



HAL
open science

Scènes et types. Poétique du roman de moeurs et grammaire de l'illustration

Marie-Ève Thérenty

► **To cite this version:**

Marie-Ève Thérenty. Scènes et types. Poétique du roman de moeurs et grammaire de l'illustration. Philippe Dufour, Bernard Gendrel, Guy Larroux. Le roman de moeurs. Un genre roturier à l'âge démocratique, n°427, Classiques Garnier, p. 55-67, 2019, Rencontres, 9782406086888. hal-04477155

HAL Id: hal-04477155

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04477155>

Submitted on 26 Feb 2024

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

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

Scènes et types

Poétique du roman de mœurs et grammaire de l'illustration

Marie-Eve Thérénty (RIRRA21, UPVM)

Article paru dans Philippe Dufour, Bernard Gendrel et Guy Larroux (dir.), *Le Roman de mœurs. Un genre roturier à l'âge démocratique*, Garnier éditions, 2019, p. 55-67.

Cet article voudrait envisager l'évolution du roman de mœurs dans le contexte du développement de l'illustration à la fois du côté du livre, mais aussi de la caricature de mœurs. Vers 1835, quand se met en place la vogue du livre illustré – comme en témoigne le succès du *Gil Blas* de Lesage illustré par Gigoux –, époque où se précise également le fonctionnement du roman balzacien, on constate dans l'illustration du roman contemporain une forme d'affaiblissement des lieux de l'ornement et de l'édification du livre comme objet, une raréfaction des images allégoriques au profit d'une scansion fondée sur l'articulation de trois catégories d'images : le type, la vue, la scène, ces trois genres n'étant pas nécessairement présents simultanément. Le paratexte et le péritexte des romans, tout l'accompagnement éditorial prouvent qu'il s'agit d'une grammaire bien intégrée au moins par les professionnels dans les années quarante. De manière exactement concomitante, suite à l'attentat Fieschi contre le roi Louis-Philippe, les lois de 1835 qui mettent dorénavant les images sous le contrôle de la censure entraînent une modification des caricatures de presse contraintes d'abandonner la satire politique pour se consacrer aux mœurs. À la page 3 du *Charivari* par exemple, on trouve, pendant des années, une scène illustrée pleine page avec sa légende, réalisée par Gavarni, Daumier, Traviès, Cham, Bouchot, Jacque, ou d'autres, s'intégrant dans des séries indiquées par des surtitres : « Les débardeurs », « Types parisiens », « Mœurs conjugales », « Bas-bleus », « Scènes de la vie conjugale », « Les beaux jours de la vie » [ill.1]. La représentation des mœurs se diffuse à travers toute une culture visuelle que le lecteur peut aussi apprécier dans les livraisons des *Français peints par eux-mêmes* entre 1840 et 1842. Cet ouvrage développe le modèle du type qui se dresse en pied, isolé, avec une légère ombre portée et emploie un nombre important de dessinateurs qui se consacrent aussi au roman de mœurs comme Gavarni, Grandville ou Monnier. Enfin la vogue typologique illustrée se diffuse également à partir de la collection des physiologies, ces petits livres fondés autour de la construction d'un type, parus chez Aubert dans les années 1840. Les mêmes types, les mêmes scènes se retrouvent donc construits en série entre la librairie panoramique, la collection physiologique, la presse de caricature et le roman de mœurs.

L'illustration est un élément important du dispositif de réception des romans de mœurs, un objet sémiotique secondaire à tort délaissé par la critique alors que de multiples témoignages font état de l'importance de cet élément pour le lecteur ou la lectrice. Xavier de Montépin, tardivement, nous décrit une curieuse appréhension sautillante du texte, par l'image, qui a dû effectivement avoir des adeptes.

Mme Amadis ayant ainsi parlé rejoignit Esther qui venait de retourner dans sa chambre et la trouva très occupée à feuilleter un volume de romans illustrés dont elle ne lisait point le texte, mais dont elle regardait les gravures avec la curiosité naïve d'un enfant. Elle sautait rapidement de l'une à l'autre et ses doigts délicats froissaient les pages sans en avoir conscience¹.

Nous faisons donc l'hypothèse d'interférences entre la grammaire de l'illustration et la poétique du roman de mœurs. Il s'agit d'un sujet massif, hors de la portée d'un simple article, et nous nous proposons simplement ici de proposer une triple hypothèse qui devra bien sûr être fouillée par des enquêtes ultérieures. Nous précisons d'ailleurs que nous n'allons pas intervenir ici avec les outils et les ambitions d'une théorie de l'image mais avec ceux d'une poétique du

¹ Xavier de Montépin, *Le Fiacre n°113*, Roy, 1884, p. 311.

support, c'est-à-dire que nous allons considérer le support et les dispositifs comme partie intégrante d'une poétique². D'abord nous montrerons que le dispositif éditorial, et notamment la grammaire illustrative qu'il supposait, propose une poétique, sinon finalement la poétique, du roman de mœurs de la première moitié du XIX^e siècle. Cette lecture par l'illustration a joué un rôle de poids, nous le montrerons, dans l'évolution de la réception du roman de mœurs et a contribué à la délégitimation complète d'une partie de la production qui a été ensuite assimilée, par la sérialité et le stéréotype, au roman populaire. Enfin, nous tenterons l'hypothèse, qu'il pourrait y avoir, du côté du roman réaliste, une part, à déterminer, d'effet-retour du support illustré et de cette grammaire. Il s'agit, nous en avons conscience, d'un programme un peu démesuré pour un article et donc nous allons développer ces hypothèses à partir d'exemples circonscrits.

1. Que nous dit l'illustration de la poétique du roman de mœurs ?

La prise en compte de l'ensemble des livres illustrés depuis l'édition romantique jusqu'à l'édition à vingt centimes montre la présence d'une grammaire illustrative propre à chaque série et fondée sur la récurrence, c'est-à-dire la répétition d'un même genre d'illustration. Comme la peinture, l'illustration de livre, pendant une large partie du XIX^e siècle, répond à une grammaire des genres : une représentation des personnages articulée autour de l'option portrait/type, une matérialisation de la scène depuis la scène quotidienne de mœurs jusqu'à la scène dramatique, une figuration des décors depuis le détail typique jusqu'à la vue panoramique.... L'édition Furne (1840-1845) de *La Comédie humaine* présente une version minimale ou atrophiée de l'échantillon des possibles puisqu'elle n'offre pratiquement que des types (Gobseck l'usurier par Jacques, l'abbé Birotteau par Monnier...). L'édition Gosselin des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, sans doute en raison de l'inscription dans le paradigme urbain fait jouer tout l'éventail – types, scènes, vues – tout comme *Notre-Dame de Paris* illustrée par Seguin en 1853 dans les œuvres de Hugo éditées par Hetzel dans une collection à vingt centimes (1853). Au bout du siècle dans l'édition illustrée Marpon et Flammarion de Zola, alternent encore types et scènes, avec une augmentation nette du genre de la scène dramatique.

Dans ce contexte, il est intéressant de se pencher sur l'édition illustrée du parangon des romanciers de mœurs, Paul de Kock et de ses épigones, édition qui explique en partie, c'est l'hypothèse que nous allons développer, l'évolution de la réception de ce courant au cours du siècle. L'éditeur Gustave Barba fait en effet de Paul de Kock lors du lancement de sa collection de romans populaires illustrés en 1849, le nerf de sa stratégie éditoriale. Paul de Kock, romancier prolifique, à cette date a déjà publié la plupart de ses grands succès dans le roman de mœurs (*L'Enfant de ma femme*, 1813 ; *Mon voisin Raymond*, 1823 ; *Monsieur Dupont, ou la jeune fille et sa bonne*, 1824 ; *Gustave, ou le Mauvais sujet*, 1825 ; *La Laitière de Montfermeil*, 1827 ; *Le Cocu*, 1832). Il a, à cette époque, la réputation d'un auteur de littérature facile et gaie ; on l'épinglé le plus souvent pour sa grivoiserie et ses obscénités mais il est distingué aussi par Chateaubriand ou Alexandre Dumas comme un grand écrivain. Kock ne participe pas à son édition illustrée de 1849, il est en effet fâché avec l'éditeur Barba depuis un procès que l'écrivain a intenté à son éditeur sur la propriété littéraire des différents formats et qu'il a perdu³. En 1849, imitant les éditeurs Gustave Havard et Bry qui ont eu les premiers l'idée de ce format, Barba lance une collection in quarto « Les Romans populaires illustrés » vendus 20 centimes par fascicules de 32 puis de 16 pages, et illustrés de gravures. Cette collection à vingt centimes la livraison a compté plus de 600 livraisons, éditées une première fois de 1849 à 1855 et sans cesse rééditées ensuite, nous y reviendrons, jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Ces livraisons ont connu des tirages très importants pouvant

² Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre article, « Pour une poétique historique du support », publication dans *Romantisme*, n°143, 2009, p. 109-115.

³ Voir la thèse de Georges-André Vuaroqueaux, *Édition populaire et stratégies éditoriales en France de 1830 à 1875*, thèse réalisée sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2006.

atteindre jusqu'à 200 000 exemplaires. Havard (Les romans illustrés) et Bry (Les veillées populaires illustrées) se sont plutôt spécialisés dans l'édition de livres classiques. Barba réserve ces auteurs classiques français et étrangers à une deuxième collection qu'il lance en 1850, Le Panthéon populaire illustré. Pour les romans populaires illustrés, il préfère de « la littérature vivante », « les livres qui sont la propriété de leurs auteurs », selon les mots de son prospectus.

DICKENS, le Paul de Kock de l'Angleterre ... Puis bientôt, par un contraste hardi, entendez-vous dans le lointain ce grand éclat de rire si franc... C'est PIGAULT-LEBRUN qui ajoute des chapitres sans nombre aux romans de Voltaire. Ceux qui font cortège aux romans de Pigault, ce sont ses élèves favoris, Paul de KOCK et Auguste RICARD : gaieté non moins franche, mais plus retenue ; imagination que rien ne lasse, dialogues que rien n'arrête. Après Paul de Kock et Auguste Ricard, Victor DUCANGE, le Corneille du boulevard, le terrible agitateur de toutes les émotions populaires.

Le frontispice de la collection [ill.2] récurrent dans tous les volumes effectivement donne le quarté gagnant du catalogue : Paul de Kock, Auguste Ricard, Pigault-Lebrun et Victor Ducange, un catalogue ancré donc du côté des gloires du roman de mœurs du début du siècle. L'antonimase qui fait de Dickens le Paul de Kock de l'Angleterre achève de dégager la hiérarchie implicite de la collection qui repose tout entière sur l'auteur du *Cocu*. Le frontispice renseigne sur une autre des particularités notables de cette collection : elle sera entièrement illustrée par un unique artiste Bertall. Le prospectus de Barba précise : « chacune de mes livraisons « est enrichie de gravures inédites, dues au crayon original et spirituel de Bertall, l'héritier et le digne successeur de Grandville ». Bertall qui n'est effectivement pas encore une grande gloire de l'illustration s'est fait une réputation en étant le principal pourvoyeur des types de l'édition Furne de *La Comédie humaine* de Balzac. Il y a montré son goût pour le détail des costumes, sa dilection pour l'accessoire révélateur et son attention portée à la posture. Il fournira plus de 3600 dessins à la collection des romans populaires illustrés. Cette fécondité ne laisse pas de poser question. À partir de 1853, il disposera en fait d'un atelier qui lui permettra de déléguer les tâches.

Le dispositif illustratif choisi pour les romans de Paul de Kock traduit, comme l'a démontré de manière plus générale Philippe Kaenel⁴, la lecture interprétative et poétique de l'éditeur et de l'illustrateur. Elle montre comment ils lisaient Kock dans les années quarante et leur lecture programme par l'image une réception attendue du roman de mœurs. Dans les romans de mœurs qu'il illustre, Bertall privilégie une articulation simplement fondée sur l'alternance de scènes et de types, toujours fidèlement extraits du texte [ill.3 et 4]. Ils n'arrivent cependant pas toujours à propos, multipliant pour le lecteur, prolepses et analepses, effets d'annonce, coups de théâtre ratés, images énigmatiques et retours en arrière. Mais cette inadéquation, cette désinvolture, ce côté toujours un peu hasardeux de la vignette se trouve en accord avec la poétique souvent à tiroirs des romans de Kock où les scènes paraissent se succéder selon une divagation flâneuse. Finalement la narration aux principes souvent picaresques et la désinvolture de la programmation de l'image finissent par s'accorder.

Les scènes montrent généralement les personnages dans leurs occupations quotidiennes, souvent dans des moments de rencontre ou de colloque. Les scènes dramatiques ou acméiques, très fréquents chez un concurrent comme Gustave Havard, qui composeront ensuite une bonne partie de l'illustration populaire, sont très rares. Les personnages présentés souvent de trois quarts, dans des attitudes figées et théâtrales, comme sur la scène d'un théâtre à l'italienne font du lecteur le spectateur d'un vaudeville ou d'une comédie de mœurs. Le dialogue est d'ailleurs souvent donné dans la légende qui est constituée alors d'une réplique ou un échange entre les personnages. D'une manière générale, la légende sans doute proposée par l'illustrateur, aide le lecteur à participer au décryptage des identités sociales. Les scènes mettent en avant des situations

⁴ Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*. Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré, réédition mise à jour, Droz, Genève, 2005.

souvent topiques, reconnaissables sans même lire le livre : la scène de séduction, la rixe... Elles mobilisent une communauté des imaginaires fondée sur une iconographie présente dans les journaux de caricature, dans la littérature panoramique et dans les physiologies.

Les types de Bertall, aussi à l'influence croisée de la littérature panoramique et de la caricature de moeurs reprennent le personnel topique des romans de Kock : la grisette, la jeune fille de la petite bourgeoisie, le portier, la vieille fille, le jardinier, le notaire, le rentier, le commerçant. Ces échantillonnages mettent en valeur la démocratisation, voire la popularisation des personnages romanesques, ce qui confirme le changement de paradigme social, bien avant le naturalisme. Le personnage est présenté seul, figé, prenant la pose, la plupart du temps de plain-pied avec un accent porté sur le costume, la posture, la physionomie, les objets caractéristiques. Visiblement la dimension généralisante prend le pas sur le processus particularisant et la légende se réduit alors à une simple indication de leur fonction sociale. Dans les scènes, les types finissent par avoir la valeur d'emplois théâtraux ou de caricatures connues comme le montre cette représentation du bourgeois en bonnet de nuit déjà vu chez Daumier [ill.5].

Cette articulation labile de scènes et de types reprend précisément la poétique de Kock telle qu'elle était énoncée par exemple dans son roman *Moustache* : « laisser courir sa plume au gré de sa pensée », « étudier des caractères », « les reproduire jusque dans leur intérieur le plus intime », « retracer avec les moindres détails les tableaux de moeurs, les scènes populaires, les portraits d'originaux, les sociétés bourgeoises, les ridicules de toutes les classes et surtout ces scènes de la jeunesse, de l'âge raisonnable ; ces amours de la grisette et de la femme du monde⁵ ». Elle va contribuer sans aucun doute à figer une certaine réception de l'auteur lu dorénavant, dans le meilleur des cas, comme un pur physiologue.

Un homme admirable [...] pour avoir immortalisé poncivement tous ces types consacrés qui traînent dans la mémoire du peuple, toutes ces vieilles connaissances du préjugé populaire, tous ces personnages hiératiques du drame écoeurant et salé de gros rires et de larmes bêtes ; l'émigré hautain, le jeune républicain triste et honnête, la vieille mère apitoyée, la femme adultère déesse de nos libertés, le portier dénonciateur, dont le caractère moral est une queue de renard au bonnet... Oh ! la belle chose de n'avoir rien dérangé dans l'instinct et l'idée préconçue du portier, de la lorette et du petit boutiquier, d'en avoir tiré toute sa fable, toute sa langue [...] ⁶.

Il n'est pas dit que cette lecture, qui adapte le point de vue de l'image et de la scène, ne minore pas une certaine qualité ludique des romans de Paul de Kock et nous faisons moins allusion au caractère grivois des romans qu'à leurs ressorts de parodie et de pastiche⁷. En tout cas, Kock, grâce à Bertall va être dans le meilleur des cas lu comme une archive de premier ordre sur la société de la Restauration. En 1901, Thomas Grimm lie encore de manière indissoluble l'écrivain, l'archive typologique et l'illustration :

Comme sincérité et relief documentaire, ces romans sont aussi curieux, aussi suggestifs que les dessins de Gavarni et de Bertall. Que de types parisiens complètement éteints et qu'on ne retrouve que là, ne serait-ce que le bourgeois, l'étudiant, la grisette et son inséparable compagne la demoiselle de magasin⁸.

Un peu plus tard, en 1922, Legrand-Chabrier célébrera la dimension documentaire des romans de Paul de Kock et en fera, évacuant la dimension de l'intrigue, « une façon de Restif de la Bretonne du milieu du dix-neuvième siècle⁹ ».

⁵ Paul de Kock, *Moustache*, Barba, 1859, p. 65.

⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, t. I, Robert Laffont, 1989, p. 294 (à la date du 20 août 1857).

⁷ Je m'accorde sur ce point avec Nathalie Solomon, « Paul de Kock : faut-il le prendre au sérieux ? », Florence Fix et Marie-Ange Fougère (dir.), *Lectures de Paul de Kock*, EUD, p. 145-154.

⁸ *Petit journal*, 17 août 1901.

⁹ *Le Gaulois*, 9 décembre 1922.

II. De l'illustration comme manifestation de la sérialité

Cette première lecture de Paul de Kock, accentuée par l'image, qui en fait donc un pur archiviste est peut-être la plus bénigne. Les écrivains de la deuxième moitié du XIX^e siècle ont souvent été plus sévères encore. On repense à la citation fameuse de Flaubert, expliquant qu'il « s'est abonné à un cabinet de lecture et [qu']il lit des choses abjectes, du Pigault-Lebrun et du Paul de Kock¹⁰ ». À la relecture de l'opinion des Goncourt citée plus haut, frappe l'utilisation subreptice du mot « poncivement » qui renvoie dans les types comme dans les scènes à l'impression de la déclinaison à l'infini de mêmes motifs et de figures redondantes.

Revenons à l'édition illustrée. Dans l'absolu, l'illustration peut avoir trois sources : l'enquête référentielle, le texte et l'intericonicité. Nous ne savons que peu de choses de Bertall mais il n'est pas un de ces illustrateurs-reporters comme Riou qu'Hetzler aura à cœur d'employer pour les romans de Verne ou d'Erckmann-Chatrion et qu'il enverra même sur le terrain pour des séquences d'observation des paysages et des types sur le vif. L'observateur primaire et unique dans le dispositif est Paul de Kock dont plusieurs amis ont dépeint d'ailleurs le poste d'observation, une fenêtre chez lui, assez similaire à cette vignette représentant l'Hermite de la Chaussée d'Antin (1811) [ill.6]. Il ne s'agit pas d'une vision immergée, détaillée et segmentée à l'instar de celle de *l'homme des foules* de Poe mais d'une vue surplombante, panoramique, et extérieure depuis sa fenêtre. Bertall, lui, ne cherche pas à figurer par-delà le roman l'univers référentiel que celui-ci désigne : il est d'abord un lecteur. Cette qualité rare chez les illustrateurs qui sont souvent décriés pour leur absence d'adéquation entre leurs images et le texte qu'elles illustrent lui a justement valu, tout jeune, d'être distingué par Balzac à propos d'un portrait particulièrement réussi de Madame Vauquer :

Eh bien, mon enfant, rien n'est plus ressemblant, le type est celui que j'ai dépeint. La maman Vauquer existait, et je l'ai décrite telle qu'elle était, et telle que je la vois dans votre dessin. C'est parfait et c'est vrai. Puisque vous me lisez et me rendez si bien, je prierai Paulin de vous donner désormais tous les dessins à faire pour la publication.¹¹

Dans cette description idéalisée de la relation auteur-illustrateur vue par Balzac et médiatisée par Bertall, l'œil appartiendrait à l'écrivain, et l'illustrateur se contenterait de traduire le texte. En fait, le plus souvent, comme on a commencé à le voir, les gravures s'engendrent selon un mode « intericonique ». L'effet de répétition vient d'abord du caractère d'épigone que Bertall garde toute sa vie. Il est systématiquement épinglé comme l'élève de Gavarni, le successeur de Daumier, l'imitateur de tel autre dessinateur à l'instar de cette citation particulièrement cruelle de la *Revue des beaux-arts* : « Bertall s'approprie avec aisance l'esprit et le style de son temps, en partant des croquis colorés de Gavarni et de Daumier pour finir par le trait léger et factice de Grévin¹² ». En fait chez Bertall, intericonicité et intraiconicité se croisent. Le caractère industriel et les rythmes de sa production l'entraînent dans une sorte de mécanique de la répétition, de tourniquet iconique et le type devient stéréotype.

Obligé d'illustrer pour Barba les œuvres de Fenimore Cooper, de Paul de Kock etc, Bertall dut improviser des milliers de vignettes qui contribuèrent médiocrement, hélas ! à sa gloire. Les mêmes figures reviennent dans chaque roman avec une monotonie énervante : jeunes filles diaphanes et chlorotiques, vieilles bonnes ridées, pères nobles mentons étagés, notaires chauves et gourmés, jeunes premiers à la fine moustache en croc, boursiers ventripotents, mendiants drapés dans des loques informes, tous ces types gardent impitoyablement leur insipide physionomie à travers les

¹⁰ Lettre à Léonie Braine, 27 juillet 1872. Lettre reproduite dans *Les Amis de Flaubert*, année 1954, bulletin n°5, p. 47.

¹¹ *Souvenirs intimes* parus dans *Le Figaro*, 20 août 1881.

¹² Cette citation est reprise sans guillemets et intégrée dans la notice Bertall, Inventaire du fonds français, Bibliothèque nationale, département des estampes, bibliothèque nationale, Paris, tome II, 1937, p. 266.

innombrables récits qu'enlumine le crayon de Bertall. C'est toujours le même personnel et les mêmes masques qui défilent devant nos regards : nulle variété dans les attitudes et dans les visages.¹³

Les stéréotypes picturaux répondent aux types du récit et font brusquement évoluer la réception du texte de Paul de Kock, le font entrer dans un régime de la sérialité industrielle qu'il annonçait mais qu'il n'actualisait pas complètement. Avec l'édition Barba de 1849, on passe d'une logique de réalisme par tentative de reproduction du monde à une logique de stéréotypie qui finit par faire de Paul de Kock le parangon de la littérature de genre, le représentant idéal du roman populaire. Notre hypothèse est donc que la relecture Barba-Bertall ne fait que mécaniser ce qui n'était qu'embryonnairement sériel, que tirer du côté du roman sériel le roman de mœurs qui ne s'en remettra pas. Pour le dire avec les mots de Matthieu Letourneau « la circulation des récits dans l'espace médiatique favorise le développement de stéréotypie transmédiatique¹⁴ ».

Revenons donc encore à l'édition Barba-Bertall de Paul de Kock. Lorsque Jules Rouff qui va devenir un des premiers très grands éditeurs de romans populaires, rachète le fonds Barba le 1^{er} mars 1877, il fait de Paul de Kock, malgré l'inactualité de cet écrivain, l'auteur-phare de sa maison de 1877 à 1914. Il rachètera même tous les contrats de Kock avec d'autres éditeurs pour obtenir le 23 novembre 1883 d'en devenir l'éditeur exclusif. En 1904, il a à son catalogue 74 romans de Paul de Kock. Durant les premières années, il reprend la formule in-4 de 16 pages illustrées qu'il réédite sans y rien changer avec l'illustration Bertall. Comme l'a montré Sylvie Chaudat dans sa thèse, « Jules Rouff a organisé la survie de l'œuvre de Paul de Kock pendant une trentaine d'années¹⁵ ». On peut quand même se demander pourquoi. Trois arguments sont utilisés par les prospectus pour justifier cette pérennisation : la gaieté, le caractère grivois, la façon fine dont il peint ses contemporains. Sylvie Chaudat propose d'ajouter la nostalgie. J'ajouterais un cinquième argument : Paul de Kock, grâce à son édition illustrée en livraisons, est passé du statut d'écrivain gai de roman de mœurs à auteur prototypique du roman populaire. La livraison à quatre sous a souligné une structure sérielle qui n'était là qu'à l'état latent, a participé de la mise à distance de l'écrivain qui n'est plus invité à collaborer aux prises de décisions, a créé un fort effet de miroir entre le personnel romanesque et le lectorat sensible par la proximité du frontispice et des illustrations internes.

III. L'effet-retour de la grammaire

Il me semble qu'il n'est pas difficile de démontrer que le monde éditorial et la grammaire illustrée qu'il a imposé aux textes ont participé du glissement du roman de mœurs restauration vers le roman sériel. Mais il est beaucoup plus ardu de prouver un effet-retour de cette grammaire sur la poétique des textes.

C'est l'hypothèse de Michel Melot, celle d'un « écrivain, qu'il le veuille ou non, saisi par l'illustration ». En effet Michel Melot dans *l'Histoire de l'édition* lance l'idée que cette grammaire illustrative a pu engendrer des effets spécifiques d'écriture. Il précise ainsi ses vues : l'illustrateur par exemple « attendait de l'écrivain qu'il indiquât précisément les scènes à illustrer. Ces instructions incitaient sans nul doute l'écrivain à mieux « voir » ses personnages et à provoquer certaines situations pittoresques¹⁶. »

¹³ *La Semaine des familles*, 13 octobre 1883.

¹⁴ Matthieu Letourneau « Illustrations et sérialité dans les livraisons romanesques », conférence sur la littérature française des universités de Paris-Sorbonne et Sorbonne nouvelle, organisée le 23 février 2008, par Hélène Védrine.

¹⁵ Sylvie Belnard-Chaudat, *Les éditions Jules Rouff et la naissance de la culture de masse en France (1877-1913)*, thèse soutenue à l'université de Versailles-Saint-Quentin-en Yvelines, sous la direction de Jean-Yves Mollier, 2013, p. 226.

¹⁶ Michel Melot, « le texte et l'image », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, Le temps des éditeurs, Paris, Promodis, tome III, 1986, p. 336.

J'ai essayé d'en faire la démonstration ailleurs¹⁷ en proposant une enquête de génétique éditoriale à partir de l'étude des correspondances. On peut ainsi montrer que chez Verne, la grammaire de l'illustration finit par se confondre avec une grammaire de la narration selon une structure homologique qui implique que l'auteur contrôle *a priori* les différentes articulations. Aujourd'hui, je voudrais essayer d'aller jusqu'au bout de la logique de l'imaginaire du support et montrer l'articulation entre type, illustration et poétique dans le roman réaliste de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans ce cas, l'image topique et le dispositif qui lui est associé ne sont pas matérialisés dans le texte mais sont convoqués *in absentia* comme des figures dont la force ironique, ludique est justement de rester en filigrane. On peut par exemple montrer la littérisation de cette grammaire et notamment de la grammaire du type social chez un Flaubert qui a toujours refusé, on le sait, l'illustration de ces œuvres. Pour ce faire, je vais commencer par évoquer une série, « La vie de jeune homme », de Gavarni parue en 1841 dans le *Charivari*. Cette série présente donc une génération de jeunes gens roués, viveurs, un peu cyniques qui vivent leur vie de garçon avant de se marier et de faire une fin. La série présente la période éphémère de leur éducation sentimentale, entre grisette et femme mariée. Ils vont souvent par deux et se font donc des confidences à travers des petits dialogues savoureux qui sont condensés dans la légende [ill.7]. « - C'est une femme que j'ai bien aimée ! – Farceur, tu l'as gardée quinze jours. – Mais je lui ai fait la cour deux ans ». Que reste-t-il de ce dispositif qui est lié à un fort imaginaire dans le roman de la seconde moitié du XIX^e siècle ? Ce qui nous intéresse ici est moins le scénario topique du jeune homme et de ses doubles amours qui est présent et retravaillé, on s'en doute, par le roman réaliste et naturaliste, que les effets du dispositif total : une icône (une image), un scénario et une forme de parole vive, d'éclat de voix, la légende souvent signifié par l'italiques, le dispositif même que l'on trouvait, fortement altéré par la circulation, chez Bertall. Nous n'avons pas de mal en fait à retrouver ce dispositif littérisé dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert.

Flaubert s'est abondamment documenté pour *L'Éducation sentimentale* et notamment il a revu des collections entières du *Charivari*¹⁸. Il a pris des notes sur plusieurs lithographies, notamment sur celles de Gavarni. Peut-on dire qu'il y a un imaginaire du support littérisé ? Il nous semble que le type de Gavarni autour du jeune homme constitue une des nombreuses sources poétiques de *L'Éducation sentimentale*. Le sous-titre du roman, « Histoire d'un jeune homme », fait explicitement référence au type. L'histoire racontée reprend globalement le scénario à la Gavarni : outre le double amour (la femme mariée et Rosanette qui est une grisette qui a réussi), on retrouve la sociabilité des jeunes gens, l'existence de l'oncle à héritage, personnage omniprésent de la caricature, et surtout l'initiation amoureuse. Mais la meilleure preuve de la force de l'imaginaire du dispositif du type de jeune homme se trouve dans la première page de *L'Éducation sentimentale*, dans cette phrase qui pourrait être illustrée par une vignette. « M. Frédéric Moreau, nouvellement reçu bachelier, s'en retournait à Nogent-sur-Seine, où il devait languir pendant deux mois, avant d'aller *faire son droit*. ». L'expression « faire son droit » est en italiques, ce qui indique la volonté d'attirer l'attention du lecteur sur l'expression qui pourrait avoir un sens particulier. Dans son brouillon Flaubert avait précisé ce sens « ce qui signifiait dans sa pensée être libre et vivre en artiste », c'est-à-dire mener la vie de jeune homme chère à Gavarni. Cette expression « faire son droit » constitue effectivement une légende d'une gravure particulièrement amusante de Gavarni. On y voit un jeune homme occupé à conter fleurette à une grisette avec cette légende « Il fait son droit » [ill.8]. La première page de *L'Éducation sentimentale* pointe d'emblée que la lithographie du *Charivari* est littérisée dans le

¹⁷ Marie-Ève Thérenty, « Le genre répété : étude de la grammaire illustrative de quelques romans réalistes du XIX^e siècle » dans *L'image répétée*, Conférencier de la revue textimages, 2012, http://revue-textimages.com/conferencier/01_image_repetee/therenty1.html

¹⁸ Pour une étude poussée de l'image dans *L'Éducation sentimentale*, nous renvoyons à l'article de Takashi Kinouchi, « La Mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », dans *Les Pouvoirs de l'image I, Revue Flaubert*, 2014. URL : <http://flaubert.revues.org/2256>. C'est Takashi Kinouchi qui le premier a relevé le lien entre Gavarni et Flaubert.

roman et que plus largement, elle en constitue une des matrices de production textuelle. Le processus ironique est exactement contraire à celui de l'illustration de Bertall par Kock. Bertall impose une illustration stéréotypée au roman de mœurs tandis que Flaubert rattache de manière pratiquement subliminale son personnage à un type pour en accentuer la polysémie. Car, avec cette convocation minimale du type, Flaubert évite l'écueil du stéréotype et il se rapproche de l'esthétique revendiquée par Balzac pour les études de mœurs, faire des individualités typisées tout en ajoutant à l'étude de mœurs beaucoup de distanciation et d'ironie.

Il existe donc au XIX^e siècle notamment dans l'illustration de la littérature populaire mais pas exclusivement une grammaire fondée sur la répétition de trois genres d'images : la vue, la scène et le type. La radicalisation de cette grammaire dans le cas de la livraison illustrée a sans doute contribué à une délégitimation du roman de mœurs et notamment à celle de son chef de file Paul de Kock. Mais cette grammaire constitue aussi un imaginaire du support avec laquelle les écrivains ont pu jouer parfois selon des effets-supports littérisés dont il reste à faire l'histoire et la taxinomie.

Marie-Ève Thérénty
(Université Montpellier III-RIRRA21)