non professionnels, cherchait à toucher le public de masse, avec une politique commerciale clairement orientée et de nombreuses opérations de publicité. » Marielle Macé, *op. cit.*, p. 80.

*afficher hyperboliquement l'émoi qu'on en tire (ou, s'il le faut, le simuler), pour plaire*<sup>518</sup>.

Landowski nomme cette façon dont l'acheteur construit sa posture au moyen d'un produit « l'usage cosmétique », en opposition à « l'usage narcotique » qui consiste en un plaisir immédiatement lié à la consommation. L'auteur stipule toutefois que l'image sociale acquise par l'acheteur suite à la transaction n'est qu'une des composantes du mécanisme complexe de la fonction promotionnelle – l'élaboration d'une posture de l'acheteur intègre de façon fondamentale le « triangle émotionnel » qui régit la publicité :

*À la structure binaire du rapport entre soi et la chose ingénument consommée comme narcotique se superpose ainsi la structure ternaire, plus perverse parce que d'essence manipulatoire, caractéristique de l'usage cosmétique des mêmes objets : la consommation, moment d'une jouissance pour soi-même, devient alors mise en scène de soi, simulation du trouble ou exhibition de la jouissance, coquetterie et stratégie de séduction concoctée pour l'autre*<sup>519</sup>.

Si l'on applique le concept du triangle émotionnel de Landowski aux stratégies promotionnelles de la Pléiade, l'on peut alors postuler que la Bibliothèque de la Pléiade cherche, d'après les propos de Pradier, à stimuler l'« usage narcotique » de la littérature en proposant du contenu prêt à être *consommé*. Cette utilisation est doublée d'un « usage cosmétique » qui tient au statut prestigieux associé avec la collection. Les Albums, relevant de l'objet fétiche, représentent pleinement ce versant « séducteur » de la Pléiade, concentrant leur appel commercial avant tout sur le capital symbolique véhiculé par la marque. Leur mode de distribution est auxiliaire à la fabrique d'une posture lectoriale : en effet, la possession d'un ou plusieurs Albums implique automatiquement soit l'achat d'au moins trois volumes de leur collection-mère, présentant par là même le lecteur comme une personne cultivée qui possède plusieurs tomes de littérature canonique, soit la recherche des Albums dans les librairies spécialisées, prouvant d'une conscience de l'acheteur de la rareté de ces ouvrages et, par extension, de sa connaissance du monde éditorial français.

---

<sup>518</sup> Eric Landowski, « Le triangle émotionnel du discours publicitaire », dans : *Semiotica*, n°163, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 66.

<sup>519</sup> Eric Landowski, *op. cit.*, pp. 66-67.

## 2. La fonction critique d'une collection patrimoniale

### i. Des lecteurs « compétents »

Toutefois, restreindre l'utilité des Albums de la Pléiade au seul rôle d'un « marqueur social » serait fort réducteur pour cette série. Alors qu'ils sont nés avec pour objectif de promouvoir leur collection-mère, les Albums revêtent bel et bien une fonction critique du fait même qu'ils s'inscrivent au sein de l'espace d'étayage. Ce rôle critique contribue non seulement à traduire une certaine position de l'éditeur, mais aussi, en vertu du pouvoir patrimonialisant de la marque « Pléiade », à infléchir la manière dont se construit le canon littéraire en France. En effet, en tant qu'entité régie par une ligne de pensée univoque, le médium de la collection joue un rôle capital au sein du monde éditorial en offrant à l'éditeur des possibilités discursives et commerciales déterminées par son image sérielle. Ainsi, Hugues Pradier explicite sa conception de la collection, dont la nature n'a, depuis sa naissance, jamais été statique :

*La Bibliothèque de la Pléiade est conçue en fait comme un musée imaginaire de la littérature mondiale. En un même lieu, en un même catalogue sont rassemblées des œuvres provenant d'aires géographiques et d'ères historiques différentes et la verticalité des chronologies est dépassée, remplacée par l'horizontalité d'un catalogue. Il y a une existence parallèle de ces œuvres et de ces auteurs dans un même catalogue, sous un même format, suivant une même présentation, qui enrichit l'œuvre. L'œuvre se métamorphose en raison même de la présence d'autres œuvres sous la même forme. [...] [L]es objets existent, au fond, en fonction de leur entourage. Et trouver dans une même collection Shakespeare et Faulkner, ou Faulkner et, bientôt, Claude Simon, cela crée du sens ; on ne lit pas Faulkner en 2003 comme on pouvait le lire en 1930, à l'époque de la création de la Pléiade, quand Maurice-Edgar Coindreau le traduisait. Parce que, depuis, nous avons lu Claude Simon, et Claude Simon, qui est lui-même totalement imprégné de Faulkner, a changé notre vision des choses<sup>520</sup>.*

D'après Pradier, les particularités des volumes successifs de la Pléiade se déploient en vertu du médium de la collection, qui fonctionne selon le principe du « Musée imaginaire » évoqué dans l'introduction de ce travail. Au sein d'un tel écosystème, les œuvres de divers genres et de différentes époques se côtoient pour former une histoire littéraire en mouvement continu. Dans le cas de collections « anthologiques » telles que la Pléiade, l'éditeur exerce ainsi une critique

---

<sup>520</sup> Hugues Pradier, *op. cit.*, p. 19.

littéraire en filigrane par le biais d'une association physique, et, dans certains cas, paratextuelle, de plusieurs ouvrages. De même, l'exclusion de certains livres par une collection dont le corpus a établi un spectre d'attentes auprès du lectorat constitue d'une façon similaire un acte de critique littéraire de la part de l'éditeur.

Cependant, afin de saisir pleinement la vision du canon littéraire en constante évolution telle qu'elle s'esquisse dans la Pléiade, le lecteur doit disposer d'une certaine *compétence* intellectuelle. Au fait du catalogue, il doit être capable d'exercer le rôle d'un critique littéraire qui évalue et réévalue la position de chaque écrivain au sein du canon, en fonction du statut des œuvres qui côtoient la sienne. Qualifiant la Pléiade de « Bibliothèque de l'admiration », Benoît Berthou confirme cette nécessité d'une compétence lectoriale dans l'appréhension de la série :

*Si cette collection, symbole de « vie éternelle », relève [...] d'une admiration, celle-ci se déploie sur deux plans puisqu'à des auteurs admirables, dont l'œuvre est susceptible de traverser les siècles, font écho des lecteurs admiratifs à qui Antoine Gallimard rend un hommage discret : « La 'Pléiade' permet aux bons lecteurs de rencontrer dans les meilleures conditions les auteurs qui comptent. » « Bons » et « comptent » : à travers ces deux termes, le célèbre éditeur esquisse un contrat de lecture on ne peut plus clair puisqu'il n'y est pas question de goût, ou même de plaisir, mais presque de compétences (à publier et lire)<sup>521</sup>.*

La *compétence* « à publier et lire » relève donc d'une responsabilité partagée entre l'éditeur et le lecteur. La fonction critique des collections patrimoniales se réalise ainsi en vertu de la propension analytique du lecteur, qui décèle les effets de sens au niveau macrotextuel. Alors que la Pléiade a été mise sur pied dans un objectif de démocratisation du canon littéraire, elle s'adresse en réalité – l'*Album NRF* en est peut-être l'exemple le plus saillant – à un public d'emblée familier avec l'histoire littéraire. Par extension, ce lecteur compétent est aussi à même de considérer le discours d'escorte des Albums de façon critique et de noter les dissonances qui s'y opèrent entre les affirmations paratextuelles et la réalisation effective de ces revendications.

Ainsi, si la part dédiée dans ce travail au paratexte des Albums peut paraître surprenante, cette approche n'en est pas moins nécessaire puisque l'espace para- et péri-textuel constitue une scène

---

<sup>521</sup> Benoît Berthou, « La 'vie éternelle' du livre. Le cas de la Bibliothèque de la Pléiade », dans : *Les Vies du livre, passées, présentes et à venir*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 44.

d'échanges cruciale où se négocient les positions respectives de l'éditeur et de l'auteur. C'est donc majoritairement à travers le discours d'escorte que se profile la particularité de cette collection – c'est là l'une des principales manières qu'ont les Albums de se démarquer d'un point de vue critique, non seulement du reste des séries qui leur sont semblables, mais aussi de leur collection-mère. Le paratexte accueille en effet une sorte de manifeste pour bon nombre d'auteurs de volumes – un discours d'autant plus nécessaire que les effets de sens construits par la collection dérogent bien souvent à l'intention auctoriale telle qu'elle est annoncée en préface. Une tension se crée dès lors entre les images d'auteurs que la collection prétend mettre sur pied et celles qui sont réellement données à voir, suspendant le lecteur compétent dans une sorte de questionnement permanent vis-à-vis des effets de sens qui se dressent au sein des Albums. La fonction critique de la collection se développe ainsi en vertu d'un engagement actif du lecteur, constamment sollicité par les dissonances générées à travers les contradictions qui caractérisent les Albums de la Pléiade. Le lecteur se fait par ce biais interprète de l'image du patrimoine qui résulte des configurations spécifiques à la série.

## ii. Une anthologie orientée vers le futur

La collection est donc un lieu de mémoire collective vis-à-vis d'œuvres qui, en se côtoyant, insufflent aux yeux d'un lecteur conscient une nouvelle vie dans le champ littéraire et confèrent de nouvelles significations aux volumes qui siègent à leurs côtés. La Bibliothèque de la Pléiade est synonyme de pérennité, aussi du point de vue physique, en vertu de la résistance de l'objet-livre. Ainsi, Benoît Berthou commente au sujet de la série :

*L'histoire s'écrit ici avec une majuscule et il s'agit de la penser sur le mode de l'anthologie, comme la sélection d'un certain nombre d'œuvres qui ont le don de s'adresser à ceux qui ne sont pas de leurs temps : « classique » par excellence, la Bibliothèque de la Pléiade incarne un temps « long » se jouant des modes et de l'éphémère, le seul délai d'élaboration d'un volume (entre cinq et dix ans) dépassant à lui seul la durée de la carrière de bien des écrivains. Le présent y est ainsi pensé sur le mode de la succession, comme la possibilité de prendre la suite dans cette histoire faite de morceaux choisis et force est de constater que cette collection-citadelle semble vouée à un siège éternel<sup>522</sup>.*

---

<sup>522</sup> Benoît Berthou, *op. cit.*, p. 43.

L'ensemble d'une collection anthologique telle que la Bibliothèque de la Pléiade offre à l'éditeur une scène de commémoration de l'histoire littéraire. Cependant, le rapport au présent est également essentiel à la construction d'un patrimoine : en effet, comme le constatent Jan Baetens et Ben De Bruyn, « what interests us about the past is its contemporary use value, and the canon is one of the means at our disposal for establishing that value »<sup>523</sup>. Si elle forme un inventaire qui rassemble les auteurs-monuments, la collection est avant tout un outil servant à raviver des volumes parfois rangés dans un passé révolu : le catalogue d'une collection patrimoniale se doit donc de maintenir un équilibre entre un constant renouvellement et une base de corpus durable, qui s'inscrit de façon permanente dans le champ littéraire. Les proportions de ces deux aspects cruciaux varient en fonction du dessein de chaque collection ; toutefois les choix qui régissent le catalogue témoignent invariablement d'un certain positionnement critique au sein de l'espace littéraire concerné. Le processus de canonisation s'opère en effet selon le double processus de « compréhension du passé » et de « création d'œuvres intemporelles »<sup>524</sup>. Si elle offre un lieu de mémoire pour l'histoire littéraire, la collection est donc simultanément toujours orientée vers le futur. D'après Marion Colas-Blaise, la liste – dans ce cas, le catalogue d'une collection anthologique – est caractérisée par une « tension fondamentale entre achèvement et inachèvement »<sup>525</sup>. L'espace de la collection est ouvert à l'évolution du patrimoine : « la liste est fondamentalement sous tension, tiraillée entre ce qui est de l'ordre du *déjà* et ce qui est toujours à *venir* : [...] les efforts de totalisation sont continûment déjoués »<sup>526</sup>.

Ainsi, d'après le directeur actuel de la série, « [...] leur présence dans la Pléiade sert la survie des auteurs, c'est-à-dire que les auteurs publiés dans la Pléiade, tirés régulièrement à un très grand nombre d'exemplaires, ont des chances de survie supérieures à d'autres [...] »<sup>527</sup>. Ce n'est pas un innocent choix de mots de la part de Pradier que de parler de « survie » et non, par exemple, d'« immortalité ». La Bibliothèque de la Pléiade se voit en effet constamment qualifiée de « panthéon littéraire » ; or, parallèlement au prestige associé à cette dénomination se profile également sa connotation « fossilisante ». Nous avons vu à plusieurs reprises que la Pléiade lutte infatigablement contre l'inscription des écrivains dans un passé révolu : les Albums en fournissent de multiples preuves, que ce soit dans les revendications paratextuelles

---

<sup>523</sup> Jan Baetens et Ben de Bruyn, *op. cit.*, p. 41.

<sup>524</sup> Jan Baetens et Ben de Bruyn, *op. cit.*, p. 41.

<sup>525</sup> Marion Colas-Blaise, « Dynamiques de la mise en liste. Une approche sémio-linguistique », dans : Sophie Milcent-Lawson (dir.), *Liste et effet de liste en littérature*, Paris, Garnier, 2013, p. 33.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>527</sup> Hugues Pradier, *op. cit.*, p. 20.

des auteurs qui souhaitent « faire revivre » les écrivains, ou à travers le complexe média-texte dynamique de la série. Pourtant, à l'échelle de leur corpus, les Albums adoptent simultanément un rôle canonisant, quasiment au sens religieux du terme étant donné que la collection se concentre uniquement sur des écrivains défunts mis en scène par le biais d'une présentation de reliques de leur vie. Alors que la Bibliothèque de la Pléiade formate le patrimoine littéraire en y intégrant des auteurs contemporains, les Albums permettent de présenter la notoriété des œuvres qui y sont publiées alors qu'elles sont déjà établies au sein du canon. Ils constituent une sorte de rétrospective sur un projet porté avec succès par la maison d'édition sur l'étendue de plusieurs décennies<sup>528</sup>.

### iii. L'émotion patrimoniale et la « question de goût »

La Pléiade bénéficie ainsi d'une valeur emblématique dans l'opinion collective : elle demeure l'avatar d'un capital culturel sérialisé, d'un patrimoine littéraire qui se conserve et évolue dans l'espace d'une collection. Les débats publics et nombreuses prises de position de figures célèbres que nous avons observés à travers ce travail en témoignent : les décisions qui régissent la composition du catalogue de la Pléiade suscitent de vives émotions, qui s'avèrent non seulement cruciales pour la fonction publicitaire<sup>529</sup>, mais deviennent également le pivot de sa fonction critique. L'émoi, nous le verrons, constitue ainsi un point de convergence entre les deux rôles principaux que s'est donnés la collection, puisqu'il est également le truchement de la patrimonialisation, fondée sur la notion de « sélection » et, par extension de « goût ».

Des écrivains d'époques et de styles d'une grande hétérogénéité se côtoient ainsi, au sein de la Pléiade, en vertu de leur trait commun d'« être canonique ». Quant aux Albums, qui forment un « best of » de la Pléiade, ils contribuent à asseoir le statut patrimonial de ces écrivains dans une sorte de « panthéon des panthéons ». Ainsi, on peut discerner dans la collection un discours de marque particulier, orienté autour de ce que Benoît Berthou qualifie d'« admiration » (ou ce que Nathalie Heinich appelle, comme nous l'avons vu, la « valeur-grandeur ») : « La question

---

<sup>528</sup> Ainsi, par exemple, si certains auteurs succombent à l'oubli et se voient retirés du corpus de la Bibliothèque de la Pléiade (voir Hugues Pradier, *op. cit.*, p. 19), les Albums ne laissent même pas d'espace à une telle rétraction puisque les lois qui régissent la constitution de leur catalogue ne répondent pas aux mêmes principes.

<sup>529</sup> « Selon cette grammaire [de la publicité], ce qui par excellence émeut (c'est-à-dire, dans ce contexte, ce qui fait désirer), c'est l'émoi — l'émoi de l'autre, le trouble contagieux qu'un corps laisse apparaître malgré lui, ou qu'il feint d'éprouver. En faisant de cet axiome le principe de sa rhétorique, la publicité exploite un aspect certes important mais tout de même partiel de ce que pourrait être une théorie sémiotique des « émotions » ou, plus généralement, des dynamiques du sensible à l'œuvre dans l'expérience quotidienne sous ses formes les plus variées. » Eric Landowski, *op. cit.*, p. 62.

se pose en effet si l'on entend saisir la spécificité de ce dispositif éditorial symbole d'éternité, et force est de constater qu'à ce titre une première réponse s'impose : cette 'vie éternelle' est placée sous le signe de l'admiration, d'un sentiment qui naît devant ce qui est estimé beau, grand et digne de toutes les révérences et doit être reconnu comme supérieur »<sup>530</sup>.

Hugues Pradier caractérise comme suit la fonction critique de la Bibliothèque de la Pléiade en tant qu'entité éditoriale : « [...] une bibliothèque ou une collection, c'est une vision du monde. [...] Il y a finalement une appréciation portée sur les auteurs. [...] Bien sûr, nous choisissons des auteurs qui ont des chances d'être lus encore dans trente, quarante ou cinquante ans. Nous nous tenons à l'écart des modes parce que notre catalogue est un objet durable »<sup>531</sup>. La place de la Pléiade au sein du champ littéraire se définit donc par l'intemporalité de la littérature qui y est donnée à lire. Cependant, la qualité canonique de l'œuvre est soumise à une évaluation subjective de la part de l'éditeur : « De toute façon, on ne peut pas porter de jugement définitif sur les choix que nous avons faits, puisqu'il n'y a pas de critères de jugement. Le succès n'est pas un critère, et l'avis de la critique n'en est pas un non plus. Il n'y a pas de critère »<sup>532</sup>.

La notion d'« appréciation », fondamentale à la Pléiade, non seulement du lecteur vis-à-vis de la littérature, mais aussi dans le sens d'un « choix subjectif » dans le processus de constitution du corpus, a été évoquée dans l'introduction de ce travail. L'éditeur ne manque ainsi pas de souligner son rôle en tant qu'acteur de premier ordre de cette patrimonialisation, qu'il présente simultanément, nous l'avons montré vis-à-vis des Albums, comme un processus qui « va de soi » : les auteurs mériteraient leur place dans le panthéon littéraire en vertu de leur grandeur inhérente qui n'aurait pas à être justifiée. Jean Davallon inscrit ce type de présentation du patrimoine dans les processus naturels de sa « mise en valeur » :

*Le juste équilibre [entre l'objet patrimonial et la médiatisation] se définit par une médiatisation totalement mise au service d'un apparaître de l'objet patrimonial de sorte que ce dernier se révèle au visiteur, se présente de lui-même à ce dernier. Loin de prendre en charge l'objet, comme on serait spontanément tenté de le penser, la mise en communication et la mise en exposition vont viser une intensification maximale des caractéristiques qui spécifient l'objet patrimonial. Ces caractéristiques apparaissant*

---

<sup>530</sup> Benoit Berthou, *op. cit.*, p.42.

<sup>531</sup> Hugues Pradier, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 22.

*ainsi plus qu'à l'ordinaire, le visiteur peut entrer directement en relation avec ce qui fait la singularité, l'être même, de l'objet.*

*Il y a toutefois un paradoxe dans le fonctionnement de la mise en valeur. La médiatisation [...] doit disparaître, se résorber dans l'objet patrimonial, mais être différente de lui ; ne pas le modifier et pourtant lui apporter quelque chose. [...] Elle a la charge de rendre accessible et visible au visiteur ce qui dans la matérialité même de l'objet constitue sa valeur patrimoniale<sup>533</sup>.*

Les Albums en particulier abordent consciencieusement ce paradoxe de la médiatisation en dissimulant (outre dans le cas de l'*Album NRF*) leur rôle critique, prétendant donner à voir des portraits d'écrivains qui se dressent comme d'eux-mêmes, par le biais de la nature indicielle de la photographie, tout en les mettant en scène en tant que « génies » dont la place au sein du canon serait inébranlable. Cette double façon de présenter le processus de patrimonialisation, comme « allant de soi » d'après le mode de « mise en valeur » traditionnel, mais aussi comme le résultat d'une « appréciation » personnelle de Gallimard, profile l'éditeur comme un acteur indispensable de cette canonisation : le patrimoine littéraire tel qu'il est donné à lire par la Pléiade relèverait de l'évidence précisément *parce qu'il est régi par les choix de Gallimard*, et que Gallimard ne se trompe pas en la matière. Hugues Pradier traite ainsi de ce qu'il estime être les responsabilités de la maison d'édition vis-à-vis de la constitution d'une certaine mémoire collective :

*[L]orsque la Pléiade s'est ouverte plus largement au XX<sup>e</sup> siècle, ce qui est assez récent – c'est une entreprise qui a vingt-cinq ans –, il a fallu faire des choix. Des choix de myope parfois, puisqu'on avait affaire à des gens qui étaient encore vivants. Vous le savez, la mort d'un écrivain change aussi le regard qu'on porte sur lui, le métamorphose, et les choses sont parfois rapides. [...] Il y a des risques à travailler avec des auteurs ou à publier les œuvres d'auteurs que le temps n'a pas encore permis de juger sereinement. Ces risques, nous les prenons. Et là, je dois dire que notre part de subjectivité est encore plus considérable. [...] Il y a vingt-cinq ans, nous n'aurions pas pensé à Blaise Cendrars. Aujourd'hui, nous y pensons. Et il y a trente ans, nous n'aurions pas pensé à Jean Cocteau. Naturellement, l'œuvre de Jean Cocteau [...] gagnera à sa publication dans la Pléiade. Mais ce n'est pas au lendemain de sa mort*

---

<sup>533</sup> Jean Davallon, *Le don du patrimoine*, Paris, Lavoisier, 2006, p. 54.

*qu'une telle publication aurait été concevable. Voilà : le temps fait son œuvre et clarifie les choses. Et je trouve qu'il faut prendre le risque de se tromper avec les vivants, mais pas avec les morts, car cela peut être redoutable. Enfin les morts ont beaucoup d'avantages tout de même...*<sup>534</sup>

Le discours éditorial autour de la Pléiade suggère une sélection méticuleuse, parmi un nombre incalculable d'œuvres périssables, de la littérature qui survivra à l'épreuve du temps. L'éditeur, ne dissimulant pas la subjectivité de ses choix, cherche dans un même temps à se positionner comme une instance indépendante de toute influence externe. S'il fait abstraction, en apparence, de tout objectif économique, puisque la collection se présente comme imperméable aux avis fluctuants des acheteurs et des critiques, ce discours s'avère en réalité formateur d'une image de marque que la Pléiade s'efforce de maintenir depuis sa naissance, celle d'une institution qui propose un certain parcours aux lecteurs à travers « l'ensemble-littérature »<sup>535</sup> en proposant une anthologie fondée sur le « bon goût ». En effet, pour la Pléiade,

*il ne s'agit pas [...] de renseigner les doctes [...], mais de « guider » les lecteurs ordinaires pour qui « l'horrible amoncellement des livres », comme disait Leibnitz, compose un territoire inconnu. Guider, orienter, cette mission ne s'inscrit plus dans la logique de la mémoire lettrée, qui définissait la situation culturelle des années 1930 ; elle indique un regard nouveau sur la masse littéraire et sur le rôle de l'édition dans son organisation et sa transmission*<sup>536</sup>.

Le rôle de « conseiller littéraire » que revêt Gallimard en vertu de la notoriété de la Pléiade mène, dès lors, à l'établissement d'une relation particulière entre le lecteur et l'éditeur. Il est important de noter que cette constitution du catalogue s'applique spécifiquement au paysage littéraire francophone : le canon, présenté ici comme universel et qui se revendique d'un certain cosmopolitisme, est en réalité façonné d'après les œuvres qui ont touché et qui touchent encore une sensibilité française. La mobilisation de l'émotion lectoriale face aux fluctuations du corpus, doublée du ressenti intuitif qui inspire l'éditeur dans la composition de son anthologie, sert ainsi une effective patrimonialisation de la littérature en vertu de l'*affect* sollicité par ces interactions. Traitant des processus qui régissent la « fabrique du patrimoine », Nathalie Heinich souligne en effet le rôle-clé de ce qu'elle appelle « l'émotion patrimoniale », « partagée

---

<sup>534</sup> Hugues Pradier, *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>535</sup> Marielle Macé, « Pour une bibliothèque idéale : la 'Pléiade' et les scénarios du choix littéraire », dans : Joëlle Gleize et Philippe Roussin, *op. cit.*, p. 79.

<sup>536</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

par des catégories d'acteurs variées, unis pour obtenir non pas la préservation d'un édifice menacé [...] mais sa mise en valeur »<sup>537</sup> (cet « édifice » étant, dans le cas de la Pléiade, la littérature). La notion d'« émotion » est ici centrale : le patrimoine se doit de remplir son rôle de fondateur d'une identité culturelle collective. Pour ce faire, le diffuseur de ce patrimoine – dans ce cas, la collection – nécessite de maintenir un intérêt du consommateur sur un plan affectif. La stratégie qui naît à l'échelle du volume et vise à faire appel à l'affect du spectateur par le biais de l'iconographie et de la scénographie de l'album photo, se traduit ici au niveau de la série par une résonance entre l'appréciation individuelle de l'éditeur et celle du lecteur.

Impliquée dans le processus de patrimonialisation, l'émotion a ainsi pour effet de « croise[r] de multiples dimensions de l'expérience collective »<sup>538</sup>. Nathalie Heinich indique que « dans un contexte ordinaire – celui de l'« homme de rue » ou, si l'on préfère, du regard profane, non équipé par les ressources savantes – l'émotion semble indissociable de l'expérience patrimoniale : si la preuve du pudding, selon un célèbre adage, est qu'on le mange, la preuve du patrimoine serait qu'on en est ému »<sup>539</sup>. L'appel à l'émotion lectoriale permet ainsi de concilier non seulement le rôle promotionnel et le rôle patrimonial des Albums de la Pléiade, mais aussi de rassembler leurs divers types de lecteurs mentionnés plus haut par Hugues Pradier. L'affect, sous toutes ses formes possibles, a trait à des préoccupations diverses, toutes constituantes de la patrimonialisation :

*On peut ainsi distinguer, premièrement, l'émotion face à l'ancienneté, qui s'attache aux lieux de mémoire, à la présence du passé, au rapport aux ancêtres ; deuxièmement, l'émotion face à la rareté, qui s'attache à l'exceptionnalité, ; troisièmement, l'émotion face à l'authenticité, qui s'attache à la continuité du lien entre l'état actuel et l'origine de l'objet ; quatrièmement, l'émotion face à la présence, qui s'attache à la proximité avec une personne, au sentiment d'une rencontre, d'un contact avec les êtres liés à cet objet ; cinquièmement, enfin, l'émotion face à la beauté, qui s'attache à la qualité esthétique de l'objet en question*<sup>540</sup>.

Il apparaît alors avec clarté qu'au-delà de leur fonction publicitaire, les Albums de la Pléiade se font les réels agents d'une patrimonialisation qui s'esquisse à travers chaque aspect de la

---

<sup>537</sup> Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2009, p. 64.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>539</sup> *Ibid.*

<sup>540</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

collection. La configuration des Albums investit en effet les sentiments énumérés par Heinich, à travers des aspects ayant trait à la genericité de ces volumes, leur façon de portraiturer les écrivains, et même leur rôle promotionnel, qui se fonde sur la résonance émotionnelle du lecteur. Ainsi, au sein de la collection, le canon littéraire étendu sur toutes les époques incarne l'ancienneté. La relique, pivot de la mise en scène de la littérature dans ces volumes, est un garant de l'authenticité. La rareté définit l'objet même, en vertu de son mode de distribution limité. La présence, la proximité, est mobilisée par le dispositif de l'album photo et de l'exposition des « traces » matérielles des écrivains ; finalement, la beauté émane de l'aspect luxueux de ces livres à la présentation soignée. Vaisseaux matériels de l'émotion, les Albums deviennent ainsi eux-mêmes une partie intégrante de ce patrimoine qu'ils se proposent, dans un même temps, de conserver, de valoriser, et de faire revivre.



## VI. Table des illustrations

- Fig. 1** « Première affiche de librairie pour la collection Bibliothèque reliée de la Pléiade, 1932. »  
Source : *Lettre de la Pléiade* n° 12, 2002.. ..... 15
- Fig. 2** Christiane Blot-Labarrère, *Album Duras*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 14-15. .... 47
- Fig. 3** Maurice Nadeau, *Album Gide*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 94-95. Le texte de cette double-page illustre le caractère foncièrement biographique d'un récit qui cite la généalogie d'André Gide, avec une attention particulière aux dates, ainsi que des témoignages de l'auteur.  
..... 49
- Fig. 4** Bernard Dorival, *Album Pascal*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 118-119. .... 62
- Fig. 5** Henri Godard, *Album Giono*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 106-107. .... 65
- Fig. 6** Henri Godard, *Album Giono*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 154-155. .... 66
- Fig. 7** Claude Burgelin, *Album Perec*, Paris, Gallimard, 2017, pp. 114-115. Une carte postale, qui traite plus largement de la santé mentale de Perec à cette époque, envoyée par Perec pour l'année 1971, figure ici sans être mentionnée dans le texte..... 71
- Fig. 8** Claude Pichois, *Album Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 170-171. Le texte occupe ici la grande majorité de la double page..... 72
- Fig. 9** Pierre Bergé, *Album Cocteau*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 214-215. .... 74
- Fig. 10** Pierre Petitfils, *Album Verlaine*, 1981. Dessins d'Ernest Delahaye, pp. 142-143. .... 84
- Fig. 11** En bas : la gare Saint-Lazare à Paris. Michel Décaudin et Pierre-Marcel Adéma, *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1971, p. 89. .... 95
- Fig. 12** En haut : café La Rotonde en 1913. Michel Décaudin et Pierre-Marcel Adéma, *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1971, p. 194. .... 95
- Fig. 13** Victor Del Litto, *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 4-5..... 107
- Fig. 14** Jean Ducourneau, *Album Balzac*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 98-99..... 114

<b>Fig. 15</b> Roger-Jean Ségalat, <i>Album Éluard</i> , Paris, Gallimard, 1968, pp. 16-17. ....	117
<b>Fig. 16</b> André Heinrich, <i>Album Prévert</i> , 1992, Paris, Gallimard, pp. 12-13. Sur cette double page, on voit reproduits non seulement les résultats des élections municipales de Neuilly, mais aussi l'extrait d'un feuilleton du père de Jacques Prévert, ainsi qu'une photo de famille et la « première des cinq livraisons d'«Enfance» de Jacques Prévert. L'hétérogénéité des images rappelle le collage d'un scrapbook familial. ....	118
<b>Fig. 17</b> Jean Gattégno, <i>Album Lewis Carroll</i> , 1990, pp. 108-109. ....	119
<b>Fig. 18</b> En bas à gauche : carnet militaire de Georges Simenon. Hebey, P., <i>Album Simenon</i> , Paris, Gallimard, 2003, pp. 50-51. ....	121
<b>Fig. 19</b> En haut à droite : lit d'enfant de Gustave Flaubert. Jean Bruneau et Jean Ducourneau, <i>Album Flaubert</i> , Paris, Gallimard, 1972, pp. 16-17. ....	121
<b>Fig. 20</b> En bas à droite : plan du terrain sur lequel s'élevait la pension Tchernak. Gustave Aucouturier et Claude Menuet, <i>Album Dostoïevski</i> , Paris, Gallimard, 1975, pp. 38-39. ....	123
<b>Fig. 21</b> Milieu de page à droite : permis de circulation obtenu par Emile Zola. Henri Mitterand et Jean Vidal, <i>Album Zola</i> , Paris, Gallimard, 1963, pp. 160-161. ....	124
<b>Fig. 22</b> En haut à droite : feuille de pertes et de gains au jeu de la bouillotte. Victor Del Litto, <i>Album Stendhal</i> , Paris, Gallimard, 1966, pp. 84-85. ....	124
<b>Fig. 23</b> En bas à droite : diplôme d'horticulture de Jules Verne. François Angelier, <i>Album Verne</i> , Paris, Gallimard, 2012, pp. 12-13. ....	125
<b>Fig. 24</b> Bulletin scolaire et photographie de classe d'Aragon. Jean Ristat, <i>Album Aragon</i> , Paris, Gallimard, 1997, pp. 35-36. ....	126
<b>Fig. 25</b> Jean Ducourneau, <i>Album Balzac</i> , 1962, pp. 234-235. ....	131
<b>Fig. 26</b> Raymond Queneau et Max Morise en vacances, Anne-Isabelle Queneau, <i>Album Queneau</i> , 2002, pp. 68-69. ....	132
<b>Fig. 27</b> Bernard Dorival, <i>Album Pascal</i> , Paris, Gallimard, 1978, pp. 78-79. ....	138
<b>Fig. 28</b> Claude Pichois, <i>Album Baudelaire</i> , 1974, pp. 88-89. ....	141

<b>Fig. 29</b> Gustave Aucouturier et Claude Menuet, <i>Album Dostoïevski</i> , Paris, Gallimard, 1975, pp. 124-125.....	142
<b>Fig. 30</b> Roger Grenier, <i>Album Camus</i> , Paris, Gallimard, 1982, pp. 50-51. ....	143
<b>Fig. 31</b> Anne-Isabelle Queneau, <i>Album Queneau</i> , Paris, Gallimard, 2002, pp. 94-95. ....	144
<b>Fig. 32</b> Publicité de la Bibliothèque de la Pléiade datant des débuts de son lancement. On y voit un discours associant luxe et aspect pratique : le haut de l'image affiche « Tous les classiques ». Le cadre blanc, insistant sur l'aspect luxueux de la collection, indique : « Reliure en pleine peau, impression de luxe, papier bible », alors que le texte du dessous souligne la commodité de l'usage : « textes intégraux, notes, variantes, bibliographies. Plusieurs volumes en un seul ». Source : Alban Cerisier, <i>Gallimard. Un éditeur à l'œuvre</i> , Paris, Gallimard, 2011, p. 71....	165
<b>Fig. 33</b> Source: <a href="http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Bibliotheque-de-la-Pleiade/(sourcencode)/116027">http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Bibliotheque-de-la-Pleiade/(sourcencode)/116027</a> , consulté le 30/05/2018 (la page n'est pas mise à jour par Gallimard, les derniers Albums en date ( <i>Album Perec</i> et <i>Album Simone de Beauvoir</i> ) n'étant pas mentionnés dans la liste).....	179
<b>Fig. 34</b> François Nourissier, <i>Album NRF</i> , Paris, Gallimard, 2000, pp. 36-37. ....	189
<b>Fig. 35</b> François Nourissier, <i>Album NRF</i> , Paris, Gallimard, 2000, pp. 80-81.. ....	191
<b>Fig. 36</b> François Nourissier, <i>Album NRF</i> , Paris, Gallimard, 2000, pp. 214-215. ....	193
<b>Fig. 37</b> René Char et Albert Camus. Roger Grenier, <i>Album Camus</i> , Paris, Gallimard, 1982, pp. 174-175.....	200
<b>Fig. 38</b> André Gide et Paul Valéry. Maurice Nadeau, <i>Album Gide</i> , Paris, Gallimard, 1985, pp. 220-221.....	201
<b>Fig. 39</b> Dora Maar, Jacqueline Breton, Nusch, André Breton et Paul Éluard. Roger-Jean Ségalat, <i>Album Éluard</i> , Paris, Gallimard, 1968, pp. 196-197. ....	202
<b>Fig. 40</b> En bas à droite : André Malraux avec Clara et Jeanne Gallimard. Jean Lescure, <i>Album Malraux</i> , Paris, Gallimard, 1986, pp. 92-93.....	203
<b>Fig. 41</b> Marguerite Duras et Gaston Gallimard. Christiane Blot-Labarrère, <i>Album Duras</i> , Paris, Gallimard, 2014, pp. 82-83. ....	204

<b>Fig. 42</b> Gauche : affiche publicitaire de la NRF pour les ouvrages de Georges Simenon. Pierre Hebey, <i>Album Simenon</i> , Paris, Gallimard, 2003, pp. 174-175.....	204
<b>Fig. 43</b> Claude Burgelin, <i>Album Perec</i> , Paris, Gallimard, 2017, pp. 102-103.....	206
<b>Fig. 44</b> Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin, <i>Album Apollinaire</i> , Paris, Gallimard, 1971, pp. 236-237.....	208
<b>Fig. 45</b> Droite : lettre d'André Malraux à Edouard Dujardin au sujet d'un projet d'édition de Laforgue. Jean Lescure, <i>Album Malraux</i> , Paris, Gallimard, 1986, pp. 54-55.....	210
<b>Fig. 46</b> Gauche : cahier de comptes de Raymond Queneau. Anne-Isabelle Queneau, <i>Album Queneau</i> , Paris, Gallimard, 2002, pp. 40-41.....	211
<b>Fig. 47</b> Cahier de comptes de René Char, trésorier de la Centrale surréaliste. Roger-Jean Ségalat, <i>Album Éluard</i> , Paris, Gallimard, 1968, pp. 144-145.....	212

## VII. Bibliographie

### 1. Bibliographie primaire

#### Les Albums de la Pléiade, cités chronologiquement

Ducourneau, J., *Album Balzac*, Paris, Gallimard, 1962.

Mitterrand, H. et Vidal, J., *Album Zola*, Paris, Gallimard, 1963.

Ecalle, M. et Lumbroso, V., *Album Hugo*, Paris, Gallimard, 1964.

Clarac, P. et Ferré, A., *Album Proust*, Paris, Gallimard, 1965.

Del Litto, V., *Album Stendhal*, Paris, Gallimard, 1966.

Matarasso, H. et Petitfils, P., *Album Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1967.

Ségalat, R.-J., *Album Éluard*, Paris, Gallimard, 1968.

Poisson, G., *Album Saint-Simon*, Paris, Gallimard, 1969.

Chevalley, S., *Album Théâtre classique*, Paris, Gallimard, 1970.

Décaudin, M. et Adéma, P.-M., *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1971.

Bruneau, J. et Ducourneau, J., *Album Flaubert*, Paris, Gallimard, 1972.

Lubin, G., *Album Sand*, Paris, Gallimard, 1973.

Pichois, C., *Album Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1974.

Acouturier, G. et Menuet, C., *Album Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1975.

Gagnebin, B., *Album Rousseau*, Paris, Gallimard, 1976.

Dauphin, J.-P. et Boudillet, J., *Album Céline*, Paris, Gallimard, 1977.

Dorival, B., *Album Pascal*, Paris, Gallimard, 1978.

Sipriot, P., *Album Montherlant*, Paris, Gallimard, 1979.

Godard, H., *Album Giono*, Paris, Gallimard, 1980.

Petitfils, P., *Album Verlaine*, Paris, Gallimard, 1981.

Grenier, R., *Album Camus*, Paris, Gallimard, 1982.

Van den Heuvel, J., *Album Voltaire*, Paris, Gallimard, 1983.

Pichois, C. et V., *Album Colette*, Paris, Gallimard, 1984.

Nadeau, M., *Album Gide*, Paris, Gallimard, 1985.

Lescure, J., *Album Malraux*, Paris, Gallimard, 1986.

Réda, J., *Album Maupassant*, Paris, Gallimard, 1987.

d'Ormesson, J., *Album Chateaubriand*, Paris, Gallimard, 1988.

Gascar, P., *Album des auteurs de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989.

Gattégno, J., *Album Carroll*, Paris, Gallimard, 1990.

Cohen-Solal, A., *Album Sartre*, Paris, Gallimard, 1991.

Heinrich, A., *Album Prévert*, Paris, Gallimard, 1992.

Buffetaud, E. et Pichois, C., *Album Nerval*, Paris, Gallimard, 1993.

d'Agay, F. et Pariset, J.-D., *Album Saint-Exupéry*, Paris, Gallimard, 1994.

Mohrt, M., *Album Faulkner*, Paris, Gallimard, 1995.

Gattégno, J. et Holland, M., *Album Wilde*, Paris, Gallimard, 1996.

Ristat, J., *Album Aragon*, Paris, Gallimard, 1997.

Green, J.-E., *Album Green*, Paris, Gallimard, 1998.

Bernés, J.-P., *Album Borges*, Paris, Gallimard, 1999.

Nourissier, F., *Album NRF*, Paris, Gallimard, 2000.

Lécureur, M., *Album Aymé*, Paris, Gallimard, 2001.

Queneau, A.-I., *Album Queneau*, Paris, Gallimard, 2002.

Hebey, P., *Album Simenon*, Paris, Gallimard, 2003.

Delon, M., *Album Diderot*, Paris, Gallimard, 2004.

Sironval, M., *Album du Livre des mille et une nuits*, Paris, Gallimard, 2005.

Bergé, P., *Album Cocteau*, Paris, Gallimard, 2006.

Lacouture, J., *Album Montaigne*, Paris, Gallimard, 2007.

Kopp, R., *Album Breton*, Paris, Gallimard, 2008.

Walter, P., *Album du Graal*, Paris, Gallimard, 2009.

Rey, F., *Album Molière*, Paris, Gallimard, 2010.

Goffette, G., *Album Claudel*, Paris, Gallimard, 2011.

Angelier, F., *Album Verne*, Paris, Gallimard, 2012.

Campa, L., *Album Cendrars*, Paris, Gallimard, 2013.

Blot-Labarrère, C., *Album Duras*, Paris, Gallimard, 2014.

Delon, M., *Album Casanova*, Paris, Gallimard, 2015.

Podalydès, D., *Album Shakespeare*, Paris, Gallimard, 2016.

Burgelin, C., *Album Perec*, Paris, Gallimard, 2017.

Le Bon de Beauvoir, S., *Album Beauvoir*, Paris, Gallimard, 2018.

## 2. Bibliographie secondaire

Adam, J.-M. et Heidmann, U., « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans : Baroni, R. et Macé, M. (dir.), *Le savoir des genres, La Licorne*, n°79, Rennes, PUR, 2007, pp. 21-34.

Adam, J.-M., et Bonhomme, M., *L'argumentation publicitaire : Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Colin, 2005.

Alexandre, D. et Roger, T., (dir.) *Puretés et impuretés de la littérature (1860-1940)*, Paris, Garnier, 2015.

Alexandre, D., « Sur la littérature pure », dans : Alexandre, D. et Roger, T., (dir.) *Puretés et impuretés de la littérature (1860-1940)*, Paris, Garnier, 2015, pp. 13-51.

Amossy, R., « La double nature de l'image d'auteur », dans : *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009, en ligne : <https://journals.openedition.org/aad/662>.

Amossy, R., *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.

- Assouline, P., *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Gallimard, 2006.
- Aury, D., « La NRF de Jean Paulhan à Georges Lambrichs », dans : *Le Monde*, 2/09/1977 ; repris dans *La NRF*, n° 588, 2009.
- Baetens, J. et De Bruyn, B., « In Defense of Canonization », dans : Lambrecht, B. et Somers, M., (dir.), *Writing Literary History. 1900-1950*, Leuven, Peeters, 2018.
- Baroni, R. et Macé, M. (dir.), *Le savoir des genres, La Licorne*, n°79, Rennes, PUR, 2007.
- Baroni, R. et Macé, M., « Avant-propos », dans : Baroni, R. et Macé, M. (dir.), *Le Savoir des genres, La Licorne* n°79, Rennes, PUR, 2007, pp. 7-17.
- Barthes, R., « L'écrivain en vacances », dans : *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Barthes, R., *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- Batchelor, J. (dir.), *The Art of Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Batchelor, J., « Introduction », dans : Batchelor, J. (dir.), *The Art of Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 1-15.
- Baudry, H., « Témoignage et biographie : les limites d'un privilège », dans : Fugier, P. (dir.), *L'approche biographique, Interrogations* n°17, 2014, en ligne : <http://www.revue-interrogations.org/Temoignage-et-biographie-les>.
- Beasley, R. et Danesi, M., *Persuasive Signs. Approaches to Applied Semiotics*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2002.
- Benjamin, W., *Sur la photographie*, trad. Cambreleng, J., Arles, Éditions Photosynthèses, 2012 (1931).
- Berger, J. et Mohr, J., *Une autre façon de raconter*, Paris, François Maspero, 1981.
- Berger, J., *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Company and Penguin Books, 1972.
- Berthelot-Guiet, K., « 'Ceci est une marque'. Stratégies métalinguistiques dans le discours publicitaire », dans : *Communication et langages*, vol. 136, n° 1, 2003, pp. 58-71.
- Berthou, B., « La 'vie éternelle' du livre. Le cas de la Bibliothèque de la Pléiade », dans : *Les Vies du livre, passées, présentes et à venir*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp. 41-60.
- Bessard-Banquy, O., « La révolution du poche », dans : Fouché, P. (dir.), *L'édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, pp. 168-199.
- Beyaert-Geslin, A., *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017.

Bokobza Kahan, M. et Amossy, R. (dir.), *Ethos discursif et image d'auteur, Argumentation et analyse du discours*, n°3, 2009, en ligne : <https://journals.openedition.org/aad/656>.

Boucharenc, M., « Étranges fleurs mobiles. Littérature publicitaire et publicité littéraire dans l'entre-deux-guerres », dans : Boucharenc, M., Guellec, L. et Martens, D. (dir.), *Circulations publicitaires de la littérature, Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 18, 2016, en ligne : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/598>.

Boucharenc, M., Guellec, L. et Martens, D. (dir.), *Circulations publicitaires de la littérature, Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 18, 2016, en ligne : <http://www.interferenceslitteraires.be/nr18>.

Bourdieu, P., « L'illusion biographique », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n°1, 1986, pp. 69-72.

Bourgeon-Renault, D., Filser, M. et Pulh, M., « Le marketing du spectacle vivant », dans : *Revue française de gestion*, vol. 142, n°1, 2003, pp. 113-127.

Brown, K., « Remembering the Occupation : La Mort et les statues by Pierre Jahan and Jean Cocteau », dans : *Forum for Modern Language Studies*, vol. 3, n°49, Oxford, Oxford Journals Arts & Humanities, 2013, pp. 286-299.

Brunet, F., *Photography and Literature*, Londres, Reaktion Books, 2009.

Bustarret, C., « L'album photographique avant l'ère photo-mécanique : une aventure éditoriale », dans : Debat, M. (dir.), *La photographie et le livre*, Paris, Trans Photographic Press, 2003, pp. 52-65.

Campan, V., « Projection : métaphore, figure, dispositif », dans : Martin, M. (dir.), *Cinéma, littérature : projections, La Licorne*, n°116, Rennes, PUR, 2015, pp. 37-56.

Cerisier, A., « Du point de vue de l'éditeur. La 'Pléiade' en ses murs », dans : Gleize, J. et Roussin, P., *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, pp. 21-46.

Cerisier, A., *Gallimard. Un éditeur à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 2011.

Chélot, D., « Enquête sur le marché du livre de photographie(s) », dans : Michelle Debat (dir.), *La Photographie et le livre*, Paris, Trans Photographic Press, 2003, pp. 114-122.

Colas-Blaise, M., « Dynamiques de la mise en liste. Une approche sémio-linguistique », dans : Milcent-Lawson, S. (dir.), *Liste et effet de liste en littérature*, Paris, Garnier, 2013, pp. 33-44.

Dahlgren, A., « Dated Photographs : the Personal Photo Album as Visual and Textual Medium », dans : *Photography and Culture*, vol. 3, n°2, 2010, pp. 175-194.

- Davallon, J., « Le patrimoine : une filiation inversée ? », dans : *Espace Temps, les Cahiers*, n° 74-75, 2000, pp. 6-16.
- Davallon, J., « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », dans : *Hermès, La Revue*, vol. 3, n°61, 2011, pp. 38-44.
- Davallon, J., *Le Don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes Science-Lavoisier, 2006.
- Debat, M., (dir.), *La photographie et le livre*, Paris, Transphotographic press, 2003.
- Delormas, P., « Espace d'étayage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », Sergier, M., van Zoggel, M. et Vandevoorde, H., (dir.), *À propos de l'auteur, Cahiers voor Literatuurwetenschap*, n° 6, 2014, pp. 59-83.
- Derrida, J., *Donner le temps. Tome1 : La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.
- Diaz, J.-L., *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, PUF, 2011.
- Dion, R. et Fortier, F., « Le portrait écrit et ses fonctions biographiques », dans : Dion, R. et Lepage, M. (dir.), *Portraits biographiques, La Licorne*, n°84, Rennes, PUR, 2009, pp. 13-28.
- Dion, R. et Lepage, M., *Portraits biographiques, La Licorne*, n°84, Rennes, PUR, 2009.
- Dion, R. et Regard, F. (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, Lyon, ENS Éditions, 2013.
- Dufays, J.-L., « Quel cadrage générique face au brouillage des codes ? », dans : Baroni, R., et Macé, M. (dir.), *Le Savoir des genres, La Licorne* n° 79, Rennes, PUR, 2007, pp. 97-118.
- Dufour, H., *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1997.
- Ferrari, F. et Nancy, J.-L., *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005.
- Fleig, A., « La photographie et le livre en France entre les deux guerres », dans : Debat, M. (dir.), *La photographie et le livre*, Paris, Trans Photographic Press, 2003, pp. 84-103.
- Flichy, P., « Les communications de l'intimité », dans : *Sciences Humaines*, n°140, 2003.
- Foucault, M., *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard, 2001.
- Fouché, P. (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998.
- Fouché, P., « Introduction », dans : Fouché, P. (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, pp. 16-29.

Gambaro, M., « Approches théoriques de l'industrie du livre », dans : *Cahiers de l'économie du livre*, n°8, 1992, pp. 82-101.

García Gómez, B., Gutiérrez Arranz, A., Gutiérrez Cillán, J., « The role of loyalty programs in behavioral and affective loyalty », dans : *The Journal of Consumer Marketing*, vol. 7, n° 23, 2006, pp. 387-396.

Gefen, A., « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », dans : *Biographies. Modes d'emploi, Critique*, n°781-782, Paris, Éditions de Minuit, 2002, pp. 565-575.

Geoffroy-Bernard, F., « Le marketing et l'édition : mythes et réalité ou l'esprit (marketing) et la lettre », dans : *Entreprises et histoire*, vol. 1, n°24, 2000, pp. 43-68.

Gfrereis, H., « Das Gesicht der Poesie. Die neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Mit einem Seitenblick auf das Literaturmuseum der Moderne », dans : Seemann, H. et Valk, T., (dir.), *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*, Göttingen, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, 2012, pp. 269-285.

Gide, A. et Schiffrin, J., *Correspondance, 1922-1950*, Paris, Gallimard, 2005.

Gide, A., *Les Faux monnayeurs*, dans : *Romans et récits II*, Paris, Gallimard, 1972 (1925).

Gleize, J. et Roussin, P., (dir.), *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009.

Gleize, J. et Roussin, P., « Métamorphose d'une bibliothèque », dans : Gleize, J. et Roussin, P. (dir.), *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, pp. 47-66.

Goncourt, E. et J., *Portraits intimes du XVIIIe siècle*, Paris, Dentu, 1857.

Grunberg, G., Bergé, P., Lauxerois, J., Huchet, B. et Pradier, H., *La notion de collection : Ou comment lutter contre l'éparpillement des choses dans le monde*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2014.

Guillory, J., *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

Heidmann, U. et Adam, J.-M., « Des genres à la généricité. L'exemple du conte », dans : *Langages*, n° 153, Paris, Larousse, 2004, pp. 62-72.

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

Heinich, N., *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

Heinich, N., *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

Hirsch, M., *Doing Family Photography. The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*, Londres, Routledge, 2010.

Hirsch, M., *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard, Harvard University Press, 1997.

Holmes, R., « Biography : Inventing the Truth », dans : Batchelor, J., *The Art of Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 15-26.

Hoon Ang, S., Meng Leong, S., Hwai Lee, Y. & Lee Lou, S., « Necessary but not Sufficient: Beyond Novelty in Advertising Creativity », *Journal of Marketing Communications*, vol. 20, n°3, 2014, pp. 214-230.

Ilbrig, C., « Objektaura, Inszenierung, künstlerische Annäherung: Was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt? », dans: Régnier, M.-C. (dir.), *Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition de la littérature, Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n°16, 2015, en ligne : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/484>.

Jarrety, M., *La Critique littéraire en France. Histoire et méthodes (1800-2000)*, Paris, Armand Colin, 2016.

Jeanneret, Y., *Critique de la trivialité*, Paris, Éditions Non Standard, 2014.

Jeanneret, Y., *Penser la trivialité*, Paris, Lavoisier, 2008.

Jefferson, A. *Le défi biographique. La littérature en question*, Paris, PUF, 2015.

Jefferson, A., « L'enfant prodige, ou le génie sur la sellette », dans : *L'Esprit créateur*, vol. 22, n°2, 2015, pp. 102-116.

Jefferson, A., *Biography and the Question of Literature in France*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Jhally, S., *The Codes of Advertising: Fetishism and the Political Economy of Meaning in the Consumer Society*, Frances Pinter, London, 1987.

Kaenel, P. et Kunz Westerhoff, D. (dir.), *Narrations visuelles, visions narratives, Etudes de Lettres*, n°294, Lausanne, 2013.

Kaenel, P. et Kunz Westerhoff, D., « Avant-propos », dans : Kaenel, P. et Kunz Westerhoff, D. (dir.), *Narrations visuelles, visions narratives, Etudes de Lettres*, n°294, Lausanne, 2013, pp. 7-14.

Kaplan, A. et Roussin, P., « A Changing Idea of Literature: The Bibliothèque de la Pléiade », dans : *Yale French Studies*, n°89, Yale, Yale University Press, 1996, pp. 237-262.

Koffeman, M., « L'entreprise NRF de 1909 à 1914. La création d'un mythe », dans : Cerisier, A. (dir.), *La Nouvelle Revue Française. Les colloques du centenaire*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 118-129.

Koffeman, M., *Entre classicisme et modernité : La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam, Rodopi, 2003.

Kristin Ross, 1994, *Fast Cars, Clean Bodies : Decolonisation and the Reordering of French Culture*, Cambridge, MIT Press, 1995.

Labbé, M. et Martens, D. (dir.), *Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Les collections de monographies illustrées, Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 7, n°1, 2015, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2015-v7-n1-memoires02426/>.

Labbé, M., « Dialogue de l'écrivain et du critique : une étude de la pluri-auctorialité dans les collections 'Poètes d'aujourd'hui' et 'Écrivains de toujours' », dans : Labbé, M. et Martens, D. (dir.), *Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Les collections de monographies illustrées, Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 7, n°1, 2015, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2015-v7-n1-memoires02426/1035762ar/>.

Lacroix, M., « Images d'auteur et lien social : négociations et usages de l'iconographie dans les collections de monographies illustrées », dans : Labbé, M. et Martens, D. (dir.), *Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX<sup>e</sup>- XXI<sup>e</sup> siècles). Les collections de monographies illustrées, Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 7, n°1, 2015, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2015-v7-n1-memoires02426/1035763ar/>.

Lambrecht, B. et Somers, M., (dir.), *Writing Literary History. 1900-1950*, Leuven, Peeters, 2018.

Landowski, E., « Le triangle émotionnel du discours publicitaire », dans : *Semiotica*, n°163, Berlin, De Gruyter, 2007, pp. 59-73.

Lane, P., « La promotion du livre », dans : Fouché, P. (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, pp. 594-627.

Lenain, T., « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », dans : Dekoninck, R. et Watthee-Delmotte, M. (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 303-324.

Lenclud, G., « La tradition n'est plus ce qu'elle était... : Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », dans : *Terrain*, n°9, 1987, pp. 110-123.

Lepage, M., « Biographique et photographique, éléments de théorie », dans : Dion, R. et Lepage, M., *Portraits biographiques, La Licorne*, n°84, Rennes, PUR, 2009, pp. 51-74.

Macé, M., « Pour une bibliothèque idéale : la « Pléiade » et les scénarios du choix littéraire », dans : Gleize, J. et Roussin, P., *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, pp. 79-94.

Macé, M., *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Tours, Belin, 2006.

Madelénat, D., *La Biographie*, Paris, PUF, 1984.

Maingueneau, D. dans : Martens, D. et Dhondt, R., « Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire », dans : Preiss, N. et Stiénon, V. (dir.), *Croqués par eux-mêmes. La société à l'épreuve du panoramique, Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n°8, 2012 <http://www.interferenceslitteraires.be/node/162>.

Maingueneau, D., « Auteur et image d'auteur dans l'analyse du discours », dans : Bokobza Kahan, M. et Amossy, R. (dir.), *Ethos discursif et image d'auteur, Argumentation et analyse du discours* n°3, 2009, en ligne : <https://journals.openedition.org/aad/660>.

Maingueneau, D., « La situation d'énonciation, entre langue et discours », dans : *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, pp. 197-210.

Maingueneau, D., *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 1998.

Maingueneau, D., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Maingueneau, D., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009 (1996).

Marpeau, B., « La collection, objet éditorial paradoxal », dans : *Cahiers du CRHQ*, n° 2, 2010, pp. 1-16.

Martens D., Montier, J.-P., D. et Reverseau, A (dir.), *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, PUR, 2017.

Martens, D. et Labbé, M., « Les collections 'Poètes d'aujourd'hui' et 'Écrivains de toujours' : émergence d'un nouveau modèle critique », dans : Rialland, I. (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS Éditions, 2016, pp. 229-242.

Martens, D. et Labbé, M., « Les collections de monographies illustrées : des sociabilités littéraires à la pluri-auctorialité », dans : Martens, D. et Labbé, M. (dir.), *Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Les collections de monographies illustrées, Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 7, n°1, 2015, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2015-v7-n1-memoires02426/1035767ar/>.

- Martens, D. et Watthee-Delmotte, M., « L'écrivain comme objet culturel, une figure en complexité », dans : Martens, D. et Watthee-Delmotte, M. (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2012., pp. 7-16.
- Martens, D., « Jeux de mains. Photographies d'écrivains », conférence à la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelone, 17/04/2018.
- Martens, D., Montier, J.-P., et Reverseau, A., « La littérature n'est pas une culture 'hors sol' », dans : Martens D., Montier, J.-P., D. et Reverseau, A (dir.), *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, PUR, 2017, pp. 15-41.
- Marti de Montety, C., « Les marques, acteurs culturels – dépublicitarisation et valeur sociale ajoutée », dans : *Communication & Management*, vol. 10, n° 20, 2013, pp. 22-32.
- Martin, M. (dir.), *Cinéma, littérature : projections, La Licorne*, n° 116, Rennes, PUR, 2015.
- Martin, M., « Introduction », dans : Martin, M. (dir.), *Cinéma, littérature : projections, La Licorne*, n°116, Rennes, PUR, 2015, pp. 7-24.
- Massumi, B., « The Autonomy of Affect », dans : *Cultural Critique*, n° 31, 1995, pp. 83-109.
- Mauss, M., *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2012 (1924-1925).
- May, G., « Rousseau's Literary Writings : An Important New Edition », dans : *Modern Language Notes* n°77, 1961, pp. 519-538.
- Mcnamara, A. et Krapp, P., « Introduction », dans : *The South Atlantic Quarterly*, vol. 3, n°101, 2002, pp. 441-448.
- McQuarrie, E. et Phillips, B., « It's Not Your Father's Magazine Ad : Magnitude and Direction of Recent Changes in Advertising Style », dans : *Journal of Advertising*, vol. 37, n°3, 2008, pp. 65-106.
- Meizoz, J., « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », dans : *COntEXTES*, n°14, 2014, en ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/5908>.
- Meizoz, J., *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016.
- Meizoz, J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine, 2007.
- Merlet, G., *Portraits d'hier et d'aujourd'hui, attiques et humoristes*, Didier, 1863.
- Moati, P., « La filière du roman : de la passion à la rationalité marchande ? », dans : *Cahiers de l'économie du livre*, n°7, 1992, pp. 103-138.

Mollier, J.-Y., *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.

Mollier, J.-Y., *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015.

Moxey, K. « Visual Studies and the Iconic Turn », dans : *Journal of Visual Culture*, 2008, pp. 131-146.

Nancy, J.-L., *L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2014.

Noguez, D., *Le grantécrivain & autres textes*, Paris, Gallimard, 1984.

Olivero, I., « Les collections d'un siècle à l'autre, XIX<sup>e</sup>- XX<sup>e</sup> siècle », dans : Mollier, J.-Y. et Trunel, L., (dir.), *Du « poche » aux collections de poche. Histoire et mutations d'un genre : actes des ateliers du livre*, Bibliothèque nationale de France, 2002 et 2003, *Les Cahiers des paralittératures*, n°10, Liège, Céfal, 2010, pp. 11-23.

Ortel, P., « Romantisme de la photographie », dans : *Ligeia*, vol. 17, n°49-52, 2004, pp. 69-75.

Paliérne, F., « La déclaration d'intention, une identité entre manifeste et périphrase commerciale. Une approche du discours d'intention dans les collections littéraires de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle », dans : Christine Rivalan Guégo et Miriam Nicoli (dir.), *La Collection. Essor et affirmation d'un objet éditorial*, Rennes, PUR, 2014.

Pieters, L., Warlop, L., Wedel, M., « The Influence of Advertisement Familiarity and Originality on Visual Attention and Brand Memory », DTEW Research Report 995, KU Leuven - Departement toegepaste economische wetenschappen, 1999.

Pingaud, B., « De l'objet à l'œuvre », *Les Temps Modernes*, n° 227-228, Paris, 1965, pp. 1811-1818.

Pirenne, R. et Streitberger, A., « Introduction », dans : Pirenne, R. et Streitberger, A. (dir.), *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*, Leuven University Press, Leuven, 2013, pp. vii-xxii.

Preiss, N. et Stiénon, V. (dir.), *Croqués par eux-mêmes. La société à l'épreuve du panoramique, Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n°8, 2012 <http://www.interferenceslitteraires.be/node/162>.

Puech, J.-B., « Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation », dans : Dion, R. et Regard, F. (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, Lyon, ENS Éditions, 2013, pp. 27-48.

Quiétin, M., « Colloque 'L'Album photographique' », dans : *Études photographiques*, n°6, 1999, en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/194>.

- Rajewsky, I., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », dans: *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6, 2005, pp. 43-64.
- Reed, T. V., « Unimagined Existence and the Fiction of the Real : Postmodernist Realism in Let Us Now Praise Famous Men », dans : *America Reconstructed, Representations*, n° 24, 1840-1940, 1988, pp. 156-176.
- Reichman, A., « De Bakou à New York, sur les traces de Jacques Schiffrin », dans : *Les Temps modernes*, n°686, 2015, pp. 55-79.
- Roegiers, P., *Lewis Carroll dessinateur et photographe*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003.
- Sainte-Beuve, C.-A. et de Rémusat, M., *Portraits littéraires, Œuvres*, 1951.
- Schaeffer, J.-M., *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.
- Schiffrin, A., « Jacques Schiffrin, éditeur et créateur de la « Pléiade » », dans : Gleize, J. et Roussin, P., *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, pp. 15-20.
- Scibiorska, M., « L'auteur comme produit d'appel : les figures d'écrivains dans les Albums de la Pléiade », communication à l'occasion de la journée « La Fabrique du patrimoine littéraire II », Paris, Université Paris-Sorbonne, 13/12/2016.
- Scibiorska, M., « La représentation de l'intimité des écrivains du XIX<sup>e</sup> dans les Albums de la Pléiade », communication des Doctoriales de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Paris, Université Paris-Diderot, 20/02/2016.
- Sergier, M., van Zoggel, M. et Vandevoorde, H., (dir.), *À propos de l'auteur, Cahiers voor Literatuurwetenschap*, n° 6, 2014.
- Seward Barry, A. M., *Visual Intelligence. Perception, Image, and Manipulation in Visual Communication*, New York, State University of New York Press, 1997.
- Simeone, N., « Messiaen and the Concerts de la Pléiade : 'A Kind of Clandestine Revenge Against Occupation' », dans : *Music & Letters*, vol. 81, n°4, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 551-584.
- Sonesson, G., « Semiotics of Photography – On Tracing the Index », *Working paper*, Lund, Lund University, 1989.
- Sontag, S., *Sur la photographie*, trad. Blanchard, P., Paris, Christian Bourgois, 2008 (1979).
- Starobinski, J., *Interrogatoire du masque*, Paris, Galilée, 2015.

Steiner, A., « Serendipity, Promotion and Literature. The Contemporary Book Trade and International Megasellers », dans : Helgason, J., Kärholm, S. et Steiner, A. (dir.), *Hype : Bestsellers and Literary Culture*, Lund, Nordic Academic Press, 2014, pp. 41-65.

Tartakowsky, D., « Parcours », dans : Robin, R. (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1991, pp. 42-47.

Vaillant, A., *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

Van Buuren, M., « De biografie als literair genre », dans : Anton Korteweg (dir.), *Aspecten van de literaire biografie*, Kampen, KOK Agora, 1990, pp. 50-61.

Verny, F., *Le plus beau métier du monde*, Paris, Olivier Orban, 1990.

Vigneault, R., « La subjectivité comme vérité. Réflexions sur l'essai biographique », dans : Dion, R. et Regard, F., (dir.), *Les Nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, Lyon, ENS Éditions, 2013, pp. 73-89.

Wathee-Delmotte, M., *Littérature et ritualité : enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang, 2004.

Wrona, A., « Des Panthéons à vendre : le portrait d'homme de lettres, entre réclame et biographie », dans : *Romantisme*, n° 155, 2012, pp. 37-50.

Wrona, A., *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012.

### 3. Sources d'Internet

<http://academiedesjeux.jeuxsoc.fr/bouillotte.htm>

<http://academiedesjeux.jeuxsoc.fr/bouillotte.htm>

<http://www.abebooks.fr/livres/AlbumsPleiade.shtml>

<http://www.antal.fr/business/catalog.htm?mhId=745518784&nodeName=Chromomat>

<http://www.commentcamarche.com/faq/24978-lexique-des-forums-de-discussion#topic>

<http://www.definitions-marketing.com/definition/appellation-d-origine-controlee/>

<http://www.definitions-marketing.com/definition/effet-dancrage/>

<http://www.definitions-marketing.com/definition/produit-d-appel/>

<http://www.definitions-marketing.com/glossaire/promotion-des-ventes/page/2/>

<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Albums-de-la-Pleiade>

<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/La-Galerie-de-la-Pleiade>

[http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Bibliotheque-de-la-Pleiade/\(sourcencode\)/116027](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Bibliotheque-de-la-Pleiade/(sourcencode)/116027)

<http://www.jeuxvideo.com/forums/1-34-7751586-1-0-1-0-edition-la-pleiade.htm>

<http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/La-collection>

<http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Jacques-Schiffrin-Andre-Gide-et-la-Pleiade>

<http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Louis-Ferdinand-Celine-Claude-Gallimard-et-la-Pleiade>

<http://www.livre-rare-book.com>

« Dans les coulisses de la Pléiade, un documentaire inédit », chaîne Youtube officielle de Gallimard, 18/12/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=4do2DzOmHE>

Agence France Presse, « Près de 40 ans après Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir entre dans la Pléiade », 14/05/2018, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1100988/simone-de-beauvoir-entree-pleiade-livres-memoires-france>

Aïssaoui, M., « Jean d'Ormesson appartient désormais à la Pléiade », dans : *Le Figaro*, 07/05/2015, <http://www.lefigaro.fr/livres/2015/04/13/03005-20150413ARTFIG00149-jean-d-ormesson-appartient-desormais-a-la-pleiade.php>

Anonyme, « D'Ormesson, le choix mondain de la Pléiade », *Le Temps*, 5/12/2017, <https://www.letemps.ch/culture/dormesson-choix-mondain-pleiade>

Anonyme, « Michel Foucault va faire son entrée dans la Pléiade », dans : *Le Monde*, 20/07/2015, [http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/07/20/michel-foucault-va-faire-son-entree-dans-la-pleiade\\_4691413\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/07/20/michel-foucault-va-faire-son-entree-dans-la-pleiade_4691413_3260.html)

Audredie, S., « Jean d'Ormesson le magnifique », dans : *LaCroix*, 5/12/2017, <https://www.la-croix.com/Culture/Jean-dOrmesson-mort-2017-12-05-1200897071>

Blin, J., « Qui sont les auteurs publiés de leur vivant dans la Pléiade ? », dans : *Pleine Vie*, 8/12/2017, <https://www.pleinevie.fr/loisirs/livres/qui-sont-les-auteurs-publies-de-leur-vivant-dans-la-pleiade-19935>

Cesbron, M. et Guyard, B., « Jean d'Ormesson : 'La Pléiade, c'est un peu le Nobel français' », dans : *Le Figaro*, 19/02/2014, <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/02/14/03005-20140214ARTFIG00376-jean-d-ormesson-la-pleiade-c-est-un-peu-le-nobel-francais.php>

Colombani, F., « A 79 ans, Mario Vargas Llosa rejoint la Pléiade », dans : *Le Monde*, 6/01/2016, [http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/01/06/a-79-ans-mario-vargas-llosa-rejoint-la-pleiade\\_4842644\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/01/06/a-79-ans-mario-vargas-llosa-rejoint-la-pleiade_4842644_3260.html)

Commeaux, F., « Entrer à la Pléiade », dans : *France Culture*, 2/12/2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-petit-salon/entrer-la-pleiade>

Corty, B., « Mario Vargas Llosa : 'La Pléiade ? Le sommet de ma vie d'écrivain' », *Le Figaro*, 17/03/2016, <http://www.lefigaro.fr/livres/2016/03/17/03005-20160317ARTFIG00024-mario-vargas-llosa-la-pleiade-le-sommet-de-ma-vie-d-ecrivain.php>

Crom, N., « Philip Roth fait son entrée dans la Pléiade », dans : *Télérama*, 30/09/2017, <http://www.telerama.fr/autres/philip-roth,N5224405.php>

Darriusecq, M., « L'icône Georges Perec entre dans la Pléiade », dans : *Le Monde*, 10/05/2017, [http://www.lemonde.fr/livres/article/2017/05/10/l-icone-georges-perec-entre-dans-la-pleiade\\_5125656\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2017/05/10/l-icone-georges-perec-entre-dans-la-pleiade_5125656_3260.html)

Drillon, J., « 'Tout ce temps passé pour une note que personne ne lira !' Les secrets de la Pléiade », dans : *Le Nouvel Observateur*, 2014, [http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20141227.OBS8891/tout-ce-temps-passe-pour-une-note-que-personne-ne-lira-les-secrets-de-la-pleiade.html?cm\\_mmc=EMV--NO--20141229\\_NLNOACTU08H--les-secrets-de-la-pleiade](http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20141227.OBS8891/tout-ce-temps-passe-pour-une-note-que-personne-ne-lira-les-secrets-de-la-pleiade.html?cm_mmc=EMV--NO--20141229_NLNOACTU08H--les-secrets-de-la-pleiade)

Jacob, D., « La Pléiade, c'est mon Nobel », dans : *Le Nouvel Observateur*, 5/12/2017, <http://didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/archive/2017/12/05/la-pleiade-c-est-mon-nobel-607423.html>

Leprince, C., « Peut-on être viré de la Pléiade ? (et autres histoires sur une collection mythique) », dans : *France Culture*, 22/02/2017, <https://www.franceculture.fr/litterature/peut-etre-vire-de-la-pleiade-et-autres-histoires-sur-une-collection-mythique#>

*Lettre de la Pléiade* n°26, « Les Concerts de la Pléiade II », octobre-novembre 2006 : <http://www.la-pleiade.fr/feuilleter/swf/84466/file/file>

*Lettre de la Pléiade* n°27, « Arrêt sur images », février-mars 2007 : <http://www.la-pleiade.fr/feuilleter/swf/84468/file/file>

*Lettre de la Pléiade* n°42, « L'art de promouvoir une collection », novembre 2010 : <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/l-art-de-promouvoir-une-collection>

*Lettre de la Pléiade*, n°25, « Les Concerts de la Pléiade », août-septembre 2006 : <http://www.la-pleiade.fr/feuilleter/swf/84447/file/file>

Lindon, M., « La Pléiade, une histoire en 566 volumes », dans : *Libération*, 18/12/2010, [http://next.liberation.fr/culture/2010/12/18/la-pleiade-une-histoire-en-566-volumes\\_701557](http://next.liberation.fr/culture/2010/12/18/la-pleiade-une-histoire-en-566-volumes_701557)

Loubière, P., « La Pléiade : la prestigieuse machine à cash de Gallimard », dans : *Challenges*, 29/03/2016, [https://www.challenges.fr/media/edition/la-pleiade-la-prestigieuse-machine-a-cash-de-gallimard\\_32316](https://www.challenges.fr/media/edition/la-pleiade-la-prestigieuse-machine-a-cash-de-gallimard_32316)

Podalydès, D., entretien à la librairie Mollat, 22/05/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=M6TNeZkWWTs>

Pradier, H., entretien pour la Librairie Mollat, 30 mai 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=DrNG0jgYstM>.

Rabaudy, M., « La Pléiade, une collection en or », dans : *L'Express*, 29/07/1999, [http://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or\\_634459.html](http://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or_634459.html)

Salem, G., « Un livre de poche 23 carats », dans : La Tribune de Genève, 2015, <https://www.tdg.ch/culture/livres/Un-livre-de-poche-23-carats/story/18914051>

Xavier, F., « Lire (enfin) Casanova : l'original dans la Pléiade », dans : *Huffington Post*, 18/04/2013, [https://www.huffingtonpost.fr/francois-xavier/original-casanova-pleiade\\_b\\_3083344.html](https://www.huffingtonpost.fr/francois-xavier/original-casanova-pleiade_b_3083344.html)