

## **La pratique intermédiaire dans quelques éditions illustrées de *François le Champi*, *Le Petit Chose* et *Germinal***

*Bleck Ulrich Nzengue*

*Laboratoire CELIS*

*(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)*

**L**ES ÉDITIONS ILLUSTRÉES ont la particularité de présenter des textes et des images sur un même support. De ce fait ces éditions s'inscrivent dans la pratique intermédiaire au sens où l'entend Jürgen Ernst Müller<sup>1</sup>, c'est-à-dire qu'il y a co-présence et parfois interactions d'au moins deux médias sur un même support. Cette relation du texte et de l'image dans ces éditions, n'est ni le fait des auteurs, ni celui des illustrateurs, mais celui de l'éditeur. C'est ce dernier qui fait la mise en page de l'œuvre, c'est également lui qui décide du format de l'image, de la répartition dans le texte et du nombre d'illustrations. Pour les œuvres publiées au vivant des auteurs, il arrive que les illustrations soient pensées à partir d'une « relation triangulaire »<sup>2</sup> qui met en collaboration l'auteur, l'éditeur et l'illustrateur.

Cependant les éditions que nous avons consultées n'ont pas été produites à partir de cette collaboration tripartite. L'apparition de la co-présence qui nous intéresse ici, a plusieurs aspects. Dans certains cas, l'image précède le texte et permet à l'œil de voir ce que l'esprit saisira au moment de la lecture. Dans d'autres cas, l'image s'insère dans le texte et le modifie en lui donnant une nouvelle forme. Il arrive aussi que la modification aille dans les deux sens : le texte est modifié par l'image et il la modifie à son tour. La présente réflexion s'intéresse aux implications de la co-présence du texte et de l'image dans la forme des textes d'une part, et dans la compréhension du texte par le lecteur d'autre part.

## Textes-composites

En partant de l'origine latine du mot texte : « textum », qui signifie « tissu, assemblage », Christian Doelker aborde le terme « texte » dans un sens très large. Le substantif ne signifie plus seulement la juxtaposition des lignes manuscrites ou imprimées, mais aussi la jonction d'unités liées d'informations codées par l'image et le son<sup>3</sup>. Dans cette optique, les textes composites se distinguent des textes simples ou standards. Les textes composites renvoient au texte, au sens large, qui serait le résultat de la jonction de deux ou de plusieurs différentes unités d'informations, en l'occurrence le texte et l'image dans notre cas, reposant chacune sur une forme différente. Les textes simples, standards ou classiques quant à eux, renvoient à un seul média (soit l'écrit, soit la parole, soit l'audio). L'influence de chacun des supports informatifs différents, sur un même espace, nous conduit à emprunter le terme de *texte composite*<sup>4</sup>. Cette expression, dans mon propos, apparaît comme la résultante de la pratique intermédiaire. Cette pratique, par le format qu'elle offre aux pages des livres, joue un double rôle. Soit les images suivantes :



Figure 1 : Départ de François  
 Dessin de Pierre Rousseau, « Vignette »,  
 François le Champi [1848], édition de la  
 Librairie Delagrave, 1949.



Figure 2 : Tentative de Suicide  
 Dessin de Félix Lacroix, « Vignette »,  
 Le Petit Chose [1868], Société nouvelle des  
 éditions G.P., 1966, p. 98.

Le premier rôle de ces images est celui de l'ornement. Ces dessins offrent à la page un aspect attrayant tout en mettant en exergue un moment du récit. Le second rôle est la suggestion de la scène. Les illustrateurs Pierre Rousseau et Félix Lacroix sont avant tout des lecteurs, ce faisant, les dessins qu'ils ont réalisés affectent leurs interprétations. Pour une scène donnée, il peut y avoir autant d'interprétations qu'il y a d'illustrateurs. L'image de Pierre Rousseau, par son insertion sur la même page, remplit la fonction d'une *interpicturalité*<sup>5</sup>. De même, la légende qui accompagne le dessin de Pierre Rousseau facilite sa compréhension, tout en étant elle-même compréhensible par l'image qu'elle commente. Cette relation, Liliane Louvel la qualifie de *métapicturalité*, dans ses réflexions sur les modes d'apparition de l'image dans le texte<sup>6</sup>.

La coopération du texte et de l'image dans les éditions illustrées ne se fait pas toujours par inclusion de l'image dans le texte. Il arrive également que l'illustration soit sur une page entière et distincte de celle du texte. Dans ces cas-là, on parle volontiers de *pleine page* ou de *hors texte*. Cette mise en forme peut être imposée par la technique utilisée. Par exemple, pour illustrer *Germinal*, Louise Ibels opte pour les eaux-fortes.



Figure 3 : *Les affamés*  
Dessin de Louise Ibels, « Hors-texte », *Germinal* [1885], édition Javal et Bourdeaux, 1925.

Les eaux-fortes, à l'image de cette illustration, sont obtenues par un procédé de gravure en creux sur une plaque métallique. Le dessin est réalisé sur une surface de métal, en général le cuivre. Cette surface est d'abord recouverte d'un vernis à graver.

Ensuite l'aquafortiste<sup>7</sup> verse généralement un acide sur les traits du dessin réalisé. Le vernis à graver permet à la surface qu'il recouvre de ne pas être *mordue* par l'acide. Le vernis est alors retiré et les endroits qu'il avait recouverts ne peuvent pas retenir l'encre. Ainsi s'obtiennent des entailles dans lesquelles est versée l'encre<sup>8</sup>. Le matériau rempli sert à imprimer le dessin sous la forme d'un tampon. Le cuivre résiste à plusieurs utilisations et permet des tirages de plusieurs exemplaires sans altérer la finesse du dessin. Cette finesse, le lecteur peut l'apprécier au contact de ses doigts sur l'œuvre ainsi faite, car le dessin se présente sur la feuille sous la forme de nombreuses ondulations. En revanche, comme toute taille-douce, l'œuvre ainsi réalisée ne peut s'imprimer en même temps que le texte et nécessite un second passage sous une autre presse<sup>9</sup>. Cet inconvénient rend l'édition plus coûteuse et devient le moyen le plus élégant d'illustrer des livres de *demi-luxe*<sup>10</sup>. Lorsque Louise Ibels reprend le procédé, ce n'est pas parce qu'il n'existe pas d'autres techniques d'illustrations, mais par simple commande individuelle, certainement pour un objectif de collectionneur.

De nos jours, les procédés d'imprimerie ont évolué et ne sont plus les mêmes que ceux utilisés pour les cas des eaux-fortes dont les premières utilisations remontent au xv<sup>e</sup> siècle. Certains emplois des *pleines pages* relèvent d'un simple choix esthétique pour non seulement créer de la variété parmi les modes d'insertion d'images dans les œuvres, mais aussi pour inscrire l'œuvre dans son époque en termes de technique. L'image suivante peut l'attester :



Figure 4 : *Les yeux noirs au chevet de Madeleine*  
Dessin d'Antonio Parras, « Hors-texte », *Le Petit Chose* [1868], édition *Lecture et Loisir*, coll. *Dargaud jeunesse*, 1980, p. 33.

Le hors-texte est aussi employé comme une preuve des faits dont parle le texte. Dans cette optique, il semble nécessaire et indispensable que l'image soit mise à part et en parallèle avec le texte auquel elle renvoie. Mettre l'image dans le texte revient à signifier qu'elle fait partie du texte. En revanche, lorsqu'elle en est séparée, sa présence suggère une mise en avant. Celle-ci est celle d'un fait, d'un événement, d'une action ou d'une scène qu'elle donne à voir en soulignant son importance. Le lecteur ne peut pas passer à côté de cette mise en relief car, par son insertion dans le texte, l'image entraîne un arrêt à la lecture.

### ***Le rôle de la mise en page dans la compréhension du récit***

À travers le mode d'inclusion de l'image dans le texte, la pause à la lecture se fait moins longue et apporte des compléments d'informations ou de sens pour combler les *blancs du texte*, si l'on veut reprendre l'idée d'Umberto Eco.

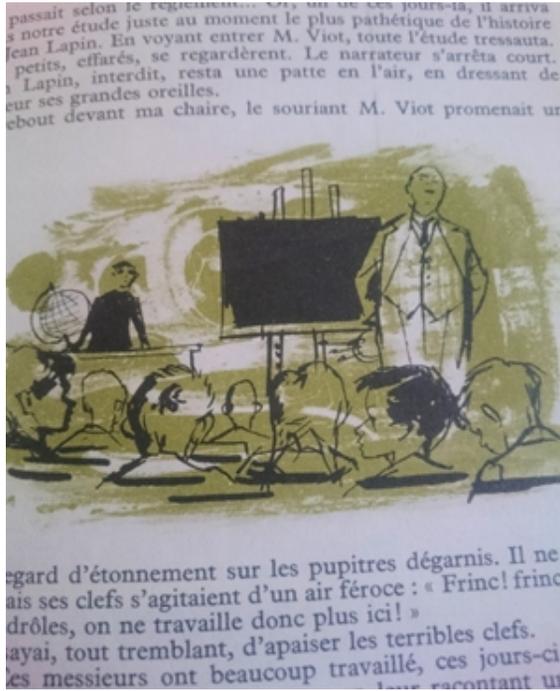


Figure 5 : M. Viot dans la Classe de Daniel  
 Dessin de Félix Lacroix, « Vignette », *Le Petit Chose* [1868], op. cit., p. 51.

L'image ci-avant est un élément de la phrase qu'elle scinde en deux fragments dont le premier est le suivant : « Debout devant ma chaire, le souriant M. Viot promenait un ». S'ensuit l'image à la suite de laquelle la phrase s'achève de la façon suivante : « long regard d'étonnement sur les pupitres dégarnis. »<sup>11</sup>. Pour saisir cette interaction, il est indispensable de remettre le tout dans le contexte diégétique de l'œuvre. Dans le roman, ce dessin de Félix Lacroix apparaît au sixième chapitre « Les petits ». Dans ce chapitre, le personnage central nommé Daniel a pris l'habitude de relater des histoires aux élèves, ce qui n'est pas conforme au règlement scolaire. Trois à quatre fois par semaine, M. Viot fait une inspection à l'improviste dans la salle de classe pour voir si le règlement est respecté. Au moment où il rentre en salle, Daniel est justement en train de lire une histoire aux enfants, celle de *Jean Lapin*. Le surveillant surprend la séance de lecture, ce qui arrête Daniel net, et les élèves se regardent entre eux. Dans l'image, on peut observer les visages des enfants tournés les uns vers les autres. L'indéfectible et indispensable lien qui

s'établit entre le texte et l'image envisage de les poser comme les éléments qui permettent de lire l'illustration. Le texte commente l'image, tandis que celle-ci complète son sens.

Cette illustration, par son type d'insertion, et surtout par la dépendance au texte, provoque un ralentissement dans la lecture. Le lecteur est obligé de s'arrêter un tant soit peu sur la scène que présente l'image. Cette forme d'arrêt sur l'image s'assimile volontiers à la fonction rhétorique de la description : elle retarde l'action en mettant l'accent sur le détail. Bien plus qu'un simple retardement de l'action, cette image révèle au lecteur des sous-actions. Si la phrase rend compte de l'action, l'image constitue l'un des possibles dans l'accomplissement de cette dernière. Ce sont ces possibles que nous désignons par *sous-action*, en reprenant ainsi le concept de Bertrand Gervais<sup>12</sup>. Le texte informe que M. Viot promène un long regard sur les pupitres dégarnis et cela sans parler. L'image quant à elle, n'est ni la représentation de ce regard, ni celle des pupitres. Elle complète cette information que livre le texte en montrant comment un lecteur, l'illustrateur Félix Lacroix, se représente le moment décrit par la phrase dans laquelle l'image est insérée. Parmi les compléments d'informations qu'elle apporte, il y a la posture de M. Viot. Dans l'image, celui-ci est droit avec les mains dans le dos et un air suspicieux. À cette posture, il faut ajouter l'espace de la salle de classe. Cet espace offre d'autres éléments qui ne sont pas dans la phrase elle-même, mais dans le contexte. Il s'agit des éléments inhérents au cadre dans lequel se déroule la scène. Ainsi l'évocation de la salle de classe entraîne la présence de certains objets dans la représentation que se fait un lecteur, même s'ils ne sont pas mentionnés par l'auteur.

C'est ainsi que le tableau apparaît dans l'image, reconnaissable par sa forme rectangulaire peinte en noire. Le globe terrestre posé sur le bureau et la position des têtes d'enfants, les unes derrière les autres, qui suggèrent la disposition des rangées, permettent de déduire qu'il s'agit de la salle de classe. L'ensemble de ces éléments qui n'ont pas à être évoqués car ils sont inclus dans le groupe nominal « la salle de classe », sont représentés dans le dessin, ce qui témoigne de la complicité du texte et de l'image. Cette dernière n'est plus pensée sur le mode tautologique pour présenter de façon iconique ce qui apparaît à travers les mots. Elle comble les sous-entendus suggérés par les vocables utilisés.

Il arrive également que la relation du texte à l'image se fasse par mise en parallèle qui se dédouble sur une double page. Lorsque cela se produit, le texte et l'image entretiennent un parallélisme. Dans certains cas, ce lien se prolonge à la fois sur les textes et sur les images de deux pages.

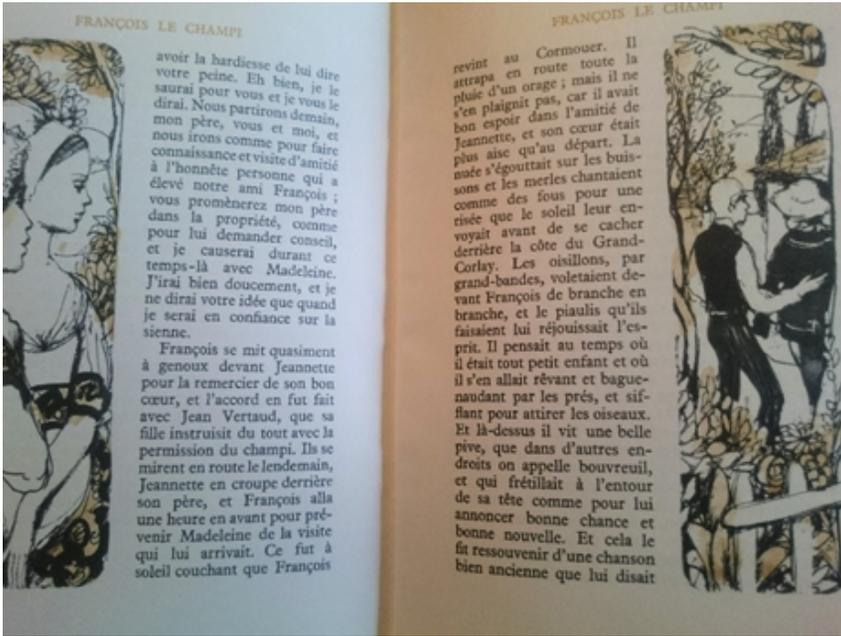


Figure 6 : Madeleine et Jeannette, François et Madeleine allant à la fontaine  
Dessin de Jacques Taillfer, « Vignette », François le Champi [1848], Société nouvelle des éditions G.P., 1966.

Dans ce déploiement tout au long de la page, l'image est autonome par rapport au texte qu'elle accompagne. Bien évidemment elle reste liée au contexte diégétique de l'œuvre, sans toutefois avoir une relation directe au texte avec lequel elle partage l'espace. En cela, elle déroge à la règle générale qui régit les relations texte-image dans les éditions illustrées. Dans son ouvrage *Dangereux Suppléments*, Christophe Martin la formule de la façon suivante : « La règle veut que, dans une œuvre illustrée, l'écriture précède l'image, et qu'elle lui donne tout son sens »<sup>13</sup>. Lorsque la mise en parallèle ne concerne pas le texte et l'image, ce sont les images qui sont mises en parallèle.

Les dessins de la page suivante fonctionnent de façon complémentaire tout en étant autonomes l'un par rapport à l'autre. Les images mettent les personnages en position de dialogue, représentée par un face à face. Les images dialoguent entre elles tout en dialoguant avec le texte qui les encadre.



Figure 7 : Tentative d'aveu de François  
 Dessin de Jacques TAILLEFER, « Vignette », François le Champi [1848], op. cit.

### **Images comme trace historique**

Dans leur fonction de complément d'information, les images renseignent parfois sur l'époque de l'illustrateur. La représentation de l'espace de la salle de classe qui apparaît dans les figures 8 et 9, plus que d'être support de la scène, constitue surtout un témoignage historique sur les aménagements des classes. On observe une volonté d'offrir aux enfants un meilleur confort dans le passage d'une image à l'autre. L'illustration de Philippoteaux présente une classe avec des bancs disposés en U. Cette disposition qui facilite le dialogue entre élèves n'est pas idéale pour leurs prises de notes et les élèves doivent enjamber les bancs pour pouvoir s'installer.

De plus, une partie des élèves doit se tourner en biais pour voir le tableau et lorsque l'enseignant se met à circuler, au centre du U, il n'a pas tous les élèves dans son champ visuel. La salle de classe que présente Maurice Pouzet, est aménagée par rangée et elle appartient à l'ère après les lois Ferry de 1881-1882. Parmi ces lois, il y a des instructions qui réglementent la construction des pupitres<sup>14</sup>. On observe une table-banc pour deux élèves, ce qui est déjà une évolution par rapport à la configuration dans le dessin de Philippoteaux.

L'autre évolution que révèle le dessin est l'aménagement en rangées. Les élèves n'ont plus besoin de se tourner pour voir le tableau et l'enseignant, car ils font face au tableau, ce qui est plutôt pratique pour prendre des notes.

Ces exemples montrent ce qui peut être surplus de sens dans une image. Tout en donnant à voir ce qui est évoqué par le texte, l'image contient des informations qui ne sont pas nécessairement contenues dans l'œuvre mais qui restent utiles à la lecture. Chaque illustrateur présente une salle qui correspond aux réalités de son époque. Philippoteaux, qui ouvre la voie de l'illustration de cette œuvre d'Alphonse Daudet, n'a pas vraiment le choix.



*Figure 8 : L'expulsion de Boucoyran (image 1).  
Dessin de Paul Philippoteaux gravé par Charles Laplante, « Hors-texte »,  
Le Petit Chose [1868], édition Jules Hetzel et Cie, 1878, p. 116.*

La classe qu'il dessine est celle qui correspond au temps des événements dans le roman. Or ce temps des événements est proche du sien car il est né en 1846 et la disposition des tables-bancs correspond à celle qui était de rigueur durant le Second Empire, à la période où il a fait ses études. En revanche, et c'est à ce moment qu'il devient

intéressant d'observer la salle de classe que propose Maurice Pouzet. Cette classe présente une disposition qui correspond à celle qu'a connue l'illustrateur : il s'agit d'une disposition qui a vu le jour sous la Troisième République. Les bancs sont disposés les uns derrière les autres et le tout classé par rangée.



Figure 9 : *L'expulsion de Boucoyran* (image 2).  
Dessin de Maurice Pouzet, « Hors-texte », *Le Petit Chose* [1868], édition du Panthéon, coll. Pastel, 1945, p. 105.

Maurice Pouzet aurait pu garder la configuration de la salle de classe correspondant au Second Empire telle que Philippoteaux l'a représentée, cependant s'il ne le fait pas c'est d'abord parce qu'il n'a pas connu cette disposition car il est né en 1921. Il faut dire que l'imaginaire de l'illustrateur, comme celui de l'auteur, se nourrit de ce qui l'entoure. Mais ce choix facilite l'identification par les lecteurs. En effet, l'illustrateur a pour premier public des lecteurs qui lui sont contemporains, auxquels pourraient s'ajouter des lecteurs seconds : ceux d'une autre époque<sup>15</sup>, l'œuvre étant atemporelle. La disposition des tables-bancs dans la salle de classe est faite pour que les lecteurs se

reconnaissent en elle. Si le dessin est porteur d'éléments qui renseignent sur le temps, cette temporalité n'est pas forcément liée à l'objet (le dessin), mais plutôt au sujet dont l'objet rend compte. Pour la représentation d'une même séquence, ces images montrent qu'il y a une forme d'appropriation du texte chez les illustrateurs. Le cadre spatial n'est pas tout à fait le même dans ces deux éditions. Les deux images ont un écart d'une soixantaine d'années, il n'est donc pas étonnant qu'il y ait des dissemblances quant aux aménagements des classes qu'elles présentent.

Dans le cas des illustrations par des photographies, l'image apparaît comme un témoignage. Pour désigner son apport, Liliane Louvel parle de « coefficient de vérité »<sup>16</sup>, l'expression renvoie à « la force constative »<sup>17</sup> chez Roland Barthes. Ici, la photographie remplace la peinture dans son rôle de mimétisme et fonctionne dans le roman comme une preuve irrécusable des faits dont parle le texte. Pour Roland Barthes « [...] Le consultatif de la photographie porte, non pas sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation. »<sup>18</sup>. L'édition du Club des amis du livre progressiste de 1964, pour le compte de *Germinal*, illustre l'œuvre avec des photographies et des dessins. Les dessins et les photographies ne se complètent pas. Si les dessins montrent les scènes du roman, les photographies quant à elles sont issues de « catastrophe de courrière de 1906 ».



Figure 10 : L'évacuation  
Dessinateur inconnu, « Vignette », *Germinal* [1885], *Club des amis du livre  
progressiste*, 1964, p. 304.

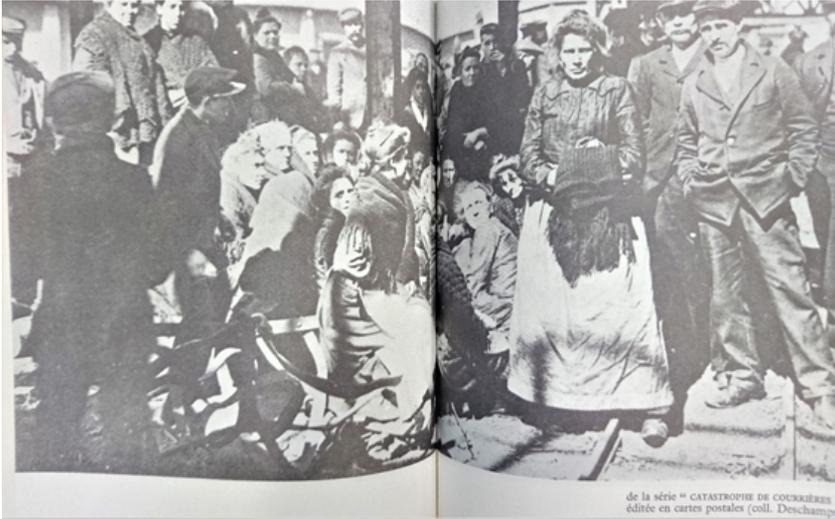


Figure 11 : Photographie de la série *Catastrophe de courrière*, éditée en carte postale (coll. Deschamps), dans *Germinal* [1885], Club des amis du Livre progressiste, 1964.

Elles apportent ce « coefficient de vérité » que les dessins n'ont pas. Ce faisant, elles restent liées au texte par son contexte historique et elles inscrivent la singularité du roman dans l'histoire qu'offrent les photographies. Ces dernières rappellent aux lecteurs, au moment de leur consultation, une catastrophe réelle. Elles rappellent qu'une catastrophe similaire à celle présentée dans la fiction a vraiment vu le jour et Émile Zola dans son roman l'avait en quelque sorte annoncé en présentant les conditions de travail dans la mine qui finit par s'écrouler.

En définitive, c'est à partir de tous ces éléments que les éditions illustrées de nos œuvres s'inscrivent aisément dans une perspective intermédiaire. Les éditeurs créent une complicité aux images et aux textes. Cette complicité enrichit la lecture de ces œuvres tout en leur donnant un nouvel aspect. Les textes sont actualisés en prenant une nouvelle forme, le descriptif du récit est renforcé par la puissance évocatrice de l'image. Le passage des œuvres originelles à cette nouvelle forme de texte permet une théâtralisation de certaines scènes des œuvres, en ce sens que les œuvres offrent ces scènes aux yeux des lecteurs. Ce faisant, les images accentuent les effets de sens sur les lecteurs. Liliane Louvel parle de « susciter une expérience »<sup>19</sup> pour rendre compte de l'apport de l'image au texte. Cet apport peut relever de l'affect, comme il peut également relever d'un acte d'ornement. En ce sens, il sert aussi à rendre le texte plus joli, plus attractif, surtout lorsqu'il s'adresse à un jeune public. Cet apport permet également une

représentation visuelle de l'espace diégétique. Soit cet espace reste aussi fidèle que possible au texte, soit l'image offre des éléments absents du texte, mais suggérés par l'énonciation. Cependant la présence de l'image peut également influencer le travail d'interprétation du lecteur ou du moins le gêner dans l'intimité d'une lecture personnelle.

---

## NOTES :

1 Pour lui l'intermédialité n'est pas une théorie, mais un axe de recherche qui permet d'appréhender, sous un angle intermédial, l'ensemble des facteurs liés à l'existence d'un ou de plusieurs médias : notamment, les interactions existant au sein d'un seul média ou entre plusieurs médias, les rapports d'un média à son milieu ou les liens qu'il tisse avec des médias plus anciens ou des utopies médiatiques antérieures. La pratique intermédiale, ou pratique intermédiale, est celle qui découle de l'« approche intermédiale » (expression qu'il emploie souvent comme synonyme d'intermédialité), est utilisée pour examiner des manifestations intermédiales. <https://cinemadoc.hypotheses.org/3457> (consulté le 3 décembre 2019).

2 Kaenel Philippe, *Le métier d'illustrateur 1830-1880 : Rodolphe Töpffer ; J.-J. Grandville ; Gustave Doré*, Paris, Messene, « L'Essentiel des Thèses », 1996, p. 116.

3 *Ibid.* L'auteur distingue les textes visuels (image fixe, image mouvante, texte écrit) des textes auditifs (texte parlé, musique, bruit) et des textes audiovisuels (combinaison de l'image, de la parole et du son).

4 Doelker Christian, *Une image est plus qu'une image : la compétence visuelle dans la société multimédiatique*, Lausanne, L.E.P. loisirs et pédagogie, 2000, p. 61-65.

5 On parle d'« Interpicturalité » lorsque l'image est présente dans le texte, par effet de citation, de plagiat, d'allusion, voire sous sa forme iconique.

6 Louvel Liliane, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 142. On parle de « métapicturalité » lorsqu'il y a un commentaire d'un système l'un sur l'autre, l'image commente le texte et réciproquement.

7 L'artiste utilisant la technique de gravure « eau-forte ».

8 Il s'agit d'une technique de gravure nommée « taille douce ». L'expression désigne également la gravure au burin ou à l'aide de toute pointe sèche.

9 Melot Michel, *L'illustration : l'histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984, p. 130.

10 *Ibid.*

11 Daudet Alphonse, *Le Petit Chose*, *op. cit.*, p. 51.

12 Le concept de « sous-action » est un emprunt à Bertrand Gervais dans « lecture de récits et compréhension de l'action » : [www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html](http://www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html) (consulté le 19 juin 2021).

13 Martin Christophe, *Dangereux suppléments : l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain Dudley, MA, Peeters, 2005, p. 35.

14 « Quelques évolutions du mobilier dans la salle de classe entre 1882 et 1950 », <https://musee-ecole-montceau-71.blogspot.com/2017/09/evolution-de-la-salle-de-classe-au-22.html#more> (consulté en ligne le 9 janvier 2020).

15 Cela peut également être des personnes d'autres cultures.

16 Louvel Liliane, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, *op. cit.*, p. 187.

17 Barthes Roland, *La chambre claire*, Paris, Cahier du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 138.

18 *Ibid.*, p. 138-139.

19 Liliane Louvel, « Le tiers pictural, le corps en retour », dans *Le tiers pictural : Pour une critique intermédiale* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, <http://books.openedition.org.ezproxy.uca.fr/pur/41014> (consulté en ligne le 9 janvier 2020).