



HAL
open science

L'Autoreprésentation graphique dans le texte épistolaire au XIXe siècle. La Culture visuelle du XIXe siècle

Françoise Alexandre

► **To cite this version:**

Françoise Alexandre. L'Autoreprésentation graphique dans le texte épistolaire au XIXe siècle. La Culture visuelle du XIXe siècle. Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem, 2013. hal-01361478

HAL Id: hal-01361478

<https://hal.science/hal-01361478>

Submitted on 29 Nov 2016

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.

L'autoreprésentation graphique dans le texte épistolaire au XIX^e siècle

Françoise Alexandre



Éditeur

Centre de recherche français de Jérusalem

Édition électronique

URL : <http://bcrfj.revues.org/7240>

ISSN : 2075-5287

Référence électronique

Françoise Alexandre, « L'autoreprésentation graphique dans le texte épistolaire au XIX^e siècle », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 20 juin 2013, Consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://bcrfj.revues.org/7240>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

© Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem

L'autoreprésentation graphique dans le texte épistolaire au XIX^e siècle

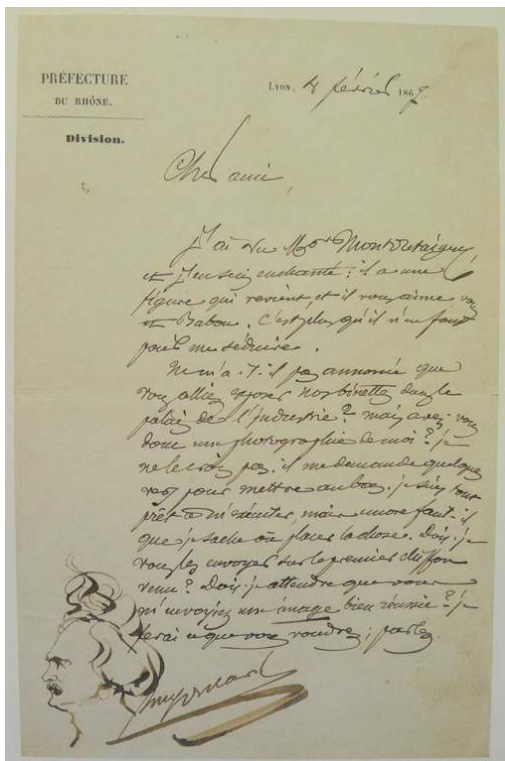
Françoise Alexandre

- 1 Le dessin est devenu fréquent en insertion dans le texte épistolaire au XIX^e siècle. Parfois aquarellé, parfois à la mine de plomb, il est néanmoins le plus souvent réalisé à la plume, avec la même encre que celle du texte, l'épistolier manifestant ainsi la continuité graphique et spatio-temporelle entre ses deux actions d'écrire et de dessiner. Si l'on imagine mal la marquise de Sévigné croquant dans l'une de ses lettres les paysans des Rochers autrement qu'avec ses mots, nul ne s'étonne qu'un Hugo ou un Théophile Gautier ornent leurs missives de dessins souvent très élaborés. Certes, l'un et l'autre avaient un réel talent de dessinateur mais cette contamination du texte épistolaire par le dessin n'est pas une simple question de talent ou de goût particulier. Il ne s'agit pas non plus d'« illustrer » le texte par une image au sens où l'on illustre un roman par une gravure, à des fins esthétiques ou documentaires. Le dessin épistolaire est rarement redondant par rapport au texte.
- 2 L'observation dans le texte épistolaire des autoreprésentations graphiques des épistoliers est particulièrement intéressante. J'ai choisi de travailler sur un corpus de lettres émanant d'écrivains ou de peintres qui ont pu réaliser par ailleurs des dessins, voire des autoportraits autonomes¹. De même que je préfère ici parler de « dessin épistolaire » (plutôt que d'illustration, par exemple), je n'emploierai pas le terme « autoportrait » et préférerai parler d'autoreprésentation graphique de l'épistolier. Le terme « autoportrait », dans son usage très banalisé aujourd'hui, implique en effet dans la critique actuelle un discours relevant de l'histoire de l'art parce qu'il est réputé dénoter une intentionnalité esthétique qui de ce fait induit un élément de signification souvent parasite dans ces autoreprésentations.
- 3 Pourquoi donc l'épistolier, qui se dit, qui s'écrit dans un texte généré par le pronom sujet – je – et qui clôt, en principe, ce texte par le nom représentant son identité de sujet dans sa signature, éprouve-t-il le besoin de dessiner les contours mêmes du sujet, de donner à voir l'image du sujet, au risque du pléonasme ?

L'autoreprésentation-signature

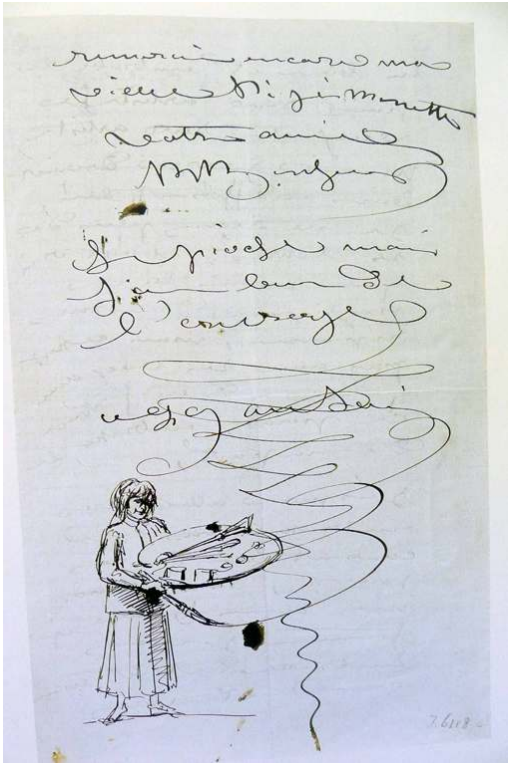
- 4 On découvre un premier type d'autoreprésentation graphique dans le texte épistolaire qui consiste en l'association en clôture de la lettre de la signature de l'épistolier et de son autoreprésentation. Celle-ci est figurée sans contextualisation, en buste ou en pied. Trois exemples permettent d'en comprendre le principe.
- 5 Dans une lettre qu'il adresse en 1867 à un correspondant non nommé, le poète lyonnais Joséphin Souлары (1815-1891), auteur des *Sonnets humoristiques*, redouble sa signature par la représentation de son buste en profil gauche légèrement fuyant [cf. document 1]².

Document 1



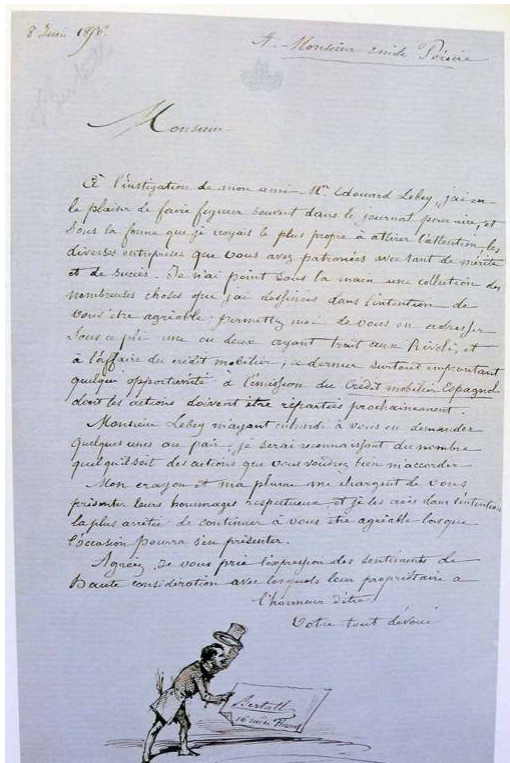
- 6 Un second exemple est procuré par la peintre réaliste Rosa Bonheur³ (1822-1899) dans une lettre qu'elle adresse à son ami le sculpteur Pierre-Jules Mène, lettre non datée mais que l'on peut situer vers 1850/55. Elle s'y représente en pied, vêtue de sa blouse de travail et tenant en main ses instruments de travail, emblématiques de son statut de peintre, le pinceau et la palette. Mais ceux-ci sont affectés d'une taille tout à fait disproportionnée par rapport à l'échelle de sa silhouette [cf. document 2].

Document 2



- 7 Enfin Bertall⁴ (pseudonyme de Charles-Albert d'Arnoux), dessinateur et caricaturiste fameux, signe par son autoreprésentation une lettre qu'il adresse au banquier Émile Péreire en 1856. Il s'y représente en pied, portant le costume d'un bourgeois du Second Empire, bottines, pantalon et jaquette à longs pans, et coiffé d'un haut de forme qu'il soulève de la main gauche en hommage à son destinataire tandis que la droite tend une carte qui tient lieu de carte de visite sur laquelle sont inscrits sa signature et son adresse. Comme la palette et le pinceau dans le dessin de Rosa Bonheur, la carte de visite est très disproportionnée par rapport à la taille de la figure [cf. document 3].

Document 3

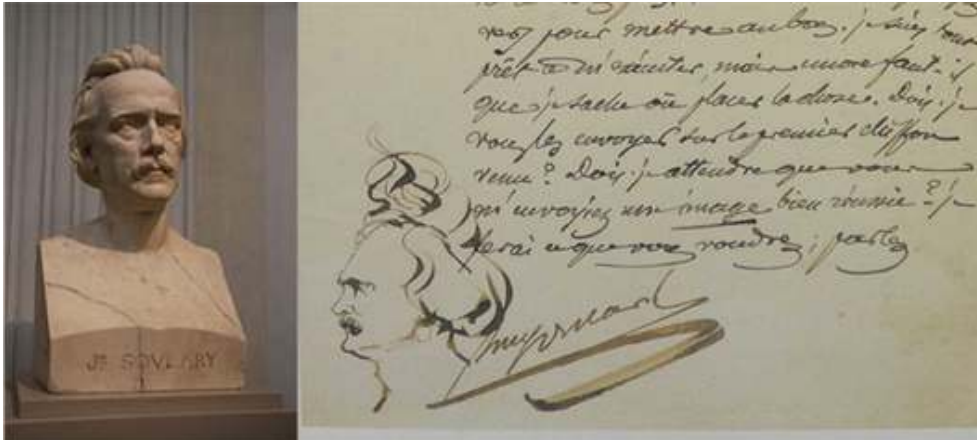


- 8 Joséphin Soulyary écrit à un destinataire suffisamment intime pour qu'il l'apostrophe d'un « cher ami ». Ce correspondant doit être un artiste puisque la lettre de Soulyary, écrite de Lyon, fait état d'une exposition projetée par son destinataire au Palais de l'Industrie à Paris :

« J'ai vu Mr Montaiguy [?] et j'en suis enchanté, il a une figure qui revient et il vous aime, vous et Babou. C'est plus qu'il n'en faut pour me séduire. Ne m'a-t-il pas annoncé que vous alliez exposer nos binettes dans le Palais de l'Industrie ? Mais avez-vous donc une photographie de moi ? Je ne le crois pas. Il me demande quelques vers pour mettre au bas. Je suis tout prêt à m'exécuter, mais encore faut-il que je sache où placer la chose. Dois-je vous les envoyer sur le premier chiffon venu ? Dois-je attendre que vous m'envoyiez une *image* bien réussie ? Je ferai ce que vous voudrez. parlez. [buste] J Soulyary. »

- 9 Le lien entre l'autoreprésentation et la signature est graphiquement marqué par l'appui tangentiel de la chevelure sur la première hampe de l'initiale de la signature qui sert en quelque sorte de socle au buste. Le destinataire est très probablement le sculpteur Charles Textor qui réalise en 1867 un buste de Josephin Soulyary (actuellement au Musée des Beaux-arts de Lyon) qu'il exposera dans le cadre du Salon artistique au Palais de l'Industrie et des Beaux-arts à Paris en 1868 mais qu'il expose peut-être également en 1867 dans le cadre de l'Exposition universelle⁵. La confrontation entre l'autoreprésentation réalisée par le poète dans sa lettre et le buste de Textor montre qu'en fait ce que représente ici Soulyary est un dessin de son buste – dont il a sans doute une photographie – et non une autoreprésentation directe. La pose choisie, de profil, comme la direction du regard montrent d'ailleurs que l'autoreprésentation a été réalisée à partir d'une image médiatrice et non directement à partir de son reflet dans un miroir [cf. document 4].

Document 4



- 10 Rosa Bonheur écrit pour sa part à un ami proche, le sculpteur animalier P-J Mène, auquel elle souhaite acheter « un cerf ». Il s'agit bien entendu d'une sculpture de son ami représentant un cerf et non de la bête elle-même. La signature « Rosa Bonheur » est suivie d'un *post scriptum* : « Je pioche mais j'ai bien de l'ouvrage [deux mots illisibles] ». Un trait sinueux relie le dernier mot au bout du pinceau de l'autoreprésentation de l'épistolière, comme si la lettre avait été écrite littéralement « au pinceau », la peintre n'ayant pas le temps de le lâcher une seconde pour prendre la plume, ce qui glose graphiquement l'importance du travail qu'elle évoque.
- 11 Bertall quant à lui adresse une lettre de requête à Émile Péreire : il souhaite acquérir des actions du Crédit mobilier espagnol qui vont être émises et en fait part au célèbre banquier dont il espère bien entendu qu'il lui facilite cette acquisition. La signature, inscrite dans un rectangle et suivie de l'adresse de l'épistolier, cesse d'être mot pour devenir l'image d'un mot encadré, imprimée sur le dessin d'une carte de visite offerte par la figure de l'épistolier qui soulève courtoisement son chapeau. Le texte de la lettre confirme la valeur d'hommage : « Mon crayon et ma plume me chargent de vous présenter leurs hommages respectueux et je les crois dans l'intention la plus arrêtée de continuer à vous être agréable lorsque l'intention pourra s'en présenter ». On pense ici, bien sûr, au célèbre tableau de Magritte *La Trahison des images* (1929)⁶ et à la série qu'il a poursuivie sur le même sujet jusqu'en 1966 ainsi qu'à la glose que Michel Foucault en a proposé dans son essai *Ceci n'est pas une pipe*.⁷ Mais Bertall signifie ici à la fois : ceci n'est pas la signature de Bertall (mais la représentation d'une carte de visite portant la signature de Bertall) et ceci est de Bertall, tout en donnant à voir une représentation de Bertall. La signature du peintre ou du dessinateur ne se contente pas en effet, comme habituellement une signature, de désigner l'identité du scripteur et d'authentifier le texte, elle désigne aussi le document-œuvre en valeur.

L'autoreprésentation-invitation

- 12 Un dessinateur, Félix Regamey et un peintre, Henri de Toulouse-Lautrec permettent d'observer une variante de l'autoreprésentation-signature sous la forme d'une autoreprésentation réalisée dans une lettre d'invitation.

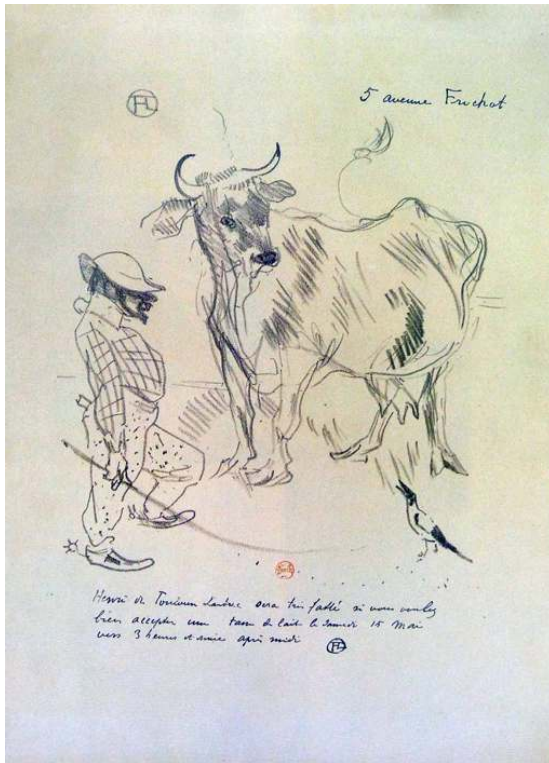
- 13 Félix Regamey se représente « en situation », occupé par anticipation à observer de la fenêtre de son appartement parisien l'arrivée des invités qu'il recevra le « jeudi 7 avril 1870 [à] 2 heures⁸ » [cf. document 5].

Document 5



- 14 Henri de Toulouse-Lautrec se représente pour sa part en cow-boy et annonce avec humour l'hommage d'une « tasse de lait » qu'il fera aux invités conviés dans son nouvel atelier, 5 avenue Frochot, le 15 mai [1897]⁹ [cf. document 6]. Le peintre fait allusion ici, pour s'en moquer, au succès du nouveau bar parisien à la mode, le milk-bar. Son alcoolisme est évidemment bien connu de tous ses amis qui ne s'attendent certainement pas à boire du lait chez lui mais bien plutôt quelque cocktail dont il avait le secret, comme ce « tremblement de terre » fait d'un mélange de cognac et d'absinthe en volumes égaux. À l'occasion de l'inauguration du milk-bar, il aurait d'ailleurs déclaré : « Je boirai du lait quand les vaches brouteront du raisin. »

Document 6



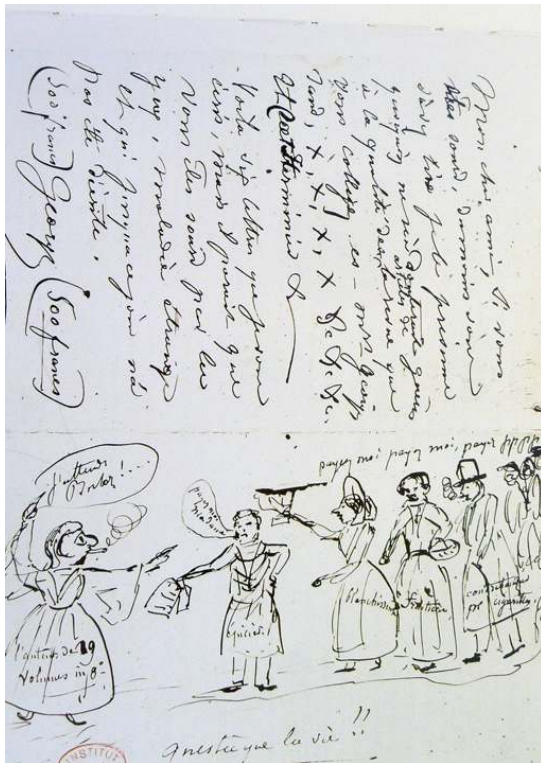
- 15 Dans les trois lettres précédemment évoquées comme dans celles-ci, autoreprésentations et signatures sont conjointes mais dans ces deux dernières lettres l'épistolier se met en scène. La lettre devient véritablement une œuvre à part entière, valant par la notoriété de l'épistolier comme artiste mais aussi par son humour. Dans la lithographie de Toulouse-Lautrec, le jeu d'homonymie entre les signifiants graphiques – le pis de la vache et la pie qui semble attendre son lait – et le rébus qui s'en suit : pi-pi, ne peut évidemment échapper au lecteur. Offerte en cadeau aux invités, ces deux lettres soulignent en outre par la forme de leur signature qu'il s'agit bien d'une œuvre de peintre : L'initiale R enluminée qui triple la référence à la personne dans la lettre de Regamey comme le recours au monogramme HTL aux trois lettres entrelacées dans celle de Toulouse-Lautrec le montrent.
- 16 La lettre de Bertall à Émile Péreire vaut également à ces deux titres, valeur d'hommage et valeur d'art, qui devient bien sûr valeur marchande en une époque où le commerce des autographes prend son essor et engendre une inflation des cotes des autographes « illustrés », surtout lorsqu'ils émanent d'artistes reconnus, et plus encore lorsqu'ils émanent de dessinateurs ou de peintres.
- 17 Dans ces cinq documents, deux signifiants, l'un graphique, l'autre linguistique, coexistent dans l'espace de la page. Alors que le nom propre ne possède pas de signifié mais réfère directement à la personne, la coprésence de deux systèmes sémiologiques de représentation construit un tiers médian et une validation interne, dans la représentation, de chacun des signifiants et de leurs référents : la signature valide l'image, l'image valide la signature et redouble la garantie sur l'identité de la personne. Ce faisant, ces épistoliers du XIX^e siècle se réclament de leur propre notoriété qui procure, dans un système marchand, de la valeur ajoutée à leur lettre, mais ils inventent

également le principe de reconnaissance identitaire que les gouvernements instaureront peu à peu au cours du XX^e siècle en obligeant le citoyen ou le résident à l'association de sa photographie et de sa signature sur les documents d'identité officiellement exigés et reconnus.

Autoreprésentation et ironie

- 18 Nombreux sont par ailleurs les épistoliers qui usent de l'autoreprésentation épistolaire à des fins ironiques.
- 19 Dans une lettre célèbre adressée en 1836 à son éditeur François Buloz¹⁰, George Sand se représente face à la procession de ses créanciers qui lui réclament leur dû. L'apparence caricaturale qu'elle se donne à elle-même – robe aussi seyante qu'un sac ficelé à la taille, traits grossiers du nez et des joues, yeux exorbités, cigarette aux lèvres – souligne évidemment la dimension autoironique de son autoreprésentation [cf. document 7].

Document 7



- 20 Le peintre Henri Regnault (1843-1871), prix de Rome, pensionnaire à la Villa Médicis, raconte à la fin d'une lettre qu'il adresse de Rome à son ami Emmanuel Jadin le 25 juin 1868 une chute de cheval qui aurait pu lui être fatale puisqu'il lui apprend qu'il est tombé sur la tête¹¹ :

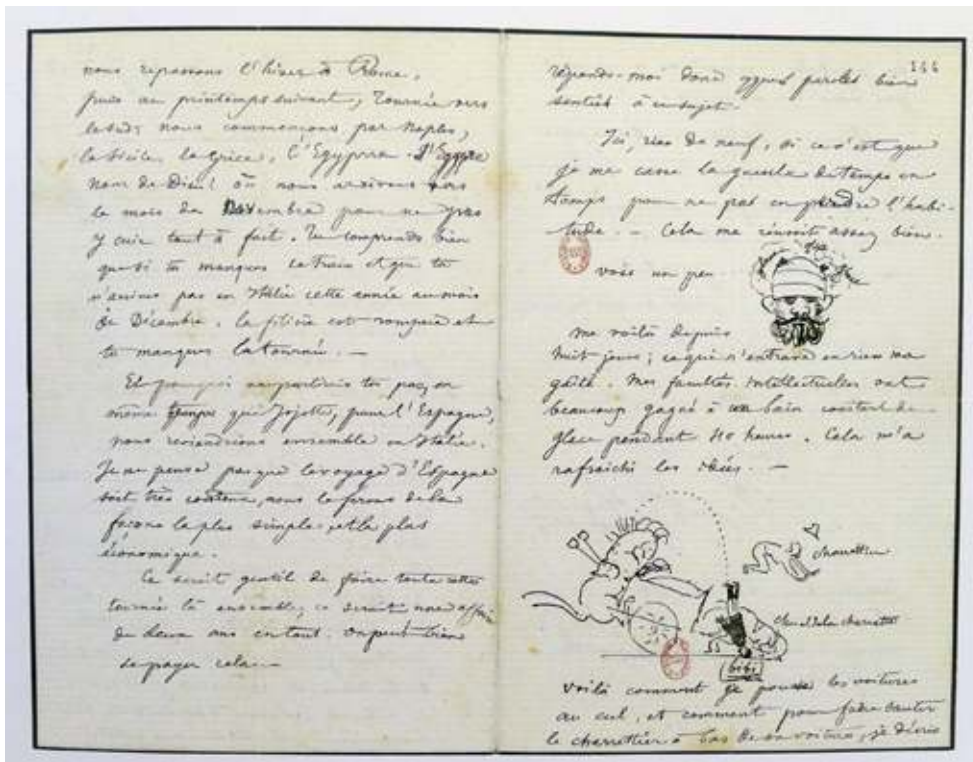
« Ici rien de neuf, si ce n'est que je me casse la gueule de temps en temps pour ne pas en perdre l'habitude. Cela me réussit assez bien. Vois un peu [dessin]. Me voilà depuis huit jours ; ce qui n'entrave en rien ma gaieté. Mes facultés intellectuelles ont beaucoup gagné à un bain constant de glace pendant 40 heures. Cela m'a rafraîchi les idées.

[dessin. annotations : « charretier », « cheval de la charrette », « bibi »]

Voilà comment je pousse les voitures au cul et comment, pour faire sauter le

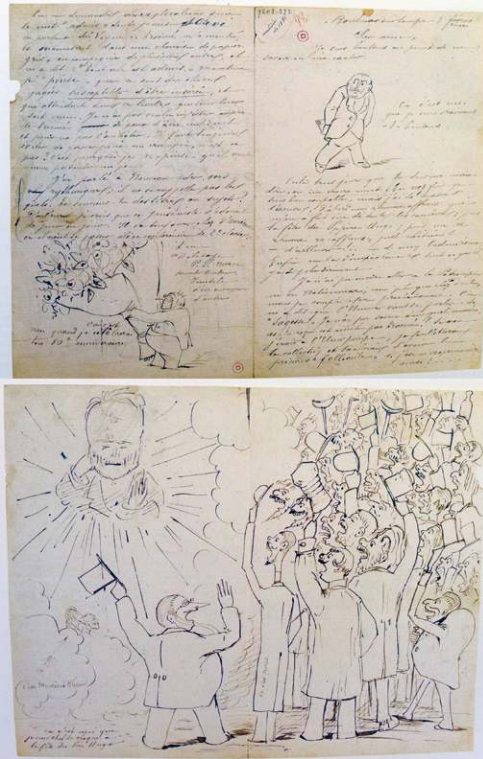
charretier à bas de sa voiture, je décris des paraboles comme on n'en voit que dans les Evangiles. » [cf. document 8].

Document 8



- 21 Les deux croquis économisent le récit de l'événement en se substituant à lui. Les annotations s'insèrent dans le texte de la lettre et soulignent à plaisir l'autoironie de la représentation par le recours à un style graphique d'un schématisme enfantin qui fait évidemment écart par rapport aux compétences graphiques du peintre. L'autodérision est renforcée par le texte lui-même. Lexique (bibli) et images renchérissent sur le ridicule de la situation.
- 22 Le 3 mars 1882 Ernest Delahaye (1853-1930) adresse à Paul Verlaine, dont il a fait la connaissance dix ans plus tôt par l'intermédiaire de Rimbaud, une lettre fort drôle dans laquelle il cherche à s'excuser d'avoir tant tardé à lui écrire¹². Trois autoreprésentations sont inscrites dans le texte de la lettre et sont également légendées : « ça, c'est moi, je suis vraiment z'honteux » ; « ça c'est moi que je suis chef de claue à la fête du père Hugo » ; « ça c'est moi quand je célébrerai ton 80è anniversaire. » [cf. document 9].

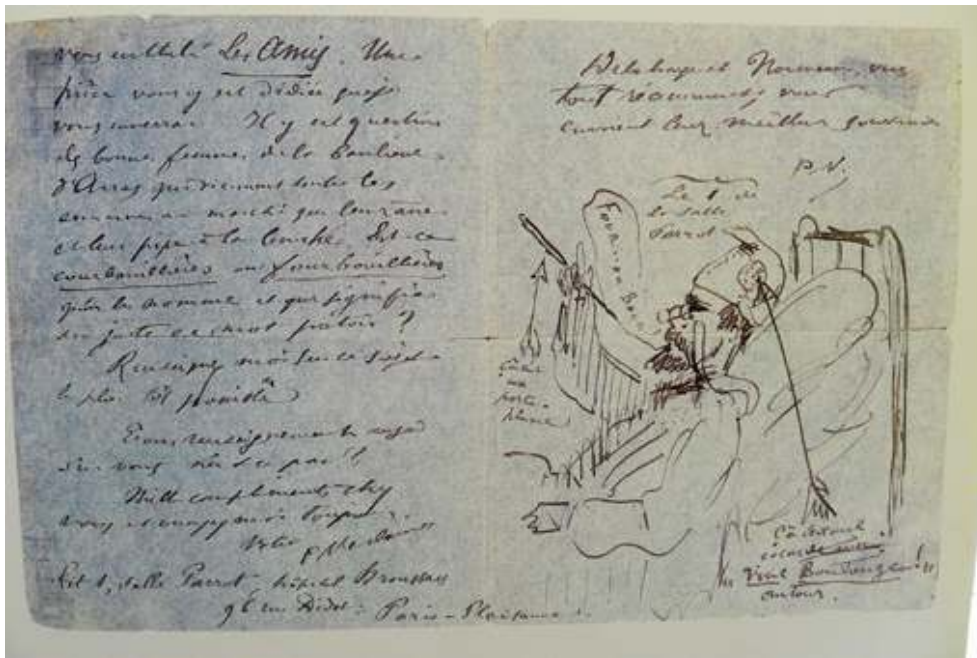
Document 9



- 23 Le dessin est caricatural, Delahaye exagérant systématiquement selon le principe de la caricature quelques traits spécifiques de son apparence physique : corpulence, petite taille et long nez. Les légendes associées aux dessins renchérissent comme dans les exemples précédents sur l'autodérision graphique par le recours à un style à la fois familier et grammaticalement incorrect qui fait écart avec le niveau de langue élaboré de ce professeur. Mais l'autodérision ironique ne fait que mieux mettre en évidence l'hommage appuyé mais pudique que Delahaye veut rendre à Verlaine dont il admire l'œuvre et pour lequel il s'entremet autant qu'il le peut auprès des éditeurs pour le faire publier. *Sagesse*, paru à la fin de l'année 1880 à compte d'auteur, a été méprisé l'année précédente par la critique et boudé par le public : 8 exemplaires du recueil seulement seront vendus. Ainsi, en se tournant lui-même en dérision mais en ironisant aussi à propos de la fête d'anniversaire réservée à Hugo par les parisiens représentés dans la foule du dessin de la page 2 (cf. note 11), Delahaye signifie à son ami poète sa propre reconnaissance de sa grandeur et de son « génie » et le reconforte avec délicatesse. L'énorme bouquet qu'il prévoit de lui offrir pour ses 80 ans –qu'il ne fêtera jamais – se situe en pendant des fleurs que les parisiens avaient déposées sur le trottoir de l'avenue d'Eylau en hommage à Victor Hugo.
- 24 Verlaine lui-même a fréquemment pratiqué le dessin. Hospitalisé à l'hôpital Broussais à Paris, il écrit à son ami Irénée Decroix le 24 janvier 1889 alors qu'il prépare un nouveau recueil de poèmes – ce sera *Dédicaces*, publié en 1890. La lettre est motivée par une consultation lexicale de son ami, originaire du Nord de la France, auquel il prévoit de « dédier » une « pièce » (le titre envisagé initialement par Verlaine pour ce recueil était *Les Amis*). « Il y est question, écrit-il, de bonnes femmes de la banlieue d'Arras qui viennent toutes les semaines au marché sur leur âne et leur pipe à la bouche. Est-ce

courbouillères ou *fourbouillères* qu'on les nomme et que signifie au juste de mot patois ? » [cf. document 10].

Document 10



- 25 L'autoreprésentation montre le poète en chemise de nuit, coiffé d'un bonnet de nuit en forme de bonnet phrygien, allongé sur son lit d'hôpital, misérable de corps et de situation sociale mais toujours aussi vif d'esprit. Le poète se représente réduit à l'anonymat dérisoire du malade hospitalisé, qui n'est plus que le « 1 de la salle Parrot », mais résistant à la déchéance par sa persévérance créatrice et le maintien de son intérêt pour la rumeur qui « vient de la ville » comme les annotations le montrent : « ça, c'est un porte-plume », « ça, c'est une cocarde avec « Vive Boulange ! » « autour », « Four... ou Bour... ? ». En 1889, le mouvement boulangiste (ou Boulange) est en pleine expansion et menace par son nationalisme belliqueux la Troisième République. Verlaine, réduit au retrait et à l'immobilité, n'en manifeste pas moins sa présence ironique au monde.
- 26 Ainsi ces quelques lettres font apparaître un autre effet du « pléonasme » que constitue l'autoreprésentation dans le texte épistolaire. Dans chacune de ces lettres, la mise en situation graphique et ironique de l'épistolier a pour effet d'atténuer la véhémence ou la gravité du message ou, au contraire, d'en renforcer la signification si, par courtoisie, par pudeur ou par dignité, l'épistolier ne peut ou ne veut l'exprimer explicitement dans le texte. L'ironie ou l'humour « biaisent¹³ » alors avec cette impossibilité ou ce refus d'une expression directe de soi et la maladresse même du dessin participe le cas échéant de l'effet, comme on a pu le constater à propos des lettres de George Sand ou d'Henri Regnault.
- 27 L'autoreprésentation en situation que George Sand adresse à François Buloz désamorce ainsi la brutalité de la requête formulée par le texte de la lettre, qui est lui-même l'objet d'une mise en forme élaborée, à la façon du synopsis d'une saynète dialoguée jouant autour du motif du sourd et de l'aveugle :
- « Buloz ! – Hein ? – Buloz !! – Hein ? – Sacré Buloz !!! – Quoi ? – De l'argent ! – Je n'entends pas. – Cinq cents francs ! – Qu'est-ce que vous dites ? – Que le diable vous

emporte ! Vous m'avez promis 6 mille francs dans quelques jours et je vous demande 500 f. pour demain. – Je n'ai pas dit un mot de cela. – Ah ! Vous n'êtes donc pas sourd ? Eh ! bien, donnez-moi 500 f., 500 f., 500 f., – Je n'entends pas.

Mon cher ami, si vous êtes sourd, du moins vous savez lire, je le présume [...] Voilà six lettres que je vous écris, mais il paraît que vous êtes sourd par les yeux, maladie étrange et qui jusqu'à ce jour n'a pas été décrite. (500 francs) George (500 francs). »

- 28 L'autoreprésentation caricaturale a ici effet d'euphémisme. Il en est de même des autoreprésentations de Regnault et de Verlaine, qui répugnent à se plaindre d'un mal physique et préfèrent amuser leur destinataire plutôt qu'exciter leur pitié. Ernest Delahaye, quant à lui, use de l'autoreprésentation caricaturale pour mieux suggérer à son destinataire l'admiration qu'il éprouve pour lui. Les dessins épistolaires de Delahaye ont au contraire valeur d'hyperbole à l'égard du destinataire.
- 29 Ainsi l'autoreprésentation graphique dans le texte épistolaire participe de la rhétorique mise en œuvre par l'épistolier. La rhétorique du texte épistolaire au XIX^e inclut l'image comme figure de poétique. Ces lettres ornées d'autoreprésentations manifestent la difficulté éprouvée par les épistoliers du XIX^e siècle à trouver le mot et le ton juste pour s'écrire soi-même et écrire de soi-même. Elles dénotent aussi peut-être la conscience d'un état de société où chacun a conscience d'être devenu « sourd par les yeux », selon le mot de George Sand et où l'écrit, du fait de son inflation même, risque sans cesse d'être biaisé ou dévoyé, sujet à méprise et à quiproquo, y compris dans un texte épistolaire adressé à un destinataire intime. Ces épistoliers ont alors dévolu au dessin la mission de les dire autrement, en les donnant à voir plutôt qu'à lire mais aussi, comme on l'a vu, en les donnant à rire ou tout au moins à sourire.

NOTES

1. Ce corpus ne prétend évidemment pas à l'exhaustivité et il a écarté délibérément des autoreprésentations épistolaires émanant de peintres très célèbres aujourd'hui (Manet, Van Gogh et Gauguin par exemple) qui sont souvent de véritables autoportraits et posent des questions d'esthétique que nous ne souhaitons pas prendre en compte ici.
2. Joséphin Souly, à un correspondant inconnu, Lyon, 4 février 1867. Collection Thierry Bodin, publiée in Roselyne de Ayala, Jean-Pierre Guéno, *les Plus belles lettres illustrées*, éditions de La Martinière, Paris, 1998, p. 73.
3. Rosa Bonheur, au sculpteur Pierre-Jules Mène, s.l.n.d, collection Frits Lugt, Institut néerlandais, Paris, Inv. n° 6118C.
4. Charles-Albert d'Arnoux, dit Bertall (1820-1882). Lettre autographe à Émile Péreire, 8 juin 1856. Collection Thierry Bodin, publiée in Roselyne de Ayala, Jean-Pierre Guéno, *les Plus belles lettres illustrées*, éditions de La Martinière, Paris, 1998, p. 53.
5. Charles Textor (né à Lyon, c. 1835, décédé à Lyon en septembre 1905). Élève de l'École des Beaux-Arts de Lyon. La lettre de Souly est datée du 4 février 1867, le sculpteur avait donc probablement l'intention d'exposer au Salon de 1867.
6. René Magritte, *la Trahison des images*, 1929, Art Institute of Chicago pour la première version.
7. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe : sur Magritte*, Fata Morgana, 1973.

8. Félix Regamey (1844-1907), lettre autographe [antérieure au 7 avril 1870], collection Thierry Bodin, publiée in Roselyne de Ayala, Jean-Pierre Guéno, *les Plus belles lettres illustrées*, éditions de La Martinière, Paris, 1998, p. 77.
9. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Lettre autographe lithographique antérieure au samedi 15 mai 1897, Paris, BNF, département des Estampes. L'année n'est pas indiquée mais ce ne peut être que 1897, seule année qui compte un samedi 15 mai postérieur à l'emménagement du peintre au 5 rue Frochot.
10. George Sand (1804-1876) à François Buloz [Paris, 13 décembre 1836], Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Lovenjoul, George Sand, Correspondance, Ms 937, f° 218-219.
11. Henri Regnault (1843-1871), à Emmanuel Jadin, Rome, le 25 juin 1868, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, Fonds Vaudoyer.
12. Ernest Delahaye, Lettre du 3 mars [1882] à Paul Verlaine, INHA, fonds ancienne bibliothèque Jacques Doucet, A 10-IV 7203-232, folio plié recto-verso. Malgré la mention en rajout de l'indication « milieu 1881 » en haut à gauche de la première page, cette lettre ne peut dater que du 3 mars 1882 : les différentes allusions à la fête mémorable que les parisiens ont réservée à Victor Hugo pour son 80^e anniversaire, le 26 février 1882, le prouve : en particulier l'avenue d'Eylau (actuel 16^e arrondissement de Paris) a été jonchée de fleurs sur la portion qu'il habitait alors. Deux jours plus tard la municipalité décidera de débaptiser l'avenue pour lui donner le nom du poète, qu'elle porte encore aujourd'hui. La lettre a été écrite quelques jours après cette fête.
13. Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996.

RÉSUMÉS

La contamination du texte épistolaire par le dessin est fréquente au XIX^e siècle et ne procède pas d'un talent de l'épistolier. Une catégorie particulière se distingue parmi ces dessins épistolaires : l'autoreprésentation graphique de l'épistolier.

Ces autoreprésentations qui redoublent par un signe graphique les signes linguistiques qui désignent en principe suffisamment le sujet (pronoms, signature) paraissent faire pléonasme. Quelques exemples nous permettent d'analyser la fonction de l'autoreprésentation utilisée en signature et de montrer en particulier l'émergence d'une conscience marchande de l'autographe mais aussi celle d'un souci de preuve identitaire. D'autres exemples permettent d'observer l'autoironie graphique d'épistoliers qui cherchent soit à désamorcer soit à renforcer les significations du discours épistolaire ou les affects qu'il induit. La rhétorique du texte épistolaire inclut donc au XIX^e siècle l'image comme figure de poétique.

The appearance of drawings in epistolary writings is frequent in the 19th century and is not necessarily conditioned on a particular writer's ability to draw. Among these epistolary drawings a specific emerging categorie can be identified: the graphical self-representation of the writer himself.

At first sight, these self-representations seems only to add a redundant graphical view of the writer who already manifests his own identity through the use of first person narrative. Yet, several examples allow to analyze the true goal of these self-representations used in lieu of a signature: more precisely, they show an emerging self-consciousness of the mercantile value of

autographs, as well as the careful attention of the writer to the identification of his/her own writing. We can observe in other examples the self-irony of the writer who aims through this mean to either strengthen his writings and its emotional impact on his readers, or conversely, to weaken it.

In conclusion, the rhetorical structure of epistolary writings of the 19th century includes among other things drawings as a real rhetorical figure.

INDEX

Mots-clés : épistolaire, autoreprésentation, autoportrait, auto-ironie, signature, valeur marchande, rhétorique et image

Keywords : epistolary, self-representation, self-irony, mercantile value, rhetoric and image

AUTEUR

FRANÇOISE ALEXANDRE

Françoise Alexandre est professeur de langue et littérature française, à l'université de Lorraine. Sa recherche porte les relations Littérature/Histoire, Littérature/Peinture, les correspondances et écrits personnels, la génétique et la caricature, ainsi qu'à George Sand, Delacroix, Vuillard, Dupendant. Parmi ses publications figurent « Masques en marche et en marge dans l'œuvre narrative de George Sand », in *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Actes du colloque international de Montréal, PUSE 2011 ; « Lectures d'enfance » in actes du colloque *Rester enfant, devenir adulte*, Actes publiés sous la direction d'Isabelle Cani, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008. *Lettres sur la vallée de Barcelonnette adressées à Mme xxx*, édition critique établie, préfacée, annotée et illustrée par Françoise Alexandre. Barcelonnette, Société scientifique et littéraire de Digne/ Sabença de la valléia, 2008 ; *Gérard de Nerval, Lettres à son père*, édition critique préfacée, (en collaboration avec Michel Jullien), Paris, éditions Vilo, 2007.