



## Le genre répété : étude de la grammaire illustrative de quelques romans réalistes du XIXe siècle

- Marie-Eve Thérénty

Le phénomène que nous souhaitons mettre au jour et analyser est la relative fréquence souvent concertée, parfois impensée, d'une grammaire illustrative dans l'édition de romans depuis l'époque romantique jusqu'au moment naturaliste. Dans beaucoup de romans de mœurs, notamment dans les éditions populaires mais non exclusivement, se met en place une scénographie picturale fondée sur l'articulation de trois genres d'images, littéralement rattachées à l'histoire : le type, la vue et la scène. Ce phénomène qui perdure depuis le début des années quarante jusqu'au moment naturaliste au moins, sera envisagé ici avec les outils et l'ambition non d'une théorie de l'image mais d'une poétique du support. La poétique du support est l'ensemble des données esthétiques liées à la prise en compte spécifique du *medium* par l'auteur, ce qui entraîne en retour pour le chercheur la nécessité de considérer le support comme un phénomène poétique<sup>1</sup>. Il s'agit donc d'abord de cerner la manière dont l'auteur se sert du support comme d'un dispositif pour conforter la poétique de son texte mais aussi et surtout de considérer la façon dont il littérarise le support pour l'intégrer à l'œuvre. Peut-on donc faire l'hypothèse, qu'il pourrait y avoir, dans l'imposition du modèle réaliste au XIXe siècle, une part, à déterminer, d'effet-retour

---

<sup>1</sup> Sur cette notion de poétique du support, nous nous permettons de renvoyer à deux de nos articles : « Pour une poétique historique du support », publication dans *Romantisme*, n°143, 2009, pp. 109-115 et « Enonciation éditoriale et poétique du support » article paru en 2010 dans la revue *Communication et langages*, n°166, pp. 3-19.

du support illustré et de cette grammaire et que nous pourrions être avec certains romans réalistes devant un effet-support littérisé à l'image par exemple de ce que les observateurs du feuilleton ont noté pour la coupe suspensive ? Il va de soi qu'à cette interrogation, seule une longue enquête permettrait de répondre. Nous essaierons donc ici, jouant le jeu de l'atelier, d'amorcer des réflexions et de donner des pistes. Nous esquisserons d'abord cette grammaire de l'illustration pour le roman réaliste avant de nous concentrer sur le phénomène du type pour comprendre le fonctionnement, les évolutions et aussi les conséquences de l'impérialisme de cette grammaire ; nous pourrions alors revenir sur cette hypothèse d'un effet-support littérisé.

### **Une grammaire de l'illustration pour le roman réaliste**

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 péri-texte des romans, tout l'accompagnement éditorial prouvent qu'il s'agit d'une scansion bien intégrée au moins par les professionnels dans les années quarante. Il suffit de feuilleter la bibliothèque illustrée de l'époque pour s'apercevoir du fonctionnement concerté et cohérent de cette grammaire illustrative généralement annoncée sur la couverture. Ainsi pour l'édition du *Fils du diable* de Paul Féval, chez Bry-Willermy en 1846, l'éditeur propose des types par Gavarni. Dans l'édition du *Comte de Monte Cristo* de 1846, publiée au bureau de *L'Echo des feuilletons* par livraisons, les illustrations se divisent entre « Types par Gavarni » et « Scènes par Johannot ». Enfin, la couverture des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue en 1844 indique « une édition illustrée de 300 à 400 dessins, vues, scènes, types par les meilleurs artistes ». Le prospectus de ce roman recourt d'ailleurs d'une manière cohérente à cette scansion comme argument publicitaire : « En effet, quel livre pouvait mieux que celui-ci offrir

des sujets au luxe de la gravure par la variété des types, par l'étude des localités, par le dramatique des situations ? »<sup>2</sup>.

Cette grammaire se développe avec plus ou moins d'envergure durant une grande partie du siècle. L'édition Furne (1840-1845) de *La Comédie humaine* présente une version minimale ou atrophiee 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 – portrait, 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. 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.

Cette scansion peut encore être accentuée par l'injonction éditoriale de la livraison, mode de publication courant pour l'édition populaire au XIXe siècle. La livraison impose alors le retour périodique de l'illustration, voire du même genre d'illustration. Pour *Les Mystères de Paris*, chaque livraison contient une feuille de seize pages de texte, une grande gravure imprimée sur feuillet et représentant une scène ou un personnage-type en pied, et trois ou quatre gravures moyennes dans le texte, plutôt des scènes ou des vues, le tout renfermé dans une couverture imprimée. Dans l'édition à quatre sous des *Frères corses* d'Alexandre Dumas chez Marescq en 1853, chaque livraison comprend invariablement deux scènes et un type.

Cette distribution justifie une spécialisation générique des dessinateurs, processus qui débute sans doute avec la fabrication du *Paul et Virginie* dans l'édition de 1838. L'éditeur Curmer soucieux de construire un joyau de la bibliophilie romantique, sélectionne, hiérarchise et spécialise ses illustrateurs, jouant un rôle de scénographe du livre, comme le montre le prospectus :

M. Tony Johannot a reproduit, avec une nouvelle supériorité de sentiment toute la partie dramatique de l'ouvrage ; par une heureuse association, le crayon de M. Français a encadré ces charmantes compositions dans les sites et les végétaux du pays. À ces noms, si justement célèbres, nous sommes heureux de joindre ceux de MM. Isabey, Paul Huet, Meissonnier... qui tous, par des études spéciales, nous ont donné, avec une admirable exactitude, les

---

<sup>2</sup> Prospectus des *Mystères de Paris*, Charles Gosselin, 1843, p. 2.

scènes de marine et de paysage où leur talent se fait si éminemment remarquer.

Effectivement, au fil des années, Tony Johannot devient le dessinateur attitré des scènes et des types de jeunes filles tout comme Daubigny par exemple se fait une spécialité des vues pittoresques. Se prend donc l'habitude de distribuer l'illustration à des équipes ou à des couples. Chez Hetzel, Bayard et Riou se partagent l'illustration entre figures et paysages comme le font également Froelich et Benett. Une lettre d'Hetzel de 1879 à un de ces dessinateurs est explicite : « Il s'agit là de faire un effort pour arriver par cette association à compléter une illustration que ni vous ni lui ne feriez tout à fait bien seul »<sup>3</sup>.

Généralement, l'éditeur, chef de projet de l'édition, définit la scénographie illustrative et ainsi construit un projet de réception de l'œuvre. Car la gamme de l'illustration médiatise la lecture générique de l'œuvre. Pour les romans de mœurs des années quarante-cinquante, la présence de scènes non pas acméiques, selon la pratique plus répandue à la fin de siècle, mais au contraire quotidiennes où deux personnages se font face et dialoguent tranquillement s'inscrit dans l'horizon d'attente du lecteur. George Sand pensait que ces romans étaient difficiles à illustrer puisque les « mêmes personnages sont si longtemps en scène l'un vis-à-vis de l'autre »<sup>4</sup>. Mais à regarder l'illustration, ce qui est vrai pour elle qui écrit des romans avec peu de péripéties vaut pour l'ensemble de la production romanesque de l'époque. Sans doute faut-il y voir la marque de la fabrique du roman de mœurs qui, dans l'alternance de scènes anodines et de types, quotidianise le romanesque. Ce choix illustratif accompagne et soutient la poétique réaliste et vraisemblable du roman de mœurs. L'option plus courante à la fin du siècle de la mise en valeur de scènes acméiques propose un autre pacte de lecture comme Zola en fait l'expérience avec l'affiche violente de *La Bête humaine* qui l'aurait décrédibilisé, selon la petite histoire littéraire, comme auteur légitime pour entrer à l'Académie<sup>5</sup>. À la période des années quarante-cinquante fortement marquée par un paradigme typologique succède

---

<sup>3</sup> Cité dans Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, Droz, 2005, p. 201.

<sup>4</sup> George Sand, *Correspondance*, lettre à Pierre-Jules Hetzel, 24 octobre 1853, Garnier, t. XII, 1976, p. 149.

<sup>5</sup> Voir Jules Huret, *Tout yeux, tout oreilles*, Paris, Charpentier, p. 11.

dans la seconde moitié du siècle une séquence plutôt mobilisée par la scène qui dramatisait mais où le type est toujours présent.

### **Le fonctionnement du type**

Pour comprendre avec précision le fonctionnement de cette grammaire et ses conséquences sur la lecture et la poétique des œuvres, il est possible de concentrer sur une de ses articulations, le type. Phénomène étonnant : jusqu'à la fin du siècle, de *La Comédie humaine* aux *Rougon-Macquart*, de Bertall à Gill, l'illustration romanesque montre non seulement les simples protagonistes mais aussi les héros en types. Il faut alors entendre type au sens du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire non pas essentiellement comme caractère ou comme type littéraire, mais comme un type social différencié et historicisé de l'activité humaine. 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. Balzac écrit dans *Une ténébreuse affaire* que le type est « un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins ; il est le modèle du genre »<sup>6</sup>. Se constitue donc à l'intérieur de chaque roman une galerie de types. 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.

L'entrée dans la fabrique des types s'avère particulièrement intéressante. Le phénomène du type ayant vocation à élucider le monde, où se situe son ancrage : est-il textuel, référentiel, iconique, voire les trois à la fois ?

Risquons d'abord l'hypothèse en apparence peu hasardeuse que la première source du type est textuelle. Le type devrait être une tentative de mise en image des personnages du roman. Dans les faits, les écrivains protestent souvent que le roman ne constitue qu'un alibi à une galerie. Dans une lettre du 20 novembre 1864 à son éditeur Hachette, la comtesse de Ségur s'insurge :

---

<sup>6</sup> Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire, scènes de la vie politique*, H. Souverain, 1842, tome 1, p. 30.

Dans plusieurs de ces illustrations, il y a des contresens d'âge, de caractère, d'ensemble. Mr Bayard n'a pas lu le volume ; c'est évident ; et ce dont je me plains c'est qu'un illustrateur compose des types au lieu de prendre ceux de l'auteur. Le Paolo échevelé, M. de Nancé tantôt gros paysan, tantôt collégien de 18 ans et d'autres inventions de ce genre tiennent aux divers dessinateurs qui ont aidé M. Berthal [*sic*] et qui ont oublié de s'entendre<sup>7</sup>.

Cette lettre fait écho à l'expérience de Balzac qui insiste à plusieurs reprises dans sa correspondance sur le fait qu'il est indispensable « que les dessinateurs lisent le livre »<sup>8</sup>. Bertall, effectivement des années plus tard, racontera que son élection comme dessinateur vedette de l'édition Furne de *La Comédie humaine* a découlé d'un portrait particulièrement réussi de Madame Vauquer réalisée à partir de la description de Balzac :

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<sup>9</sup>.

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. Le rapport texte-image est parfois décrit de cette manière hiérarchisée, idyllique et utopique dans les prospectus d'ouvrages qui visent ainsi à faire de la galerie des types une sorte de résumé en images et d'*ars memoria* du roman.

En effet, quel que soit l'intérêt d'une œuvre littéraire, le plaisir qu'on éprouve en la lisant se trouve doublé lorsque les types des principaux personnages, les drames les plus émouvants, les sites historiques ou pittoresques que le livre passe en revue, sont reproduits par un habile crayon. Le tout alors se classe facilement dans la mémoire et y reste gravé d'une manière presque ineffaçable<sup>10</sup>.

Une autre possibilité pour le dessinateur est, tout en mobilisant des personnages du roman, de s'inspirer du réel pour constituer sa galerie de types. Cette

---

<sup>7</sup> Lettre du 20 novembre 1864 citée dans Yannick Nexon, Anne de Coquereumont, Michèle Stievenard, *La Comtesse de Ségur et ses illustrateurs*, Bibliothèque municipale de Rennes, 1999.

<sup>8</sup> Balzac, *Correspondance*, Edition de Roger Pierrot, tome IV, Garnier, pp. 329-330.

<sup>9</sup> *Souvenirs intimes* parus dans *Le Figaro*, 20 août 1881.

<sup>10</sup> Annonce de la publication du *nouveau Musée universel* reprise de Ségolène Le Men, « L'édition illustrée, un musée pour lire », dans Pierre Georgel (dir.), *La Gloire de Victor Hugo*, Paris, éditions réunion des musées nationaux, 1985, p. 527.

volonté de la référence vive s'affirme au cours du siècle notamment avec le développement de la chose vue journalistique, avec la généralisation des enquêtes sociales et du petit reportage. George Sand fait de cette saisie des types d'après nature, un argument publicitaire, pour justifier après la mort de Tony Johannot, spécialiste parisien de l'image, la reprise de l'illustration par son fils Maurice Sand :

Il me semble qu'on pourrait dire ceci, que malgré la perte de l'excellent artiste, etc, on fera de son mieux pour le remplacer et que sous un certain rapport, les illustrations de George Sand offriront un attrait nouveau en donnant les sites, les coutumes, les types pris sur nature, en Berry et ailleurs etc., etc<sup>11</sup>.

Suivant la même logique, un peu plus tard dans le siècle, pour persuader Schuler de renoncer à illustrer *L'Isthme de Suez* d'Erckmann-Chatrion, Hetzel évoque la connaissance que Riou a de l'Égypte : « Il s'en tirera à un certain point de vue par l'exactitude, tandis que vous, vous ne pourriez que faire de la fantaisie. Il nous fera des figures qui n'en seront pas, mais elles auront des costumes vrais »<sup>12</sup> ; à quoi Schuler répond « On n'invente pas des machines, paysages et types à mon bien grand regret, il faut donc les donner à Riou qui connaît et a été en Égypte »<sup>13</sup>. S'impose donc la pratique des illustrateurs-reporters. En témoigne encore la lettre suivante écrite par Erckmann pour donner la clé des types alsaciens à Riou.

Mon cher Edouard,

Monsieur Riou, l'un des meilleurs dessinateurs de Paris, dont vous avez remarqué bon nombre de productions dans *Le Tour du Monde*, se rend à Phalsbourg en vue d'étudier les mœurs, les costumes et les physionomies du pays pour notre édition populaire du *Conscrit* et de *Waterloo*. Vous me rendrez le plus grand service de favoriser ses investigations en l'accompagnant aux endroits où l'on rencontre de bons types... tels que la brasserie, le café, le casino, voire même l'église et la synagogue. Bref, en lui facilitant les recherches de tous les matériaux dont il aura besoin : intérieurs, réunions publiques, marché de Phalsbourg et de Saverne, fortifications, paysages, etc. Hippolyte lui fera voir le portrait de mon père, qui m'a servi de modèle dans la création du père Goulden. (...) Ayez aussi l'obligeance de le faire assister à l'une des séances de la justice de paix. Pendant le marché, son meilleur poste d'observation serait notre ancienne bibliothèque ; il

---

<sup>11</sup> George Sand, *Correspondance*, Lettre à Monsieur Hetzel, 1er décembre 1852, p. 489

<sup>12</sup> Cité dans Claude-Anne Parmegiani, *Les petits Français illustrés 1860-1940*, collection bibliothèques, édition du cercle de la librairie, 1989, p. 74.

<sup>13</sup> *Ibid.*

verrait défiler dans la boutique tous les bonnets, les robes, les blouses, les souquenilles, les hottes et les paniers qui m'ont inspiré depuis quinze ans<sup>14</sup>.

Mais le plus souvent, les gravures s'engendrent aussi selon un mode « intericonique ». Les types immigrent, sans subir forcément beaucoup de transformations, d'autres ouvrages ou périodiques comme du recueil matriciel des *Français peints par eux-mêmes* paru en livraisons entre 1840-1842 dont on ne soulignera jamais assez l'importance pour la littérature du XIXe siècle. Cet ouvrage crée le modèle du type qui se dresse en pied, isolé, avec une légère ombre portée au sol et emploie un nombre important de dessinateurs du roman de mœurs comme Gavarni, Grandville ou Monnier. Toute une littérature dérivée, parfois parodique, comme les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, propage le modèle typologique qui lui est associé. D'autres sources de la vogue typologique apparaissent avec la collection des physiologies, ces petits livrets fondés autour de la construction d'un type, parue chez Aubert dans les années 1840, et enfin évidemment avec la presse de caricature reconvertie à l'instar du *Charivari*, à partir des lois Fieschi de 1835, dans la caricature sociale. Le même type peut parfois être construit en série entre la librairie panoramique, la collection physiologique, la presse de caricature et l'édition romanesque. Ainsi en est-il du procureur du roi, Villefort, illustré dans *Le Comte de Monte-Cristo* de 1846. Dans l'image qu'en propose Gavarni, il est dépeint dans l'exercice de ses fonctions, l'énonciation d'un réquisitoire. Ce portrait s'inscrit donc dans la série des gens de justice de Daumier paru à partir de 1845, sous le titre de la *Physiologie d'un homme de loi par un homme de plume*. Mais surtout le lecteur d'époque peut se souvenir que Gavarni avait illustré par un portrait avec le même geste une physiologie de Timon intitulée « La Cour d'Assises » dans *Les Français peints par eux-mêmes*. Cette intericonicité est d'autant plus remarquable que cette vignette dans le roman apparaît pour illustrer un épisode particulièrement intime de la vie de Villefort, une confession et non un réquisitoire. L'image typologique finit par écraser, concurrencer le texte et lui imposer un sens autre en l'inscrivant dans une série sociale qui l'excède. Le vertige de la répétition peut alors jouer à plein. Le type s'inscrit dans une galerie intratextuelle mais aussi dans une série intertextuelle elle-même croisée par d'autres galeries. La presse périodique, les physiologies et la

---

<sup>14</sup> Cité dans le dossier *Edouard Riou, Rocambole*, 2007, p. 45.



littérature panoramique fonctionnent toutes selon un régime sériel, l'ensemble se renforçant apparemment selon un processus d'accréditation mutuelle.

Car si les contemporains<sup>15</sup> posent la question de la répétition, c'est pour redouter l'ennui et non pour s'inquiéter par exemple du risque de tourniquet iconique, voire de stéréotypie. Comme l'a souligné Ruth Amossy dans un article important, le XIXe siècle croit au type comme à un instrument de connaissance précieux : « Le personnage typique en qui l'individuel rejoint le général, le modèle réduit à travers lequel toute une catégorie humaine se définit est le fondement de la représentation artistique qui entend prodiguer un savoir sur le social. Il a valeur épistémologique »<sup>16</sup>.

Cette pratique typologique garantit l'expertise sociale des dessinateurs qui deviennent, au moins autant que les romanciers, les précurseurs des sociologues. Les éditeurs les convient à réunir leurs croquis sous forme de séries à l'instar de Hetzel pour Gavarni (dont l'affiche *Œuvres choisies de Gavarni-Etudes de mœurs contemporaines* est tout un programme), voire s'ils en sont capables, à accompagner leurs types de textes qui permettront d'élucider le monde social. Bertall devient l'auteur, en 1874-1876, d'une série d'ouvrages portant comme surtitre, véritable calque balzacien : *La Comédie de notre temps, études au crayon et à la plume*. Le projet est ambitieux : « Décrire, dessiner une silhouette, un trait fugitif de mœurs, d'habitude, de tournure ou de caractère, voilà sa raison d'être ; faire de tous ces croquis une sorte d'esquisse générale de notre temps, voilà son but »<sup>17</sup>.

Cette typification des personnages qui concerne autant les héros – le dessinateur Benett, l'éditeur Hetzel et l'auteur Verne discutent longtemps en 1884 autour du type de Mathias Sandorf dans le roman éponyme<sup>18</sup> – que les protagonistes

---

<sup>15</sup> Lagevenais, « De la littérature illustrée en France », *Revue des deux mondes*, 15 février 1843.

<sup>16</sup> Ruth Amossy, « Types ou stéréotypes ? Les "physiologies" et la littérature », *Romantisme*, année 1989, n° 64, pp. 113-123.

<sup>17</sup> Bertall, *La Comédie de notre temps, études au crayon et à la plume. La civilité, les habitudes, les mœurs*, Paris, Plon, 1874-1876.

<sup>18</sup> La correspondance autour de ce type est prolixe et étonnante. On se contentera de citer ici un extrait d'une lettre de Jules Verne : « J'ai reçu les dessins de Benett que vous m'avez envoyés. Ce n'est pas du tout cela. Sandorf jeune, c'est vous à 35 ans, avec toute la barbe, des yeux noirs comme il est dit dans le texte, de votre taille absolument. Sandorf devenu docteur Antékirtt, ce serait un mélange de vous et de ce qu'était votre ami Bixio, sans barbe, pas chauve, un peu plus gros que n'était Sandorf. Pour moi, je ne vois pas autre chose, je n'ai pensé qu'à cela. Le docteur de Benett a une figure de galérien, ça m'a frappé. Son Sandorf à moustaches lui ressemble » (Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel,

ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes. L'observation de la galerie manifeste que l'attention du lecteur est polarisée autour de silhouettes sociales qui mettent l'accent sur la partie sociologique de l'œuvre et non sur ses enjeux psychologique et dramatique. Le Monsieur Guillaume dessiné par Meissonier pour *La Comédie humaine* apparaît comme le type du marchand enrichi, toujours soucieux de la faillite ; rien dans ce visage sévère ne révèle le père aimant qu'il saura être aussi dans *La Maison du Chat-qui-pelote*. Le passage de l'édition Furne à l'édition Marescq, avec l'introduction de nombreuses scènes, à la fois scènes-colloques et scènes-acmées, donne une autre version plus psychologisée et dramatisée de *La Comédie humaine* et offre sans doute un autre programme de lecture plus conforme aux attentes de la lecture populaire dans les années cinquante. Cette édition permet, à l'instar de ce que fait Johannot à la même époque pour Sand, de psychologiser le roman balzacien. Car de fait, ne mettre en avant que le type social dans le roman balzacien paraît très réducteur. Éric Auerbach lui-même remarquait que sans l'Avant-propos, et avons-nous envie d'ajouter sans les illustrations du Furne, nul n'aurait songé à voir dans *La Comédie humaine* une collection de types : « Ce que nous voyons c'est, au contraire, la figure concrète et particulière, avec son physique et son histoire propres, telle qu'elle résulte de l'immanence de la situation historique, sociale, physique, etc. : non pas "le soldat", mais, par exemple, le colonel Bridau, mis en disponibilité après la chute de Napoléon, ruiné, et menant une vie d'aventurier à Issoudun (*La Rabouilleuse*) »<sup>19</sup>. Une lettre de Balzac à Madame Hanska du 26 octobre 1834 révèle le travail complexe opéré sur le type : « Aussi dans les *Études de moeurs* sont les *individualités* typisées, dans les *Études philosophiques* sont les *types* individualisés. Ainsi, partout, j'aurai donné la vie : au type, en l'individualisant ; à l'individu, en le typisant ». Typiser un individu, c'est lui donner une dimension sociale sans le réduire à cette aspectualisation ; individualiser un type, c'est le caractériser psychologiquement pour le détacher du général. L'illustration assez monolithique du Furne permet sans doute au dessinateur d'éviter de s'interroger sur ces processus hybrides et mystérieux que seul peut-être le Grandville des *Scènes de la vie privée et*

---

Amiens, 21 septembre 1884, *Correspondance inédite de Jules Verne et Pierre Hetzel*, tome III, Slatkine, 2002, p. 238).

<sup>19</sup> Eric Auerbach, *Mimesis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

*publique des animaux* aurait pu systématiser. Quoi qu'il en soit, ce choix de la galaxie typologique validé par un Balzac sans doute sous influence en 1842 de la littérature panoramique<sup>20</sup> montre cette volonté de typologisation du roman balzacien qui souhaite proposer un inventaire des identités au monde. Il faut reprendre l'hypothèse de Judith Lyon-Caen<sup>21</sup> d'un décryptage du social mais en y associant la force du support illustré. Le geste publicitaire de Hetzel qui aligne en 1842 sous une même étiquette *Etudes de mœurs du XIXe siècle*, *La Comédie humaine*, les œuvres de Gavarni et des ouvrages de littérature panoramique parodique, ne saurait dès lors surprendre. Cette grammaire typologique induit donc deux phénomènes : avec la galerie des types s'impose un imaginaire de l'inventaire social et la typologisation excessive des personnages conduit potentiellement à une lecture essentiellement sociale et non plus psychologisante des personnages, ce phénomène pouvant être atténué par la présence de scènes.

### **Grammaire illustrative et poétique des œuvres**

L'existence de cette grammaire peut-elle influencer par un phénomène retour la poétique des œuvres ? Michel Melot dans la monumentale *Histoire de l'édition française* lance l'idée, sans la développer, que cette grammaire illustrative a pu engendrer des effets spécifiques d'écriture : l'illustrateur « 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 pittoresques »<sup>22</sup>. Cette prise en compte par anticipation du support est en fait extrêmement difficile à démontrer. On peut cependant d'abord dans une enquête de génétique éditoriale repartir de la fabrique de l'image.

Les romanciers du XIXe siècle, qui sont d'ailleurs souvent illustrés dans des rééditions, sont en fait rarement associés à la fabrication des images qui reste largement un privilège de l'éditeur. Des correspondances attestent pourtant parfois

---

<sup>20</sup> Nous reprenons les conclusions de Ségolène Le Men dans son article, « La littérature panoramique dans la genèse de *La Comédie humaine* : Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes* », dans *L'Année balzacienne*, 2002, n°1, pp. 73-100.

<sup>21</sup> Voir Judith Lyon-Caen, *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

<sup>22</sup> 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.

de propositions d'étroites collaborations. Ainsi Balzac fait la liste à plusieurs reprises des types à illustrer et des dessinateurs à qui confier ces portraits.

Avec des artistes comme Gérard-Séguin et Meissonnier [sic], il faut s'y prendre bien à l'avance, or dans le premier volume des *Scènes de la vie de province* qui contiendra l'Abbé Troubert, Pierrette et La Rabouilleuse, il faut donner à Gérard-Séguin l'Abbé Troubert et Pierrette, et à Meissonnier l'abbé Birotteau, à Monnier Philippe Brideau, le Colonel Gouraud, l'avocat Vinet, - à Meissonnier la mère Lorrain- La Rabouilleuse à Gavarni- Roguin à Daumier.

En leur donnant de l'avance ainsi à eux et aux graveurs, vous vous en trouverez mieux.

Je vous donnerai des indications semblables pour le 3 et 4e volume des *Scènes de la vie privée* à mesure qu'elles me viendront à l'esprit, mais il est indispensable que les dessinateurs lisent le livre.

Dans le 4e volume des *Scènes de la vie privée*, il faudrait donner Ursule Mirouet à Gérard Seguin, Goupil à Monnier, Minoret le maître de poste à Monnier – le curé Chaperon à Meissonnier – Madame de Portenduère à Meissonnier – le Docteur Minoret à Grandville.

Dans *Le Contrat de Mariage*, Mathias le vieux notaire à Meissonnier, Madame Evangelista à Géniole et Manerville à Gavarni.

Dans le troisième volume, il n'y a que Meissonnier capable de faire Gobseck et je retiens le dessin pour moi. Dites-le lui. C'est le rival de Shylock<sup>23</sup>.

Ces souhaits ne seront pas respectés. Frustré sans doute de ne pas intervenir autant qu'il le voudrait dans l'illustration de *La Comédie Humaine*, Balzac crée en 1844 le dispositif des *Petites misères de la vie conjugale* pensé pour Bertall et son crayon et tout entièrement tourné vers la typologisation du couple. « Mon petit, aurait-il dit un jour à Bertall, je fais un livre pour vous. J'en ai publié un chapitre chez Hetzel, et je complète maintenant à votre intention. Cela s'appellera les petites misères de la vie conjugale »<sup>24</sup>. Dans cet exemple, l'écrivain, comme l'a montré Ségolène Le Men<sup>25</sup>, pense dès la genèse de l'œuvre le genre, ici essentiellement des types, et le positionnement de l'image.

Dans d'autres cas, la collaboration auteur-illustrateur est imposée par l'éditeur et entraîne du côté des écritures une forme de contrainte poétique. Le cas de Jules Verne, romancier semi-légitime, et illustré souvent dès la première édition est significatif. Jules Verne en vient lui-même à une poétique de la répétition fondée sur

---

<sup>23</sup> Balzac, lettre à Pierre-Jules Hetzel, octobre 1841 dans *Correspondance*, tome IV, Garnier, 1966, p. 328.

<sup>24</sup> « Souvenirs intimes », *Le Figaro*, 20 août 1881.

<sup>25</sup> Ségolène Le Men, « Balzac, Gavarni, Bertall et les *Petites misères de la vie conjugale* », dans *Romantisme*, 1984, n° 14 (43), pp. 29-44.

l'alternance régulière de descriptions (portraits et sites) et de scènes dramatiques suscitée par la grammaire illustrative. Sa correspondance avec Hetzel, qui montre un écrivain contraint de faire tout un travail préparatoire sur l'illustration, permet d'entrer dans l'atelier de la contrainte illustrative :

Mon cher Verne,  
Riou<sup>26</sup> est là sur mon canapé. Nous venons de causer du *Tour du monde* qu'il faut qu'il se mette à illustrer sans retard.  
Il a besoin 1. d'avoir le texte revu par vous d'après le *Temps* 2. que les coupures des livraisons lui indiquant la place des vignettes soient indiquées par vous. 3. que vous lui indiquiez les sources où il pourra puiser les documents authentiques, véridiques où il pourra trouver les choses vraies sur les pays qu'il faut absolument donner dans votre livre, pour que l'image soit en rapport de sincérité avec vos textes<sup>27</sup>.

En fait, ce travail préparatoire se fait au moment même de la genèse de l'œuvre. « Ce que je vous demande, à mesure que vous ferez votre travail, c'est de *noter les points* que nous devrions illustrer » enjoint ailleurs Hetzel. Les insertions d'illustrations en viennent à correspondre à une scansion narratologique programmée par l'écrivain. Il arrive même que, lorsque la pause descriptive pour une vue est exagérée, l'auteur reçoive les semonces de l'écrivain.

La seconde (erreur), c'est le temps que vous nous faites perdre à préparer le mariage sur la Syphanta, en en décrivant les préparatifs comme si votre but était de donner des motifs à un dessinateur de *L'Illustration*, ou à un maître de ballet de la Gaîté<sup>28</sup>.

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.

Mais il faut aller encore plus loin, dépasser l'enquête de génétique éditoriale et mettre en évidence des effets de support littérisé. Peut-on proposer l'hypothèse d'une littérisation de cette grammaire et notamment de la grammaire du type social dans certaines œuvres réalistes ? Peut-on repérer et identifier des indices montrant que cette grammaire issue de l'illustration et surtout l'imaginaire qui lui est associé

---

<sup>26</sup> Riou est un des dessinateurs des *Voyages extraordinaires* de Verne.

<sup>27</sup> Pierre- Jules Hetzel à Jules Verne, jeudi 21 septembre 1872, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre Hetzel*, Slatkine, tome 1, 1999, p. 184.

<sup>28</sup> Pierre-Jules Hetzel à Jules Verne, Paris 29 novembre 1883, *Correspondance, Op. cit.*, t. II, p. 185.

ont contribué à l'invention et à la théorisation, on le sait aporétique, du réalisme ? Il est difficile de faire cette démonstration dans le cadre restreint d'un article mais pour apporter pour finir deux éléments de réflexion, nous considérerons le traitement de la question du type dans le système balzacien d'un part et chez Champfleury d'autre part.

Le dispositif typologique dans la manière dont il s'est diffusé à partir des *Français peints par eux mêmes* a sans conteste fasciné les écrivains faisant du type illustratif une matrice du personnage et notamment du personnage réaliste. Ainsi Balzac s'est approprié dans un geste magistral de resaisie rétrospective de sa propre œuvre l'imaginaire de l'inventaire social. Souvenons-nous de l'avant-propos de *La Comédie humaine* écrit en 1842 qui propose autoritairement une reprise de l'œuvre par la grille de lecture du type, geste absolument contemporain, on l'a vu du choix de l'illustration de l'œuvre : « Ce n'était pas une petite tâche que de peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitif, la somme des types, que présente chaque génération et que *La Comédie humaine* comportera »<sup>29</sup>. Balzac développe ici l'utopie d'une œuvre-monde fondée sur une galerie, une galaxie de personnages typologiques, proposant un projet de lecture de son œuvre comme inventaire du monde social. Le deuxième signe de cette littérisation de la grammaire du type réside dans l'évolution du réalisme, sous l'impulsion d'un de ses théoriciens comme Champfleury vers une dépsychologisation de ses personnages. Champfleury a, dans ses écrits historiques et théoriques, souligné l'importance de l'invention du type, création iconique liée selon lui à des dessinateurs comme Daumier dont il a « étudié l'œuvre feuille à feuille »<sup>30</sup>, Traviès ou Gavarni : « L'individu s'efface pour laisser place à un type. C'est là ce que trouvent si rarement les poètes, les romanciers, les peintres, les caricaturistes »<sup>31</sup>. Dans plusieurs romans de Champfleury, et notamment dans *Les Bourgeois de Molinchart* (1855) que nous allons considérer ici, les types sociaux prédominent. Cette obsession pour le type plutôt que pour l'individu se manifeste par le fait que les personnages sont plus souvent désignés dans le roman par leur classe professionnelle que par leur état-civil et par l'emploi fréquent de

---

<sup>29</sup> Pierre- Jules Hetzel à Jules Verne, jeudi 21 septembre 1872, *Correspondance*, *Op. cit.*, t. 1, p. 184.

<sup>30</sup> Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, 1885 (3e édition), p. 188.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 42.

maximes générales mettant en jeu des mécaniques sociales pour expliciter le comportement d'un personnage.

M. Creton du Coche se promenait alors sur les remparts suivant son habitude, après déjeuner loin de se douter de ce qui se passait dans sa maison. Il était sorti à midi précis, pour aller voir les travaux. C'est une mission que se donnent les bourgeois de Molinchart que d'aller voir les travaux<sup>32</sup>.

Ce personnage paraît complètement étouffé par le type du bourgeois prudhomme. Parfois Champfleury est encore plus explicite sur le processus d'engendrement du personnage par le type : « Ainsi parla Laroche, qui n'était autre qu'un commis-voyageur en baromètres, et qui joignait à son commerce l'invention de la Société météorologique dont le brevet fut payé cinq cents francs. Laroche fut un des types les plus adroits de la race des voyageurs de commerce [...] »<sup>33</sup>. Les titres de chapitres confirment éloquemment cette obsession typologique : « une jeune femme de province, chapitre III », « La vieille fille, chapitre V », « la maîtresse de pension, chapitre XV ». Les personnages illustrent tous un type déjà bien mis en valeur en 1855 par l'iconologie sociale et la caricature : Creton du Coche, l'avoué ; Louise Creton du Coche, la femme de province ; Ursule Creton la vieille fille ; Jajeot, l'épicier ; Bonneau, l'archéologue avec son parapluie ; l'avocat Quantin... Tout le personnel graphique des *Français peints par eux-mêmes* et des séries typologiques inventées par Daumier, Cham ou Bertall, semble se mobiliser et s'animer dans cette intrigue romanesque. Le chapitre XIV intitulé « Catilinaires de province » met ainsi en scène les « gens de justice » crayonnés par Daumier.

L'avocat Quantin entra par la petite porte qui mène à la chambre des délibérations du jury dans les affaires de cours d'assises. Le bonnet en arrière, la bouche dédaigneuse, les larges manches flottant au vent qui semblaient bouffies d'orgueil, d'immenses dossiers sous le bras, un certain remuement qu'il donnait à son corps, produisirent sur l'assemblée ce que le peuple appelle le *flafla*. M. Quantin traversa le public la tête haute, avec l'air d'un triomphateur, envoya des sourires aux dames, et montra aussitôt la familiarité qu'il entretenait avec les juges en allant causer avec le président<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> *Les Bourgeois de Molinchart, Œuvres illustrées de Champfleury*, illustrations de Lix, 1867, p. 5.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 68.

Bertrand Gendrel remarque, dans sa thèse récente<sup>35</sup>, que les personnages principaux qui généralement dans le roman se distinguent comme individus, comme caractères, voire comme héros, sont tout autant identifiables à des types que les personnages secondaires. Ainsi, le Comte de Vorges dont la vie est résumée en focalisation externe sans empathie ou sans tentative pour rejoindre le point de vue du personnage est ainsi le type absolu du bellâtre de province :

Quoique âgé de vingt-cinq ans, il conservait le charme de la première jeunesse. Une petite moustache, qui ressemblait à un peu de fumée qui sort de la cabane d'un pauvre, contribuait sans doute à le faire paraître plus jeune qu'il n'était réellement. Vers vingt-trois ans, il était revenu de Paris, à la suite d'une passion violente pour une comédienne : depuis, il ne sortait plus de ses terres. On l'avait vu arriver un jour à Molinchart, maigre, pâle, triste, et telle était la tradition qui courait le pays. La santé lui revint, mais il conserva toujours un sourire fin et triste, un regard inarrêté qui provoquait la sympathie<sup>36</sup>.

Les personnages semblent déjà vouloir se mettre en adéquation avec une hypothétique illustration<sup>37</sup> qui parfois est d'ailleurs représentée par une *ekphrasis* dans le texte : « un seul portrait attirait les yeux : le pastel de la mère de M. Creton ; image exacte de la vieille fille, avec un manteau pointu et de grandes lunettes d'acier qui semblaient fouiller au fond des consciences »<sup>38</sup>. Tout le roman semble constituer un palimpseste iconique tant les scènes paraissent motivées par un ressort comique invisible et les personnages déjà dessinés dans la vaste galerie typologique du XIXe siècle. Certains objets surinvestis en témoignent comme le parapluie de l'archéologue Bonneau, qui lui sert à mesurer scientifiquement les monuments mais qui depuis la monarchie de Juillet et Daumier désigne autant le bourgeois qu'il indique une volonté de typification. On pourrait même risquer, en examinant la production romanesque de Champfleury qui fut aussi un des premiers historiens de la caricature et de la vignette, que le processus typologique a pu entraîner le réalisme vers l'une de ses apories. Son écriture montre non seulement une objectivation due à la volonté

---

<sup>35</sup> Bernard Gendrel, *Le Roman de mœurs en France (1820-1855)*, thèse soutenue le 26 novembre 2010 à l'université de Tours.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>37</sup> *Les Bourgeois de Molinchart* ont été illustrés en 1867 par Lix pour la collection des *Œuvres illustrées* de Champfleury. Selon la grammaire usuelle, l'illustration est composée de scènes et de types (Ursule la vieille fille, les écuyères Madame Formose et la Carolina, Maître Quantin...).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 22.



réaliste mais également une « dépsychologisation » de l'individu mu uniquement par des déterminismes sociaux, phénomène que nous proposons de relier à l'influence du type iconique. Un lien existe entre cette pratique typologique d'un réalisme sans psychologie et la grammaire illustrative du type, entre le réalisme et le support du livre illustré.

Il existe donc au XIX<sup>e</sup> 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. Le type notamment s'impose à l'époque romantique et réaliste et le phénomène de la répétition de silhouettes essentiellement ancrées socialement aboutit à une proposition de lectures uniquement sociales du personnage et à un projet esthétique faisant du roman réaliste une galerie de types, un inventaire des différentes identités possibles dans une société en pleine mutation. La prise en compte de l'atelier, dans une perspective de génétique éditoriale, montre que les écrivains associés à l'illustration ont pu avoir tendance à intégrer cette scansion dès la rédaction de leurs œuvres, en en faisant une contrainte aussi forte que non dite. Par ailleurs, du côté des imaginaires poétiques, cette forme typologique a pu avoir des conséquences importantes autant sur les œuvres-mondes<sup>39</sup> (qui se sont souvent appuyées sur des inventaires sociaux) que sur certaines tentatives du roman réaliste, dans ses formes les plus radicales, pour proposer un personnage complètement dépsychologisé, réduit à sa carapace et à ses automatismes de type social.

---

<sup>39</sup> Nous renvoyons au numéro de *Romantisme* sur L'œuvre-monde, 2007.