

G R A N D V I L L E
U N A U T R E M O N D E



GRANDVILLE UN AUTRE MONDE

LES DESSINS ET LES SECRETS

Pandora Publishers

Les Editions de l'Amateur

Publié à l'occasion de l'exposition *J.J. Grandville, Un autre monde*,
au musée Félicien Rops, Province de Namur, du 25 juin au 11 septembre 2011.

Cette manifestation a reçu l'aide amicale et financière de la Province de Namur.

Commissariat d'exposition Véronique Cariaux, conservatrice, et Sophie Laurent, assistante,
Musée Félicien Rops, Province de Namur; en collaboration avec Ronny et Jessy Van de Velde.

Auteurs

Ségolène Le Men, professeur d'histoire de l'art à Paris Ouest Nanterre La Défense,

membre de l'Institut universitaire de France

Jan Ceuleers, auteur de textes sur l'art moderne et d'avant-garde

Conception graphique Ronny Van de Velde

Traduction Lingua T, Namur

Photogravure Steurs, Anvers

Impression Smits, Wommelgem

Edition Pandora Publishers, Brasschaat, info@pandorapublishers.eu

Remerciements

Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon (Emmanuel Guigon, Thomas Charenton)

Itami City Museum of Art, Hyogo, Japon (Kazue Fujimaki)

Musée des Beaux-Arts, Cabinet des dessins, Nancy (Claire Stoullig, Sophie Harent, Florence Portallégrí, Muriel Mantopoulos)

Musée historique Lorrain, Nancy (Eric Moinet, Francine Roze, Béatrice Remoissenet, Lisa Laborie, Claire Tiné, Elisabeth Harelle)

Bibliothèque municipale, Nancy (André Markiewicz, Mireille François)

Musée Carnavalet-Histoire de Paris, Paris (Jean-Marc Léri, Miriam Simon, Christiane Dole)

Musée des Beaux-Arts, Rouen (Diederik Bakhuys, Virginie Thénoz)

M. et Mme John Armbruster, André Bollen, Bernadette Bonnier, M. et Mme Benoit Choné, Didier Coulon, Georges Daranyi, Adrian Flühmann, Benoît Forgeot, Bruno Foucart, Pâquerette Le Men, Mme Lemoine-Mouradian, Masato Nomura, Fabienne Peeters (Steurs), Galerie Guy Pieters - Paris, Guy et Linda Pieters, Sims Reed Ltd, Benjamin Spademan, Dr. Ulmann, Christophe Valkeniers, Galerie Ronny Van de Velde, Ronny et Jessy Van de Velde, M. et Mme Vercheval (Maison Van Thienen), Jean-Claude Vrain

© Jan Ceuleers, 2011

© Ségolène Le Men, 2011

© 2011 SABAM, Bruxelles pour Salvador Dalí, Sergueï Eisenstein, Alfred Hitchcock, René Magritte, Alberto Savinio

© Maria Gilissen, Bruxelles pour Marcel Broodthaers

© Itami City Museum of Art, Hyogo, Japon

© Pandora Publishers, Brasschaat

Editions Pandora

ISBN 978-90-5325-320-5

Dépôt légal 2011/5890/4

(241)

Les Editions de L'Amateur

ISBN 978-28-5917-515-3

Dépôt légal septembre 2011

Imprimé en Belgique

L'éditeur a pris les dispositions légales afin de localiser les ayants-droits des artistes reproduits dans cette publication. Les personnes ou institutions qui n'auraient pas été retrouvées sont priées de s'adresser à l'éditeur.

Tous droits réservés. A l'exclusion des exceptions expressément prévues par la loi, aucune partie de cette édition ne peut être reproduite, stockée dans une banque de données automatisée ou rendue publique sous quelque forme que ce soit, sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur et des auteurs.

Reliure Fac-similé du cartonnage éditeur de l'édition originale, 1844
Frontispice Frontispice de l'édition originale, 1844



Sommaire

- 7 **Le jongleur de mondes. Les dessins pour *Un autre monde* de Grandville**
Séolène Le Men
- 16/17 **Fac-similé du brouillon d'*Un autre monde***
- 39 **Aspects d'*Un autre monde* de Grandville**
Jan Ceuleers
- 59 **Fac-similé du *Charivari* du 21 juillet 1843**
- 63 **Les dessins et le fac-similé d'*Un autre monde***
- 221 **Catalogue des dessins pour *Un autre monde***
- 227 **Chronologie de la vie et de l'œuvre**



Le jongleur de mondes

Les dessins pour *Un autre monde* de Grandville

Ségolène Le Men

En 1853, *L'Illustration*, grand quotidien illustré fondé dix ans plus tôt, annonçait, par un long article de son critique d'art attitré A.-J. du Pays, la vente¹ des dessins de Jean-Ignace Isidore Gérard dit Grandville (1803-1847), célèbre illustrateur disparu quelques années plus tôt: « La vente que nous annonçons ici offre un intérêt particulier. Malgré la grande popularité de Grandville et l'originalité si amusante de ses compositions, il ne se trouve pour ainsi dire pas de dessins de lui dans le commerce, ni dans les cabinets des amateurs ; et le petit nombre de ceux qui ont été dispersés appartient plutôt à ses premiers essais dans un genre où il devait un jour se montrer maître. Ceux qu'il a faits pour les livres illustrés qui ont fondé sa réputation ont été recueillis et conservés par lui et forment une collection que la famille de l'artiste se décide aujourd'hui à répandre dans le public. Dans cette collection figureront les dessins originaux de *Robinson* - de *Gulliver* - de *Béranger* - de *Fables de Florian* - de *Fables de Lavalette* - de *Jérôme Paturot* - des *Scènes de la vie privée des animaux* - des *Petites misères de la vie* - des *Proverbes* - d' *Un autre monde* - plus : des caricatures politiques, des scènes populaires, des transfigurations et des croquis divers demeurés dans ses portefeuilles »². Cette dispersion³ permettait d'attirer l'attention du public sur Grandville, reconnu comme l'un des protagonistes du nouveau métier d'illustrateur, comme artiste et dessinateur à part entière : la suite de l'article se proposait de parcourir sa carrière et d'analyser son style. La vente annoncée avait quelque chose d'exceptionnel non seulement à cause de la célébrité de l'illustrateur, mais aussi parce que, par définition, de tels dessins, souvent composés directement sur les plaques de buis, ont été détruits par l'opération même de la gravure. Hormis ceux des *Fables de La Fontaine*, - réunis en un album, composé et préfacé par Grandville lui-même, qui se trouve aujourd'hui à la bibliothèque municipale de Nancy -, ces dessins d'illustration dont certains se trouvent dans des collections publiques à travers le monde sont particulièrement recherchés par les bibliophiles collectionneurs de l'artiste. Dernier titre de l'énumération des livres illustrés, *Un autre monde* (Fournier, 1844) n'était qu'indirectement évoqué par le critique qui y entrevoyait l'annonce du basculement de l'artiste dans celui de la folie⁴, même si le mot n'apparaît pas dans l'article: « Sa pénétration se changea en subtilité, et ses dernières productions se ressentirent de cette tendance métaphysique et maladive. Quelques-uns des croquis de sa collection semblent révéler cette disposition et cet esprit de recherche. Dans l'un d'eux, parlant de la figure d'une jeune dame parée, rapprochant d'elle une carafe dans laquelle est une fleur, il poursuit une série de transformations insensibles et aboutit à un bilboquet ». Le dessin de "transformations" d'un rêve ainsi décrit, la seconde des *Métamorphoses du sommeil* (XXXII, p. 243 (ill. 2-4), fait partie de l'ensemble réuni à partir de la collection Van de Velde sur *Un autre monde*, livre merveilleux qui, tout en résumant l'entreprise artistique de Grandville en tant qu'illustrateur romantique, lui valut l'incompréhension des contemporains, Baudelaire compris : « Cet homme, avec un courage surhumain, a passé sa vie à refaire la création. Il la prenait dans ses mains, la torturait, l'expliquait, la commentait, et la nature se transformait en apocalypse⁵. Il a mis le monde sens dessus dessous. Au fait n'a-t-il pas composé un livre d'images qui

¹ La vente était accompagnée d'un catalogue illustré: *Grandville, Catalogue de vente. Ses dessins et croquis originaux exécutés à l'aquarelle sépia, plume, crayon avec notice biographique*, [vente] 4 mars 1853, [S. l.] : [s. n.], 1853, gr. in 8°, illustré de 23 gravures.

² A.-J. du Pays, "Vente d'une collection de dessins et de croquis originaux par J.J. Grandville", *L'Illustration*, p.125-126 (passage cité, début de l'article, p. 125).

³ Renouvelée en 1893 par une autre vente qui eut lieu à Nancy, ville d'origine de Grandville, mais qui n'était pas centrée sur le dessin d'illustration.

⁴ La mort de Grandville en 1847 à l'asile de Vanves, fondée en 1843 par le docteur Jean-Pierre Falret (1794-1870), devait aux yeux des contemporains fixer la réputation de folie de l'artiste. Médecin-aliéniste à l'hospice de la Salpêtrière, Falret fut étudiant dans le service de Pinel et eut pour maître Esquirol. Parmi ses élèves : Claude Bernard et le docteur Gachet...

⁵ Un chapitre, qui parodie l'écriture apocalyptique, a pour titre *L'Apocalypse du ballet*.

⁶ Baudelaire, «Quelques caricaturistes français», dans *Le Présent, revue européenne*, 1er octobre 1857, puis dans *L'Artiste* du 24 et 31 octobre 1858, enfin dans *Curiosités esthétiques* (Michel Lévy Frères, 1868), qui reproduit le texte de 1858 (texte adopté dans l'édition de La Pléiade).

* Les références entre parenthèses se rapportent aux chapitres (en chiffres romains) et aux pages de l'édition originale d'*Un autre monde* (1844), reproduite en fac-similé dans ce volume.

s'appelle *le monde à l'envers*? Il y a des gens superficiels que Grandville divertit ; quant à moi, il m'effraie. Car c'est à l'artiste malheureusement que je m'intéresse et non à ses dessins. Quand j'entre dans l'œuvre de Grandville, j'éprouve un certain malaise, comme dans un appartement où le désordre serait systématiquement organisé, où des corniches saugrenues s'appuieraient sur le plancher, où les tableaux se présenteraient déformés par des procédés d'opticien, où les objets se blesseraient obliquement par les angles, où les meubles tiendraient les pieds en l'air, et où les tiroirs s'enfonceraient au lieu de sortir»⁶.

Parmi toutes les traversées possibles⁷ d'un livre inspirateur d'*Alice au pays des merveilles*⁸ et d'un ensemble étonnant de dessins dont chacun, du salon caricatural à la parodie des utopies contemporaines et du fouriéisme mériterait une exégèse distincte et un long commentaire, la méthode d'analyse ici retenue sera celle d'une triple genèse : éditoriale pour un livre illustré romantique qui s'avère tout à la fois l'aboutissement du genre et l'un de ses chefs d'œuvre; rédactionnelle pour un manuscrit dont le protocole d'élaboration est scripto-visuel ; et enfin graphique pour un ensemble dessiné conçu en vue de la gravure, qui permet en outre la mise en évidence du fonctionnement de la pensée visuelle. En devenant dessinateur de rêves, Grandville est aussi le montreur de son imagerie mentale, dont il fait apparaître les continuels rebondissements imaginatifs. La planche où il se représente lui-même en jongleur de mondes (ill. 1) est emblématique de sa posture artistique de clown mais aussi de démiurge dont la « manière de faire des mondes⁹ » jongle de la science à l'humour et à la poésie.

Le « lustre » de l'illustration

Un bref rappel du contexte d'émergence du livre illustré romantique, qu'a accompagnée la constitution du métier d'illustrateur, est un préalable nécessaire, d'autant plus que le corpus des publications illustrées constitue tout un réseau d'allusions intertextuelles et intericoniques familier aux contemporains qui est amplement utilisé dans *Un autre monde*.

L'essor du livre illustré romantique

Dans la mesure où l'idée d'associer images et textes sur un support commun, le livre, est apparue de longue date dans le manuscrit, puis dans le livre imprimé, il nous paraît aller de soi que l'idée d'illustration et le métier d'illustrateur remontent aussi loin. Il n'en est rien cependant : les mots «illustrateur», «illustrer», «illustration» n'ont été employés dans ce sens qu'à partir des années 1830, et restent alors perçus comme des néologismes. Cette tardive reconnaissance par la langue est le signe d'une définition nouvelle de l'illustration comme activité à part entière. Et de fait, les années 1830 inaugurent un âge d'or du livre illustré en France, qui s'achève à la veille de la première guerre mondiale¹⁰. La mode romantique, sous la Monarchie de Juillet, a défini des formules d'édition qui se perpétuent par la suite, mais se canalisent à partir de 1850 dans des voies spécialisées, comme la presse, l'édition enfantine ou populaire, les ouvrages de piété, la librairie des voyages et des sciences. Dans le monde de l'édition française, la seconde moitié du dix-neuvième siècle consomme une rupture totale, qui s'est amorcée sous la Monarchie de Juillet, avec la situation stable antérieure : le changement d'échelle dans les tirages marque alors un effet de seuil ; l'imprimé se répand massivement ; le capitalisme d'édition s'installe;

⁷ A titre d'exemple, Annie Renonciat a consacré un article à l'analyse d'une planche et d'un chapitre « *La Barque à Carron*. Fortune critique des effets comiques chez Grandville », *Humoresques* n°3, p. 21-35, 1990. Plusieurs chapitres mériteraient une analyse spécifique.

⁸ Mespoulet (Marguerite), *Creators of Wonderlands*, New York, Arrow, 1934. Praz (Mario), « Two masters of the absurd: Grandville and Carroll », *The Artist and the Writer in France: Essays in honour of Jean Seznec*, (F. Haskell, A. Levi et R. Shackleton dir.) Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 134-137.

⁹ Goodman (Nelson), *Manières de faire des mondes*, trad. de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

¹⁰ Tel est le découpage chronologique proposé dans l'*Histoire de l'édition française*, tome III (dir. Roger Chartier et Henri-Jean Martin), Paris, Promodis, 1985. Sur le livre illustré romantique, il existe une abondante bibliographie portant sur différents aspects du phénomène, mais peu d'approches globales: Bouchot (Henri), *Le Livre à vignettes au XIX^e siècle*, Paris, 1891. Adhémar (Jean) et Jean-Pierre Seguin, *Le Livre romantique*, Paris, éditions du Chêne, 1968. *Le Livre et ses images, Romantisme*, n°43, 1984.

¹¹ Firmin-Didot (Ambroise), *Essai typographique et bibliographique de la gravure sur bois, Histoire de la gravure sur bois*, Paris, typographie Firmin Didot

2-4 La seconde des métamorphoses du sommeil



2 Dessin préliminaire.
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers



3 Dessin préparatoire sur bois de bout.
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers

les technologies du papier, de l'impression, de l'illustration, de la reliure «industrielle» se perfectionnent, tandis que le concept d'art industriel se répand, diffusé par les expositions universelles. Publié en 1844, *Un autre monde* marque ce moment d'apogée du livre illustré romantique, qui n'est pas sans annoncer la crise de la librairie sensible dès 1846, ni sans se faire faute d'attirer l'attention sur les risques de la concurrence.

Les raisons de l'essor de la presse et du livre illustré sous la Monarchie de Juillet sont multiples. Les moyens matériels sont fournis par des techniques utilisées depuis plus d'une décennie et bien maîtrisées : parmi celles-ci, la gravure sur bois de bout, importée en France de l'école anglaise vers 1815¹¹, permet de graver sur bois au burin, et ainsi d'introduire dans la page imprimée, par un procédé «typo-compatible», la vignette, - petite image, non délimitée sur ses bords, qui semble flotter sur la page comme une image de rêve¹². La mécanisation de la production du papier vélin permet d'apporter un fini précieux et velouté à des ouvrages de demi-luxe, ou, selon les termes des prospectus, «de luxe à bon marché». La librairie brigue de nouveaux publics en accroissant ses tirages, et, pour les attirer à la lecture, recourt aux séductions de l'image. Mis au point en 1835, un mode de vente original, par livraisons illustrées dont le lancement est annoncé par des affiches de librairies illustrées¹³, permet de fractionner les coûts, tant pour l'éditeur que pour l'acheteur : à celles-ci s'ajoutent les prospectus et les annonces de presse qui permettent de faire la réclame, - le « puff » -, de ce produit qu'est devenu le livre¹⁴.

Lorsque les lois de septembre 1835 prohibent la caricature politique, tout un circuit éditorial doit se reconvertis. C'est le cas notamment de l'éditeur Aubert, spécialisé dans la presse satirique, mais aussi de son écurie de dessinateurs, jusqu'alors principalement caricaturistes et dessinateurs de presse, qui travaillaient pour la lithographie. Alors que certains, comme Honoré Daumier (qui n'en aborde pas moins l'illustration), restent principalement lithographes et s'orientent vers la caricature de mœurs au *Charivari*, d'autres, tels Grandville, s'intéressent à l'illustration de livre. L'un comme l'autre travaillent pour le livre pour enfants, un débouché qui se développe, et illustrent *Les Aventures de Jean-Paul Choppard*, le roman d'un enfant terrible enlevé par une troupe de saltimbanques conduite par un charlatan. Quant à Gavarni, il poursuit sa carrière dans les deux registres du dessin de presse et d'illustration de livre. Pour tous ces jeunes artistes, le passage par la caricature reste un acquis décisif, chacun d'eux ayant contribué à sa manière à l'invention collective et politique d'un langage lithographique militant qui supposait une connivence avec le public des lecteurs : la Poire, une invention de Philipon, métamorphosant le Roi en un fruit par quatre images successives, devint l'emblème et la clé de cet « argot plastique », selon le mot de Baudelaire. C'est particulièrement le cas pour Grandville, qui avait composé l'affiche et la vignette de titre de *La Caricature*, en la personnifiant sous les traits d'un nain rieur, au chapeau orné de plumes, inspiré par le bouffon du *Roi s'amuse*, Triboulet, et par le portrait-chARGE de Charles Philipon¹⁵, le rédacteur en chef, auprès de sa muse la Vérité, une femme nue qui sort du puits. Il avait pour sa part contribué, en y publiant de nombreuses caricatures, à la constitution d'un langage satirique rempli de métaphores visuelles, ainsi que de jeux de mots et d'images, dont il s'est souvenu dans *Un autre monde*, depuis l'évocation des hiéroglyphes jusqu'au rébus final. Enfin, pour contourner la censure, les journalistes utilisent les renvois du mot à l'image, et la stratégie de décryptage dans le genre de « l'explication ».

Tandis que disparaissait la caricature politique, la mode du livre à images¹⁶ commençait vraiment: *Gil Blas*, illustré par le peintre-illustrateur Jean Gigoux, était vendu par livraisons en 1835, et trois ans plus tard, l'éditeur Léon Curmer publiait *Paul et Virginie*,



4 Vignette gravée sur bois de bout

frères et fils, 1863. Gusman (Pierre), *La Gravure sur bois en France au XIX^e siècle*, Paris, Editions Albert Morancé, 1929. Blachon (Remi), *La Gravure sur bois au XIX^e siècle - L'âge du bois debout*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2001.

12 Zerner (Henri), « Le Livre romantique », *Écritures II* (dir. Anne-Marie Christin), Paris, Le Sycomore, 1985, p.217-226.

13 Exp. *L'Affiche de librairie au XIX^e siècle* (Les Dossiers du Musée d'Orsay), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987 (cat. par Sérgène Le Men et Réjane Bargiel).

14 Adeline (Jules), « Histoire du livre par les prospectus », *Le Livre et l'Image*, n°10, 10 décembre 1893, p. 272-285 ; 10 mars 1894, n°13, p. 150-162.

15 On retrouve son portrait charge parmi les portraits à clés d'*Un autre monde*, dans la vignette « ses courtisans prennent des glaces » (XXXII, p.152).

16 Bouchot (Henri), *Le Livre à vignettes au XIX^e siècle*, Paris, 1891. Brivois (Jules), *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e siècle, principalement des livres à gravures sur bois*, Paris, Rouquette, 1883. Carteret (Léon), *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne, 1801-1875*, Paris, Carteret, 1924-1928, vol. III.

17 En 1843-1844, lors de la publication des livraisons d'*Un autre monde* puis du livre, paraissent ainsi *L'Été à Paris* et *L'Hiver à Paris* de Jules Janin (Paris, Curmer, 1843), mais aussi *La grande ville, Nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*, par H. de Balzac, Alex. Dumas, Frédéric Soulié,

où le contrepoint du texte et de l'image est constant. Autour de 1840, se développait ce que Walter Benjamin a appelé la « littérature panoramique »¹⁷, avec *Les Français peints par eux-mêmes* (Curmer, 1840-1842), où la livraison consacrée à l'éditeur mentionnait la spécialité de l'édition « pittoresque », et de nombreux petits livres où les croquis répondent aux facettes des publicistes qui les écrivent, les *physiologies*: « quand l'écrivain s'était rendu au marché, écrit Benjamin, il regardait autour de lui comme dans un panorama. Un genre littéraire particulier a conservé ses premières tentatives pour s'orienter. C'est une littérature panoramique. ce n'est pas un hasard si *Le Livre des Cent-et-un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris*, *La Grande Ville* jouissent des faveurs de la capitale en même temps que les panoramas. Ces livres sont faits d'une série d'esquisses dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, tandis que la richesse de leur information joue pour ainsi dire le rôle de la vaste perspective qui se déploie à l'arrière-plan»¹⁸. En 1842, Balzac entreprend de réunir tout l'édifice de son œuvre en un seul livre, *La Comédie humaine*, d'emblée illustré, qui répond à *La Divine comédie* de Dante. En 1843, la fondation du journal *L'Illustration* consacre par son titre la reconnaissance du mot dans son nouveau sens. A plusieurs reprises, y paraissent des œuvres illustrées de Rodolphe Töpffer, parent du directeur du journal, Dubochet, et l'inventeur de « la littérature en estampes » ainsi que des histoires en images qui annoncent le procédé de la bande dessinée. L'éditeur Hetzel inaugure une nouvelle collection, *Le Magasin des enfants*. Sans qu'il s'agisse tout à fait d'un néologisme, le mot «illustration» et sa famille , qui se rattachaient à la notion d'homme illustre, ont changé d'acception pour prendre un sens visuel emprunté à l'anglais.

Un autre monde (1844)

En janvier 1844, l'avènement du nouvel art du livre illustré romantique est consacré par la publication sous forme de livre d'étrennes d'*Un autre monde* [avec un long sous-titre] par Grandville (Paris, H. Fournier, libraire-éditeur¹⁹), qu'avait précédé l'année d'avant sa publication en 36 livraisons à 50 centimes illustrées du 18 février au 11 novembre 1843²⁰, la même année que celles du *Voyage où il vous plaira* (de Johannot) et des *Omnibus* (de Bertall)... Deux affiches de librairie (ill. 64), qui reprenaient l'illustration des couvertures de livraisons, en ont annoncé la publication. Le livre se présente comme un volume in-4° imprimé par Fournier (qui est également l'éditeur) sur papier vélin fort. Illustré de gravures sur bois, dont un frontispice en noir, et de 36 planches tirées à part et coloriées, imprimées sur un papier plus épais, il compte, outre les faux-titre et titre²¹, 296 pages. La couverture en papier, très rarement conservée (puisque les exemplaires sont généralement reliés sans celle-ci), est illustrée, comme celles des livraisons. Le faux-titre et son verso, ainsi que le titre, sont imprimés à l'encre rouge (ill. 42).

Désormais l'illustration apporte tout son « lustre » au livre, ce que traduit Grandville par la métaphore visuelle de la vignette placée en tête du chapitre liminaire: un superbe lustre de cristal en forme de globe éclairé par les lettres du titre (I, p. 9) (ill. 24). Ce chapitre introduit l'un des trois protagonistes, le docteur Puff, que son portrait, vu en « type » selon la formule des illustrations des *Français* et de *La Comédie humaine*, présente comme un avatar, l'air goguenard, le chapeau rapiécé et le bandeau sur l'œil, de Robert Macaire, le héros emprunté par Daumier à une pièce de théâtre jouée par Frédéric Lemaître stigmatisant le charlatanisme de ceux que l'on nomme alors des « industriels »²² (I, hors-texte colorié face p. 9)²³ (ill. 5): « Je m'appelle Puff : ce nom en dit assez » est

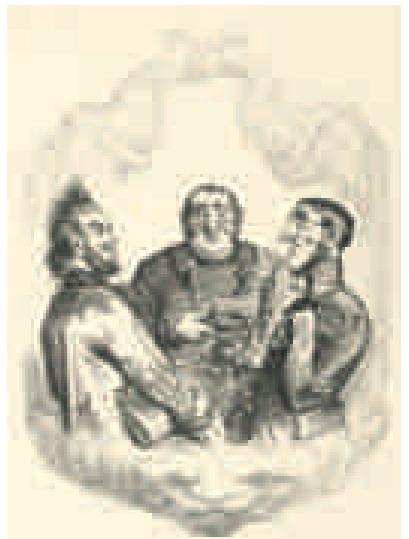
5-7 Métamorphose de Puff en trois néo-dieux



5 « Type » de Puff, I, hors-texte col. face p. 9



6 Cul-de-lampe, I, p. 11

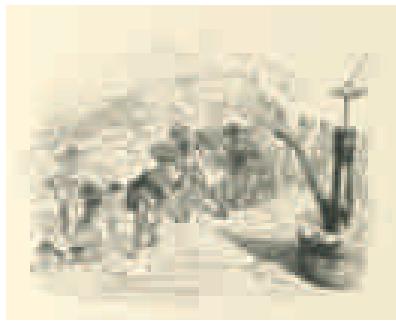


7 Le dieu Puff fit les autres néo-dieux à son image, II, p. 12

Eugène Briffault, Eugène de Mirecourt, Edouard Ourliac, Marc Fournier, L. Couailhac, Albert Cler, etc. Illustrations de Gavarni, Victor Adam, Daumier, d'Aubigny (sic), H. Emry, Travies et Henri Monnier (Paris, au bureau central des publications, 1843). D'autres titres paraissent encore: *Le Diable à Paris*, *Paris et les parisiens* (Paris, J. Hetzel, 1845-1846, 2 tomes) ou le livre de Louis Lurine, *Les Rues de Paris : Paris ancien et moderne, 1844 : origines, histoire, monuments, costumes, mœurs, chroniques et traditions : ouvrage illustré de 300 dessins de Grandville, Daumier, etc.*, Paris, 1844.

18 Benjamin (Walter), Charles Baudelaire *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Préface et traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982 (Francfort sur le Main, 1955), p.55. Stierle (Karlheinz), *La capitale des signes: Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, Editions de la maison des sciences de l'homme, 2001. Il existe une vaste littérature sur la question, que recense en dernier lieu la bibliographie du numéro spécial de *Romantisme, L'œuvre-monde au XIX^e siècle*, 2007, n°136.

19 Fournier est également l'imprimeur, comme le précise le verso du faux-titre : « Imprimé sur les presses mécaniques de H. Fournier et Cie, rue Saint-Benoit, 7^e. Fournier, personnage mince et de haute taille, est un ami commun de Grandville qui lui a offert son portrait mis en scène dans un croquis satirique, et de Balzac. Il est probable que son portrait à clé intervient dans *Un autre monde*, notamment dans le chapitre *Les grands et les*



8 *La machine à prospectus*, XXIV, p. 277



9 *Les noces de Puff et de la réclame*, hors-texte col., XXI, face p. 238

l'incipit de son monologue où il regrette « de n'avoir pas suivi les conseils de [son] oncle Macaire », avant d'annoncer : « ma fin est proche [...]. En vérité, je vous le dis, c'est la réclame qui m'a tué »²⁴. Mais, nous apprend-il, « Puff ne meurt pas, il se transforme », et il annonce sa décision : « décidément, je passe dieu, c'est un suicide comme un autre. Je commence déjà à sentir que je deviens immortel ». Une vignette en cul-de-lampe (ill. 6) nous le montre se cachant derrière « un paravent » de fumée (I, p. 11), ... et il suffit de tourner la page pour découvrir dans la planche suivante sa réincarnation en trois néo-dieux montrée par un triple portrait (ill. 7), enveloppé de volutes de fumées figurant un monstre au visage signé JJG et au corps en cornes d'abondance, de Puff, Krackq et Habble (II, p. 12) dont la légende commence ainsi : *Le Dieu Puff fit les autres néo-dieux à son image*. Leur invention est une parodie syncrétique du christianisme et de la mythologie gréco-romaine qui précède l'emploi en histoire de l'art du terme de « néo-grecs ». Ils se répartissent à eux trois la terre, le ciel et les enfers. Un scénario loufoque, en trente-quatre chapitres qui jouent continuellement du va-et-vient entre texte et image, s'amorce alors, depuis *L'Apothéose du docteur Puff* (I) jusqu'à *La Fin de l'un et de l'autre monde* (XXXIV). « Spectateur dans un fauteuil » d'une performance sans cesse renouvelée qui fait appel à tous les arts, depuis le cirque jusqu'au concert, à la danse, à la peinture et à la sculpture -, le lecteur se trouve entraîné dans une succession d'aventures visuelles aussi imprévues les unes que les autres : par l'image, il survole *la terre en plan* (ill. 25-26, 49-50), écoute un *concert à la vapeur* (ill. 39-41, 56-57), - titre qui semble provenir d'un jeu de mots sur le sens anglais du mot « puff », entre réclame et fumée -, visite un *Louvre des marionnettes*, se déplace en zigzag par *locomotions aériennes*, assiste aux *métamorphoses du sommeil* (ill. 2-4), et à la *Bataille des cartes à jouer* dont s'est inspiré Lewis Carroll, pour ne citer que quelques-uns des titres des chapitres et des planches. Une fois parue la dernière livraison, un numéro spécial du *Charivari*²⁵, le 3 décembre 1843, est consacré aux « pronostics pour l'an 1844 » et illustré de vignettes tirées du livre au lancement duquel il contribue²⁶. Il y est annoncé au début que « vu l'insuffisance des moyens de publicité, on inventera une pompe aspirante et refoulante qui lancera cent mille prospectus à l'heure ». Cette remarque fait écho à la machine à prospectus (XXIV, p. 277) (ill. 8) qui est également introduite dans le livre, dont l'un des derniers chapitres célèbre « les noces de Puff et de la réclame » (XXI, hors texte col. face p. 238)²⁷ (ill. 9). Le chevauchement entre situation d'énonciation et contenu énonciatif du livre et de toute son élaboration éditoriale et publicitaire est l'une des blagues permanentes d'*Un autre monde*, qui procède du goût romantique pour le mélange de l'art et de la vie. Sur la page de titre, imprimée en rouge, un sceau en trompe-l'œil montre les trois profils des néo-dieux. Leurs signatures manuscrites et paraphées sont reproduites et gravées au verso du faux-titre, précédées de cette phrase: « Tout exemplaire qui ne sera pas illustré de notre sceau et marqué de nos griffes sera réputé imparfait, boîteux, en un mot contrefait ».

Un réseau d'allusions et un champ concurrentiel

Grandville multiplie les allusions aux publications illustrées contemporaines, et mentionne par exemple *Les Voyages en zigzag* (Paris, Dubochet, 1844)²⁸, dont le prospectus suggère l'invention d'une sorte de tire-bouchon propulseur qui envoie le docteur Puff, narrateur de l'épisode, dans les airs (*Locomotions aériennes*, XX, p. 130, vignette p. 131)²⁹. Il se souvient de celles auxquelles il a collaboré lui-même : une planche est ainsi légendée *La Lune peinte par elle-même*»(XXI, hors texte col. face p. 144) ; cette illustration joue

petits. Voir l'article de Nicole Fellay, "Balzac et l'imprimeur Henri Fournier", *Bulletin de la société historique de Touraine*, 1984, p. 50-70.

²⁰ Brivois, *op. cit.*, p. 410, Carteret p. 285. Sur *Un autre monde*, voir aussi exp. Grandville Nancy 1975, *op. cit.* n°229-258. *Affiches romantiques illustrées accompagnées de quelques livres romantiques*, catalogue de vente n°13, Maggs Brothers, 1939, n°138. Ray (Gordon Nicholas), *The Art of the French Illustrated Book 1700 to 1914*. New York, The Pierpont Morgan Library, 1982, p.93 (couverture illustrée de la seconde livraison).

²¹ Transcription de la page de titre : *Un autre monde. Transformations. Visions. Incarnations. Ascensions. Locomotions. Explorations. Pérégrinations. Excursions. Stations. Géométries. Fantasmagories. Rêveries. Folâtreries. Facéties. Lubies. Métamorphoses. Zoomorphoses. Lithomorphoses. Métempsyoses. Apothéoses et autres choses*, par Grandville, Paris, H. Fournier, librairie-éditeur, rue Saint-Benoît, 7, MDCCCLXIV.

²² Le ton est donné dès la première lithographie de Daumier: *Bertrand, j'adore l'industrie.... si tu veux, nous créons une banque, mais là, une vraie banque !... Capital, cent millions de millions, cent milliards de milliards d'actions. Nous enfonçons la banque de France, nous enfonçons les banquiers, les banquises etc. nous enfonçons tout le monde ! – Oui, mais les gendarmes ? – Que tu es bête, Bertrand, est-ce qu'on arrête un millionnaire*, planche 1 de la série *Caricaturana*, *Le Charivari*, 20 août 1836.

aussi avec le mythe de Narcisse³⁰, tout en transposant l'idée de l'image gravée toujours reproduite en miroir. Enfin Grandville se venge par l'image dans « l'affaire » du *Voyage où il vous plaira*, ce livre signé à trois par Johannot, Stahl (pseudonyme de Hetzel) et Musset, qu'il considéra comme un plagiat. En effet Grandville aurait d'abord proposé à Hetzel, l'éditeur des *Scènes de la vie privée des animaux*, son idée de voyage imaginaire, à la manière du *Gulliver* de Swift qu'il avait illustré, avant de traiter avec Fournier. Mais au moment où paraissait la dernière livraison des *Scènes*, Hetzel publiait la première du *Voyage où il vous plaira*, une fantaisie fantastique dans le goût de Hoffmann et de Nodier, dont il était l'auteur et dont les livraisons illustrées par Johannot parurent du 10 décembre 1842 au 23 décembre 1843. La brouille conduisit Grandville presque au duel avec l'éditeur dont il avait été très proche et qui avait publié les deux tomes des *Scènes de la vie privée des animaux* (1841-1842)³¹. Or le monstre aveugle du jury (ill. 11) qu'évoque la vignette terminale (*Le Royaume des marionnettes*, IX, p. 80, vignette en cul-de-lampe) du chapitre parodiant l'institution du Salon ressemble beaucoup aux créatures fantastiques de Tony Johannot dans *Le voyage où il vous plaira* et notamment de celle de la p. 85 qui est agrandie dans l'une des deux affiches de librairie³² (ill. 10). On trouve une seconde allusion à cette affaire à la fin du livre de Grandville (p. 278)³³ et tout du long des parallèles pourraient être mis en évidence de l'un à l'autre.

La plume et le crayon

Le conflit entre Hetzel et Grandville reposait sans doute sur une interprétation différente du métier d'illustrateur, pour la reconnaissance duquel Tony Johannot avait été une personnalité centrale.

L'émergence d'un métier associé à l'idéal de la fraternité des arts

Face à l'encombrement des carrières artistiques les plus nobles, certains artistes avaient opté pour un métier qui gagnait en sécurité ce qu'il perdait en prestige. Dès le milieu des années 1820, les choix de carrière opposés et complémentaires des frères Devéria furent à cet égard très significatifs. Après un revers de fortune de son père, « Achille Devéria s'était courageusement mis au service des éditeurs de livres à images, gagnant ainsi le pain, et même le bien-être pour toute la maisonnée »³⁴, tandis qu'il laissait à son frère Eugène la possibilité de devenir artiste et de laisser libre cours à son inspiration. Au milieu du « cénacle » de la rue de l'Ouest, qui réunit autour de lui tous les Jeunes-France romantiques, « Achille, talonné par la nécessité (...) ne cessait pas de travailler, sous la lampe, tandis qu'on devisait, chantait, dansait autour de lui »³⁵. C'est un peu la fable de *La Cigale et la Fourmi*³⁶... Aux charmes inconséquents de la vie de bohème, aux risques et aux mirages glorieux de la carrière de peintre, tributaire des succès au Salon et des commandes officielles, l'illustrateur préférerait le labeur d'une œuvre mercenaire, qui assurait le pain quotidien de la maisonnée.

Puis c'est autour de la figure de Tony Johannot que se cristallisèrent la mode de l'illustration et la définition du métier d'illustrateur à partir de 1830³⁷. Ce dernier avait conçu d'innombrables vignettes de titre pour les nouveautés littéraires romantiques, et surtout illustré de cinquante vignettes dans le texte, gravées sur bois par Porret, l'ouvrage fondateur du genre du livre illustré romantique, où se multiplient également



10 Affiche pour *Le voyage où il vous plaira* (Hetzel, 1843), d'après Tony Johannot.
Paris, Les Arts décoratifs, musée de la Publicité



11 *Le monstre du jury*, IX, p. 80

³³ Et qui n'est pas sans ressembler à Girardin, le directeur de *La presse* et l'inventeur de l'annonce illustrée et du feuilleton, que stigmatisait déjà la série de Daumier sur Robert Macaire, *Caricaturana*.

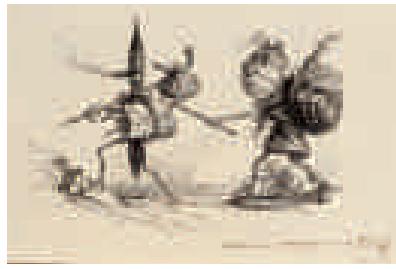
³⁴ I, p. 9 et 10.

³⁵ *Charivari*, 3 décembre 1843, 12^e année n°337, numéro spécial consacré aux "pronostics pour l'an 1844".

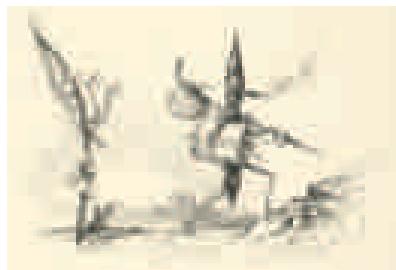
³⁶ Sur 4 pages, 17 sujets et vignettes sont reproduits.

³⁷ *Les Noces du Puff et de la Réclame*. — XXXI. — *Le docteur Puff au sommet d'un mât de cocagne. Il y est poursuivi par plus de onze mille vierges. — Un mariage par prospectus*, p. 233. Sur ce rapport central du livre à la réclame, voir ma communication au colloque des Arts décoratifs *Littérature et Publicité*, 2011 (actes à paraître).

²⁸ *Voyages en zigzag, ou Excursions d'un pensionnat en vacances dans les cantons suisses et sur le revers italien des alpes... Illustré d'après les dessins de l'auteur et ornés de 15 grands dessins par M. Calame*, Paris, J.-J. Dubochet, 1844.



12. *Plume et Crayon*, gravure unique
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers



13. *Plume et Crayon*, I, p. 8



14. XXXIV, p. 278

les jeux typographiques et les effets originaux de mises en pages : l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier (chez Delangle frères, 1830) qui s'inspire de la structure de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne est un «pastiche» plein d'ironie qui tourne en dérision toutes sortes de pratiques d'écriture et de mises en forme du livre ce dont Grandville s'est inspiré, tant dans les *Petites misères* que dans *Un autre monde*. Recourant à la vignette gravée sur bois dans le texte d'une part, et à l'illustration abondante d'autre part -, ce livre fait surgir toutes sortes de pratiques ludiques qui seront celles de l'image dans l'imprimé romantique. Johannot « est, sans contredit, le roi de l'illustration. [...] Toute la poésie et toute la littérature moderne lui ont passé par les mains. [...] Il faut que l'artiste comprenne le poète (...) il ne s'agit pas (...) de copier la réalité comme on la voit (...). L'illustrateur, qu'on nous permette ce néologisme, qui n'en est presque plus un, ne doit voir qu'avec les yeux d'un autre », écrit Gautier³⁸. C'est exactement ce que ne souhaite pas Grandville, artiste qui est devenu lui-même, par son goût de la fantasmagorie, un « client de l'opticien », selon une formule de Max Milner³⁹, et montre sa fascination pour la vision et ses distorsions comme pour tous les instruments d'optique et prothèses de l'œil.

Ainsi, l'antagonisme entre Hetzel et Grandville repose probablement sur la façon différente dont chacun d'eux a compris la place respective des nombreux acteurs dont le livre illustré multipliait les rôles. L'un met l'accent sur la synthèse des expressions (qui prolonge l'idée de la fraternité des arts romantiques formulée par Johannot dans la vignette de titre du journal *L'Artiste*) alors que l'autre prétend imposer la place du dessinateur comme acteur principal du dispositif éditorial du livre illustré romantique.

Stahl/Hetzel remercie son illustrateur, dans une postface du *Voyage où il vous plaira* adressée « au lecteur et à Tony Johannot » : « C'est que tout bien pesé – dans notre double sagesse, - nous ne regretterons jamais, mon cher Tony, d'avoir fait avec vous ce chemin, sur lequel vous avez semé, si à propos pour l'abréger, toutes ces charmantes vignettes auxquelles nous avons dû, sans aucun doute, d'avoir jusqu'au bout votre aimable compagnie, - cher lecteur »⁴⁰. Et le livre s'achève sur le cul-de-lampe terminal de Johannot, qui montre la plume et du crayon entrecroisés au sol.

« *M. le Crayon a voulu marcher avant Mme la Plume* »

L'hypothèse généralement retenue à propos d'*Un autre monde* est celle de l'affirmation de la supériorité de l'image sur le texte, ce qui inverse la relation illustrative habituelle et remet en cause l'idée de l'alliance de la plume et du crayon⁴¹ : commentée par Philippe Kaenel⁴², la saynète introductory qui met en scène le crayon, la plume et le canif, outils désignant respectivement par métonymie le dessinateur, l'auteur du texte et le graveur le propose, et une annotation manuscrite, due à une main inconnue, à un dessin préparatoire à une vignette de cette introduction l'affirme également : « Au rebours de ce qui se passe ordinairement, et alors que l'illustrateur d'un livre commence son travail, lorsque l'auteur l'a terminé, Grandville a fait les dessins de *Un autre Monde*, avant que le texte ne fut écrit : - Mr le Crayon a voulu marcher avant Mme la Plume (ill. 12-13) – (voir la préface et la postface de l'ouvrage)

On s'explique donc que le dessin ci-contre ait été refusé, ou du moins que Grandville ait voulu l'atténuer dans ce qu'il avait de blessant pour l'amour-propre de ses collaborateurs : le Crayon traînant à sa remorque un chiffonnier à tête-vide (la Plume) avec, dans sa hotte, des Idées rebatues (*sic*).

³⁸ « Où irai-je? Où n'irai-je pas? Marcherai-je de bas en haut ou de haut en bas, en long ou en large, en ligne droite, oblique, circulaire, diagonale, horizontale ou perpendiculaire? Comment m'y prendrai -je pour satisfaire des lecteurs et un libraire halentans qui n'ont d'espoir qu'en mon génie! L'esprit en proi à cette anxiété , il se rappela heureusement le titre d'un ouvrage qu'il avait vu récemment à l'état de prospectus: *Voyage en zig-zag*. — En zig-zag! s'écria-t-il, m'y voilà. Hurrah ! en zig-zag!

— Concevoir et exécuter un procédé mécanique qui répondit à cette pensée, fut pour lui l'affaire d'un instant. Restait cependant à résoudre un point essentiel, celui du moteur ». Le brouillon du chapitre prouve qu'ici Delord a suivi presque mot à mot Grandville.

³⁹ Déjà transposé en caricature par Daumier dans *Histoire ancienne*, comme une parodie de l'art réaliste.

⁴⁰ Kaenel (Philippe), *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré, Paris, Editions Messène, 1996.

⁴¹ *L'Affiche de librairie*, op. cit. n°16 et 16 a.

⁴² Bertall évoque les deux livres en deux vignettes superposées de la page « modes » de *L'Album de Tom Pouce*, mis en abyme dans *Les Aventures de Tom Pouce* que Hetzel publie dans *Le Magasin des enfants*. P.-J. Stahl [Hetzel], *Les Nouvelles et seules véritables aventures de Tom Pouce, imitées de l'anglais*, Paris, Hetzel, 1844.

Dans le dessin de la page 8, le Crayon seul subsiste tel quel : la Plume lui souhaite ironiquement bon voyage ».

Annoté « gravure unique », ce dessin, adouci plutôt que refusé par l'artiste dans la version publiée dans l'introduction (ill. 13), fait de la plume un insecte effilé qui porte son baluchon et son carton de croquis et part escalader les monts de l'imagination⁴³, en fumant un cigare. Le chiffonnier à tête vide, en sabots, darde son crochet sur le carton à croquis. Un vaste paysage est suggéré à leurs pieds, éclairé par les feux du soleil levant. Cette portée macocosmique conférée au microcosme de la vignette, constitutive de la forme d'image qu'elle représente depuis son invention par Thomas Bewick⁴⁴, correspond parfaitement à l'annonce d'un livre qui veut par vignettes produire « un autre monde ». L'insecte sert de désignation métonymique à l'artiste vignettiste qui travaille avec des pattes de mouche. Le jeu d'échelle permet de lui conférer une allure de géant. Dans la version publiée, « tête vide » a disparu, et le crayon dans le paysage est resté. La plume est toujours là, mais elle se contente irrespectueusement de faire un pied de nez au crayon.

La partie supprimée n'a pas pour autant disparu des vignettes publiées: on retrouve en effet ce détail dans une autre vignette de la fin du livre (p. 278) (ill. 14), pour dénoncer le vol des idées qui sévit dans le monde de l'édition, - allusion au grief de Grandville à l'encontre de Hetzel, l'éditeur du *Voyage où il vous plaira* dont il prétend que l'idée vient de lui: « Tête vide », terme repris à Balzac dans un passage de *César Birotteau* dénonçant la réclame, s'est dédoublé en deux personnages : sa tête est celle d'un pêcheur à la ligne qui pêche avec un hameçon pointu, près duquel est assis un hibou « chippeur détrousseur d'idées » qui mendie ; de l'autre côté du seuil, son costume de chiffonnier, chargé d'une hotte pleine de carottes de « carotteur d'idées », est devenu celui d'un « pauvre d'imagination », qui tend son crochet pointu vers une muse assiégée qui prend peur⁴⁵. La vignette est intercalée entre deux courts passages qui l'encadrent dans la page, ce qui en fait presque un prospectus :

« Le plagiat est universellement toléré et protégé. Les lois répriment tous les vols, excepté le vol à la pensée.

« L'imagination, cette déesse candide, ne peut montrer le bout de son nez sans qu'aussitôt de hardis détrousseurs embusqués ne l'arrêtent au passage, et ne la forcent à vider son escarcelle à leur profit.

« Les voleurs se volent ensuite entre eux quand vient le moment de partager le butin. Ce genre de vol s'appelle concurrence »⁴⁶.

Concurrence, plagiat, compétition entre les acteurs d'un même livre et entre les illustrateurs contemporains, cette période où se constitue la Société des Gens de lettres est aussi celle où, de façon plus individuelle, Grandville entreprend la défense et la promotion du métier d'illustrateur. C'est auprès de Fournier, l'éditeur d'*Un autre monde*, qu'il s'est plaint quelques années plus tard des conditions du contrat que lui propose l'éditeur Charles de Gonet pour les *Fleurs animées* : « ceci me donne l'occasion de vous lâcher une de mes boutades accoutumées contre cette ridicule, révoltante position de dessinateur, artiste-créateur, instrument enfin du succès qui voit se réaliser des bénéfices par son fait sans y participer que pour une part qui ne suffit qu'à le faire vivre »⁴⁷. Un peu plus loin, il oppose aux « aristocrates et autocrates des feuillets » « la plèbe artiste, les illustrateurs ». A cet amer constat⁴⁸, l'illustrateur réagit en imaginant « un autre monde » : comme le montre sur le frontispice repris et agrandi par l'une des deux affiches, il part à l'aventure au bras de sa muse la Fantaisie, et prend “la clé des champs”, d'après la vignette liminaire du livre. La métaphore de la création d'un monde qui est ici développée, avait

³⁴ Maximilien Gauthier, *Achille et Eugène Devéria*, Paris, Flouzy, 1925, p. II.

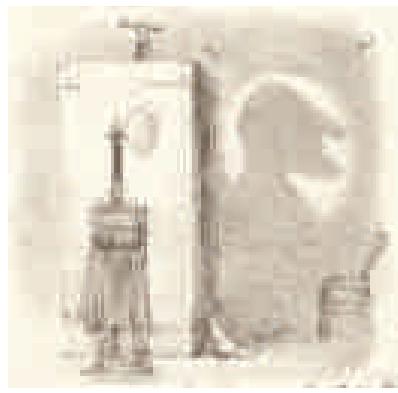
³⁵ *ibid.*, p. 14.

³⁶ C'est *La cigale et la fourmi* que devait ultérieurement illustrer Grandville d'une composition dont il a placé les croquis pour démontrer le passage du dessin à la gravure, au seuil de l'album de dessins conservé aujourd'hui à la bibliothèque municipale de Nancy, Renonciat (Annie), *J.-J. Grandville*, Paris, ACR, 1985.

³⁷ Philippe Kaenel a étudié ce nouveau métier à partir de trois études de cas exemplaires. Kaenel (Philippe), *Le Métier d'illustrateur 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Editions Messène, 1996.

³⁸ Ces deux citations, empruntées à une courte monographie sur Johannott des *Portraits littéraires* de Théophile Gautier (1845), ont nourri les exemples des dictionnaires, du Bescherelle au Robert et au *Trésor de la Langue française*, pour *illustrateur* comme pour *illustration*.

³⁹ Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982, p. 31-32: selon l'auteur, à partir du romantisme allemand et jusque dans l'œuvre de Proust, tout artiste est devenu « un client de l'opticien ».



15 Appareil à silhouetter du professeur Mandax.
Itami City Museum of Art



16 Lunotype. Itami City Museum of Art



17 Capitaine Krackq, dessin pour II, p. 12
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers

été annoncée par les frontispices des livres illustrés précédents, qu'il s'agisse des *Fables de La Fontaine*, ou de *Gulliver* de Swift dont le héros semblait sortir de l'intérieur d'un globe vu en coupe. Pendant plusieurs mois, de semaine en semaine, l'illustrateur s'immerge dans son travail et devient l'artisan-démiurge de son « autre monde », expression polysémique: il s'agit autant d'un monde à l'envers, que de l'autre monde des rêves et de la nuit, ou de celui de l'au-delà, par allusion à de Dante, enfers de l'antiquité ou paradis chrétien. Le thème de la mort en tant que passage⁴⁹, comme celui d'une traversée initiatique vers la lumière⁵⁰, parcourt le livre. De livraison en livraison, la narration propose la visite de « mondes » différents. Tandis que le livre progresse, Grandville devient même un jongleur de mondes, dans un chapitre inspiré par les théories de Fourier.

L'avant-projet de Grandville et le manuscrit du musée Itami

Parmi les documents permettant d'aborder la genèse du projet éditorial, figure, outre la lettre à valeur de contrat de l'éditeur, un brouillon illustré⁵¹ de Grandville (Itami Museum of Art), qui comporte plusieurs essais de titre, plusieurs croquis (ill. 15-16) et textes, et surtout deux grands dessins (ill. 20-21), dont l'un est titré « annonce frontispice », et l'autre se présente comme un sommaire visuel du livre en projet.

Essais de titre et canevas d'un chapitre abandonné

Voici quelques-uns des essais de titre⁵²: *Histoire de la forme humaine*, *Création du monde inverse par un témoin oculaire*, et quelques pages plus loin (fol.27), Grandville barre *Les visions d'un autre monde*, calligraphie en grand le titre *Un monde inconnu*, et le complète de l'énumération rimée parodiant les titres en -tion du *Roi de bohème* de Nodier : *Visions, Pérégrinations, Transformations, explorations, excursions, Locomotions Stations, métamorphoses, Anthropomorphoses* (mot ajouté), *Métempsychoses, apothéoses, zoomorphoses, métoses⁵³ et mille autres choses...*, recopie cette dernière séquence. Puis il fait un nouveau brouillon de page de titre (fol.29) *L'autre monde* (suivi d'une énumération), *Un Monde anonyme par L'anonyme Jean Ignace Isidore Gérard dit Grandville attribué uniquement à J.J. G.* L'artiste créateur se déclare inventeur de « monde », il souligne l'importance du regard et des visions, parle de métamorphose et de formes humaines. L'idée du sous-titre sériel⁵⁴, est déjà là.

Une ébauche de chapitre est illustrée notamment avec deux dessins dont l'un se moque des appareils de pose de la photographie de portrait⁵⁵ (ill. 16) et dont l'autre rappelle la technologie des silhouettes (ill. 15), également présentée en 1844 dans *Le Magasin pittoresque*⁵⁶: la référence aux histoires en images de Töpffer s'y exprime par le nom du « professeur Mendax ». Transposant la référence solaire de la photographie indiquée par l'étymologie du mot héliogravure, Grandville imagine un dispositif de prise de vues farfelu: une sorte de télescope, installé dans un laboratoire observatoire rempli de cornues, permet de capter la lumière de la lune pour faire un portrait dit « lunotype »⁵⁷ (ill. 16) du « professeur Mendax », première incarnation d'un personnage qui, dans la version définitive, deviendra le capitaine Krackq (p. 12). Si aucun chapitre ne reprendra cette narration, tout l'ensemble du livre se résume en un propos « lunatique », et les thèmes des appareils optiques, de la vision comme les effets de lumière nocturne en demeurent l'une des lignes directrices : le phénomène astronomique de l'éclipse solaire

⁴⁹ Johannot, Stahl, Musset, *Le Voyage où il vous plaira*, Paris, Hetzel, 1843, p.170. Cette image conclusive semble répondre à la vignette introductive de Grandville qui se montre prenant la clé des champs.

⁵⁰ Le texte fait référence aux albums comme étant un précédent à cette primauté du crayon sur la plume, où le livre se construit à partir des images.

⁵¹ Kaenel (Philippe), «« Autour de J.-J. Grandville: les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré «romantique»», *Romantisme*, n°43, 1984 premier trimestre, pp.45-61. Kaenel (Philippe), *Le Métier d'illustrateur 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Editions Messène, 1996 (réédition 2005).

⁵² Allusion parodique à la représentation de Faust faisant l'ascension du Brocken, qu'évoquent Cornelius, puis Delacroix, tous deux connus de Grandville qui les cite dans ses vignettes.

⁵³ Rosen (Charles) et Henri Zerner, « The Fingerprint: a Vignette», et « The Romantic Vignette and Thomas Bewick », *Romanticism and Realism The Mythology of Nineteenth Century Art*, New York, the Viking Press, 1984, p. 1-5 et p. 73-96.

est évoqué par une vignette montrant les télescopes terrestres braqués sur le baiser de la lune et du soleil, l'ombre de celle-ci occultant le disque solaire (*Une éclipse conjugale*, XV, p.94) (ill. 18) ; la vignette parvient à opposer l'illumination à l'obscurcissement, en faisant appel au contraste simultané entre le blanc de réserve et des zones très sombres⁵⁸. Bien avant les évocations de Jules Verne et de Méliès (inspiré par une affiche de Jules Chéret, dont la maquette est conservée, pour l'Exposition des Arts incohérents en 1886⁵⁹ elle-même tirée du livre de Grandville) (ill. 19), *Un autre monde* se présente comme un roman astral, où la lune, installée dans les nuées, est un personnage souriant à la face ronde, qui, par exemple, dans le chapitre *Les Mystères de l'infini*, se mire dans l'eau terrestre (18, p.144). L'autre dessin donne le portrait de profil du professeur par un procédé de silhouette (fig.) qui reprend des jeux introduits par les caricaturistes dans *La Silhouette* et *La Caricature*, puis utilisés par Grandville (qui semble avoir fréquenté les théâtres d'ombres⁶⁰) dans *Le Magasin pittoresque*⁶¹. Ici encore de tels effets resurgissent dans *Un autre monde*, particulièrement dans le *Voyage à Rheculanum*. La démarche des « joco-seria » se poursuit ainsi dans le domaine des jeux d'optique et des appareils de production d'image.

Le projet de frontispice à la Grand'ville

« Annonce frontispice » (fol. 8) (ill. 20) mêle le texte à l'image dans une ample vue perspective qui va de l'entrée de la capitale à l'Arc de triomphe. La pointe de l'obélisque s'aperçoit à droite. L'art de Grandville se désigne comme énigmatique et fantaisiste, tout en mettant en images, comme en un rébus, son propre pseudonyme, ce qui n'est pas sans annoncer la vignette de l'épilogue en lettres figurées jouant avec les trois lettres du monogramme de Grandville « IIG » se lisant phonétiquement à peu près comme l'anagramme d'une épitaphe « Ci-Gît G », ou encore le rébus qui termine *Un autre monde*, avec l'obélisque⁶² contre lequel l'« ami lecteur » se « casse la tête »⁶³.

L'annonce de l'arrivée à Paris d'un professeur au nom töpfferien, -« professeur Mendax » -, qui propose des « cours publics et universels » de « zoologie », « photogénie », « géo... » se déploie en grandes lettres de part et d'autre de l'axe, sur de longs métrages de toile tendus de part et d'autre d'un vaste boulevard vu à vol d'oiseau, peuplé de minuscules figurines de passants, aux silhouettes reconnaissables bien que microscopiques. Le message se poursuit sur les colonnes de l'entrée au bas desquelles des grilles sont ouvertes : « avec l'autorisation du Préfet de la Seine / et celle du Préfet de Police ». Une composition d'ornements de fantaisie qui met en image le proverbe « prendre des vessies pour des lanternes », réunit les colonnes ; y est suspendu un sac, d'où pend une grosse caisse dont les roulements proviennent d'un heurtoir à vapeur. On y lit l'inscription « passants, arrêtez-vous en passant ». Les formes funambules ainsi tracées sur le ciel peuvent s'interpréter, de façon subliminale, comme celles d'un visage. Critique précoce de la ville devenue champ d'inscription publicitaire, et ainsi transformée en « livre-puff », cette feuille est aussi un grand rébus déclarant Grandville l'auteur du livre, et montrant au pied de la lettre le nom qu'il a repris à ses grands-parents: par cette fantaisie dont la perspective axiale est inspirée par le souvenir des vues d'optique, il nous montre Paris, la « Grand'ville » moderne, ses passants et ses flâneurs, il fait sonner la grosse caisse, joue avec la réclame, montre les contrastes d'échelle et la vignette, annonce des mélanges de texte et d'image, des hiéroglyphes... Les colonnes, possible rappel de l'univers maçonnique, qui encadrent

⁴⁵ Dans cette vignette, Grandville se souvient aussi de l'illustration de la muse de *La caricature*, reprise en affiche, qu'il avait composée pour Philipon.

⁴⁶ *La fin de l'un et de l'autre monde*, p. 278-279.

⁴⁷ Grandville, lettre à l'éditeur Charles de Gonet, 10 septembre 1846, citée par Renonciat, p. 149.

⁴⁸ Dont la situation de fortune de Grandville, d'après l'état fait au décès de sa femme en 1843, tend à réduire la portée, comme le souligne Annie Renonciat.

⁴⁹ Les deuils privés se sont accumulés autour de Grandville, et dans ce livre il entreprend tout un travail sur lui-même qui inclut la technique analytique du rêve éveillé : c'est ce que montre le livre d'Annie Renonciat.

⁵⁰ Le réseau thématico-formel de la lumière et des ténèbres, complété par celui de l'ombre, mériterait d'être développé : il se relie sans doute aux théories maçonniques de Grandville, autant qu'à son approche auto-poétique de son art de graveur.

⁵¹ Le manuscrit se trouve au Itami City Museum of Art, il est présenté en 2011 à l'exposition *Daumier et Grandville, l'âge d'or de la caricature et de*

Grandville. Brouillon d'*Un autre monde*, s.d. (1842). Manuscrit autographe illustré, mine de plomb, encre et estompe sur papier, 31 feuillets. Itami City Museum of Art, Japon



18 *Une éclipse conjugale*, XV, p. 94



19 Jules Chéret, maquette de l'affiche pour l'Exposition des Arts incohérents, 1886. Les Arts décoratifs, musée de la Publicité



20 Annonce-prospectus



21 Macédoine de croquis



22 Frontispice des *Œuvres choisies de Gavarni*, Hetzel, 1845

la page décorée de motifs en vignettes, sont-elles celles des portes du songe, celles du texte dans un livre compris comme un espace architectonique transformé en album publicitaire?

Le thème annoncé s'inscrit dans une actualité du livre illustré, celle de « l'édition panoramique », évoquée plus haut, qui donne lieu dans *L'Illustration* à la parution d'un vaste panorama, publié en feuilleton graphique et repris en livre dépliant, montrant *Le Panorama des grands boulevards*. Il peut aussi s'agir d'une réponse à la vignette fantastique introduisant la préface du *Voyage où il vous plaira*, dans laquelle Johannot montre une foule de voyageurs-lecteurs sur une route qui les conduit à être engloutis dans la gueule béante d'un monstre grotesque. Le propos de Grandville comme de Johannot est de proposer un exutoire par la fantaisie et le fantastique à la planification rectiligne de l'aménagement qui signifie la mise en ordre du monde. A la perspective linéaire, Grandville substitue dans *Un autre monde* des points de vue surprenants, comme le souligne Baudelaire qui songe alors au monde à l'envers, et multiplie les distorsions et les contrastes, ce qui est une façon de contester les idées reçues. Il systématisé la dérision de tous les savoirs contemporains fondés sur le classement et la hiérarchie, à commencer par l'histoire naturelle, en les poussant jusqu'à l'absurde par la prolifération des effets de combinaison. Il entreprend ainsi une critique sociale, scientifique et politique, à travers les jeux d'images dont la « macédoine » de croquis offre la liste.

La macédoine de croquis

Ce projet de frontispice (fol. 8) est en effet complété par un autre dessin en pleine page (fol. 24) qui se présente en « macédoine »⁶⁴ (ill. 21) de vignettes destinées à alimenter le rouleau d'un feuilleton dont le texte est à venir et qui est ainsi commentée sous l'ensemble: « Voici un [mot ajouté : plusieurs] de ces prospectus détaillés et réunis qui te donneront une légère idée de... ».

Ce montage en trompe l'œil évoque de façon très intéressante le programme du livre de Grandville. On y voit un pêle-mêle de petits feuillets illustrés (ill. 23, 25, 27, 29, 32-33), placés sur deux pages blanches, dont l'une s'enroule, et l'autre est à plat, elles-même posées sur une grande feuille rectangulaire, qui, par son ombre, se détache du fond de la page. L'assemblage ainsi proposé des treize petits bouts de papier, un quatorzième en haut à gauche étant détaché de l'ensemble, prouve que Grandville a commencé à dessiner « les songes fixés » (ill. 27), selon le texte accompagnant l'un des croquis placé au centre de la composition, avant d'avoir encore pleinement déterminé l'argument de son livre, alors qu'il tourne autour de l'idée de son titre. Tout se passe comme si Grandville montrait ici sa table de travail vue d'en haut, résumant l'état du dossier de genèse de son livre, et révélant aussi sa méthode, déterminante pour la conception de la structure d'*Un autre monde*. Ce qui est proposé ressemble à un jeu de cartes illustrées, à partir desquelles le schéma narratif devra se construire. La figure du jeu de cartes comme métaphore du livre illustré apparaît sur les frontispices d'autres livres illustrés de la période, par exemple dans le tome III des *Français peints par eux-mêmes* de Pauquet (1840), ou dans le frontispice, au thème repris sur le fer du cartonnage, des *Œuvres choisies de Gavarni* (1845) (ill. 22). Rappelons que Grandville avait commencé son œuvre parisienne, par l'illustration des cartes de *La Sybille des Salons*, et que cette mise en pages rappelle celle de l'une des illustrations des *Petites misères* consacrée à

⁶⁴ *l'illustration*, Mitaka city gallery of art, Tokyo, 16 avril 2011 au 29 mai 2011, avec un essai du professeur Masato Nomura, que je remercie, de même que madame Kazue Fujimaki, conservatrice du musée Itami.

⁶⁵ Ils sont cités dans le catalogue de vente de la librairie des descendants du poète Paul Eluard où figurait en 1988 ce précieux manuscrit provenant de la famille de Grandville : *Catalogue n° 8 Très beaux livres et manuscrits*, Paris, Librairie Valette, sans date [1988], n° 48 (dessin reproduit en couverture, et description du lot sur quatre pages du catalogue, non paginé).

⁶⁶ La définition du mot est donnée en regard au fol. 28 : « métose, phytise de l'œil » et complétée par « ophtalmoptose, sortie de l'œil de son orbite », « anamorphose ».

⁶⁷ Le sous-titre apparaît également sur l'affiche où il se déploie en deux colonnes de mots, de part et d'autre de l'agrandissement du frontispice : à gauche, « transformations / Visions, incarnations / Ascensions / Locomotions, Explorations / Pérégrinations / Excursions, Stations / Cosmogonies / Fantasmagories, lubies » et à droite « Rêveries, Facéties / Folâtreries / métamorphoses / Apothéoses / lithomorphoses / Zoomorphoses / Métempsychose / et autres Choses. »

l'évocation des dessins refusés et inédits. Comme dans les tarots de divination, si chers à André Breton, c'est de l'agencement des images que surgit le sens et que se formule le récit. La méthode de Grandville annonce celle qu'explique Italo Calvino dans *Le Château des destins croisés*, où l'auteur emploie la disposition des cartes à jouer comme un instrument de production narrative. L'idée d'une « macédoine » d'images sera reprise, de façon non plus programmatique mais récapitulative, au pourtour du frontispice d'*Un autre monde* (ill. 44), en vignettes qui annoncent les principaux chapitres du livre et y répondent aux trois séries de termes à suffixes rimés du sous-titre, groupés en paragraphes distincts sur la page de titre.

Entrons dans le détail : la composition est sommée par un croquis, annoté « étoile/biau/séjour » (ill. 23), où se combinent deux idées, celle du grand lustre orné de globes qui introduira le premier chapitre *Apothéose du docteur Puff* (I, p. 9) (ill. 24) et celle des mondes astraux vus dans la nuit étoilée qu'évoquent les illustrations du chapitre *Locomotions aériennes* (XX, p. 129-136). Les autres croquis s'organisent en rectangle encadrant deux vignettes placées au centre, bien en évidence : « vues de ballon/peintures en parterre » (ill. 25) renvoie aux chapitres *Ta terre en plan* (V, notamment vignette p. 26) et *A vol et à vue d'oiseau* (VI, notamment pl. p. 28) ; et au-dessous, « inclinaison de l'Angle facial [dessin] (ill. 32) et inclinaisons de la [mot inventé illisible] », qui se relie à un dessin publié dans *Le Magasin pittoresque* en 1844⁶⁵ (ill. 31), selon un procédé utilisé pour la figure en hommes-poissons nageant sur la planche *Les Poissons d'avril* (ill. 35).

Si l'on poursuit la lecture de ce feuillet programmatique, la ligne de croquis du haut semble regrouper plusieurs variations sur le thème des métamorphoses anthropomorphes qui a fait connaître Grandville dès 1829 avec *Les Métamorphoses du jour* : à gauche, « l'an 2000/ déjeuner d'un pachiderme » (ill. 33) réunit diverses créatures monstrueuses, thème développé aux chapitres XVII et XVIII *Une après-midi au Jardin des Plantes* (ill. 34), et bien illustré dans le grand bois *La Fosse aux doublivores* (p. 112)⁶⁶ qui fait la liaison entre ces deux chapitres. Puis un homme à tête de cerf donne une poignée de main à un homme à tête de sanglier : « c'est ma femme qui me chasse », par référence tant à l'imagerie populaire du monde à l'envers⁶⁷ qu'aux *Métamorphoses du jour* qui en dérivent partiellement. « Education de la plante » poursuit dans la même veine en associant un criquet joueur de violon à une fleur qui danse. Au-dessus « Croisement des [mot illisible] » montre des combinaisons entre deux espèces animales. Tous ces croquis recourent à la technique d'assemblage d'éléments d'espèces naturelles distinctes⁶⁸, qui est devenue le procédé favori de l'artiste et que l'on retrouve dans bien des chapitres d'*Un autre monde*, particulièrement du chapitre VII *Le Carnaval en bouteille* (vignettes p. 38, 39, 40 par exemple) au chapitre XIX *La Mort d'une immortelle*.

Sur la gauche, se trouvent deux croquis de contrastes jouant sur la disproportion entre les grands et les petits (« idées étroites/idées larges, les hautains/le bas peuple »), puis à un seul personnage de militaire aux bottes démesurées et à la petite tête casquée (« les cy pages/ drame [mot illisible] ») : c'est une veine qui indique le thème du chapitre XXIV *Les Grands et les petits* (p. 157).

La rangée de droite enfin semble réunir tous les procédés d'animation chers à Grandville, outre celle des animaux : notes de musique animées, -qui renvoient tant à un article du *Magasin pittoresque* en 1840⁶⁹ qu'à un bois de *La Rhubarbe et le séné* (IV, p. 24)-, corps d'insecte transformé en mât dans « transport d'une patte », -qui

⁵⁵ Sur l'imaginaire romantique de la photographie, voir Ortel (Philippe), *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Jacqueline Chambon, 2002.

⁵⁶ « De l'emploi des procédés mécaniques dans l'art du dessin (premier article) », *Le Magasin pittoresque*, publié sous la direction d'Edouard Charton, 12^e année, 1844, n°14, p. 107-110.

⁵⁷ En 1844, paraît *The Pencil of Nature*, de Talbot, et l'érymologie de l'héliogravure la donne pour gravure du soleil.

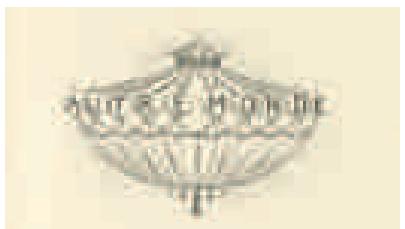
⁵⁸ Casati (Roberto), *La Découverte de l'ombre de Platon à Galilée, l'histoire d'une énigme qui a fasciné les grands esprits de l'humanité*, Paris, le livre de Poche, 2003.

⁵⁹ Jules Chéret, maquette de l'affiche *Eden-théâtre Rue Boudreau Exposition des Arts incobrables*, dépôt légal 12 octobre 1886, 1,22 x 86 cm, lith. coul., Imp. Chaix (succursale Chéret) 18, rue Brunel, Paris, exp. Chéret, 2010, n°552. Jules Chéret, *Arts incobrables*, 1,26 x 87,5 cm, gouache sur papier non signée, Paris, exp. Chéret, 2010, n°552 bis.

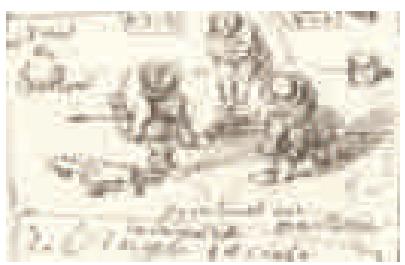
23-34 Détails de la macédoine de croquis et vignettes de Grandville. Itami City Museum of Art



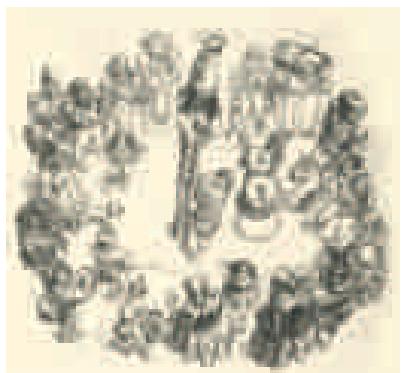
23



24 I, p. 9



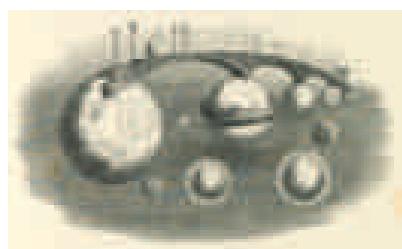
25



26 V, p. 16



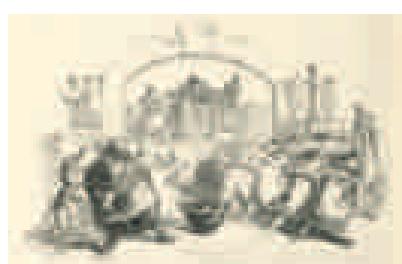
27



28 XX, p. 139



29



30 XXXIV, p. 284

annonce deux motifs illustrés dans *La mort d'une immortelle* (XIX, p. 123 et 126⁷⁰), et enfin objets animés, motif que l'on retrouve également à plusieurs reprises, jusqu'à la fin du livre (par ex. p. 284), à la manière de Brueghel (ill. 30) ou d'une fable de La Fontaine, avec une mouchette, un pot de fer, et un autre pot dans « 20 siècle 1900 » (ill. 29).

La ligne du bas prend valeur récapitulative, elle est centrée sur les « songes fixés » et les métamorphoses « De-la-croix » : croix chrétienne puis croix d'honneur explosant en globules puis en globe lumineux, - c'est le *big bang* d'*Un autre monde*⁷¹ !-, qui s'aplanit peu à peu en pains de sucre⁷² (ill. 27)... C'est aussi une première pensée de l'extraordinaire passage du chapitre *Les mystères de l'infini*, avec vignette montrant un pont astral reliant les planètes (p. 139)⁷³ (ill. 28). Les « etc. » inscrits sur les rouleaux de paperoles créent l'effet de feuilleton inhérent aux livraisons⁷⁴.

Si Grandville résume en une seule page l'ensemble de ses procédés de dessinateur qu'il organise par séries, cette composition montre aussi comment il s'y prend : c'est avec des ciseaux et de la colle qu'il procède pour agencer un stock de croquis déjà là. De fait, bien des croquetons de Grandville, aujourd'hui conservés, se trouvent sur de tout petits supports : ce feuillet semble indiquer comme il travaille à partir de ces petits découpages, dans lesquels le caractère fragmentaire de la vignette se manifeste au sens strict. Sa méthode de groupement, de superposition, de découpage, de montage s'apparente à la méthode néo-classique de composition qui procède par sélection et combinaison : c'est aussi celle d'Ingres⁷⁵. Grandville recourt à des opérations de condensation et déplacement à partir d'un matériel préexistant, celui des croquis découpés (qui tiennent lieu des restes diurnes, selon l'analyse de Freud⁷⁶ sur le « travail de rêve ») : tout se passe comme si Grandville procédait, pour la composition de son livre, de la même manière que pour celle de ses créations d'images fantastiques, et son bestiaire combinatoire : « je n'invente pas, - je ne fais qu'associer des éléments disparates, et enter les unes dans les autres des formes antipathiques ou hétérogènes »⁷⁷.

Cette feuille tout à la fois programmatique et synthétique indique donc la portée du livre pour Grandville: cet autre monde, c'est l'art de la fantaisie, selon Grandville, qui y récapitule toutes ses expérimentations antérieures de dessinateur et qui expose, de planche en planche, le laboratoire de son imagination fondée sur des jeux d'images, des « joco-seria », pour reprendre une dénomination transposée en lettres figurées en tête de *Petites misères de la vie humaine* en 1843. Le propos d'*Un autre monde* n'est donc pas sans similitude avec les articles illustrés que Charton publie et commente dans *Le Magasin pittoresque* en prenant appui sur les propos de l'artiste, et dont la publication s'est échelonnée de 1834 à 1855, huit ans après sa mort : Grandville y détaille successivement les procédés de son imagination qu'il livre aux lecteurs et aux lectrices du magazine comme des « secrets » d'artiste sans risque de plagiat⁷⁸, depuis les métamorphoses de la grenouille en Apollon (1844)⁷⁹, qui jouent avec la théorie de l'angle facial de Petrus Camper⁸⁰ (ill. 31-32), jusqu'aux derniers rêves illustrés de 1847⁸¹ , - thèmes traités dans le feuillet-programme comme dans le livre achevé.

Le manuscrit Itami montre que Grandville, avant l'engagement contractuel pris avec Fournier en décembre 1842 et le début de la publication en 1843, a déjà en tête l'essentiel des chapitres du livre (depuis le premier jusqu'au vingtième au moins) qui se relient au long feuilleton commencé en 1834 dans *Le Magasin pittoresque* : ce projet apparaît bien comme l'œuvre et le bilan d'une vie d'artiste.

⁶⁰ D'après les indications de son journal, où Grandville mentionne aussi qu'il a observé une éclipse en 1833, Getty (Clive E.), *The Diary of J.J. Grandville and the Missouri Album: The Life of an Opposition Caricaturist and Romantic Book Illustrator in Paris under the July Monarchy*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2010, p. 164.

⁶¹ Grandville, « Découpages, ou ombres éclairées », *Magasin pittoresque*, février 1847.

⁶² Motif déjà présent dans *Le Songe de Poliphile* comme l'un des symboles du langage crypté d'un livre à caractère initiatique.

⁶³ Sur la mode romantique des rébus comme jeu de société et forme de publication et notamment sur le goût du rébus des noms propres d'artistes, voir Maxime Préaud qui rappelle celui de Delacroix et ceux de Meryon, très Grandvillesques : « Ci-gît la vendetta surannée » (1863) ; « Béranger ne fut véritablement fort, car il n'eut jamais la clé des champs /chants » (1863), Préaud (Maxime), « Brève histoire du rébus français suivie de quelques exemples de rébus pour la plupart inédits », « Jeux de mots en images», numéro spécial coordonné par Maxime Préaud, Revue de la Bibliothèque Nationale, n° 18, 2004, p. 17-35 (passage cité p.21).

⁶⁴ Ce terme parlant apparaît dans le titre du chapitre XXVII *Macédoine céleste*, voué aux diableries à la manière du premier Gavarni ou de Le Poitevin.

Le protocole de publication

La mise en place d'un protocole de publication définissant le titre et la structure du volume allait être définie par écrit entre l'éditeur et Grandville qui prenait ainsi son rôle d'auteur, qui lui serait conféré sur la page de titre, dans le livre, malgré l'intervention d'un rédacteur professionnel.

La lettre-contrat de décembre 1842

Le 19 décembre 1842, une lettre de l'éditeur Fournier à Grandville fixait par écrit les termes d'un contrat qui avait été discuté verbalement entre l'éditeur et l'illustrateur-auteur. Un mois plus tôt, Grandville et Fournier avaient fait paraître la dernière livraison de *Petites misères de la vie humaine*, le livre d'étrennes prévu pour le jour de l'an 1843. Et il était temps de songer au livre suivant, pour les étrennes de 1844.

En voici la transcription⁸² :

« La nouvelle publication que nous nous proposons de faire prochainement ensemble, et sur laquelle nous avons eu de récents pourparlers, a donné entre nous à des conventions verbales qu'il me paraît utile, ainsi qu'à vous je pense, de relater par écrit, afin qu'elles ne puissent être altérées par des erreurs de mémoire ou de plus graves accidents.

Voici donc ce qui a été dit et arrêté entre nous à ce sujet :

1/ La nouvelle publication aura pour titre :

Un autre monde, etc., etc., etc.

2/ Elle sera susceptible de former plusieurs Séries ; et dès à présent, si rien de contraire ne vient entraver sa marche, ce nombre de séries est fixé à deux comme minimum.

3/ Chaque série sera divisée en trente-six séries hebdomadaires annoncées au prix de cinquante centimes chacune.

4/ La livraison se composera de huit pages contenant un texte court imprimé en gros caractères, plus trois grandes vignettes, dont une pourra être remplacée à votre convenance par deux vignettes plus petites, d'une grande vignette imprimée à part de la demi-feuille, soit sur papier blanc pour être coloriée, soit sur papier teinté pour être rehaussée de blanc »

Le mode de publication par livraisons y est annoncé, de même que le projet d'édition plusieurs « séries » sur le même thème⁸³. Le principe de rédaction du texte est défini : « le texte sera rédigé d'après vos notes par un littérateur dont le travail restera à ma charge ». On peut remarquer qu'à ce stade le nom du publiciste chargé de la réécriture n'est pas encore indiqué, et que la rémunération du littérateur et du graveur reviennent à l'éditeur, alors que les frais de report sont à la charge du dessinateur : « Tous les autres frais quelconques seront également supportés par moi, à l'exception du report de vos dessins sur les bois ». Grandville devait confier le report sur le bois à son assistant habituel, Auguste Desperret, dit Augustin, qui avait commencé à collaborer avec lui en reportant ses dessins sur pierre lithographique⁸⁴.

Le prix réglé à Grandville par Fournier pour chaque livraison est 8000 francs pour un tirage annoncé de cinq mille exemplaires, avec supplément en cas de tirage supérieur, -avantage que seul Fournier semble avoir proposé à Grandville⁸⁵. On peut noter que son tarif est fixé non pas au dessin (selon le format) mais à la livraison qui réunit texte et image.

Il avait été repris par la lithographie et le livre illustré romantique à l'imagerie populaire : en lithographie, il désigne des pages remplies de petits sujets, éventuellement susceptibles d'être ensuite découpés et collés pour décorer de petits objets. Sur la notion de « macédoine » en imagerie, voir Duchartre (Pierre-Louis) et Saulnier (René), *L'Imagerie parisienne*, Paris, Gründ, 1944. Sur le livre-macédoine dont *Le Diable à Paris* est un exemple, voir Le Men (Ségolène), « Balzac, Gavarni, Bertall et les *Petites misères de la vie conjugale* », *Romantisme*, 1984, n°43, p. 28-44. Grandville avait lui-même contribué par deux lithographies aux *Petites macédoines d'Aubert* (Paris, Aubert, 1832-1833) et produit en caricature une macédoine de *Singeries morales, politiques* (Paris, Aubert, 1832, six planches).

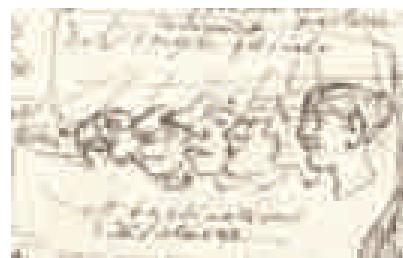
⁸⁵ Grandville (transformation de l'Apollon en grenouille), Article sans titre, *Le Magasin pittoresque, publié sous la direction d'Edouard Charton*, 12^e année, 1844, n°34, p. 272. Le dessin préparatoire est ici présenté.

⁶⁶ Reproduit en couverture du livre de Laure Garcin, *J.J. Grandville, révolutionnaire et précurseur de l'art du mouvement*, Paris, E. Losfeld, 1970. (issu de sa thèse d'école du Louvre en 1948).

⁶⁷ Voir entre autres Lafond (Jean) et Augustin Redondo (dir.), *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du*



31 Dessin original pour *Le Magasin pittoresque*, 1877. Coll. Ronny Van de Velde, Anvers



32



33



34 Dessin de Grandville non repris dans *Un autre monde*.
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers

La suspension du projet est prévue s'il ne connaît pas un succès suffisant : « Si, contre notre espoir, cette entreprise ne recevait pas du public un encouragement proportionné à la dépense qu'elle exigera, je ne doute nullement que nous ne nous entendissions pour ne pas prolonger notre tentative au-delà d'une limite raisonnable ». Ce fut le cas, et il ne parut qu'une seule série, du 18 février au 11 novembre 1843.

Le choix d'un rédacteur : Taxile Delord

D'après le contrat, c'est Grandville qui va lui-même proposer un canevas détaillé, en plus des images qu'il dessine, à celui que l'on pourrait désigner comme son praticien pour le texte. Ce rôle devait échoir à Taxile Delord (1815-1877), publiciste qui fut à plusieurs reprises rédacteur en chef du *Charivari* et qui devait à nouveau intervenir pour Grandville dans la rédaction des *Cent proverbes* en 1845⁸⁶ et des *Fleurs animées* en 1857⁸⁷, en tant que co-auteur de ces textes.

La vignette finale inscrit en toutes lettres le nom de Taxile Delord, qui n'a pas été nommé dans la page de titre, mais l'introduit à l'ombre de l'initiale G de Grandville, qui figure au centre de la composition (p. 292). Quelques pages plus haut, l'auteur du texte s'était donné à lui-même la parole dans l'une des épigraphes, signée, de l'avant-dernier chapitre par une onomatopée monosyllabique marquant combien il était soulagé d'être parvenu au terme de sa tâche ingrate: « ouf ! Taxile Delord » (XXXIV, p. 265). Ce dernier devait se venger par une boutade à la fin du numéro spécial annonçant le livre dans son journal *Le Charivari*, pour y prédire que l'année suivante: "la littérature fera la nique à l'illustration et l'enverra promener"! La vignette de la plume faisant un pied de nez au crayon y est reproduite.

La genèse scripto-visuelle des livraisons

Le mode de vente par livraisons qui faisait du livre une sorte de journal paru par épisodes n'est pas sans incidence sur le cours du récit, comme l'a remarqué Clive Getty⁸⁸. Le travail allait prendre une année puisque, d'après les termes du contrat, le livre devait être achevé en temps voulu pour être lancé comme livre d'étrennes fin 1843. Les thèmes sont ceux que traitent, de mois en mois, tous les journaux, et on les retrouve aussi dans la presse satirique et les petites publications illustrées à la mode : en février, le chapitre VII évoque le carnaval et il est illustré par une planche coloriée, *Ordre et marche du cortège du bœuf gras* (p. 37), qui évoque le défilé du bœuf gras, traditionnel moment d'exutoire populaire dont se sont saisis les caricaturistes de *La Caricature*, à commencer par Grandville⁸⁹, et du *Charivari* aux grandes heures de la caricature politique. En mars, *Le Louvre des marionnettes* (ill. 60) accompagne l'ouverture du Salon le 15 mars, événement crucial de la scène artistique qui suscite un déferlement de critiques dans les journaux et les revues, spécialisés ou non, et Bertall publie un *Salon caricatural*⁹⁰. En avril, Grandville pense aux poissons d'avril (ill. 35): cette feuille est aussi une amusante critique du système d'appât que représente le livre illustré romantique allant à la pêche aux lecteurs, à grand renfort de prospectus et de colifichets⁹¹. En fin de publication, il en vient à l'évocation du jour de l'an et des étrennes, période traditionnelle de vente d'almanachs, qui adoptent alors le registre caricatural⁹².



35 *Les Poissons d'avril*, hors-texte col., XII, face p. 67

XVI^e siècle au milieu du XVIII^e, colloque international de Tours, 17-19 novembre 1977, Paris, J. Vrin, 1977; Tristan (Frédéric), *Le Monde à l'envers*, Paris, Hachette-Massin, 1980.

68 Grandville explore bon nombre des combinaisons qui produisent des monstres, - un procédé qu'analyse Gilbert Lascault, dans *Le Monstre dans l'art occidental, un problème esthétique*, éd. Klincksieck, Paris, 1973.

69 *Le Magasin pittoresque*, 1840, p. 244 et 248, huit bois.

70 Bois p. 123 (immortelle portée par araignée funambule) p. 126 (transport en chaise à porteurs fleurs de la rose, reine des fleurs).

71 Comme le proposent Ronny et Jessy Van de Velde.

72 L'antithèse entre l'art et le commerce épicer est un topo balzacien, souvent repris par Grandville, par exemple dans le frontispice du premier tome de *Jérôme Paturot*.

73 Qui dévoile à Hahbille la mécanique céleste, parce que le propriétaire avait « oublié de fermer ses persiennes de nuages. Ce propriétaire était un vieux

Le « coup de feu » de la première livraison

Une lettre de Grandville évoque son état d'esprit à l'approche de la sortie de la première livraison, une période de « coup de feu », et donne l'idée du rythme de travail qu'impose à l'illustrateur-concepteur la mise en oeuvre d'un tel projet. A douze jours du lancement, il écrit à sa belle-sœur Minette Fischer à Nancy le 6 février 1843⁹³. Lorsqu'il reproche avec humour à sa belle-sœur son silence, on voit combien les métaphores imageantes se bousculent sous sa plume ; on en oublie qu'il utilise des images usées car elles retrouvent leur sens ; il évoque ainsi le « tribunal redoutable » du public, et la « mise à flot » du livre, deux comparants qui seront d'ailleurs repris en sujets de vignettes : « il faut qu'au milieu de l'horrible coup de feu dans lequel je suis, c'est-à-dire prêt de paraître devant le tribunal redoutable de l'assentiment ou du jugement public, il faut que je laisse là tous mes dessins, mes graveurs, mes imprimeurs et mon malheureux éditeur en suspens pour vous écrire sans quoi impossible d'avoir de vos nouvelles ». Après avoir donné des nouvelles de son petit garçon qu'il a vu chez sa nourrice, puis évoqué la reliure de ses livres promis à son beau-père, il annonce l'évènement : « nous approchons du grand jour de la mise en vente. C'est du 13 au 14 que nous paraîssons si rien ne s'y oppose [la première livraison allait en fait sortir le 18 février]. Mais grand dieu quelle poussée j'ai eu et quelle besogne pour en arriver là. Ni vous, ni Mrs les souscripteurs, ni personne ne peut se douter de la difficulté de mettre à flot un monde en un mois... Il n'y a que Dieu vraiment qui puisse avoir fait le sien en six jours, et sans le secours des graveurs ».

Grandville parle d'un dessin qu'il a offert à Béranger lorsque celui-ci lui a rendu visite, et il projette d'en offrir un aussi à son beau-père : « Mr Fischer pourra avoir une idée de ce monde nouveau si impatiemment attendu et qui va éclore ».

Enfin il s'attarde à décrire ses meilleures illustrations, pour la première et la troisième livraison, l'une et l'autre consacrées à des points de vue d'en haut : « Je recommanderai particulièrement à l'attention de Geny⁹⁴ le dernier bois de la livraison 1^{ère} représentant un saltimbanque vu à vol d'oiseau [*L'univers au scrutin*, p. 16, B gravé par Barbant]... Il voudra bien demander à Mr Rollin qui sait tout de même la perspective (et qui n'est pas avare de sa science ni de ses conseils) qu'il veuille bien m'enseigner par quelles lois on doit opérer pour dessiner ces figures raccourcies [...]. Je signalerai aussi à Geny la 3^{ème} livraison qui complètera ces raccourcis » [p.25-32, cette livraison réunit deux chapitres : *La terre en plan, et A vue et à vol d'oiseau*].

« Si Mr Papa m'avait laissé emporter son diable de livre de perspective, cela m'aurait épargné les peines inouïes que je me suis données pour la perspective de mes 1^{ère} et 3^{ème} livraisons ». Ces compositions supposent en effet un maniement virtuose de la perspective, ainsi qu'une grande capacité cognitive à se représenter de tels points de vue.

Le « script » de la livraison du Concert à la vapeur

Comme convenu avec l'éditeur, Grandville rédige le « script » de chacune des livraisons. Trois brouillons autographes, qui subsistent dans les collections du musée lorrain à Nancy et ne sont pas datés, indiquent comment il y travaille comme à un ensemble complet où sont réunis le visuel, le verbal et le sonore : du texte à l'onomatopée, des jeux typographiques aux images et aux notes de musique, c'est un spectacle total qu'il propose et dirige comme un chef d'orchestre, un metteur en scène, un directeur de spectacle : le concert en est la figure, dès le début du livre où toutes sortes de formes

magicien qui insufflait des globules de savon et les lançait ensuite dans l'infini », ce qu'illustre au verso une autre vignette (p.140).

⁷⁴ Ce que Grandville évoque dans une vignette du livre en montrant un éditeur en boucher qui vend à la coupe du feuilleton sur papier continu, tandis que l'auteur, plume en main, fournit la copie en « style macaroniq (sic) » (p. 272)...

⁷⁵ Goetz (Adrien), *Ingres Collages Dessins d'Ingres du musée de Montauban*, Montauban, musée Ingres, le Passage Paris-New York Editions, 2005 (exposition présentée au musée Ingres de Montauban du 16 décembre 2005 au 2 avril 2006 et à Strasbourg au musée des beaux-arts du 18 mai au 21 août 2006).

⁷⁶ Freud (Sigmund), *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967 [*Traumdeutung*, 1900, première traduction française en 1926].

⁷⁷ Clogenson (S.), « J.-J. Granville [sic] », *L'Athenaeum français*, n° 12, 19 mars 1853, p. 275.

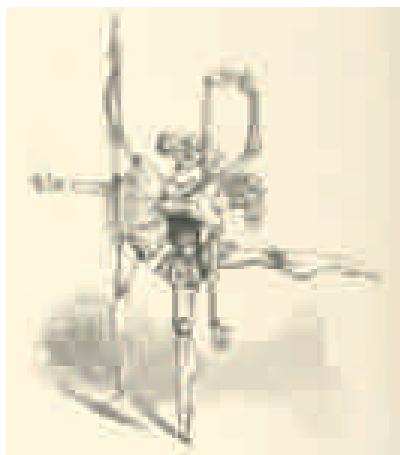
⁷⁸ « Le spirituel auteur de la *Vie privée des animaux* croit cependant devoir quelque partie de ses succès au secret qu'il nous livre aujourd'hui », explique Charton à propos de la transformation de l'Apollon en grenouille (voir note suivante).



36 *Ballet mécanique*, IX, p. 54



37 *Ballet mécanique*, IX, p. 55



38 *Ballet mécanique*, IX, p. 56

scéniques sont ensuite passées en revue. Il s'agit de *Concert à la vapeur* (III, p. 17-20), *Une révolution végétale* (X, p. 57-64), *Locomotions aériennes* (X, p. 129-136), et chacun des trois chapitres se présente en un cahier dont les feuillets, pliés en deux, sont rédigés et illustrés au recto et au verso comme une livraison. Leur contenu permet de supposer qu'ils ont servi à plusieurs fins. D'une part, ce sont pour Grandville des premiers jets, à partir desquels les images qu'il va dessiner sur des feuillets séparés s'élaborent, formulées par les mots qui lui viennent à l'esprit en une sorte d'écriture automatique ; d'autre part, ils fonctionnent comme une ébauche de maquette, indiquant à l'éditeur et à l'imprimeur l'implantation des vignettes dans le texte, la disposition des pages, avec des annotations qui expliquent ses principes de mise en page ; enfin, ils proposent, conformément à la lettre-contrat, un canevas détaillé qui sera fourni au publiciste et permettra la rédaction du texte définitif, parallèlement au travail de mise en gravure des dessins.

Ces manuscrits semblent avoir été pour Grandville des documents de travail. Pour *Locomotions aériennes* (X, p. 129-136), on dispose ainsi de deux versions de la première page, la seconde étant plus élaborée dans sa mise en page, et suggérant un effet de variation typographique dans le titre.

Prenons l'exemple du *Concert à la vapeur*. Certains paragraphes sont barrés soit parce qu'ils ont été recopier plus loin (comme le premier feuillet), soit parce qu'ils sont supprimés. De nombreux développements, non repris par le rédacteur, ont un caractère de divagation où germent les idées des croquis : à la p. 2, Grandville a entièrement biffé d'un double trait l'un de ces monologues intérieurs qui stigmatise la mécanisation des mondes artistiques⁹⁵ et musicaux : « (phrase barrée) L'exécution de ce Concert eut lieu le lendemain) et d'ailleurs qui refuserait de croire cela à l'exécution de ces machines perfectionnées et ce que dans le monde artistique il y a autre chose que des mécaniques./La chanteuse à roulades qui roucoule des fioritures pendant cinq heures tous les jours sur un grand théâtre. Mécanique/ L'acteur qui débite sa tirade tragique sans pleurer ou sans rire, mécanique/ Le peintre qui brosse sans s'arrêter de fumer/ Mécanique/ Le littérateur qui écrit (mots barrés: sans penser) mots à effet qu'il va imprimer et ne sent point/ Mécaniques mécaniques/ Or puisque tout est (mot barré: mécanique) »... Ce passage comporte l'annonce des vignettes illustrant le chapitre, comme « la chanteuse à roulades », mais aussi contient en germe d'autres images ou détails qui viendront plus tard dans le livre : ainsi, « le peintre qui brosse sans s'arrêter de fumer » est un détail, déjà présent dans la *Singerie* de 1832 de celle du *Louvre des marionnettes*. C'est enfin l'un des grands thèmes du livre entier où Grandville se montre constamment fasciné par les automates et les machines, même s'il critique leur invasion omniprésente. Cet imaginaire de la marionnette ou de l'objet animé rejoint celui d'Andersen, de Kleist et de Hoffmann (dont *Le Casse-noisette* est adapté dans *Le Magasin des enfants* de Hetzel par Alexandre Dumas en 1845). Il se concrétise tout particulièrement dans le motif de la danseuse automate, dont le mouvement raide et gracieux s'anime en deux vignettes juxtaposées sur une double page : un tel « ballet mécanique »⁹⁶ (ill. 36-38) n'est pas sans annoncer un effet de dessin animé.

Sur le premier feuillet figure le titre du chapitre (*Concert à la vapeur*) (ill. 38a), accompagné d'un sous-titre (*Symphonie mécanico-métronomique*) et d'épigraphes de fantaisie différents de celles de la version imprimée (*Beaucoup de bruit / C'est quelque chose. // L'homme est une machine qui se meut d'elle-même. /Pauwels et Watt*). En tête de tous les chapitres se succèdent des épigraphes humoristiques et révélatrices du propos

79 Grandville, sans titre [transformation de l'Apollon en grenouille], *Le Magasin pittoresque*, publié sous la direction d'Edouard Charton, 12^e année, 1844, n°34, p 272.

80 Le naturaliste hollandais Petrus Camper (1722-1789) avait comparé l'anatomie des espèces entre elles, dans un Discours prononcé à l'Académie de dessin sur le moyen de représenter d'une manière sûre les diverses Passions... et sur l'étonnante conformité qui existe entre les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons et l'homme, et enfin du beau physique, Utrecht, 1792. Il est surtout connu pour avoir défendu la théorie de l'angle facial, fondé par une ligne imaginaire allant du front jusqu'aux incisives supérieures : presque droit chez l'homme, cet angle devient de plus en plus aigu en descendant l'échelle des espèces. Grandville y fait référence dans plusieurs dessins, dès 1828. Exp. Nancy, p. 14-16. Voir Baltrusaitis (Jurgis), « physiognomonie animale », dans *Aberrations Quatre Essais sur la légende des formes*, Paris, Olivier Perrin, 1957 , p. 7-46.

81 Grandville, « Deux rêves, par J.-J. Grandville », *Le Magasin pittoresque*, publié sous la direction d'Edouard Charton, 15^e année, juillet 1847, n°27, p 210-214.

82 D'après sa publication la plus complète qui figure dans le catalogue de vente de la collection Rebeyrat : *Collection d'un amateur, II. J.J. Grandville 1803-1847 Albums, livres illustrés, dessins et autographes*, Londres et Paris, Sims Reed Ltd, librairie Benoît Forgeot, 2007 (non paginé), n°65, Annie

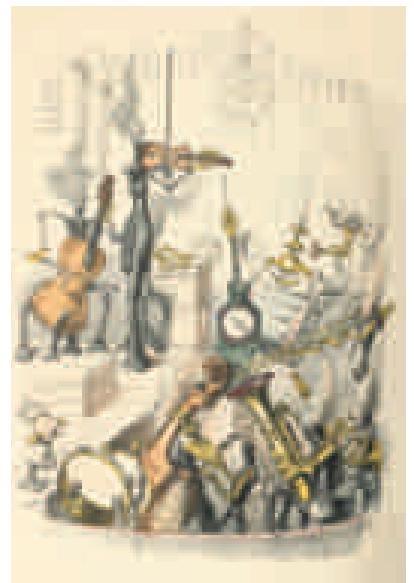
parodique de Grandville qui se moque de ce « tic » de l'édition des nouveautés littéraires du romantisme : « L'œuvre du dessinateur et de l'imprimeur, l'épigraphie, ce luxe d'alors et les annonces même de la couverture, complètent le livre et le commentent » (...) Asselineau⁹⁷.

Puis vient le texte, ponctué de schémas d'illustrations désignant les emplacements proposés pour les vignettes. Il précise une légende « Concert symphonique à grand orchestre et à la vapeur » et son emplacement: « à mettre sous la vignette à part.» Des annotations en marge gauche, écrites dans le sens de la hauteur, indiquent les principes de mise en pages, et proposent éventuellement des changements par rapport à cette pré-maquette. Ainsi, un croquis annoté « Bois », dont la légende « fortissimo ssimo ssimo fortissimissime » deviendra une inscription incluse dans la vignette, est commenté dans la marge: « Ce bois peut être placé sur le recto de la page ci-contre et celui qui y est serait alors à cette place-ci / avec ce bout de texte en-dessus ». Grandville trace deux lignes ondulées sous un autre croquis pour indiquer l'emplacement du texte sous-jacent à la vignette annotée « le berceau suit seul » et ainsi annoncée: « Mlle Phénomène improvisatrice prodige âgée de 22 mois vint recueillir tous les Bravos de l'assemblée (qui la couvrit de fleurs [barré: et de bravos] et de tartines) en exécutant sur la harpe vaporéenne les morceaux les plus compliqués de l'harmonie et les exécuta avec une délicatesse de doigté et un sentiment et une chaleur d'âme inouies sans sortir pourtant des rails de l'harmonie un seul instant ». Et il ajoute dans la marge cette consigne qui sera suivie dans tout le livre: « Je désire autant que possible que l'on puisse toujours mettre un titre un (*mot illisible barré*) au dessous du dessin qui tombant ainsi au bas d'une page fait sans cela un mauvais effet ». Une sorte de bulle désigne l'implantation d'une autre vignette schématisée par deux profils caricaturaux entre lesquels apparaissent trois immenses points de suspension. Ailleurs, Grandville indique « T.S.V.P. » en laissant le bas de la page blanche après avoir décrit les vocalises de « la célèbre cantatrice [qui] avait osé attaquer le contre la de la contre octave avec une plénitude de voix sur extraordinaire ». L'humour et l'inventivité de ce fragment ne sont pas sans évoquer la Castafiore dans *Tintin* !

Dans certaines de ces annotations, Grandville s'adresse autant à l'imprimeur qu'à son rédacteur et à lui-même . Il précise en haut de la première page du brouillon du concert : « Ceci peut être une lettre écrite de Puff à Habble (sic) » ; et en bas de la même page : « Ceci peut être une affiche que Puff rédige en s'interrompant pour faire des réflexions ». Il indique un canevas de programme de concert, dont la mise en forme dans le livre est publiée p. 18, mais dont l'idée se rapproche davantage de la vignette illustrée p. 24: « Le concert commença par l'ouverture des rails notes à grand orchestre./Vint ensuite la symphonie concertante en si majeur pour violon violoncelle et forte (*mot illisible*) qui laissa les dilettanti dans l'admiration et le tombeau/ ensuite vint une Cantilène pour 200 trombones qui électrisa toute l'assemblée » (ill. 39). La désignation de la vignette, présentée comme reproduction de celle de l'affiche illustrée, est reprise dans le livre à la fin du chapitre *Concert à la vapeur* (p. 19). « Le Dr Puff fit placer dans tous les carrefours une affiche illustrée, avec la vignette suivante [vignette] MELODIE POUR 200 TROMBONES [en légende de la vignette] (ill. 41).

Le matériau de la réclame et la poésie typographique

En effet, l'une des caractéristiques d'*Un autre monde*, livre parodique jouant constamment sur la « seconde main »⁹⁸, est de recourir à des procédés de greffe utilisant le matériau

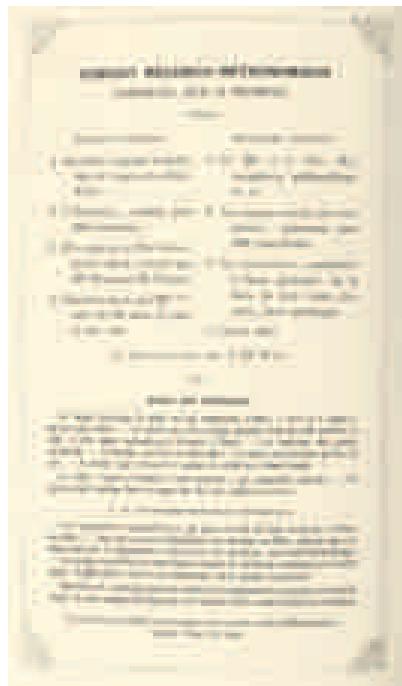


38a *Concert à la vapeur*, hors-texte col., III, face p. 17

Renonciat en cite aussi des passages, dans un développement très intéressant qui compare les différents contrats d'éditions signés par Grandville, et cite en outre deux lettres adressées en 1846 et 1847 par l'illustrateur à l'éditeur Fournier qui évoquent la position de l'illustrateur, p.149. Précédemment cité dans Catalogue n°8 *Très beaux livres et manuscrits*. Paris, Librairie Valette, sans date [1988], n°50 (non paginé) : Contrat d'édition pour *Un autre monde*, sous la forme d'une lettre in-4 (26,5 x 19 cm) de 2 pages ¼, signée par H. Fournier et adressée à Monsieur Grandville, 26 rue des Saints Pères et datée : Paris, le 19 décembre 1842. Ce document provenait comme le premier brouillon d'*Un autre monde*, n°48, de la famille de Grandville. Un troisième lot intéressant figurait à la même vente : un ensemble de douze petits sujets coloriés et montés sur carton (n°49). Ces découpages pour enfants reprennent la méthode des *Matamorphoses du jour*. Les trois lots de cette vente exceptionnelle avaient été consultés et commentés par Annie Renonciat avant leur arrivée sur le marché de l'art, dans son ouvrage de 1985 (sur la lettre- contrat, p. 124, 149).

⁹³ Le fait qu'une seule série ait paru corroborer l'hypothèse d'un échec commercial de l'ouvrage.

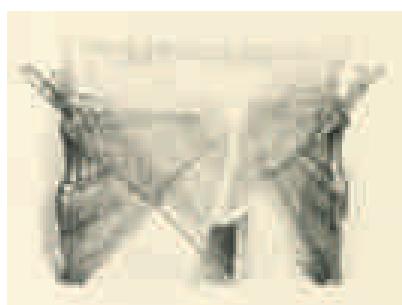
⁹⁴ Sur la place de Desperet auprès de Grandville, voir Renonciat, p. 152-153. On ignore quel fut le tarif de ce dernier mais pour Grandville payait vingt francs le report des vignettes des *Animaux par Français*, Renonciat, p. 148.



39 III, p. 18



40 IX, p. 50



41 III, p. 19

typographique. Le manuscrit montre comment Grandville introduit dans son livre toutes sortes d'imprimés, par une sorte de montage fictif qui en fait un objet composite non seulement par la combinaison de texte et d'image mise au service d'une synthèse des arts qui inclut la musique (le concert, le chant, l'opéra) et la danse, mais aussi par ses nombreuses variations typographiques dignes des fantaisies de Nodier et de l'œuvre des « fous typographiques ». Ces collages utilisent des éléments inspirés par les « travaux de ville », -dits aussi « bilboquets »-, des imprimeurs⁹⁹, et par la publicité illustrée naissante dont le lancement du livre à images par le prospectus, l'annonce et l'affiche du librairie, constitue le principal champ d'application, à côté de ceux du cirque et du parfum¹⁰⁰. Ils intercalent dans l'espace rédactionnel des caricatures textuelles d'un programme de concert, ou du livret du Salon (ill. 39).

Le caractère visuel de l'économie des pages et doubles pages est particulièrement mis en évidence par la façon dont Grandville utilise l'écrit comme un matériau visuel et intelligible. Dans les illustrations, il joue avec les lettres dans les images, qu'il s'agisse d'inscriptions ou de signatures à demi-cachées. Dans le texte, où il procède comme on l'a vu par collage d'imprimés divers, il incruste aussi la reproduction des mots déployés dans l'espace urbain, par exemple dans *Le Royaume des marionnettes* : « Il pénétra dans une rue, au bout de laquelle il vit un grand édifice en bois sur lequel était écrit le mot « THEÂTRE » (ill. 40).

Chaque début de chapitre témoigne de ce début de poésie concrète rendu possible par une première révolution de typographie expressive propre au romantisme, avec la présentation du titre du chapitre en caractères variés, et les épigraphes de fantaisie qui « donnent le la » du chapitre à venir. Ces effets de « puffisme » prolongent les jeux typographiques qu'avait pratiqués Charles Nodier au point d'entraîner la ruine de l'éditeur du *Roi de Bohème* Delangle, et à laquelle s'est intéressé Balzac, imprimeur devenu écrivain qui dans *Z. Marcas* écrit que l'affiche est « un poème pour les yeux et souvent une déception pour la bourse des amateurs ». Cette grande diversité des imprimés contemporains qui apparaît sur la page d'annonces à la fin des journaux, et notamment du *Charivari*, s'exprime aussi dans le manuscrit de Grandville : « bon mais qui croira à la possibilité de cette annonce, on va crier encore à la réclame, (*mot barré* : au puff) à l'impossible au charlatan. En voici dirai-je en frappant du bout de ma baguette sur ma tête lourde en voici, mesdames et messieurs, la peinture exacte naturelle, prenez vos billets. dilettanti, possibles pianistes-tambourinistes. vocalistes, machinistes pessimistes-violonistes. pistonnistes et cantatrices. Voici l'ouverture qui commence, attention silence ».

Ainsi, une genèse scripto-visuelle complexe permet l'élaboration d'une œuvre dans laquelle texte et image demeurent étroitement liés, même si tout provient de l'imagination de Grandville, qui s'adjoint divers praticiens pour le texte comme pour l'illustration. La pensée s'exprime tantôt par images, tantôt par mots¹⁰¹, et rebondit souvent de l'un à l'autre. Les étapes de cette genèse sont celles du programme, puis du processus¹⁰², avant la récapitulation finale : le feuillet du musée Itami indique bien toutes les pistes que le dessinateur veut explorer, et plus encore reprendre à partir d'une matière dessinée dont il dispose, celle de ses croquis, mais aussi par référence à son œuvre antérieure. Le livre de Grandville s'élabore ensuite de façon progressive, au rythme des livraisons qui paraissent l'une après l'autre. A la fin, le bricolage du « moniteur de mondes » peut rétroactivement être exposé au lecteur, au moment où cet objet en train de se faire, qui a des parentés avec

⁸⁵ Fournier sera redevable « pour le sixième mille d'un supplément de deux mille francs. Pour le huitième mille d'un deuxième supplément fixé à quatre mille francs ; pour le dixième mille, d'un troisième supplément fixé à cinq mille francs ; et ainsi de suite le cas échéant sur le pied de cinq mille francs de deux en deux mille exemplaires supplémentaires », Renonciat, p. 149.

⁸⁶ *Cent proverbes par Grandville et par* [vignette « représentant trois têtes dans un même bonnet. »], Paris, H. Fournier, 1845, 400 p. illus., 50 pl. Les auteurs seraient P.-E.D. Forques (*Old Nick*), Taxile Delord, Arnould Frémy et Amédée Achard (Quérard, *Superch. littéraires*, t. III, col. 858).

⁸⁷ Grandville, *Les Fleurs animées. Texte par Alph Karr, Taxile Delord et le Cte Foelix*, Paris, Gabriel de Gonet, s.d. [1857], 2 vol. grand in-8.

⁸⁸ Clive Getty, notice sur *Un autre monde*, exp, *Grandville Dessins originaux*, Nancy, musée des Beaux-Arts, nov. 1986-mars 1987 (cat. par Clive F. Getty et Simone Guillaume), p. 340.

⁸⁹ Grandville, *La Marche de Gros, Gras et bête, La Caricature*, 27 mars 1832, pl. n° 147-148; 29 mars 1832, pl. n° 149-150; 15 mars 1832, pl. n° 145-146.

⁹⁰ Bertall, *Le Salon caricatural, Les Omnibus, pérégrinations burlesques à travers tous chemins, par MM. Bertal et Lefix. Ornées d'illustrations nombreuses et*

le feuilleton et le journal satirique, est devenu volume, mis en vente pour les étrennes, qui sont elles-mêmes évoquées à la fin du livre. Une mise en ordre rétroactive est proposée par la table des matières, le frontispice et la page de titre, offerts aux souscripteurs en prime de la dernière livraison. La disposition typographique de la table des matières (ill. 43), introduite par une vignette rappelant l'idée de la cosmogonie, est soigneusement établie : chaque alinéa commence par le titre de la planche hors texte, en petites capitales, que suit, en chiffres romains, le numéro du chapitre, dont le résumé est ensuite indiqué en minuscules, avec l'indication du numéro de page justifié à droite. La page de titre, avec son long sous-titre (ill. 42), répond à la table des matières où se déploie la liste des chapitres : leur simple énumération en dit long sur le caractère fantaisiste d'un scénario construit, pourrait-on dire, en zigzags. Le frontispice montre, au pourtour de la composition, la ronde des vignettes rappelant les chapitres du livre du jongleur-artiste d'*Un autre monde* (ill. 44). Une fois achevé, le livre est susceptible d'être relié, comme l'indique Grandville qui procède lui-même ainsi pour les exemplaires de ses œuvres illustrées qu'il réserve à son beau-père, une sorte de dépôt légal privé mentionné dans sa lettre de février 1843.

La genèse graphique des vignettes

Il n'en reste pas moins que Grandville est aussi, et avant tout, un dessinateur et un artiste : parallèlement à la progression des livraisons, il compose ses vignettes et ses planches et ces dessins complètent le dossier génétique dont ils représentent la composante normale pour un illustrateur.

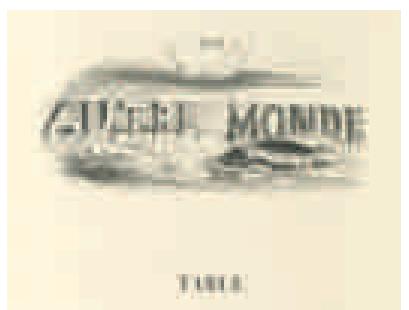
Le dessin préparatoire, dans le système de l'image d'édition romantique, est généralement un croquis à la plume gravé en fac-similé, où tout est fait pour dissimuler l'intervention du graveur et donner l'impression d'un dessin vivement noté sur un coin de page. Son traitement est linéaire, et restitue l'effet de griffonnis propre au croquis : c'est un trompe-l'œil. Dans le cas de Grandville, il révèle la forme qui se transforme, dans la liberté du geste du dessinateur, tandis qu'un réseau de petits traits de plume lui confèrent une texture qui joue avec le blanc du papier évocateur de la lumière, et qui donne aux ombres toute leur importance. Si l'allure des compositions prend en compte les associations d'images et d'idées et semble manifester les transformations de l'image labile dans la conscience et le rêve, les planches de Grandville ne sont rien moins qu'improvisées : ses dessins en témoignent. Chaque dessin a été travaillé, repris longuement jusqu'à ce que le résultat apparaisse satisfaisant. En conservant ses dessins, Grandville a choisi de laisser à la postérité la possibilité d'apprécier ce travail de mise en œuvre, et de voir ses originaux.

L'œuvre dessiné comme autographe et réserve de formes

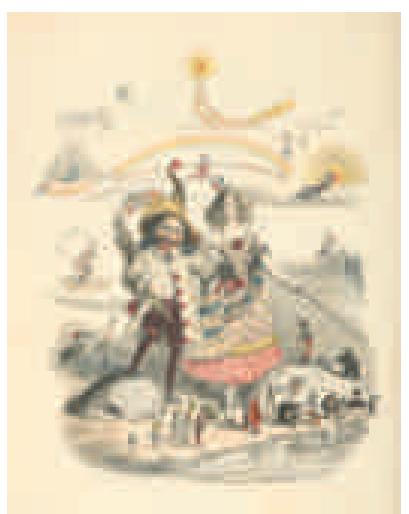
Avant d'en venir à l'analyse des dessins, il convient de souligner à quel point l'existence de l'œuvre dessiné de Grandville constitue, en tant que tel, un fait exceptionnel¹⁰³. Certains illustrateurs élaboraient des compositions sur papier préparatoires au report sur bois, qui sont parfois conservées, mais les dessins pour l'édition illustrée restent dans l'ensemble rares et dispersés¹⁰⁴. Il s'agit donc de s'interroger sur la signification de cet acte de conservation de la part de Grandville, dont il subsiste un corpus estimé à 3000 dessins environ qui va du plus petit griffonnage à des études naturalistes fouillées, en passant par les dessins



42 Page de titre à vignette



43 Tête de page de la table des matières



44 Frontispice

¹⁰³ variétés, par Bertal, stations chez tous les libraires; Paris, Ildefonse Rousset, 1843

¹⁰⁴ Ce dessin d'humour publicitaire, qu'inspire l'imagerie du monde à l'envers, outre le proverbe déjà mis en images par Brueghel, *Les Gros poissons mangent les petits*, montre les gros poissons qui pêchent à la ligne leurs clients, avec des cannes au bout desquelles sont suspendus, en guise de primes, des joujoux et des colifichets, tandis que, sur les bords de l'image, des roseaux déversent de piles de pièces de monnaie, et que les appâtent la promesse d'une « médaille d'or aux 1000 premiers souscripteurs », dont le prospectus est reproduit dans l'image, y compris le minuscule détail jaune de la médaille.

⁹² Par exemple dans Louis Huart, *Le Comic Almanack*, Aubert et Cie, 1843.

⁹³ Catalogue de vente *Collection d'un amateur, II. J.J. Grandville 1803-1847 Albums, livres illustrés, dessins et autographes*, Londres et Paris, Sims Reed Ltd, librairie Benoît Forgeot, 2007 (non paginé), n°66.

⁹⁴ Il s'agit d'un ami peintre de Nancy, qui a peint un portrait de Grandville conservé à Nancy et a fait aussi le portrait de Minette Fischer, reproduit par Annie Renonciat.



45 Hors-texte col., III, face p. 17, détail

préparatoires aux caricatures, aux lithographies d'albums ou aux illustrations pour la presse et le livre. Le fait que ces derniers aient fait partie du fonds d'atelier n'a en revanche rien de surprenant car, si les bois et leur clichage, comme les pierres lithographiques, demeuraient la propriété des éditeurs ou des imprimeurs, Grandville conservait celle de ses dessins¹⁰⁵. L'album conservé à la bibliothèque municipale de Nancy qui réunit les dessins pour les *Fables de La Fontaine*, est introduit par une lettre-préface de l'artiste dédiée à son « possesseur présent ou futur » qui en indique l'intérêt et le mode d'emploi, et qui vise à démontrer la supériorité des dessins sur les gravures. Comme pour ses autres livres, les dessins préparatoires d'*Un autre monde* ont été dispersés, de sorte que l'ensemble reconstitué autour de la collection Van de Velde revêt un intérêt exceptionnel, tant pour l'oeuvre d'illustrateur de Grandville, que, d'une façon plus générale pour l'étude du livre illustré romantique.

Le fait que Grandville ait ainsi conservé ses dessins dénote l'importance qu'il attachait à son oeuvre de dessinateur : les dessins représentaient pour lui l'original de son œuvre, - un original paradoxal puisqu'il s'agissait de dessins faits pour être multipliés par l'édition. Grandville conférait ainsi une valeur d'unicité à ses dessins-vignettes, comme le souligne l'annotation ancienne « gravure unique », déjà citée, au dessin préparatoire à la vignette de la plume et du crayon (ill. 12). Pour *Un autre monde*, comme nous l'avons vu, il pouvait lui arriver de faire don de l'un de ses dessins finis, à un proche.

En outre, ses dessins représentaient pour Grandville, comme pour d'autres artistes, depuis Ingres jusqu'à Félicien Rops¹⁰⁶ ou Gustave Moreau, un stock graphique à partir duquel il constituait sa réserve d'images et de formes en vue de leur reprise, de leur reformulation ou de leur assemblage dans de nouvelles œuvres : Edouard Charton rapporte ainsi que l'artiste glissait « pour mémoire » ses dessins préférés « au fond de quelque coffre » ou d'un portefeuille¹⁰⁷. Les dessins, tout comme l'œuvre lithographique de sa première carrière de caricaturiste, sont pour lui la matière première de travaux ultérieurs, jusqu'à *Un autre monde* où cette pratique de recyclage est associée à un recours systématique à la citation et à l'allusion, souvent parodiques. Dans *Le Concert à la vapeur* (III, face p. 17, détail) qui transpose au grand concert à la Berlioz tout un vaste réseau sémantique de sa période politique associé à la musique discordante du charivari, Grandville a réutilisé certains détails, comme celui de la tête rieuse composée de grelots (ill. 45-46), tirés de l'une de ses lithographies pour *La Caricature*, qui remonte à 1831, *Charivari qui pend à l'oreille*.¹⁰⁸

Comme nous l'avons vu, il semble bien que les écrits lui aient aussi servi à noter des idées qui étaient susceptibles d'être développées ultérieurement, y compris sous forme d'images. On peut relier cette attitude de Grandville face à l'œuvre graphique et dessiné à l'émergence de la notion d'autographe, contemporaine de celle du droit d'auteur, à laquelle Hugo a contribué en tant qu'écrivain-dessinateur, lui qui conservait tous ses documents de travail, y compris, dans des chemises spécifiques, ces restes qu'il appelait des « copeaux ».

La fabrique des illustrations mise en scène dans l'album des Fables de La Fontaine



46 *Charivari qui pend à l'oreille...*
La Caricature, 1831, détail

Les dessins conservés peuvent être classés selon la catégorie de vignette qu'ils préparent, selon leur stade d'élaboration, et enfin selon l'ordre des vignettes du livre. Cette dernière solution, qui correspond à la pratique bibliophilique du « truffage », est celle qui a été retenue pour la présente publication : elle permet, par une confrontation immédiate avec le résultat gravé, de déceler les modifications et d'apprécier autant l'œuvre du dessinateur que celle du graveur. C'est la méthode proposée par Grandville lui-même dans la préface

95 Le passage de l'artisanat de la gravure au « procédé » mécanique qui dérive de l'invention de la photographie détermine une crise dans l'histoire des techniques de l'image qui commence alors et atteindra son paroxysme à la fin des années 1850.

96 Pour utiliser le titre d'un film de Fernand Léger.

97 Charles Asselineau, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*, Paris, René Pincebourde, 1866.

98 Compagnon (Antoine), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

99 Le motif du bilboquet, introduit dans les rêves de Grandville, peut être aussi compris dans cette acception.

100 Voir les actes du colloque *Littérature et publicité* des Arts décoratifs, mai 2011 (à paraître).

101 Selon un mode de fonctionnement que l'on retrouve dans la structure de ses agendas journaux intimes, comme le montre la récente publication du manuscrit de l'université de Missouri par Clive Gerty, *op. cit.*, 2010.

102 Ces deux notions sont mises en évidence par Pierre-Marc de Biasi. Voir Biasi (Pierre-Marc de), *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000 (réédition 2003).

autographe de Grandville à l'album des *Fables* de La Fontaine, véritable exposé d'analyse génétique de ses dessins d'illustrateur: «voici le mode d'exécution que j'ai constamment employé. D'abord esquisse de la pensée sur papier, et, dans les premiers temps, plus généralement sur ardoise avec la craie, ce qui me permettait d'effacer de redessiner constamment jusqu'à ce que j'eusse trouvé ma composition et le mouvement que je désirais pour mes personnages. Copie et report sur papier de cette composition dont je passai le trait à la plume, ensuite copie et réduction du même sujet pour en trouver l'effet plus facilement et là j'ai eu l'occasion de voir, et l'on jugera, que j'en attaquais les ombres les touches bien plus hardiment, n'ayant pas à m'occuper de l'expression ni de la finesse de la forme. Cela fait je terminais à la plume, ainsi qu'on le voit, toutes mes compositions »¹⁰⁹. Avant que le lecteur ne juge sur pièces, Grandville a ainsi raconté « par quelle filière la pensée de chacun de ces dessins a passé pour son arrivée à l'exécution définitive »¹¹⁰. L'œuvre finale est à la fois «composition» et «croquis», de style linéaire, comme il le rappelle à propos de dessin pour la belette et le petit lapin, son premier essai : « J'ai perdu un petit croquis qui fut probablement fait d'après celui que l'on peut voir, au simple trait et unique que je fis au crayon comme specimen pour mes éditeurs ». Le croquis, s'il semble tracé de chic, présuppose un travail d'élaboration que Grandville compare implicitement à celui d'une œuvre d'art comme un tableau ; au long de ce travail, se succèdent copies, reports et réductions qui témoignent de l'aptitude de l'image romantique à être transférée, dilatée ou réduite, qu'il s'agisse de la vignette ou d'œuvres d'art reproduites au pantographe, thème auquel s'intéresse Grandville depuis sa jeunesse jusqu'à *Un autre monde*. La «composition» en manière de «croquis» dans laquelle se conclut le dessin préparatoire à la vignette se trouve encore parachevée (et, pour Grandville, détériorée) à la suite de l'intervention du dessinateur de report puis du graveur, qui, l'un et l'autre, tendent à donner plus de fini à ce qui n'était que suggéré, plus de lourdeur à ce qui n'était que nuance.

Les dessins pour Un autre monde

La démonstration de genèse proposée par Grandville pour l'illustration des *Fables* de La Fontaine ne peut être refaite pour *Un autre monde*. On dispose pour l'essentiel soit des schémas dans les brouillons, soit de dessins finis ou très avancés. Les premiers sont étonnamment justes malgré leur caractère sommaire ; les seconds, pour les vignettes comme pour les planches, sont généralement au format de l'illustration, et se présentent en contre-partie, comme l'implique traditionnellement cette catégorie de dessin qu'inverse la gravure (et dont Grandville propose une évocation métaphorique dans *La Lune peinte par elle-même*).

La lettre-contrat commandait à Grandville deux catégories de compositions, dont la distinction, qui se retrouve dans le livre, apparaît dans l'ensemble des dessins conservés : d'une part des dessins pour les planches hors-texte, destinées à être tirés à part en pleine page sur un papier différent, coloriés ou rehaussés, et conçus de façon plus autonomes que les vignettes, selon la norme utilisée dans les livres illustrés contemporains. D'autre part des croquis pour des vignettes abondantes, plus ou moins nombreuses selon leur taille, qui étaient destinées à couvrir une grande partie de l'espace visuel de la livraison, et environnées d'un texte en gros caractères.

Ils sont précis et soignés, comme c'est toujours le cas chez Grandville, à tel point qu'au premier coup d'œil ils semblent exactement correspondre à leur version gravée. En y

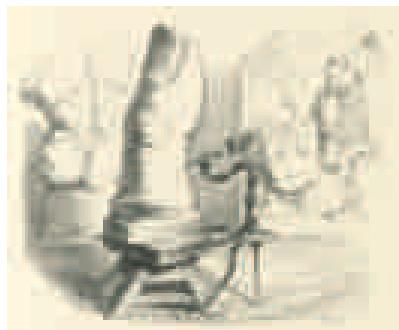
¹⁰³ Il représente à bien des égards, une anomalie, puisque le dessin d'illustration, s'il était tracé directement sur le bois, était nécessairement détruit en étant gravé. C'est ce qui s'est produit par exemple pour Gustave Doré, dont certaines compositions furent néanmoins photographiées certaines planches avant leur gravure (pour les contes de Perrault). Ces photographies se trouvaient encore il y a une vingtaine d'années chez la descendante de Hetzel.

¹⁰⁴ Un bel ensemble a été constitué par Philip Hofer dont la collection, aujourd'hui conservée à la Houghton Library de Harvard, a fait l'objet d'une très intéressante exposition : Becker (David P.) *Drawings for Book Illustration. The Hofer Collection*, Dept. of Printing and Graphic Arts, The Houghton Library, Harvard University, 1980. Les dessins de Grandville qui y figurent sont préparatoires aux *Animaux*, et non à *Un autre monde*.

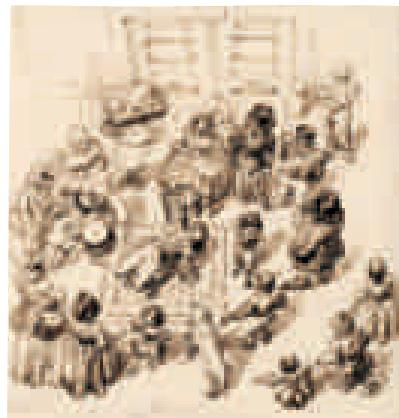
¹⁰⁵ Lorsque Hetzel, redevenu parisien depuis 1859 après son exil à Bruxelles, allait inclure un retirage des bois d'*Un autre monde* en 1868 dans la seconde édition du *Diable à Paris*, ce fut par réemploi des bois, dont il s'était rendu acquéreur, et non des dessins. Son intention était sans doute de rendre hommage aux deux grands illustrateurs romantiques disparus, Gavarni et Grandville, mais ce «truffage» rendait l'introduction, où ces ajouts d'images sont très nombreux, pratiquement incompréhensible.



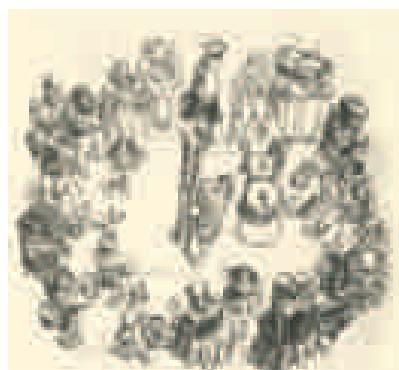
47 *Le doigt de Dieu*, dessin préparatoire.
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers



48 *Le doigt de Dieu*, XIV, p. 87



49 *L'Univers au scrutin*, dessin original.
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers



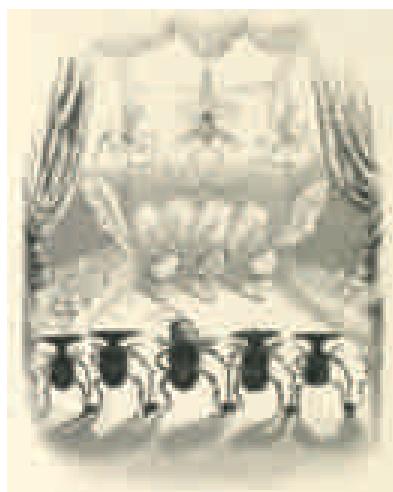
50 *L'Univers au scrutin*, II, p. 16



51 *Les pérégrinations d'une comète*,
dessin préparatoire
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers



52 *Les pérégrinations d'une comète*,
hors-texte col., XV, face p. 95.



53 *Pas de trois*, p. 51

regardant de plus près, on découvre souvent de petites différences, qui témoignent de la minutie de l'artiste attentif à tous les détails de sa composition qu'il est capable de modifier jusqu'au dernier moment. Il peut changer un geste ou faire tourner dans l'espace un motif, ce qui prouve son aptitude mentale à se représenter spatialement l'objet ou la figure qu'il dessine. C'est ainsi que « le doigt de Dieu » est de face dans le dessin (ill. 47), et de profil dans la vignette (ill. 48), ce qui le rend plus néo-classique (XIV, p. 87), que la comète lève les mains dans le dessin (ill. 51), ce qui n'est pas le cas dans la gravure (*Les Pérégrinations d'une comète*, XV, hors texte face p. 95) (ill. 52).

Les autres modifications peuvent être des ajouts ou des suppressions de motifs, souvent des détails placés soit à l'arrière-plan, soit sur les bords de la composition : il n'existe aucun cas de bouleversement complet des compositions. Le remplacement de la chaise par une échelle au-dessus du saltimbanque faisant son numéro dans la scène de cirque vue d'en haut est le seul exemple de modification de la partie centrale d'un dessin (*L'Univers au scrutin*, II, p. 16) (ill. 49-50). Un motif sous sa forme initiale peut être réutilisé dans un autre dessin : ainsi, « tête vide », personnage supprimé dans la vignette de la plume et du crayon et repris tout à la fin comme on l'a vu (ill. 12-13). Ou encore l'attitude du chêne-personnage qui écarte les branches-bras dans le dessin pour la planche coloriée *Les Poissons d'avril* (XII, p. 67) (ill. 35), modifiée dans la gravure pour qu'il ait l'air de se pencher vers la scène montrant la pêche miraculeuse des poissons-pêcheurs qui le divertit, est reprise dans une planche en noir du même chapitre (*Le Réveil des plantes*, XII, p. 60). Ce dernier exemple apporte une intéressante précision sur l'ordre de conception des illustrations : il semble bien que la conception du grand hors-texte colorié, dont la légende correspond souvent d'ailleurs au titre du chapitre, préexiste au développement icono-textuel de la livraison et de ses illustrations¹⁰⁶.

Les croquis sont dessinés à la plume et à l'encre brune, leur facture est linéaire, d'un tracé plus ou moins accentué à la manière d'une écriture. Les graveurs prouvent leur habileté à rendre l'épaisseur plus ou moins grande du trait, évocatrice de la distance, ou de la consistance plus ou moins nette des objets. Grandville indique souvent le sens des hachures sur les volumes, alors qu'il laisse au graveur davantage de marge d'interprétation pour l'indication de l'espace : dans *Le Louvre des marionnettes* (XIV, p. 82), la poulie et le montant du mur sont complétés par le graveur qui ajoute ainsi de la vraisemblance spatiale à la composition. Les graveurs déploient une grande virtuosité à évoquer les ténèbres des scènes nocturnes. Ils expriment aussi l'éclat éblouissant des nouvelles sources d'éclairage artificiel, restitué par le blanc de réserve de la feuille de papier, qui contraste avec des motifs très noirs, complétés par une graduation de valeurs dans les ombres traitées avec un art consommé. Non sans faire penser à une fantaisie sur les *Papillonneries* de Saint-Germain, *Pas de trois* (ill. 53) représente une scène de ballet, éclairée par la rampe, où une rangée de scarabée vus de dos (dont l'un a le profil de Grandville en insecte) danse au premier plan, en contrejour, tandis qu'au centre de la scène trois crabes-danseurs tiennent la vedette, en pleine lumière, et agitent ensemble un voile (p. 50).

Le croquis (ill. 54) du pantin qui s'évanouit en entendant le nom de Vénus dont il est amoureux est l'un de ceux qui est le plus proche de son interprétation gravée ; l'intervention du graveur porte essentiellement le fond nocturne illuminé par l'étoile du berger¹⁰⁷, que n'avait pas détaillé le dessinateur (cul-de-lampe du chapitre *Les Amours d'un pantin et d'une étoile*, XVI, p. 96) (ill. 55). Cet apport graphique contribue à renforcer l'effet de réel des scènes fantastiques et animées qu'imagine Grandville.

Pour *Le Concert à la vapeur* (III, p. 24), Grandville a soigneusement tracé la spirale du

106 Hélène Védrine a analysé cette notion de réserve de forme dans le dessin d'illustration de Félicien Rops : « Le Frontispice de *La Vie Moderne* ou la genèse d'un déplacement », *Genesis*, numéro spécial *Formes* dir. Sérgolène Le Men, n°24, 2004.

107 Charton (Edouard), « J.-J. Grandville. Dessins inédits », *Le Magasin pittoresque, publié sous la direction d'Edouard Charton*, 23^e année, novembre 1855, n°45, p. 358.

108 Grandville et Forest, *Charivari qui pend à l'oreille de Messieurs Guiz., Dup., Thier., et tutti quanti, La Caricature*, 8 septembre 1831, n°45, pl. 88, lithographie signée en bas à droite : J. J. Grandville et E. Forest.

109 Exp. *Grandville*, Nancy, 1986, p. 2.

110 Cette présentation des dessins en « filière » reprend la technique de démonstration analytique qu'il utilise à d'autres fins dans ses dessins, qu'il s'agisse des métamorphoses graduées (du roi à la Poire, d'Apollon à la grenouille etc.) ou de la restitution de ses rêves.

111 Cette métaphore est reprise ultérieurement par Asselineau qui parle de « l'appât » des vignettes romantiques, et on la retrouve dans les traités publicitaires au vingtième siècle. Je remercie Réjane Bargiel de cette indication.

cornet du trombone (ill. 57), dont l'enroulement est un morceau de bravoure graphique (qui pastiche avec humour un effet de gravure virtuose introduit dans l'histoire du burin au XVII^e siècle par Claude Mellan¹¹³) : son graveur s'est tenu à cette consigne qui par son effet concentrique désigne au centre à la vignette l'endroit d'où part une musique qui vole en éclats de notes, écorchant les oreilles des auditeurs.

D'autres croquis ou compositions restent un peu sommaires, ce qui rend le dessin plus intéressant que la gravure qui devient plus fouillée, et plus chargée de détails, par exemple dans le cas du dessin préparatoire à la planche 7, *Apocalypse du ballet*, (IX p. 53) où l'attention peut mieux se concentrer sur la trouvaille graphique de la métamorphose de la danseuse en une sorte de toupie tournoyante dans le dessin, qui anticipe sur les effets des histoires en images de Gustave Doré et de Wilhelm Busch, comme sur les recherches cinématographiques des futuristes. Le texte, présenté comme un récit de vision à la manière de l'Apocalypse de Jean à l'île de Patmos¹¹⁴, décrit minutieusement la planche, et notamment les éléments du premier plan, y compris ceux qui manquaient dans le dessin : « la première paire de ces mains était comme des gants jaunes ; la seconde ressemblait à des pattes humaines ; la troisième était des mains de crabe ; la quatrième des battoirs de chair et d'os ; les autres étaient des bouteilles vides et des verres de cristal » (p. 53). Un dessin plus abouti que celui-ci, qui est déjà colorié, a-t-il existé ? J'ai tendance à penser que non, et que Grandville a donné quelques précisions par oral, ou les a notées par écrit dans le brouillon de la livraison. En effet, les brouillons de livraison contiennent aussi des indications pour le graveur, et pas seulement pour l'imprimeur et le rédacteur.

Les annotations

Quelques dessins, peu nombreux, sont annotés. Il peut s'agir d'indications destinées au dessinateur de report, auquel Grandville explique ce qu'il convient de changer, alors qu'il a fini son dessin, et n'a plus le temps de le refaire pour y intégrer une retouche. Dans *La Visite des tirelires* (XXXIV, p. 284¹¹⁵) (ill. 55a), c'est à son graveur que s'adresse Grandville, à cet Auguste Despérét [Desperret ou Desperet¹¹⁶] qu'il dénomme familièrement « sire Augustin » ; il l'invite à déplacer la hallebarde, ce qui a été fait, à ne pas tenir compte des taches du feuillet, à soigner ses hachures (« de la régularité et de la fermeté dans les z'hachures »), et le salue enfin très amicalement (« salut, amitié, et bonjour sire Augustin »). Ici encore, on ne peut qu'admirer l'adresse du graveur à surmonter les obstacles techniques pour servir fidèlement le modèle tracé à la plume. Les exigences pointilleuses de Grandville à l'égard de ce dessin s'expliquent peut-être par l'autoportrait qu'il introduit subrepticement dans cette scène, en transformant, comme il le fait parfois, son travail d'illustrateur en une autobiographie par le dessin : le voici, à sa fenêtre, traqué, assiégié par tous ceux qui lui réclament de l'argent, dans une société mécanisée où lui seul garde figure humaine : la masse des tirelires humanisées, où toutes les nuances du ricanement, de l'avidité, de la suffisance sont exprimées par la fente qui leur tient lieu de bouche, se teinte de fantastique ; alors qu'il s'agit seulement du vieux rite annuel des étrennes, la « petite misère de la vie humaine » devient scène de cauchemar. Certes, il passe ici comme un pressentiment des grelots de Magritte, mais c'est surtout le thème obsédant de l'individu isolé dans une foule qui lui est hostile que reprend ici Grandville ; derrière le mur qui lui sert d'écran protecteur, son autoportrait de profil répond à l'indication au nom de JJ Grandville de la bande du « journal » qu'apporte une tirelire-facteur.

¹¹² Grandville reprend le sujet dans *Les étoiles*.

¹¹³ Mellan avait gravé l'empreinte de la Sainte Face sur le voile de Sainte-Véronique en une seule ligne de burin en spirale depuis la pointe du nez. On retrouve ce jeu de gravure en spirale concentrique dans plusieurs autres détails de vignettes à travers le livre.

¹¹⁴ « Si Habbble se fût souvenu de l'Apocalypse, il n'eût pas manqué de rendre compte de la manière suivante de ses impressions : [...] », p. 53.

¹¹⁵ Grandville *La Visite des tirelires*, Rouen, musée des beaux-arts (dessin reproduit en vignette non signée dans *Un autre monde*, chapitre XXXIV *La Fin de l'un et de l'autre monde, Qui serait trop long à faire*, p. 284).

¹¹⁶ Sur l'intéressante personnalité de ce graveur collectionneur d'art, qui fut « la chose » de Grandville, voir Renonciat, p. 152-153.

¹¹⁷ Pourrait-il s'agir d'un jeu sur le nom de Gény, l'ami peintre de Nancy que cite sa lettre à Minette Fischer ?

¹¹⁸ *Un Vrai cornichon de mes amis*, 1829, plume et encre brune sur traces mine de plomb, 8,1 x 8,2, Nancy, musée des beaux-arts inv. 877.355, exp. Nancy, n°88 p. 122, repr. p. 123.



54 *Les amours d'un pantin et d'une étoile*, dessin préparatoire.
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers



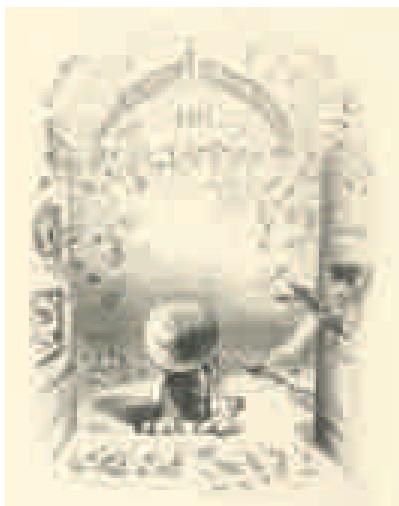
55 *Les amours d'un pantin et d'une étoile*, XVI, p. 96



55a *La visite des tirelires*, dessin préparatoire au hors-texte *Le Jour de l'an*, avec annotations au graveur, XXXIV, p. 283, Musée des Beaux-Arts, Rouen



56 *Le concert à la vapeur*, dessin préparatoire.
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers



56 *Le concert à la vapeur*, III, p. 17

D'autres annotations de travail contribuent à l'élaboration du dessin tout en servant à son ancrage contextuel du croquis, ou à la formulation de sa légende. Tel est le cas de l'étude (III, p. 12), préparatoire au portrait collectif de l'un des trois néo-dieux, sous laquelle Grandville écrit : « Jean Nicolas Krackq, capitaine de la Chimère, Grande Croix de la Langue bien Pendue, Chevalier du Génie¹¹⁷ de la Hablerie, rédigeant ses notes et mémoires entouré de ses diverses curiosités rapportées »... Cette énumération humoristique rappelle celle qui honorait Philipon, le roi de la caricature, d'une cascade de titres fantaisistes. La suite de l'annotation, placée en haut à droite, décrit les objets composant le cabinet de curiosité du personnage manchot qui dessine de son unique main. Le portrait du Capitaine Krackq, vêtu d'un uniforme chamarré à col montant, évoque l'esprit de certains dessins de jeunesse, que Grandville a pu ressortir de sa réserve de dessins, tels un portrait-chARGE découpé puis collé par lui sur un montage ainsi légendé par lui : « vrai cornichon de mes amis 1829 Célèbre Clarinette violon basse alto guitariste tromponiste bassoniste etc. etc. »¹¹⁸.

Mise en couleurs et répétitions

Deux solutions avaient été envisagées dans le contrat pour les planches hors texte, mais celle des rehauts blancs sur fond ocre fut abandonnée ; il s'agissait d'une technique utilisée pour la lithographie en camaïeu, que l'on trouve chez Grandville dans le *Voyage moral et pittoresque du prince Kamtchatka*, Paris, Beauger, 1839 (fig.)¹¹⁹, mais guère applicable au bois. Les hors-texte étaient donc destinés à être coloriés, ce qui ajoutait une opération supplémentaire à la chaîne de production graphique (qui comportait déjà le report sur bois et la gravure) et devait avoir lieu après l'impression du texte et de l'image.

Les compositions coloriées préparatoires aux planches

Ces grands dessins sont rehaussés par Grandville à l'aquarelle d'un coloris léger et délicat. Le fait qu'il s'intéresse ainsi à la mise en couleur des grands bois hors texte prouve autant son désir de contrôler l'intégralité de la chaîne de reproduction graphique que sa tentation de la peinture¹²⁰. On peut d'ailleurs remarquer que les planches hors texte de son livre ne connurent pas de diffusion en noir, alors que l'habitude était de proposer deux tarifs de vente des livraisons, en noir et en couleurs¹²¹.

Le coloriage, une opération confiée à une main d'œuvre ouvrière mal payée, - et souvent à des femmes ou à des enfants -, était une pratique traditionnelle à l'imagerie populaire, d'autant plus familière à Grandville que ses parents avaient été installés à Nancy à la même adresse que l'imagier Desfeuilles¹²². Grandville n'en oubliait pas la technique simplifiée, réduite à un petit nombre de couleurs appliquées sur des surfaces bien délimitées à laquelle fait référence *La Bataille des cartes*. Mais il recourrait aussi à la transparence de l'aquarelle et à des teintes pastels, de préférence aux coloris plus vifs de sa production antérieure, depuis *La Sybille des Salons* jusqu'aux *Métamorphoses du jour* et aux planches parfois coloriées de *La Caricature*. Son traitement de la couleur correspond bien à l'ensemble de sa démarche artistique qui introduit dans l'art savant des éléments d'art populaire, - ce dont témoignent également son goût des enseignes, ces images parlantes et publicitaires, et pour les images des brochures de colportage que combine la vignette facétieuse sur « la femme sans tête » (à laquelle s'est sûrement intéressée Max Ernst¹²³ dans le livre-collage *La*

119 A cette proposition, se rattache peut-être un dessin qui se relie hors-texte du chapitre 3, *Le Concert à la vapeur*, et que j'interprète plutôt comme un reprise autographe (voir ci-dessous) car il est composé dans le sens de la gravure.

120 Illustrateur-peintre, Grandville est également dessinateur-aquarelliste d'études animales et botaniques comme le montrent les collections du Musée des beaux-arts de Nancy.

121 Tel est le cas par exemple pour *Les Français peints par eux-mêmes*, comme l'indiquent les prix annoncés sur les couvertures de livraisons. Les dessins préparatoires conservés de Grandville et de Gavarni ne sont pas coloriés. Le même effet de coloriage des planches qui entre en interaction avec le graphisme des hachures en nuancant les valeurs lumineuses ou ombrées des teintes appliquées sur l'image devait ensuite prévaloir aussi pour les *Fleurs animées* et pour les *Etoiles...*

122 Il est établi que, de 1818 à 1827, la « fabrique de François Desfeuilles, graveur imagiste » se trouvait dans la maison de son propre père à Nancy, 6, rue de la Monnaie. Voir Desfeuilles (André), » Les Dessins de J.I. Grandville du musée Carnavalet », *Le Vieux Papier*, vol. n°24, avril 1965, p. 249-253.

Femme 100 têtes !) de l'enseigne « à la bonne femme » dans *La Course au clocher conjugal* (B cul-de-lampe XXIII, p.208)¹²⁴. Pour *Combat de deux raffinés* (hors-texte col., X, face p. 64), - planche rappelant la révolution de l'industrie sucrière et l'invention du pain de sucre, au moment du blocus continental qui empêchait l'importation des cannes, en 1812 à Passy par le manufacturier philanthrope et naturaliste Benjamin Delessert, ce qui fit sa fortune et lui valut son titre de baron d'Empire -, Grandville emploie une harmonie « raffinée » en vert pâle, mauve et ocre, sur son dessin qui montre l'affrontement de la betterave et de la canne à sucre anthropomorphisés. Pour « *Voilà des hommes qui passent leur vie* »..., le frontispice du chapitre *La Terre en plan* (hors-texte col., V, face p. 25), elle est vermillon sur l'écharpe de l'écuyère, brun, et bleu de Prusse sur le gilet du dompteur annoté « *frac vert* » par Grandville qui propose ainsi une rectification effectuée sur la planche. Pour les fantaisies nocturnes et astrales de la fin du livre, Grandville recourt à l'aquarelle et au lavis avec rehaut.

Enfin, dans plusieurs cas, la couleur s'avère un élément déterminant de la composition et fait partie de sa signification. Dans *Le Louvre des marionnettes* (ill. 60), la transformation de la peinture en coloriage est à soi seul un élément de critique d'art caricaturale ; la blague du détail de la marine-drapeau tricolore, évoquant l'œuvre intitulée dans le livret *La traversée de la mer rouge*, ne se comprend qu'en couleurs¹²⁵ (hors texte col., XIV, face p. 84) : Henry Mürger l'a reprise dans *Scènes de la vie de bohème*¹²⁶. Dans le chapitre *Les Quatre saisons*, l'arc-en-ciel illumine la planche *L'Eventail d'Iris* (ill. 61-62), ce qui apparaît d'autant plus que seul est conservé le dessin préparatoire en noir (hors-texte col., XXII, face p. 150).

Le hors-texte pour La Terre en plan : la vue d'en haut et l'autre monde du cirque

Les planches en couleurs s'avèrent des emplacements du livre qui en synthétisent les grands réseaux thématiques. Tel est le cas pour le hors texte *La Terre en plan* (ill. 59), qui utilise le procédé de la vue à vol d'oiseau, préexistant dans l'œuvre de Grandville et présent dans d'autres vignettes du livre réparties sur les deux livraisons commentées dans la lettre à Minette Fischer, qui développent l'idée de l'un des croquis du feuillet-programme du musée Itami.

Tandis que le narrateur entraîne le lecteur en ballon¹²⁷, Grandville se souvient de ses premières émotions de « provincial à Paris ». Il s'amusa alors à dessiner les passants depuis la fenêtre des étages supérieurs des immeubles, notant l'écrasement des figures, bien reconnaissables néanmoins: les chapeaux, signe distinctif essentiel du costume, la corpulence, l'écartement des bras du corps, et le maniement de la canne, la posture de l'homme assoupi sur la borne restent compréhensibles dans cette vision inédite, qui dépasse et dérange le regard du spectateur en transformant le schéma fondé sur le point de vue usuel à hauteur d'homme¹²⁸. Ce procédé ludique (annonciateur des recherches des impressionnistes, de Gustave Caillebotte à Claude Monet) s'accomplit dans les dessins qui donnent tant de mal à Grandville, où il adopte le point de vue romanesque et démiurgique que la littérature attribue au Diable boiteux, soulevant les toits des maisons, chez Lesage, ainsi qu'au Méphisto de *Faust*, deux titres qui font partie du répertoire de l'édition illustrée contemporaine.

« Hahbille », écrit Delord, « muni de son album et de ses crayons, ouvrit un ballon de poche, l'insuffla, puis s'éleva dans l'espace bien au-dessus des considérations et des cheminées humaines, et non sans adresser à la terre l'apostrophe de rigueur : [vignette]

123 Max Ernst devait aussi rendre hommage à Grandville à l'occasion de la réédition d'*Un autre monde*. Voir *Un autre monde. Reproduction en fac-similé de l'édition originale de 1844 précédée d'un hommage à Grandville par Max Ernst et d'un texte de Pierre Restany*, Paris, Les Libraires associés, 1964. Getty (Clive F.), "J. J. Grandville and Max Ernst." In *Re-presentations and Re-constructions in Nineteenth-Century Art: Revisiting a Century*. Newark: University of Delaware Press, 2008.

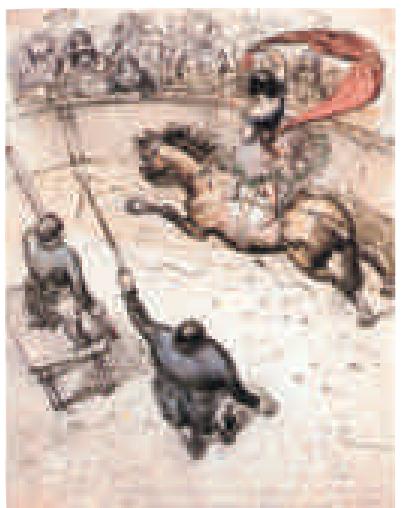
124 Grandville a déjà introduit des jeux sur les enseignes, comme Hogarth, dans l'illustration des *Chansons de Béranger*. Le titre de ce chapitre comporte une allusion éditoriale interne à l'œuvre de Grandville (*La Grande course au clocher académique*, Beauger, 1839).

125 C'est un procédé de parodie par la couleur que reprendra en 1855 Bertall dans « *Le Salon dépeint et dessiné* », par Bertall, *Le Journal pour rire*, 3 novembre 1855.

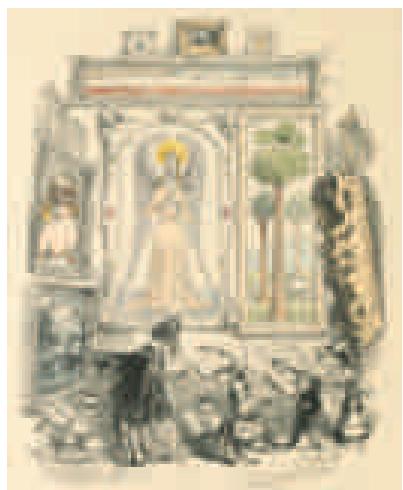
126 Mürger (Henri), *Scènes de la vie de bohème*, Texte présenté et annoté par Françoise Geisenberger, Paris, éditions Julliard, 1964 (texte paru en feuilleton dans *Le Corsaire-Satan* en 1846-47, et publié sous forme de livre en 1851, avec une préface datée de 1850, après la réussite de l'adaptation théâtrale, par Henri Mürger et Théodore Barrière, dont la première, en présence du Prince-Président, est un succès au théâtre des Variétés le 22 novembre 1849).



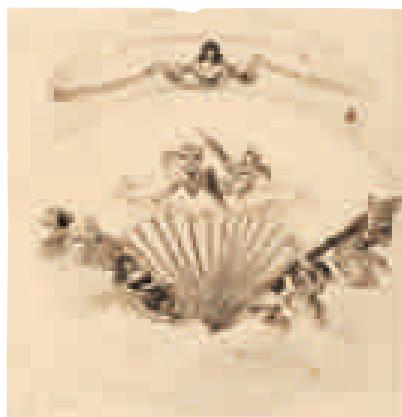
58 *Combat de deux raffinés*, hors-texte, dessin préparatoire, X, face p. 64
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers



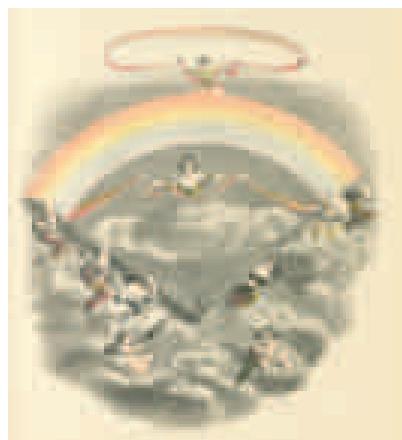
59 *La terre en plan*, hors-texte col., V, face p. 25
dessin préparatoire. Paris, Musée Carnavalet



60 *Le Louvre des marionnettes*, hors-texte col., XIV, face p. 84



61 *L'éventail d'Iris*, dessin préparatoire.
Coll. Ronny Van de Velde, Anvers



62 *L'éventail d'Iris*, hors-texte col.,
XXII, face p. 150

« je vous quitte sans regret, ô hommes qu'en des jours de folie j'ai appelé mes amis ; vous ressemblez à ces saltimbanques que je vois en ce moment danser sur la place publique.

« Adieu, terre maudite, ville de boue et de fumée, patrie des flâneurs,
des chipeurs, des sauteurs, je t'abandonne, je te maudis, je te laisse en plan.»

Le dessin préparatoire au saltimbanque prouve que la première idée, celle d'un acrobate contorsioniste qui fait danser une chaise (p. 16), a été remplacée par un équilibriste dressé, la tête en bas, au sommet d'une échelle que tient son comparse. Grandville, pour lequel le saltimbanque¹²⁹ apparaît comme une figure d'identification même s'il est aussi celui qui s'élève en plein ciel au-dessus des habitants de la terre, multiplie les difficultés en s'imposant à lui aussi un numéro de dessinateur virtuose qui, pour dessiner son personnage, subit la contrainte d'un raccourci au carré, pourrait-on dire.

Les livraisons vues à vol de ballon d'*'Un autre monde'* indiquent d'emblée les audaces graphiques de Grandville qui se déploient le plus complètement dans le remarquable dessin préparatoire au bois colorié du chapitre *La Terre en plan* qui appartient au musée Carnavalet (hors-texte face p. 25) (ill. 59) intéresseront l'affichiste Jules Chéret, comme Georges Seurat¹³⁰ et Edgar Degas. Grandville aborde une thématique liée aux spectacles populaires qui suscite alors une abondante imagerie, notamment à Epinal, et qu'il a lui-même abordée, dans la facture néo-classique de ses débuts parisiens dans un autre dessin évoquant le cirque Franconi¹³¹, avant de la transposer dans le registre de la caricature politique¹³².

Comme dans *Cirque* de Seurat (1891, Paris, Musée d'Orsay), la figure circulaire de la piste où a lieu le numéro équestre prend la portée d'une métaphore du monde. Le couple des protagonistes, avec l'écuyère menée par le fouet du dompteur dont la ligne sinuuse se dresse au-dessus d'elle peut s'interpréter comme une métaphore supplémentaire du couple de l'artiste et de la fantaisie.

La répétition autographe de l'illustration du Concert à la vapeur

Deux dessins conservés se relient à la planche coloriée du *Concert à la vapeur* : l'un est un dessin préparatoire et l'autre me semble en être une reprise autographe. Ce dessin à la plume sur papier brun est dessiné dans le même sens que l'illustration gravée, dont les solistes aux têtes en fumée ressemblent aux trois héros néo-dieux, tandis que se déchaîne l'orchestre mécanique d'automates dans la fosse. Il reprend une partie du hors-texte publié, en le recadrant en largeur et en y ajoutant au premier plan deux portraits-charges de musiciens de Nancy que l'on reconnaît sur des caricatures anciennes de Grandville ainsi que des inscriptions qui transforment le sens. Au premier plan un panneau porte l'inscription « par brevet d'invention J.J. Grandville / et de perfectionnement J. Fischer » et au fond est encadrée une affiche typographique « Avec permission de Mr le maire de la ville de Nancy CONCERT Société des enfants d'Apollon / Fondu et fondue / par B. ». Ce dessin est rehaussé aux crayons de couleurs bleu et jaune pâle, technique différente de celle de l'aquarelle qui prévaut dans les dessins préparatoires aux planches colorierées. Pourrait-il s'agir du dessin promis par Grandville à son beau-père Fischer dont il annonçait l'envoi dans sa lettre à Minette¹³³? Le portrait charge de gauche est peut-être celui, devenu plus vieux, d'un ami musicien que Grandville avait représenté vers 1830, et celui de droite reprend en contre-partie une caricature dessinée en 1840. Son identification fournit la clé de la partie du dessin supprimée dans la version définitive, puisqu'il s'agit de Beer Isidore Beer de Turique (1767-1840), fils d'un notable de la

¹²⁷ Bien avant les premières prises de vues photographiques en ballon de Nadar ! Mais la mode de l'ascension aéronautique en ballon existait depuis le XVIII^e siècle. La suite d'*'Un autre monde'* prouve bien cette fascination pour l'envol, que Grandville partage peut-être avec son ami le peintre Guiaud (dont un tableau sur les ballons du Siège utilisé par Gambetta est conservé au musée Carnavalet).

¹²⁸ *Vue d'en haut*, vers 1830, 877.673, Getty n°158, exp. Nancy, p.68 n°27. Ce dessin fait partie d'une série de vues plongeantes dessinées vers 1830.

¹²⁹ Starobinski (Jean), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, Les Sentiers de la création, 1970.

¹³⁰ Le Men (Ségolène), *Seurat et Chéret, le peintre, le cirque et l'affiche*, Paris, CNRS-Editions, 1994 (réédition 2003).

¹³¹ Un premier dessin de Grandville, une épure au trait, toute flaxmanienne, *Cirque de Mr Franconi* (plume et encre brune sur traits à la mine de plomb, 12,5 x 20 cm, Paris, musée Carnavalet, album Guiaud, Inv. D 6423 (3)) appartient à la période de jeunesse, au cours de laquelle il se forme auprès d'Hippolyte Lecomte et de Duval Le Camus ; la ronde élégante des écuyers au cirque Franconi est un croquis de « choses vues » parmi d'autres scènes parisiennes abordées par le jeune provincial de Nancy qui flâne dans la capitale. Cette composition se glisse parmi d'autres dessins de saltimbanques, en particulier un «avaleur de sabres», voisinant avec un chanteur de complaintes montreleur d'images. Exp. *Grandville au musée*

communauté israélite de Nancy, et mélomane réputé, qui avait trouvé l'énergie, à l'âge de 78 ans, de fonder, en marge de la Société des Concerts, une société philharmonique, Les enfants d'Apollon. Grandville, qui avait précédemment réutilisé le même dessin dans une vignette des *Petites misères*¹³⁴, lui rend ici un second hommage caricatural posthume¹³⁵. Désormais, au lieu de s'appuyer sur sa canne, le personnage presse la poignée du mécanisme qui déclenche le concert à la vapeur, et dont l'illustration ne montre, avec humour, que la main !

L'art de la vignette

La vignette d'illustration est appelée à se situer à l'interface de diverses expressions artistiques, qui relèvent à la fois de la position de l'illustrateur entre le dessinateur et le peintre et de la nature de l'édition illustrée associant le texte à l'image. Elle prend alors place entre la peinture et le dessin, comme entre le dessin et l'écriture.

La vignette comme écriture

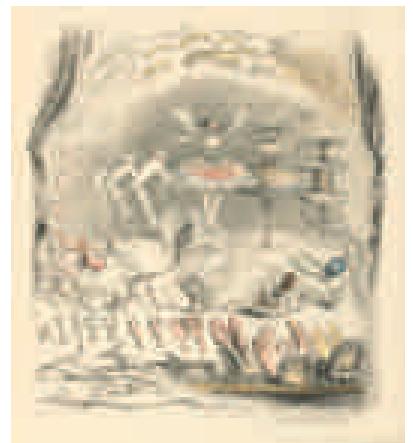
La vignette témoigne d'une grande parenté graphique avec le *ductus* et les tracés élémentaires de l'écriture manuelle alphabétique : boucles, paraphes, lignes brisées aux segments d'amplitude variable et plus ou moins tassés de part et d'autre d'un axe imaginaire. La minutie du détail évoque la discipline imposée par l'apprentissage à la motricité gestuelle de la main tandis que la verve proliférante du croquis, la variété foisonnante des directions de la ligne que ne constraint aucune règle de linéarité horizontale renvoie à la libre décharge du griffonnage¹³⁶. Cette écriture de la vignette s'enracine stylistiquement dans l'œuvre d'aquaforiste de Callot souvent évoqué à propos de Grandville, qui connaissait également George Cruikshank, l'illustrateur anglais au graphisme caractéristique diffusé en 1840 par *Le Magasin pittoresque*¹³⁷, comme le travail d'écrivain-dessinateur propre à Rodolphe Toepffer, l'auteur des *Voyages en zigzags*, que cite Grandville¹³⁸. Le pourtour de *L'Apocalypse du ballet* (ill. 63) indique ce plaisir ludique du griffonnage, d'où naissent les images.

L'écriture du vignettiste est fréquemment thématisée chez Grandville : des pattes de mouche, il passe aux insectes, dont la morphologie linéaire inspire de nombreux motifs, par exemple celui de la planche *La Mort d'une immortelle*, et permet aussi d'animer des objets inanimés, tels que les pavés de Paris. Les notes de musique animée en sont une autre occurrence qui introduit en outre une nouvelle dimension, phonique, au livre comme « autre monde », synesthésique.

Le dessin-vignette, sa forme, ses réemplois et ses reprises

Indépendamment du sujet de l'image, la vignette rappelle aux lecteurs sa définition. Image fragmentaire, elle flotte sur la page comme un fantasme, comme le souvenir d'un regard ou d'un coup d'œil. Elle peut aussi être reportée, dilatée, déplacée, projetée. Elle est enfin énigme, hiéroglyphe, rébus. Grandville ne cesse de jouer avec ces différentes qualités morphologiques et esthétiques. Et par exemple la vignette sur « le doigt de Dieu » (ill. 47-48), sculpture que taille un pantin, donne une représentation du fragment romantique, tout en se moquant de l'artiste qui se prétend un démiurge.

Transférable, par exemple au plat de reliure, la vignette a aussi la capacité de pouvoir



63 *L'apocalypse du ballet*, hors-texte col., IX, face p. 53

¹³² Carnavalet, Paris, Paris-musées, 1987, p.38, repr. p. 25 (cat. par Sérgolène Le Men).

¹³² Le thème de ce dessin se trouve transposé en caricature politique dans les années 1830, et le cirque équestre devient métaphore de l'arène politique où tournent en rond les hommes politiques en centaures ridicules, pris dans « la course aux portefeuilles » ministériels (*La Course aux portefeuilles*, lithographie, 1835, 26,5 x 34,2 cm publiée dans *La Caricature*, n°230, 2 avril 1835, p. 179. Dessin préparatoire repr. dans exp. *Grandville, Dessins originaux*, Nancy, musée des Beaux-Arts, 1987, n°199A p. 273).

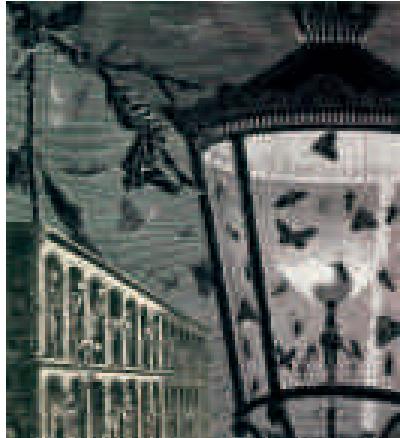
¹³³ Une autre possibilité serait qu'il s'agisse d'une copie des deux dessins de Grandville réunis par J. Fischer, qui serait alors l'auteur de ce « perfectionnement ».

¹³⁴ Chez le tailleur, ce réemploi est signalé dans exp. Nancy, n°105 p. 130.

¹³⁵ Ces précisions proviennent la notice de Clive Getty qui décrit le portrait-chARGE tourné vers la gauche de la collection Pierre Parisot, à Nancy : *Caricature d'un nancéien : Berr Isidore Berr de Turique*, 1840, plume et lavis [brun, aquarellé en bleu : description complétée à partir des notes prises à l'exposition], 29,3 x 19,7, signé JJ Grandville sur le sol près d'une note de musique, exp. Nancy, n°105 p. 130, repr. p. 131.



63a Lewis Carroll (= Charles Dodgson)
Alice in Wonderland, illustrations de
John Tenniel. Londres, 1865



63b Max Ernst
La femme 100 têtes, avec une introduction
d'André Breton. Paris, 1929

être agrandie à l'échelle du mur, par exemple, dans le cas de l'affiche de librairie : tel est le cas pour la planche frontispice, cette image d'entrée du livre. A l'heure du pantographe et de la lanterne magique, il apparaît possible qu'une image soit agrandie ou réduite sans que le changement de format n'importe à la conception de l'œuvre. Dans une vignette du *Louvre des marionnettes*, Grandville démontre que cette perception de l'image, toujours copiée, et tour à tour agrandie ou rétrécie, procède de la tradition de l'enseignement académique dont il se moque : un singe-peintre, les yeux bandés, dessine un fragment anatomique, une jambe que s'ingénient à copier des « disciples » dont la taille décroît en même proportion que leur feuille de papier et leur dessin ; à l'arrière-plan un « pantin-pantographe », selon l'expression de Clive Getty, s'exerce à agrandir à l'échelle du mur un œil qui devient démesuré par rapport à sa propre taille.

La clé des rêves

Transformations. Visions. Incarnations. Ascensions. Locomotions. Explorations. Pérégrinations. Excursions. Stations. Cosmogonies. Fantasmagories. Rêveries. Folâtreries. Facéties. Lubies. Métamorphoses. Zoomorphoses. Lithomorphoses. Métempsychoses. Apothéoses et autres choses : le sous-titre titre d'*Un Autre Monde* qu'inspirent les énumérations rimées de Charles Nodier dans *l'Histoire du roi de Bohème*, évoque l'univers de fantaisie que l'image romantique suggère au spectateur pour l'entraîner dans « un autre monde » ou, selon Tony Johannot, le compétiteur de Grandville, dans « un voyage où il vous plaira ». La fluidité dynamique des formes est suggérée par les suffixes en *-tion* et en *-ose*, et se résume dans les termes de « transformations » et « métamorphoses » ; intercalée entre les deux autres, une troisième série de mots se terminant par *-ie* évoque la variété des registres et des postures imaginatives retenues, tandis que les gravures qui illustrent le livre offrent comme une anthologie de toutes ces procédures explorées par Grandville. Pourtant les vignettes de Grandville se distinguent par leur précision et leur netteté, renforcées par l'interprétation des graveurs, qui contribuent à l'effet de réel de situations inimaginables. C'est de cette tension entre le traitement graphique et l'invention scénique que découle tout l'attrait de son art, tel qu'il a intéressé ensuite d'autres explorateurs des mondes de l'imagination depuis Lewis Carroll (ill. 63a) jusqu'à Walt Disney, en passant par Jules Chéret (ill. 19, 64) ou Méliès, mais aussi Max Ernst (ill. 63b) et Topor. Il est parvenu à mener aussi loin que possible les expériences de fantaisie graphique proposées depuis ses débuts de dessinateur, de caricaturiste et d'illustrateur. Son livre est aussi un livre sur le livre illustré, celui dans lequel il manifeste sa prérogative de dessinateur agissant en tant qu'auteur et prenant le dessus sur les autres acteurs du livre. Les dessins préparatoires conservés, avec leurs annotations, les brouillons de chapitres en disent long sur la genèse du projet et sur la façon dont Grandville définit son rôle. Démiurge d'« un autre monde », il en est aussi le monteur selon un dispositif qui ressemble à celui de la lanterne magique, à laquelle il avait déjà fait référence dans *Les Métamorphoses du jour*. D'un côté, il tourne en dérision l'évolution de la société, il parodie l'art, la science, la réclame, tout en faisant référence à la culture partagée des contemporains, par des effets de parodie intertextuelle ou intericonique. De l'autre il parvient à installer sous nos yeux la scène des rêves¹³⁹, d'une façon qui met en évidence leur fonctionnement et leur langage dynamique, et anticipe sur l'analyse des auteurs, de Hervey de Saint-Denis¹⁴⁰, qui le cite, à Freud¹⁴¹, de la seconde moitié du siècle. Sa méthode, celle de la juxtaposition en spirale évoquant la

¹³⁶ Ce n'est pas en vain que le mot de griffonnis qualifie si souvent la vignette, tout particulièrement dans le cas de Tony Johannot, par une métaphore qui renvoie non seulement à son tracé, comme si le dessinateur « faisait ses griffes » sur la feuille de papier, mais aussi à la relation entre le texte et l'image.

¹³⁷ Cruikshank, *Le Magasin pittoresque*, 1840.

¹³⁸ dans le registre de l'histoire en images, la superposition de la vignette et du texte autographié se prête à mille jeux de chevauchements et d'échos, en particulier dans le tracé d'encadrement des vignettes de Töpffer.

¹³⁹ Kaenel (Philippe), « Les rêves illustrés de J.-J. Grandville (1803-1847) », *Revue de l'art*, n°92, 1991, p. 51-63.

¹⁴⁰ Hervey de Saint-Denis (Marie-Jean-Léon d'), *Les rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques*, Paris, Amyot, 1867 (réédition Oniros, Ile Saint-Denis, 1995).

¹⁴¹ Freud (Sigmund), *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967 [*Traumdeutung*, 1900, première traduction française en 1926].

métamorphose cinéétique¹⁴² des images de l'intérieur de la vue et du sommeil, est apparue très tôt, avec le dessin de la guitare fait sous les yeux de son entourage dans ses années romantiques, elle s'est poursuivie dans les caricatures et devient un thème prédominant dans plusieurs chapitres d'*Un autre monde*, avant de trouver une occurrence tardive dans les *Derniers rêves du Magasin pittoresque*. Ces préoccupations se retrouvent dès 1846 dans les recherches médico-psychologiques du docteur Macario¹⁴³: on peut même se demander jusqu'à quel point l'imprégnation dans la mémoire collective de l'imagerie romantique dont Grandville fut l'un des maîtres, qu'il s'agisse du langage de la caricature ou des images d'*Un autre monde*, n'a pas contribué à l'élaboration des théories modernes du rêve. Grandville, cet esprit que Baudelaire tenait pour « maladivement littéraire », a su exprimer sa pensée par images et proposer la représentation d'une pensée visuelle. Ce pourrait être le propos d'une autre étude... La « clé des champs » dont s'emparait au début du livre le lutin personnifiant Grandville dessinateur, en joyeux saltimbanque la tête en bas et les pieds en l'air, n'était-elle pas un calembour annonçant, à travers la parodie du titre d'un ouvrage de colportage répandu, une nouvelle « clé des rêves » ?

Tous les éléments du dossier de genèse prouvent combien le système icono-textuel est présent chez Grandville qui pense tantôt par mots et tantôt par images, basculant continuellement de l'un à l'autre, et pensant ses images à partir des mots. Son aptitude au livre illustré en découle. Depuis le feuillet-programme jusqu'au livre effectivement paru, tout démontre cette façon de penser, qui prend aussi en compte, après Balzac et Nodier et avant Mallarmé, la visibilité de l'écrit et la poétique de l'imprimé, dans un livre-collage. De plus, le mode de composition par livraisons, à partir des images, qui détermine la genèse d'*Un autre monde* donne lieu à un livre difficile à résumer, car il s'organise plutôt comme un recueil de nouvelles, liées entre elles par la présence des trois personnages qui s'échangent leurs textes en vue de fabriquer un livre. Comme dans les *Mille et une nuits* dont une grande édition illustrée d'après la traduction de Galland, après celle de 1837, a paru en trois volumes chez Bourdin en 1840, le « récit-cadre » sert de liaison aux contes successifs dont le livre est le recueil. Mais ce récit-cadre, au lieu d'être celui d'une belle princesse qui tient en haleine le sultan pour échapper à la mort qu'il lui a promis, est le conte de la fabrique d'un livre, rapporté par trois « néo-dieux » qui peu ou prou représentent les rôles de l'éditeur, de l'illustrateur et de l'auteur de texte : sur la page qui présente leur trinité (ill. 7), Hahbble se signale en tant que dessinateur car il tient sous le bras son portefeuille de croquis ; le nom de « Puff » à lui seul, tout en ouvrant tout un pan satirique du livre, renvoie aussi au rôle de l'éditeur ; enfin Kracqk est celui qui tout au long du livre rédige un manuscrit très attendu par ses comparses qui attendent impatiemment la suite de la copie. L'ironie romantique fait ainsi d'*Un autre monde* un passionnant objet d'étude sur le livre illustré par les continues mises en abyme que suscite cette structure où l'énonciation, mêlant mise en texte, mise en image et mise en livre, s'enchevêtre avec les énoncés des fabulations successives. Inspirée par la fantasmagorie, les théâtres d'ombres, la lanterne magique, et les jeux d'optique, cette *Fantasia* romantique, initiée par l'intention de critiquer la photographie (ill. 15-16), prépare la poétique de la fantaisie cultivée par Banville¹⁴⁴ dans la seconde moitié du siècle et inspire fréquemment les affiches bariolées de Chéret, depuis celles pour la Saxoléine qui montrent la lumière artificielle jusqu'à celles de la Loïe Fuller, comme en témoigne aussi une affiche de ses débuts produite pour l'Angleterre, *The Christy Minstrels*¹⁴⁵ (ill. 64). Ultérieurement, *Un autre monde* a été redécouvert par les surréalistes et tenu

¹⁴² Laure Garcin a insisté sur le caractère pré-cinématographique de l'art de Grandville qui pose toutes sortes de questions d'intermédialité. Garcin (Laure), *J.J. Grandville, révolutionnaire et précurseur de l'art du mouvement*, Paris, E. Losfeld, 1970. (issu de sa thèse d'école du Louvre en 1948)

¹⁴³ Macario (M.), « Des rêves considérés sous le rapport physiologique et pathologique. Par M. le Dr. M. Macario », *Annales médico-psychologiques, journal de l'Anatomie, de la Physiologie et de la Pathologie du système nerveux*, premier semestre 1846, p. 170-219.

¹⁴⁴ Théodore de Banville, *Petites Etudes - La Lanterne magique - Camées parisiens. La Comédie française. Avec un dessin de Georges Rochegrosse*, Paris, G. Charpentier, 1883.

¹⁴⁵ *Folies-Bergère La Loïe Fuller*, plusieurs variantes en 1893, « Catalogue raisonné des affiches de Jules Chéret », Exp. *La Belle époque de Jules Chéret de l'affiche au décor*, Paris, Les Arts décoratifs/BNF, 2010, p. 154-155, n°152-156. *Saxoléine*, plusieurs variantes sur plusieurs années, notamment en 1891, ibid. n°1235 (reproduite en hors-texte p. 116). *The Christy Minstrels*, non datée, 39 x 56,5 cm, lith. coul. non signée, sans mention d'imprimeur, pour Londres, ibid. n°327, p. 180-181.

¹⁴⁶ Mac Orlan (Pierre), « Grandville le précurseur », *Arts et métiers graphiques*, 1934, n°44, p. 19-24. Garcin (Laure), « Grandville, visionnaire, surréaliste, expressionniste », *La Gazette des beaux-arts*, XXXIV (1948), p. 435-448. Adhémar (Jean) et Romi, « Grandville le maudit », *Bizarre*, n°2, 1953,

pour un « précurseur de l'art du mouvement »¹⁴⁶. Maître lui-même du livre-collage fabriqué à partir de citations, Walter Benjamin, tout en y trouvant la démonstration déjà marxiste du fétichisme de la marchandise, en a perçu à son tour la poésie d'images inattendues: « Les fantaisies de Grandville correspondent à cet esprit de la mode, tel qu'Apollinaire en a tracé plus tard une image : « Toutes les matières des différents règnes de la nature peuvent maintenant entrer dans la composition d'un costume de femme. J'ai vu une robe charmante, faite de bouchons de liège... La porcelaine, le grès et la faïence ont brusquement apparu dans l'art vestimentaire... On fait des souliers en verre de Venise et des chapeaux en cristal de Baccarat. »¹⁴⁷

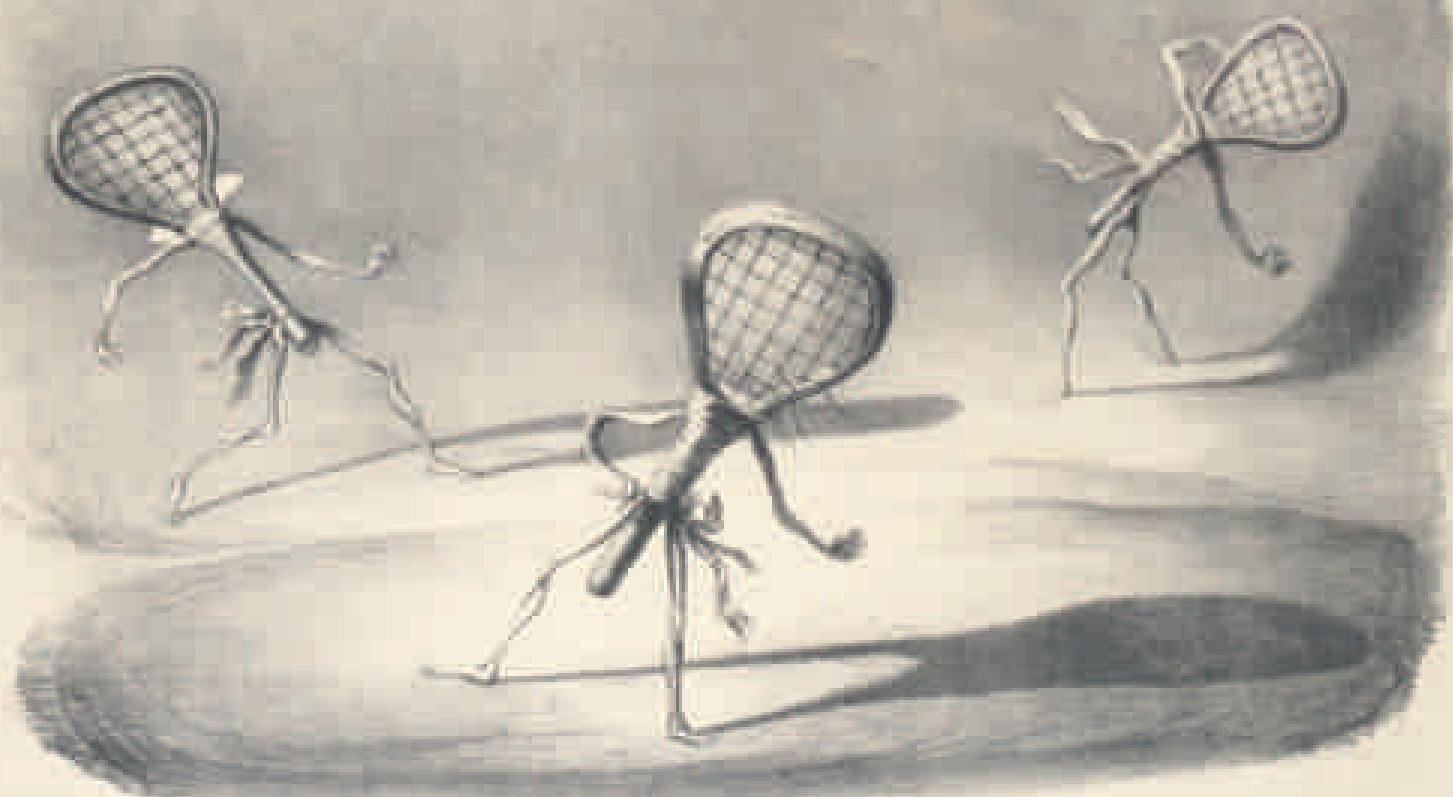


64 Jules Chéret, *The Christy Minstrels*, affiche anglaise non datée. Les Arts décoratifs, musée de la Publicité

p. 11-16 (150e anniversaire de la mort de Grandville, numéro spécial illustré en couverture par *La Fose aux doublivores*). Garcin (Laure), *J.J. Grandville révolutionnaire et précurseur de l'art du mouvement*, Eric Losfeld, 1970. Philippe Kaenel rappelle en outre qu'en 1951, Laure Garcin et Jean Adhémar co-signent le catalogue de l'exp. Grandville organisée par les peintres-graveurs, et soulignent l'intérêt croissant suscité par *Un autre monde*.

¹⁴⁷ Benjamin (Walter), « L'intronisation de la marchandise et la splendeur des distractions qui l'entourent, voilà le sujet secret de l'art de Grandville. D'où la disparité entre son élément utopique et son élément cynique », « 9. B. Grandville ou les expositions universelles », *Paris Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 1989 (édition de l'ouvrage inachevé, grand projet auquel l'auteur a travaillé de 1927 jusqu'à 1929, puis de 1934 à 1940). Le développement sur Grandville fait partie de « Paris, capitale du XIX^e siècle, exposé » de 1939 – écrit directement en français – dans *Das Passagen-Werk (Le Livre des Passages)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, p. 60- 77.

Tous mes remerciements s'adressent à Véronique Cariaux ainsi qu'à Ronny et Jessy Van de Velde qui m'ont suggéré de retravailler sur *Un autre monde*. Je voudrais aussi évoquer la mémoire de Jean-Pierre Mouillescaux et d'Olga Popovitch, ainsi que celle de Claude Rebeyrat, et remercier les spécialistes dont les travaux ont nourri cette recherche, tout particulièrement Clive Getty, Philippe Kaenel, et Annie Renonciat, sans oublier les conversations plus récentes avec Jan Ceuleers et l'attention portée au projet par André Bollen.



Aspects d'*Un autre monde* de Grandville

Jan Ceuleers

« Les spectateurs qui assistent à la représentation d'un opéra, par exemple, ou d'une féerie, voient se succéder devant eux des changements à vue, des transformations, des effets magiques qui les étonnent ou les charment, sans que la plupart d'entre eux se préoccupent beaucoup de ce qu'il a fallu d'invention, d'art, de science, de travail pour produire sur eux toutes ces illusions. Il est cependant des esprits curieux qui ne se contentent pas de jouir des effets et voudraient connaître les causes. »

J. Moynet, *L'Envers du théâtre*, Paris, 1888

Un autre monde préfigure une industrie culturelle où le recyclage joue un rôle principal. Au moyen des technologies de pointe, les médias modernes produisent de plus en plus, à part des simples remakes, des remix complexes dont le seul souci est de toucher un segment de marché plus ou moins circonscrit. Dans ce contexte brutalement économique, l'œuvre singulière de Grandville invite à rêver d'un monde innocent, à l'imaginaire foisonnant. Grandville n'est cependant pas un fantaisiste. En 1844, quand paraît *Un autre monde*, il est un artiste émérite et très demandé, qui évolue dans un secteur dynamique. Grandville n'est pas non plus un inventeur. Le charme de ses dessins émane du traitement artisanal et préindustriel d'une foule d'influences. Il ne se plonge pas dans l'histoire de l'art, il ne se rend pas au Louvre pour copier les toiles de maître : il utilise ce qui lui tombe sous la main. Son arsenal est rempli d'images dérivées qui portent déjà en elles des traces d'usage. À mesure que la publicité et le secteur du divertissement vont puiser dans le fonds commun des images disponibles, leur recyclage va connaître une croissance exponentielle. Le publicitaire qui se sert de l'*Olympia* de Manet est un contemporain de Duchamp qui s'en prend à la Joconde. Le réemploi n'est pas libre de valeur. C'est l'intention qui compte, bien plus que le talent de se servir de l'histoire. Diamétralement opposé au recyclage habile pratiqué par, entre autres, Salvador Dalí et Walt Disney le réemploi subversif dont Bertolt Brecht ou Sergueï Eisenstein ont montré les possibilités.

*

Un autre monde n'est pas un livre « fantastique » et Grandville n'est pas le génie solitaire qui, retiré dans sa mansarde, enfante les images les plus fantasmagoriques témoignant de surcroît de ses revers personnels. En France, il est l'un des caricaturistes les plus en vogue, avant que le rétablissement de la censure en septembre 1835 ne sonne le glas de la critique explicite à l'encontre de la classe dirigeante. Contraint et forcé, il met alors son savoir-faire au service de l'illustration de livres. Ses nouvelles créations prennent plus pour cible les folies du jour que les conflits sociaux. Les flèches qu'il décoche sont plus moralisatrices que venimeuses. L'homme qui, sur le frontispice d'*Un autre monde*, vient à la rencontre du lecteur bras dessus bras dessous avec Dame Fantaisie, a encore le visage crispé et n'a apparemment pas l'intention de créer des images qui n'engagent à rien. À l'instar de ses éditeurs, Grandville sait qu'il est plus facile de changer l'emballage d'une marque existante que de mettre un tout nouveau produit sur le marché. Le public attend de Grandville des déformations de la réalité à la fois virtuoses, étonnantes, mais identifiables. Et il répond à ces attentes en présentant ses illustrations comme des *nouveautés* séduisantes grâce à un imaginaire fonctionnel et foisonnant. Dans le même temps, il parvient tellement bien à doser les ingrédients comiques et sociocritiques qu'il échappe à la censure. Aussi étrange que paraisse son parcours, il suit la voie du juste milieu.

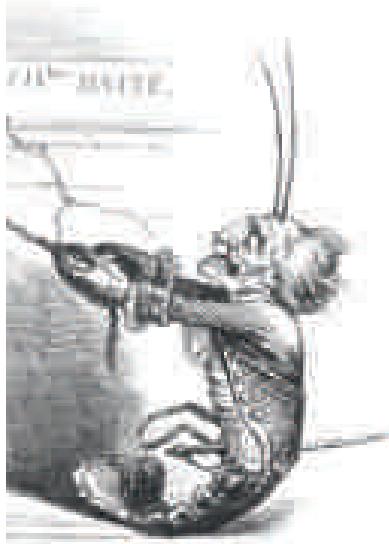
Grandville. Affiche de librairie annonçant la parution d'*Un autre monde* en livraisons, s.d. (1843). Lithographie, 760 x 560 mm. Collection Benjamin Spademan, Londres

Après vingt ans de guerre et de révolution, la bourgeoisie française est appelée à jouer son rôle historique. La production industrielle est en plein essor, des lignes de chemin de fer sont aménagées, les villes se développent. Cependant, l'évolution est moins explosive qu'en Angleterre, berceau du capitalisme. Paris — la Mecque des produits de luxe — est à l'avant-garde. Les galeries commerçantes couvertes font leur apparition. Parallèlement à ces évolutions, la presse moderne et la publicité voient le jour. La bourgeoisie vulgarise le luxe de la noblesse par sa marchandisation. Elle embellit sa seule raison de vivre, le développement exponentiel de l'économie marchande, en passant d'un néostyle à l'autre. Elle pille sans vergogne les matières premières de la planète. De la même manière, le passé n'est plus à ses yeux qu'un gigantesque réservoir d'images. La mode, ersatz des vrais changements, fait alors son apparition. Dans ce contexte, *Un autre monde* fait figure de livre critique. L'illustrateur s'est évadé du bagne de la presse pour retrouver sa liberté de ton. Dès les premières pages, le coup de crayon fait mouche. Il fustige à la fois l'engouement pour la musique romantique et l'admiration bête du progrès technique en représentant des instruments de musique à vapeur (III-IV, pp. 17-24)*. Simultanément, il dessine un commentaire corrosif sur le rail, symbole par excellence de l'ère nouvelle. En février 1842, le parlement français avait adopté un grand projet d'extension du réseau de chemin de fer. Deux mois plus tard, une catastrophe ferroviaire survenue sur la ligne Versailles-Rive Gauche faisait 57 morts et plus de 300 blessés. Le bel enthousiasme était alors retombé. A la manière d'une revue, *Un autre monde* aborde le colonialisme français : la conquête de l'Algérie, 1832-1847 (p. 217) et l'occupation des îles Marquises en mai 1842 (XXIII, pp. 153-156). Il montre aussi comment la géopolitique conditionne la production alimentaire et comment la France, pendant le blocus sous Napoléon, va se lancer dans la culture de la betterave sucrière comme alternative au sucre de canne d'outremer (p. 64). Grandville reste imprécis et prudent quant aux forces d'opposition engendrées par le nouvel ordre social. Muet sur les grandes révoltes des Canuts à Lyon en 1831 et 1834, il préfère parler des « éternelles » distinctions sociales entre grands et petits (XXIV, pp. 157-168) et de la cupidité aveuglante qui gagne du terrain (p. 66). Ce sont surtout les nouveaux us et coutumes qui en prennent pour leur grade. La manière dont, dans le travestissement social, les diktats de la mode s'imposent à ceux qui se parent de ses atours (pp. 69-75). (À l'époque, les femmes qui osaient fumer en public étaient effectivement très mal vues.) Même la nature imite les attributs de la mode et les vitrines des boutiques (p. 120). Chaque année, les salons officiels mobilisent une foule de crédules qui n'a d'yeux que pour la production en série d'artistes prétendument reconnus. Le réalisme émergent tient de la lubie : le chameau urinant, les qualités littéralement « sculpturales » de l'art nouveau (XIII-XIV, pp. 76-88). « Locomotions aériennes » (XX, pp. 129-136) ridiculise le nouveau sport qu'est l'alpinisme et la fascination pour les montgolfières, symboles spectaculaires des « conquêtes sur la nature ». Puis c'est le tour de la mode récente des salons de glaces qui dégénère au point que le décor même gèle, jusqu'aux cheveux de deux gastronomes attablés (p. 152). Le vendeur de lait en costume traditionnel égyptien et en sabots qui marche dans une flaue d'eau est une allusion ironique aux remaniements urbanistiques officiels, dont l'aménagement récent de la place de la Concorde (1836-1840) où trônent un obélisque et des fontaines sur le thème de la mer (p. 204). Dans les années qui précèdent les grands travaux d'urbanisme sous la houlette de Haussmann, Paris se modernise déjà. On introduit notamment les numéros de maison pour contrôler plus sévèrement la population. Mais Paris reste une ville hétérogène où les nouvelles galeries commerçantes cohabitent avec les rues pavées de l'époque médiévale. Dans « Une journée à Rheulanum » (XXVI, pp. 177-192), les clichés du néoclassicisme donnent lieu à un florilège de scènes anachroniques. La marchandisation de Pompéi et d'Herculaneum occupait le paysage culturel, des façades aux bibelots, en passant par des produits dérivés comme l'opéra

* Les références entre parenthèses se rapportent aux chapitres (en chiffres romains) et aux pages de l'édition originale d'*Un autre monde* (1844), reproduite en fac-similé dans ce volume.



William Heath, *The Prime Lobster*, 1828
Caricature du duc de Wellington



Grandville, *Un autre monde*, 1844,
p. 254 (détail)

Le Dernier jour de Pompéi de Pacini (1827) ou le succès – également en France – du roman *Les derniers jours de Pompéi* (1834) d'Edward Bulwer-Lytton, où la Rome décadente contraste avec les civilisations « saines ». Il n'y a qu'un pas vers le style Empire pompeux, qui fait la part belle aux robes et aux coiffures « à la romaine ». Les nouvelles manies hygiénistes et les bains publics sont passés en revue, tout comme les habitudes bien ancrées de situer les drames dans l'Antiquité et de continuer à ériger en modèles les *stars* antiques que sont Aspasie et Lucrèce.

Quand Grandville se consacre enfin à la question sociale, sa vision s'assombrit encore. Dans « La meilleure forme de gouvernement » (XXXIII, pp. 249-264), l'artiste voit dans le régime en place un équilibre chancelant entre une bourgeoisie en plein essor et une aristocratie qui s'accroche à ses anciennes prérogatives. Les solutions pour sortir de l'impasse ne sont guère inventives : les grosses têtes en décalage avec leur époque, les industriels philanthropiques ou les socialistes utopiques agitant des remèdes qui rapportent aussi peu que les médicaments les plus récents. « La Fin de l'un et de l'autre monde » (XXXIV, pp. 265-287) dresse un constat résolument pessimiste : l'enseignement est un immense bazar où la classe dominante s'approvisionne en diplômes pour assurer sa succession. Sur le fumier de la politique, les votes sont aussi à vendre. La presse fabrique des opinions à la chaîne. Au théâtre, la satire est moribonde. Le matraquage publicitaire bat son plein. L'imagination a cédé le pas au plagiat. Le *vulgum pecus* des consommateurs crédules n'attend qu'une chose, qu'on le trompe encore davantage. Même la magie du jour de l'an passe à la trappe depuis qu'un fabricant a inventé des jouets qui se rendent eux-mêmes dans les maisons des personnes à qui on les offre. Sur la dernière planche couleur « La conservation des races », la classe moyenne, à la fois suffisante et angoissée, patiente devant l'arche de Noé comme on fait la file pour une représentation théâtrale à succès. La fin du monde prend des allures de dernière attraction et de seule porte de sortie.

Un autre monde parle d'un monde très reconnaissable où la vérité se dissimule derrière les faux semblants. La production capitaliste qui transforme tout en marchandises repose sur le mensonge généralisé. Les noms des trois protagonistes n'ont pas été choisis au hasard : *Puff* est synonyme de « publicité mensongère ou outrancière, tromperie de charlatan » ; *Kracq* (ou craque) est un « mensonge que l'on dit pour se justifier ou pour abuser quelqu'un » et *Hahblle* vient de *hâbler*, qui veut dire « parler beaucoup, avec exagération et vantardise » (*Trésor de la Langue française*). La pléthora de métamorphoses de tout et tout le monde fait référence au travestissement croissant des relations sociales qui, dans « Les Noces du Puff et de la Réclame » (XXXI, pp. 233-240), atteint son paroxysme. Les conséquences, Grandville ne les connaît que trop bien : la progression fulgurante de la presse grâce aux abonnements à vil prix et aux revenus de la publicité, le feuilleton comme moyen de fidélisation de la clientèle, la critique qui s'efface au profit de produits distrayants comme les *physiologies*, l'invasion de la propagande commerciale. (En 1832, l'Agence Havas voit le jour et, en 1842, les Colonnes Rambuteau font leur apparition dans le paysage urbain.) L'amalgame entre réclame, canards et simple esbroufe conditionne les transactions avec le public, qu'il s'agisse d'écouler des nouveautés ou de faire avaler la politique coloniale. (Grandville n'est pas le seul à se révolter contre la déferlante de mensonges. Dès 1843 paraît à Paris *Le Tintamarre*, un hebdomadaire satirique qui se donne pour mission « la critique de la réclame » et « la satire des puffistes »).

Un autre monde traite du regard comme d'un sens facile à leurrer, mais aussi du regard avide qui veut contrôler et posséder. (Habile démonstration de ses talents d'illustrateur, la vue en plongée fait autant allusion à la montée en puissance de la police qui « voit tout » qu'aux Dieux qui, du haut du mont Olympe, observent d'un regard compatissant les agissements tragicomiques des pauvres mortels). Les regards grimaçants et inquiets que Grandville donne à ses personnages traduisent l'état d'esprit des masses pourchassées par une économie galopante, qui balaye tout sur son passage. Les êtres hideux que la voracité et la rapacité ont dotés de deux gueules ne sont pas sans évoquer les capitaines d'industrie de l'époque. Le capitalisme transforme le monde en une usine pleine de vacarme et de puanteur,

tout en promettant le paradis pour demain. En attendant, il faut se contenter d'une petite avance. Même à ses heures perdues, on n'échappe pas aux atrocités du progrès, maintenant que l'orchestre symphonique résonne au son des machines à vapeur. Le commentaire narquois de Grandville sur les débuts de l'industrie du divertissement est peut-être dicté par la nostalgie d'une jeunesse provinciale « authentique », mais il témoigne aussi d'une prise de conscience du rôle important que ce secteur sera appelé jouer. Il fait culminer la fascination dévorante de ses contemporains pour le monde des apparences dans une orgie de médias et de réclames.

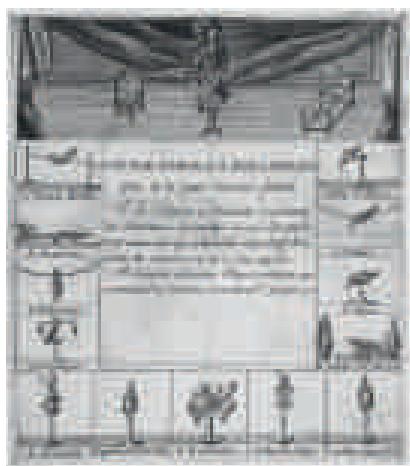
Dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin explique le lien entre Grandville et les expositions universelles où le caractère fétichiste de la marchandise se manifeste au grand jour. « Les expositions universelles idéalisent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où leur valeur d'usage passe au second plan. Les expositions universelles furent une école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle : 'il est défendu de toucher aux objets exposés'. Elles donnent ainsi accès à une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire. À l'intérieur des divertissements, auxquels l'individu s'abandonne dans le cadre de l'industrie de plaisir, il reste constamment un élément composant d'une masse compacte. Cette masse se complait dans les parcs d'attractions avec leurs montagnes russes, leurs 'tête-à-queue', leurs 'chenilles', dans une attitude toute de réaction. Elle s'entraîne par là à cet assujettissement avec lequel la propagande tant industrielle que politique doit pouvoir compter. - L'intronisation de la marchandise et la splendeur des distractions qui l'entourent, voilà le sujet secret de l'art de Grandville. D'où la disparité entre son élément utopique et son élément cynique. Ses artifices subtils dans la représentation d'objets inanimés correspondent à ce que Marx appelle les 'lubies théologiques' de la marchandise. L'expression concrète s'en trouve clairement dans la 'spécialité' - une désignation de marchandise qui fait à cette époque son apparition dans l'industrie de luxe. Les expositions universelles construisent un monde fait de 'spécialités'. Les fantaisies de Grandville réalisent la même chose. Elles modernisent l'univers. »

*

Un autre monde est un livre théâtral. Si le rapport entre apparence et réalité en est la grande thématique, la métaphore du théâtre universel est évidente. « Le monde est un théâtre » est une image qui remonte à Platon et au-delà, une image qui est aussi très présente dans le théâtre proprement dit, tant chez Shakespeare que dans la *commedia dell'arte*. C'est une métaphore qui fait du monde un décor et de l'homme un jouet du destin. Grandville choisit la théâtralisation, non seulement parce que le procédé a fait ses preuves, mais surtout en raison de l'attrait énorme que le théâtre exerce sur le public de son époque. Du bas au sommet de l'échelle, du vaudeville à l'opéra, le théâtre est la principale forme de divertissement au XIX^e siècle, comme le cinéma dans les années 1950-1960, et il exerce une influence comparable sur tous les aspects de la vie sociale, de l'habillement au langage. Dès les premières pages, *Un autre monde* distille moult allusions au théâtre ou aux formes de divertissement apparentées, dans les décors et les ensembles de personnages, dans leurs attitudes et leurs expressions, d'un *deus ex machina* à l'autre. Le premier chapitre débute sous un gigantesque lustre comme on en voyait dans tous les théâtres, à la fois objet d'éclairage et de faste. La trappe dans laquelle s'engouffre Puff pour quitter la scène dans un nuage de fumée (p. 11) était l'un des artifices les plus utilisés sur scène pour faire apparaître et disparaître subrepticement les comédiens. Suivent des artistes de rue, un concert fantastique de notes qui virevoltent et se baladent, le Cirque Olympique qui montra d'abord des chevaux puis des animaux sauvages à partir de 1830, des chiens savants, du ballet en forme d'acrobatie artistique, une apothéose de ballerines qui s'élancent vers le plafond, des carrosses célestes qui fendent l'espace. La belle jeune femme représentée à plusieurs reprises – Vénus au théâtre (pp. 102, 104), objet du harcèlement des « Zéphyrs indiscrets » (p. 100), maîtresse néoromaine (p. 189) ou ange (p. 197) – est inspirée des premières ballerines célèbres, Carlotta Grisi et



Georges Moynet,
La Machinerie théâtrale, 1893



Course d'oiseaux hollandais, circa 1805
Annonce pour attraction de foire

Marie Taglioni. Elle ressemble aussi à La Malibran, la cantatrice dont le portrait, des dizaines d'années après sa mort en 1836, était encore représenté sur les supports les plus variés. Tous les genres sont abordés, avec plus ou moins de revirement ironique : le théâtre d'ombres, *Phèdre* de Racine à Herculaneum grâce à la machine à remonter le temps, le polichinelle dans les jardins des Champs-Élysées, la barque de Charon qui après « la mort de la comédie » convoie les classiques du genre, de Falstaff à Pierrot. Les théâtres se muent en lieux mondains par excellence. C'est là que des hommes et des femmes aux apparences convenues lient connaissance, ajustent leur personnalité et posent les jalons de leur fortune. Le véritable théâtre est dans la salle (p. 102). Dans une lettre à Mme Hanska, Balzac compare son magnum opus au théâtre : « Les mœurs sont le *spectacle*, les causes sont les *coulisses et les machines*, les principes, c'est l'auteur. » Grandville ne peint pas cette grande fresque, mais use de l'illusion théâtrale pour esquisser la futilité ultime des activités humaines. Comme dans « Les Plaisirs des Champs-Élysées » (XXIX, pp. 209-220), où l'histoire universelle se voit condensée en attractions d'un parc à thème. Les tyrans font des tours de manège sous la tutelle de leur jeune homologue, Napoléon ; les philosophes ne sont que de simples joueurs de pétanque. Rien jamais ne change et tout demeure tel qu'il est.

Grandville évoque les coulisses de ce monde en faisant plus d'une fois allusion à « l'envers du théâtre », à la machinerie qui mène le public de surprise en surprise : trappe, trucs pour simuler des phénomènes météorologiques, personnages volants. Il faut dire qu'il connaît le théâtre de près. Petit-fils de comédiens, quand il monte à Paris en 1825, il trouve asile chez son cousin par alliance, Frédéric Lemétheyer, qui exerce des fonctions importantes dans divers théâtres. Avant 1840, l'offre théâtrale parisienne était très diversifiée, allant de la Comédie-Française et son répertoire classique au Théâtre des Funambules où le mime Deburau en Pierrot faisait salle comble. Les arts de la scène ont en commun de privilégier le visuel, une tendance déjà à l'œuvre depuis deux siècles. Dès le début du XVII^e siècle, les fêtes et les ballets donnés à la cour donnent le ton avec leur lot de métamorphoses envoûtantes, des « rochers qui prennent forme humaine, des forêts qui se muent en ‘palais enchantés’, montagnes qui s’ouvrent pour produire un théâtre ». Au XVIII^e siècle, le décorateur-architecte Servandoni introduit le mouvement sur scène. Il rompt avec la perspective symétrique et frontale et met au point des machines qui alternent rapidement les décors et font apparaître/disparaître les personnages et les accessoires. Le texte est sacrifié sur l'autel de décors toujours plus sensationnels et d'effets spéciaux actionnés par des machines. Le décorateur supplante l'auteur. En 1740, Servandoni écrit un livret assez « libre » pour *La Descente d'Enée aux enfers* « qui occasionne de rapides passages des ténèbres à la lumière, de l'épouvante au plaisir, du terrible au gracieux : surprises qui font les situations d'un spectacle muet. » Après la disparition de Louis XIV, la Comédie-Italienne réintègre Paris en 1715. Pour remplir les salles, le concurrent privé de la Comédie-Française recourt à tous les moyens scéniques possibles et imaginables, comme le théâtre de foire qui contourne l'interdiction des dialogues et de la danse par une profusion d'effets, de cascades et d'animaux volants. Les spectacles visuels censés subjuger le public ne tiennent plus compte des conventions théâtrales. Après 1800, le bruitage et l'éclairage, le décor et les artifices, prennent totalement le dessus. C'est le mélange des genres. De vagues intrigues mythologiques donnent lieu à de grands spectacles qui font la part belle à la satire légère et à la parodie, à la danse et à la musique. A l'ère du grand spectacle, la représentation n'est plus un tout homogène, mais « une succession de moments et d'effets » censée susciter le ravissement suprême du public au moment du grand final.

Il faudrait revoir *Les Enfants du paradis*. – Jusqu'à ce qu'il s'effondre sous les coups des démolisseuses d'Haussmann en 1862, le Boulevard du Temple, mieux connu sous l'appellation Boulevard du Crime, n'était qu'une longue succession de théâtres populaires, entrecoupée de tavernes et de bouges. Le boulevard est une foire perpétuelle. Il y a presque plus de spectacles en rue que dans les théâtres. « Marchands ambulants, les parades de Bobèche et Galimafré, des montreurs d'animaux, d'ours, de chiens savants, les longues queues devant les théâtres, la foule mêlée de bourgeois

et de gens du peuple, s'y promènent des prostituées et même des criminels comme le lettré Lacenaire, s'élèvent les *tunes* des musiciens de rue et les cris des aboyeurs. » (Politique et amusement se rencontrent dans le grand vacarme lorsqu'en 1835 Louis-Philippe y échappe malheureusement à un attentat à la bombe.) Quand Grandville, dans l'« École théâtrale » (p. 216), fait donner des leçons aux grands maîtres de la scène par le polichinelle, il affirme explicitement que les images issues de la culture populaire sont plus authentiques. La filiation d'*Un autre monde* avec les genres mineurs théâtraux est manifestement aussi forte que la filiation entre les peintres d'histoire et l'opéra ou le répertoire classique. Les artistes et les théâtres officiels ont tout leur temps pour monter de grandes œuvres, mais comme dans le théâtre populaire, l'illustrateur doit composer sans cesse avec de nouveaux délais qui le contraignent à une réflexion et une exécution rapides. En 1843, quand *Un autre monde* commence à paraître par livraisons, il n'y a probablement pas de plan bien établi ; un chapitre génère le suivant. Il est on ne peut plus logique que le livre soit agencé sur le modèle de la *féerie*, un genre théâtral qui fit courir les foules jusqu'en 1850. Ce genre se caractérise par des tableaux et des métamorphoses les plus époustouflants, des trucs et des apothéoses reliés par une fine trame narrative. De toutes les influences, la féerie recourt aux aspects les plus visuels pour créer un merveilleux de carton-pâte. Le grand spectacle vise au grand escapisme. Les plus invraisemblables retournements d'intrigues sont prétexte à une mise en scène impressionnante avec des décors et des costumes étranges, des objets mobiles qui défient tout sens du réalisme. (Ribié, le pionnier du genre, avait été « acteur à transformations ». Il interprétait à lui seul tous les personnages d'une pièce en alternant les masques, les costumes, les attitudes et les voix.) Le texte est certes présent – avec beaucoup de calembours –, mais les véritables auteurs sont en réalité « le décorateur, l'accessoiriste et le machiniste ». *Le Pied de mouton* (1806) de Ribié et Martainville est le prototype du genre. Le héros y reçoit de la fée un talisman qui l'aidera à vaincre tous les obstacles qu'une force surnaturelle malveillante mettra sur sa route. Après moult aventures, les unes toutes plus rocambolesques que les autres, il triomphera du destin. Des dizaines de productions suivront ce canevas ; à partir de 1840, la plupart prendront la forme de récits de voyages imaginaires. La plupart de ses détracteurs qualifient la féerie de divertissement idiot, mais en 1844, l'auteur Théophile Gautier dit son admiration pour la succession illogique de scènes extravagantes : « (...) qu'y a-t-il de plus semblable à un rêve que ces drames incohérents, impossibles, ambulatoires, où les hommes se changent en bêtes et les bêtes en hommes ; où tout un monde bizarre se tord, fait la grimace, rampe, sautille, bat les entrechats. (...) où les têtes se passent de corps, et réciproquement, où les poissons se promènent en chaises à porteurs dans des paysages roses ? » Cela ressemble fort à une chronique d'*Un autre monde*. Dans le livre, le public aura reconnu beaucoup d'éléments des féeries : les tableaux qui prennent vie comme dans *Le Pied de mouton*, un train qui fait le tour de la scène dans *Les Pilules du Diable* (1839) qui resta longtemps à l'affiche, la féerie-vaudeville *Zazézizozu* (1835) où, dans le quatrième acte, « L'empire des cartes », des armées de cartes à jouer se livrent bataille. Le manuscrit de la féerie *Rothomago* (1862) donne une idée de l'abondance d'effets sur lesquels reposait une représentation : « Un clavecin devient un lit rustique, une pierre une baignoire, un lit une commode, un banc une potence, une branche d'arbre un sabre, et un gazon une cheminée avec un feu qui brûle. On voit même un banc changer de taille à volonté. (...) Un chapeau s'élargit, des tables sortent de terre, des cheminées et des portes changent de place, des gerbes de blé grandissent à vue d'œil, une forêt se met en marche comme dans *Macbeth*. Une table de nuit devient même une guérite d'où sort une sentinelle et un lit un bateau qui doit affronter une tempête. » Dans *L'Envers du théâtre*, Moynet décrit l'apothéose d'un « mimodrame » (pièce sans paroles) dans le Cirque Olympique : « Un régiment s'était emparé de costumes pour théâtre ou bal masqué ; pour passer le carnaval, ils organisent un bal masqué ; lorsque la fête est en pleine animation des coups de fusil retentissent ; c'est l'ennemi. Alors les pierrots, les bergères, les

turcs, les paillasses couraient aux faisceaux, se mettaient en rang, et les feux de file commençaient. Les officiers, en polichinelles ou en Arlequins, galopaient à cheval dans la fumée. » Grandville n'exagère donc nullement.

La féerie n'est pas uniquement un produit d'investisseurs avisés. Comme les autres genres mineurs, elle laisse libre cours à l'expérimentation, elle annonce le théâtre moderne, notamment en prenant, avec force autodérision, le théâtre proprement dit pour thème. Comme dans *L'Ombre de Nicolet, ou de plus fort en plus fort* (1837) où un directeur de théâtre reçoit la visite de la Féerie qui lui adresse la parole avec beaucoup d'aplomb : « J'ai fait plus de bruit, obtenu plus de bravos, amassé dans la caisse plus de recettes que le mélodrame et le vaudeville... ou plutôt, vaudeville, mélodrame, pantomime, danse et chant, le rire et la terreur, je réunis tout, je me sers de tout... Tous les genres viennent se grouper autour de moi par la puissance de ma baguette... en un mot, je suis la Féerie. » Le Nicolet du titre fut un comédien et directeur de théâtre à succès à la fin du XVIII^e siècle, « passé des spectacles de la foire au vaudeville, combinant marionnettes et comédie italienne, cirque et pantomime, pour fonder en 1792 le Théâtre de la Gaîté. » Ce n'est pas exagérer d'appliquer au livre de Grandville la locution adverbiale « C'est de plus fort en plus fort, comme chez Nicolet ». *Un autre monde* emprunte beaucoup à ce « théâtre pour les yeux ». Le traitement dramatique ou la cohérence entre les scènes successives sont secondaires. Tout est au service d'une ambiance de rêve qui entraîne le lecteur/spectateur dans les situations les plus invraisemblables. Ce *livre à grand spectacle* est aussi un livre ambigu : le maître-machiniste veut constamment surprendre le public, mais n'en égratigne pas moins au passage les prouesses dénuées de contenu. Le clou de toutes ces métamorphoses excentriques et de ces retournements inattendus est comme un anticlimax : l'auteur reconnaît que c'est une grande énigme. Pour les contemporains, la conclusion était limpide : pour se préserver de la censure, Grandville laisse la violence graphique « dégénérer » en happy end à la fois ambigu et fataliste.

Les illustrateurs tels que Grandville sont des pragmatiques. Pour calibrer l'effet, ils puisent autant leur inspiration dans le fantastique médiéval que chez Arcimboldo, dans les gravures sur bois de François Desprez pour Pantagruel (1565) que dans les graffiti ou les peintures anonymes dans les cafés. Dans cette perspective, l'énorme fonds d'images recyclées de la féerie vient à point nommé. Pour sans cesse renouveler la satisfaction du public par le « plaisir de la surprise », les créateurs et les « cartonneurs » des féeries sont contraints de puiser dans toutes sortes de sources : cortèges, divertissements de la cour, art lyrique, théâtre de foire, le monde renversé du carnaval, les attractions de foire comme une ourse rasée en costume ou un colosse en bois qui parle grâce à un enfant de quatre ans caché dans son ventre, les accessoires grossis ou réduits du théâtre de marionnettes, sans oublier les motifs classiques, comme il ressort du manuscrit d'une féerie : « Tous ces diables sont dessinés d'après *La Tentation de Saint Antoine* de Jacques Callot. » (Ce motif a longtemps servi d'excuse par excellence pour dépeindre les créatures les plus effrayantes.) Le public de Grandville est instruit, mais pas hautement qualifié. Son goût a été formé par le



Jacques Callot, *Entrées de Monseigneur Henry de Lorraine*, 1627

théâtre. Tant dans ses caricatures qui vilipendent la société que dans *Un autre monde*, Grandville doit se montrer aussi surprenant que les spectacles visuels de son époque. Tout s'éclaire quand on passe à un autre fabricant d'images, l'architecte américain Morris Lapidus qui, dans les années 1950, créa pour Miami Beach l'« American resort hotel », un nouveau type d'immeuble qui a conquis depuis les hauts lieux du tourisme du monde entier. Son cocktail théâtral mêlant modernisme et éléments locaux vise à une « architecture d'émotions », un univers glamour où le visiteur peut s'échapper d'un quotidien lassant. Dans une interview, Lapidus explique la genèse de son projet de base : « Les gens veulent des illusions ; ils refusent les réalités du monde. Je me suis demandé où je pouvais trouver ce monde d'illusions. Où leurs goûts leur sont-ils dictés ? Étudient-ils ce monde à l'école ? Vont-ils au musée ? Voyagent-ils en Europe ? Il n'y avait qu'un endroit, le cinéma. Ils vont au cinéma. Au diable tout le reste ! » Les livres illustrés comme *Un autre monde* ne sont pas les seuls à s'inspirer du théâtre. Les nouveaux moyens pour émerveiller le public en sont aussi issus. Louis Daguerre, pionnier de la photographie, entame sa carrière comme créateur de décors et construit en 1822 le Diorama, un grand spectacle qui, grâce aux effets lumineux et aux décors peints, crée l'illusion de la réalité. Nadar fait aussi ses débuts au théâtre. L'industrie et la technologie changent radicalement le cadre et le mode de vie, mais la science à l'origine de ces mutations est surtout présente pour le côté théâtral, à l'image des spectacles scientifiques qui, à partir de la fin du XVIII^e siècle, avec leur profusion d'instruments et d'artifices sensationnels, attirent un public avide de découvrir les secrets de la nature, d'un *autre monde*.

Dans la littérature consacrée à Grandville, un anachronisme obstiné, dont le ressort est tout sauf comique, le présente comme un pionnier de l'analyse des rêves, qui a exploré le tréfonds du subconscient. Des enchaînements étudiés de métamorphoses comme dans l'« Apocalypse du ballet » (face à p. 53) ou « Les Métamorphoses du sommeil » (p. 243) auraient plutôt à voir avec la présence croissante et l'utilisation ingénieuse des accessoires sur scène. Des comédiens de la *commedia dell'arte* qui sortent comme par magie des animaux, des ustensiles ménagers et des objets obscènes de leurs coffres, aux machinistes des féeries qui font voler en éclat la pomme de Guillaume Tell au moment décisif. Avec « Apocalypse du ballet », Grandville dépeint, en connaissance de cause, la réalité économique du théâtre. Le critique assis sur sa chaise en papier journal qui, par des circonvolutions, déclenche une pluie de monnaies sonnantes et trébuchantes, représente les moyens peu mystérieux mis en œuvre par les publireportages pour faire salle comble. Ses encensements sont encore appuyés par le fan dont l'idole aux belles gambettes, sa maîtresse, voit le cœur se muer en alliance. L'avant-plan est entièrement occupé par les applaudissements rémunérés de la claqué, censée attirer le reste du public. L'agrandissement des théâtres suppose de lourds investissements dont il convient d'atténuer les risques en collaborant étroitement avec la presse influente et en manipulant le public. (Certains chefs de claques firent même fortune.) Les rêves au théâtre et dans *Un autre monde* sont des *représentations* oniriques, des images qui font rêver, comme les produits d'Hollywood, la fabrique de rêves. Le rêve en tant que cadre narratif, la vie et le monde en tant que rêve, c'est aussi un procédé littéraire classique employé pour faire accepter les situations et les personnages les plus incongrus, des contes de fées à l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), véritable mise en abyme du rêve. Sur scène, le ballet romantique *La Sylphide* (1832) doit notamment son grand succès à la distinction ténue entre rêve et éveil.

Enfin, dans le coup de crayon proprement dit, on retrouve la technique du théâtre. Comme sur une scène de théâtre, l'ombre et la lumière canalisent le regard. De la même manière, la symbolique est développée au travers de mimiques, de masques et de costumes extravagants. Callot avait déjà utilisé avec succès l'expressivité et le tempo de la *commedia dell'arte*, et à son époque, Grandville n'est pas le seul dessinateur à emprunter des images au théâtre pour leur force de persuasion. Initialement, Robert Macaire, le personnage rendu fameux par Daumier, est un petit rôle dans un mélodrame. Frederick Lemaitre, le plus grand comédien de son temps, en fait



Bertall, vignette dans
Le diable à Paris, 1846



James Gillray, *Who's afraid...?* 1803
Caricature sur le conflit franco-anglais



Grandville, *Un autre monde*, 1844, p. 164

l'affairiste par excellence, un portrait fidèle des puissants sans vergogne et de leurs sbires. Le public enthousiaste ne se lasse pas du spéulateur-arnaqueur cynique qu'il observe à l'œuvre au quotidien dans le monde de la politique et des affaires. Mais Daumier et Grandville puisent différemment dans la culture théâtrale. La méthode de travail empathique et picturale de Daumier colle à la présence très physique de l'acteur du mélodrame. Grandville, lui, avec son style linéaire, transforme la grande boîte à trucs de la féerie en un univers singulier, mais distant. La didactique détournée de ses dessins est sans lien avec le glissement paradigmique au sein de l'art, mais est plutôt apparentée à la manie scientifique de son temps. En ce temps-là, on a la conviction que tout peut s'expliquer scientifiquement. Cette croyance favorise l'émergence des pseudosciences comme la phrénologie qui ne le cède en rien aux trouvailles de Grandville. A posteriori, ces pseudo-explications semblent peut-être curieuses et amusantes, mais dans le cas de la phrénologie, l'influence est à retrouver dans les thèses de Lombroso sur les « criminels-nés » et, dans une histoire plus récente, les mesures crâniennes effectuées par les nazis pour distinguer les « sous-hommes » des autres.

Dans *Un autre monde*, Grandville exploite à fond les possibilités de la caricature. Ainsi que le vaudeville qui fournit de nouveaux textes satiriques aux anciennes mélodies, la caricature applique les histoires immuables aux nouveaux faits et personnages. Le caricaturiste recourt à la métaphore, explication fictive de la réalité qui conforte le groupe-cible dans ses convictions. A côté du réalisme qui donne le ton dans l'art et les lettres, l'ancien usage symbolique des images se perpétue dans la culture populaire. Pour distiller leur effet comique, les genres mineurs se fondent sur le contraste exagéré entre représentation et signification symbolique, comme dans les traductions littérales en images d'expressions ou de calembours. Dans son répertoire, la caricature recycle les images des visions et phénomènes cauchemardesques avec lesquels les auteurs et artistes romantiques avaient évoqué les forces irrationnelles. La nouvelle liberté formelle dont avait usé le romantisme pour répondre à la demande sociale d'esprit critique conduit ici à des associations insolites d'éléments très divergents. Grandville est un contemporain du Biedermeier, qui tient plus de l'ambiance de fond que du style, et dont l'incertitude est la principale composante. La classe moyenne a délaissé les barricades du romantisme. Elle est en quête de quiétude et de convivialité, à mille lieues du monde dont elle a fait un objet de gain. Elle recherche le bonheur tout simple et entend simultanément qu'on la divise par des images grotesques qui rendent l'ordinaire extraordinaire et inversement. Le grotesque, caractérisé par la dualité et la contradiction, plait à un public qui a peur de changements profonds et qui se réfugie dans une attitude relativiste. Dans ce contexte, la pléthore d'êtres et d'objets hybrides qu'on trouve dans *Un autre monde* traduit la confusion de larges pans de la société à l'aube des révolutions qui clarifient les lignes de partage entre les classes sociales.

En butte à la censure, les illustrateurs et les éditeurs devaient aussi composer avec une concurrence effrénée. Dans l'incessante *bataille d'images*, ce sont les images les plus fortes qui l'emportent. Les nouveaux systèmes et supports d'images rivalisent pour attirer l'attention du public : propagande officielle ou religieuse, réclame sur des calicots, des affiches et des enseignes, nouveaux monuments, bas-reliefs, mode, boutiques, animations de rue, défilés, même dans le foyer où les accessoires vont occuper tout l'espace disponible, des pots en forme de têtes d'animaux au papier peint panoramique qui transforme le salon en spectacle permanent. Cette multiplication faraïnneuse présage l'émergence d'une véritable industrie de l'image, une évolution qui n'est pas jugée favorable par tous. Le journaliste catholique et polémiste Louis Veuillot dira : « Paris, grâce à ses artistes, à ses théâtres, à ses IMAGERIES, offre l'aspect d'une Gomorrhe. » Ou Eugène Pelletan qui, dans *La Nouvelle Babylone* (1862), exprime sa répugnance pour l'invasion du pittoresque sous toutes ses formes « qui parle à l'œil plutôt qu'à l'esprit » et en particulier « la littérature illustrée par l'image, signe de décadence ». Flaubert partage cette répulsion : « jamais, moi vivant, on m'illustrera. » Un thème récurrent dans la littérature sera le bourgeois mû par l'appât

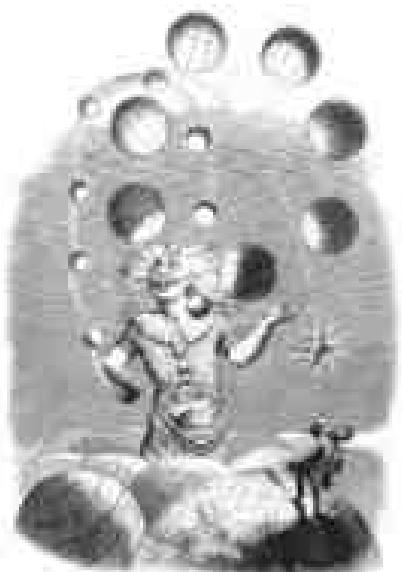
du gain, qui inonde le monde de ses produits, dont des images fabriquées et diffusées en série, et qui regarde avec de grands yeux tout ce qui est censé le tromper.

*

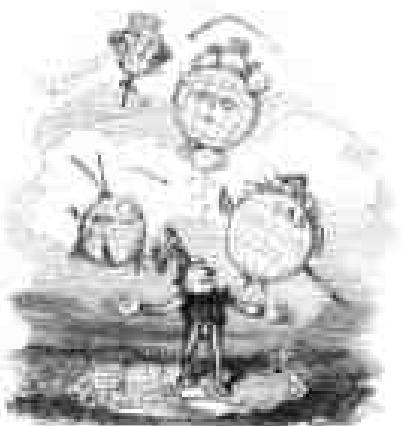
Un autre monde est l'œuvre de deux artisans passés maîtres dans l'art du réemploi. Le cocktail d'érudition et de commentaires sarcastiques sur l'actualité dont use Taxile Delord (rééditeur en chef au *Charivari* de 1842 à 1858) pour illustrer les planches est plus facile à interpréter que les montages d'*images dérivées* où Grandville fait preuve d'un grand potentiel associatif. Il serait trop long de faire ici l'inventaire de tous les transferts d'images conscients ou inconscients. Quelques exemples suffisent pour replacer ce qui semble si abscons dans l'histoire des images. Il en est des extraordinaires dessins de Grandville comme du photomontage moderne où la dernière image ne « fonctionne » que si les éléments constitutifs s'adressent à la mémoire visuelle du spectateur et si les éléments hétérogènes se combinent pour former un nouveau tout « aguichant ». – Les singes peintres du « Royaume des marionnettes » (pp. 77-79) évoquent les tableaux de genre de Teniers et Chardin et ceux d'Alexandre-Gabriel Decamps, « le peintre des singes », contemporain de Grandville, dont la spécialité fit fureur dans les Salons et qui avait aussi signé des caricatures pour *L'Artiste* et *La Caricature* de 1827 à 1831. Grandville y modernise l'atelier qu'il transforme en usine et égratigne en passant la nouvelle peinture de plein air. – Le duo du nain et du géant (p. 164), un classique des phénomènes de foire, fut déjà utilisé par des caricaturistes tel Gillray dans ses planches anti-Napoléon, mais Grandville semble plutôt tempérer cette connotation politique. – Le motif des plantes, légumes et arbres anthropomorphes (XIX, pp. 121-128) se rencontre notamment dans la *Divine comédie*, dans le bois des suicidés transformés en arbres. Il peut aussi faire allusion aux carrosses d'apparat des Joyeuses entrées ou à une coutume d'Alsace, dont Grandville est originaire, qui veut qu'une fois par an, les jeunes processionnent travestis en arbres. – Le jongleur des planètes (p. 142) est un montage qui possède de multiples niveaux de lecture et contient de nombreux échos. Certains auteurs voient dans le jongleur peint dans un tombeau de pharaon égyptien du Moyen Empire un parallèle avec les aléas de la destinée humaine. Il y a plusieurs emblèmes avec l'image de la Terre qui repose dans la main de Dieu, symbole de la providence qui préside à la destinée humaine. Un autre emblème montre un sage qui, debout sur un globe terrestre, évalue avec justesse le cours des choses et tient en main sa propre destinée. Jusqu'à une époque avancée du XIX^e siècle, l'*Almanach des bergers*, largement diffusé, utilisait pour ses jaquettes une version simplifiée des frontispices de traités d'astronomie : un vieux sage avec le planétarium sur fond de firmament censé garantir la justesse des prévisions. En jonglant avec toutes ces allusions, Grandville remet les astrologues, Nostradamus et consorts à la place qu'ils méritent : la foire. – Les raquettes de tennis anthropomorphes de la couverture peuvent être mises en parallèle avec la réflexion de Mario Praz dans *Mnemosyne* sur les formes courbes omniprésentes dans le baroque et leur symbolisme : « Il est significatif, par exemple, que l'image de l'incapacité absolue de l'homme à résister au destin, ou à une volonté d'une puissance surnaturelle, qui parlait le plus au XVII^e siècle, ait été celle d'une balle utilisée dans un jeu : 'Il me semblait voir les démons jouer au tennis avec mon âme', écrivait sainte Thérèse (*Vida*, XXX) ; et l'*Emblemata* de Solorzano Pereira (Madrid, 1651) comporte un emblème dans lequel Dieu est représenté traitant les rois comme des balles de tennis. John Webster, reprenant à travers le Livre V de l'*Arcadia* de Sidney la phrase de Montaigne 'Les dieux s'esbattent de nous à la pelote, et nous agitent à toutes mains' (tirée à son tour des *Captifs* de Plaute, Prol. 22), la met dans la bouche de Bosola dans sa *Duchesse d'Amalfi* (V, N, 63-64) : 'Nous ne sommes que les balles de tennis des étoiles, frappées et envoyées / Là où bon leur semble'. » – Le réemploi ne suit pas un parcours rectiligne. Certaines images anciennes sont peut-être totalement dépouillées de leur fonction, comme ces sarcophages de l'Antiquité aux décors sculptés qui, à partir du Moyen Âge, feront office de fontaines. D'autres images, après quelques détours, remontent aux textes d'Apulée, d'Ovide ou d'autres. Un temps oubliées,



Les astres régissent l'homme,
mais le sage gouverne les étoiles.
Emblème, Gabriel Rollenhagen, 1611



Grandville, *Un autre monde*, 1844, p. 142



Bertall, vignette dans
Le diable à Paris, 1846

elles refont surface avec leur sens initial, comme les cruches anthropomorphes de Brueghel (p. 256). D'autres encore sont fraîchement présentes à la mémoire, comme les caricatures politiques anglaises et celles de la Révolution française.

Dans *Un autre monde*, les déformations d'images de la culture contemporaine s'accompagnent d'idées critiques. Carnaval et Promenade du Bœuf Gras, Jardin des Plantes, bals dans les théâtres, cerfs-volants, bulles de savon, théâtres de papier, jeux d'esprit comme les rébus et charades - les nombreux échos des loisirs, anciens et nouveaux révèlent l'importance croissante de l'amusement comme complément au contrôle social, peignant en même temps un secteur dynamique dans lequel le dessinateur devra trouver sa nouvelle place. Le livre illustré doit faire face aux palais des glaces, au cirque gymnastique, au théâtre de silhouettes et à la physique amusante, aux panoramas et aux musées de cire, aux précurseurs du cinéma comme le phénakistoscope... - « Les Marquises » (XXIII, pp. 153-156) évoque le théâtre, et, par extension, le livre illustré comme support pour déjouer la censure en diluant la critique dans l'humour. Le spectacle colonial du régime de parvenus devient une représentation théâtrale d'une qualité douteuse, montée par une troupe d'amateurs en costumes charriés par les vagues après un naufrage. - Les créatures anthropomorphes et zoomorphes de Grandville s'inscrivent dans une longue tradition (la métaphore la plus ancienne est celle de l'animal). Elles rejoignent les progrès de la biologie, science par excellence d'une société qui voit sans cesse « évoluer » son économie. (Certains commentateurs ont aussi accusé Darwin d'anthropomorphisme.) Des spectacles forains mettant en scène des animaux dressés, il n'y a qu'un pas vers la société vue comme un bestiaire. - Pour le récit enchaînant, Grandville fait appel au récit de voyage imaginaire, un genre de *longsellers* comme *L'Histoire comique concernant les états et les empires de la lune* (1656) de Cyrano de Bergerac, *Les Voyages de Gulliver* de Swift (1726) et *Candide* de Voltaire (1759). Le voyage imaginaire est placé sous le signe de la satire et de la critique sociale. Comme dans *Un autre monde*, la destination s'avère être un lieu d'épouvante au lieu du paradis rêvé. Dans le contexte des grands voyages de découvertes et des avancées scientifiques, ces récits s'adressent à un public curieux. La série *Voyages imaginaires*, parue en 1788 en 39 épisodes, est un grand succès d'éditeur. Au début du XIX^e siècle, ces voyages perdent leur esprit imaginaire : c'est l'émergence d'une nouvelle culture du voyage accessible à un plus large public que le Grand Tour, c'est la parution des premiers guides de voyage, c'est le plein essor de la peinture paysagiste et la production de souvenirs à grande échelle. *Un autre monde* dépeint aussi un monde de consommation touristique où tous les lieux sont devenus interchangeables.

*

Un autre monde est un maillon de la longue chaîne du réemploi, jouant un rôle important dans l'histoire des images. Dans ce contexte, le caricaturiste se distingue radicalement de l'artiste moderne. Grandville ne recourt pas comme Goya à la caricature pour libérer l'art. Il n'aspire pas à un art qui serait une création autonome allant à l'encontre du goût dominant. Il n'y a pas de refonte de l'art ancien, celui-ci est présent pour être utilisé dans un contexte indissociable de l'époque. Zeus qui prend la forme d'une pluie d'or pour séduire Danaé retenue captive est ici représenté comme un monstrueux amas d'argent (p. 244). Grandville n'a réalisé que quelques peintures, notamment une nature morte pleine d'allégories qu'il faut considérer comme un hommage aux maîtres hollandais du XVII^e siècle, non comme une œuvre d'art moderne. Il n'aimait apparemment pas beaucoup l'art de son époque, car à la fin du « Royaume des marionnettes », il donne exactement cent ans pour que tout finisse à la décharge (p. 80).

Le public ne se lasse pas de certaines trouvailles de Grandville, même si d'autres doivent les produire après sa mort. Comme les légumes anthropomorphes qui peuplent tout un livre intitulé *L'Empire des légumes* (1851) ou qui volent la vedette dans *Le Roi carotte* (1872), un opéra-bouffe-féerie de Jacques Offenbach (1872). En 1845, Hetzel, l'éditeur le plus entreprenant de son temps, publie *Le Diable à Paris. Paris*



6



7



8



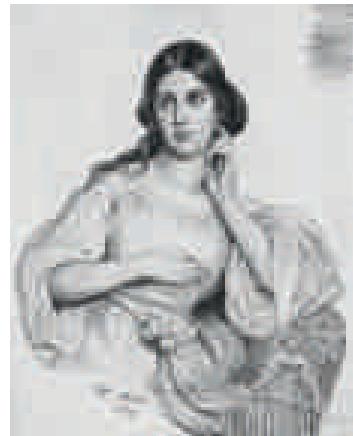
4



5



2



3



« Voici ce qui soutient les théâtres: les femmes y sont un spectacle avant et après la pièce. La vanité seule paie du prix exorbitant de quarante francs trois heures d'un plaisir contestable, pris en mauvais air et à grands frais, sans compter les rhumes attrapés en sortant. »

Honoré de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1846

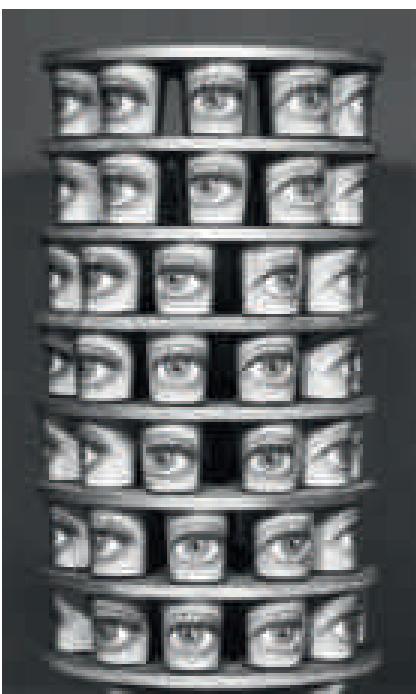
1. Grandville, « Les Amours d'un pantin et d'une étoile », *Un autre monde*, p. 102 – 2. *Vieilliards de l'Apocalypse*, Abbaye de Moissac, détail du tympan, XII^e siècle. – 3. Maria Malibran (1808-1836) célèbre mezzo-soprano. – 4. Carlotta Grisi (1819-1899) célèbre danseuse romantique. – 5. Marie Taglioni (1804-1884) autre célèbre danseuse romantique. – 6. Jheronimus Bosch, *La Forêt a des oreilles, le champ a des yeux*, s.d. – 7. *Tristitia*, emblème, Bruxelles, 1665. – 8. Claude-Nicolas Ledoux, *Coup d'œil du théâtre de Besançon*, 1779.



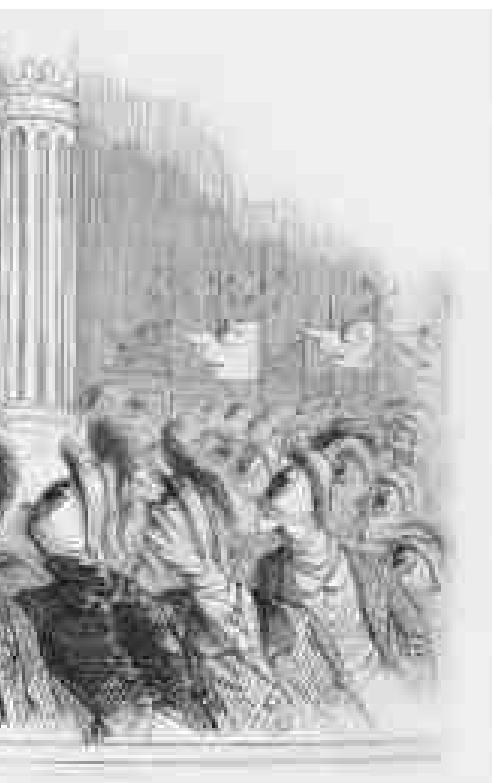
9



10



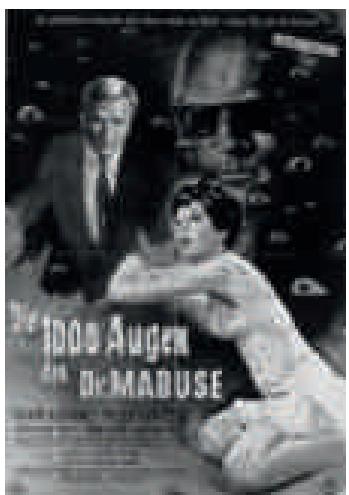
II



I



12



13



15



16



14

9. Œil de démonstration, circa 1850. – 10. René Magritte, *Sans titre*, s.d. – 11. Marcel Broodthaers, *La Tour visuelle*, 1966. – 12. Alberto Savinio, *Projet pour peinture murale*, circa 1935. – 13. Affiche pour *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* de Fritz Lang, 1921. – 14. Sergueï Eisenstein, *Ivan le Terrible*, 1944-1946. – 15. Salvador Dalí, décor pour *La Maison du docteur Edwardes* d'Alfred Hitchcock, 1945. – 16. Conrad Lycosthenes *Serpent à sept têtes*, tiré de *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Bâle, 1557.

et les Parisiens, un grand livre de gravures de Gavarni et de vignettes de Bertall. Pour la dernière vignette du chapitre « Du monde à Paris et des gens du monde », Bertall reprend le jongleur des planètes (p. 142) en bouffon jouant avec des globes terrestres. Dans le texte, P.-J. Stahl (pseudonyme de Hetzel) compare le Paris mondain à un firmament ; dans le dessin de Bertall, il devient « Monde de l'enfance », « Monde de l'armée et du château », « Monde artiste ». Fin 1842, Grandville avait reproché à Hetzel de lui avoir volé l'idée d'*Un autre monde* pour le transposer en *Voyage où il vous plaira* (1843), illustré par Johannot. Après que Hetzel l'eut défié en duel, Grandville rétracta ses accusations. Une drôle d'affaire, car il y a peu de rapport entre les deux livres. À l'exception de deux imitations de Bosch ou Brueghel, les illustrations de Johannot sont aussi sages et banales que le récit mélodramatique proprement dit. Aussi dévoué que fût l'artisan, c'est finalement le capitaine d'industrie qui l'emporte. Pour le recyclage à grande échelle d'*Un autre monde*, il faudra attendre 1868, quand Hetzel publie une seconde édition du *Diable à Paris*, sous-titrée *Paris et les Parisiens à la plume et au crayon. Par Gavarni, Grandville, Bertall, Cham...* Il s'agit d'une version totalement révisée, avec d'autres textes et surtout avec l'ajout de la quasi-totalité des illustrations d'*Un autre monde*. Le prologue est illustré avec des dizaines de dessins d'*Un autre monde*, dans le désordre et sortis de leur contexte, accompagnés de nouvelles légendes explicites. Comme « Ingénieurs rêvant des ponts pour relier les astres entre eux » (p. 139) ou « Physiciens jonglant avec des planètes » (p. 142). Les renvois implicites initiaux au théâtre sont à présent fortement soulignés. Les illustrations « Les quatre saisons » sont reprises sous le titre « Les Bouffes parisiens – Ballet des saisons ». Les suites les plus complètes des images d'*Un autre monde* sont réunies sous le dénominateur commun « Paris futur » avec « Exposition de l'avenir » (notamment la planche de p. 272 avec en guise de légende « machine littéraire indéfectible pour la fabrication des feuillets sans points ni virgules »), « Exposition interanimale » et « Exposition animo-végétale ». L'Exposition Universelle de 1867 venait de se terminer et l'autopromotion tape-à-l'œil du Second Empire lui avait valu moult critiques, notamment de la part des frères Goncourt : « L'Exposition Universelle, le dernier coup à ce qui est l'américanisation de la France, l'Industrie primant l'Art, la batteuse à vapeur régnant à la place du tableau. » Hetzel semble ici anticiper Walter Benjamin, qui met en relation la marchandise comme forme universelle et les illustrations d'*Un autre monde*. En réalité, il ne fait que réduire la critique ludique de Grandville à un bric-à-brac divertissant. Avec *Un autre monde*, Grandville espérait affranchir les dessins de leur statut subalterne d'illustrations, mais Hetzel s'en emparera comme les rédacteurs en chef qui réutilisent les caricatures génériques avec des légendes actualisées. Dans sa postface, Hetzel, roublard, réduit le monde de Grandville à Paris : « Aux dessins de Gavarni nous avons ajouté 112 dessins de Grandville, satires ingénieuses de la vie de Paris, choisies parmi celles des compositions de ce maître dont Paris est le sujet. Ces dessins, presque inconnus de la génération qui n'a pas vu 1840, sont de véritables nouveautés pour un grand nombre de nos lecteurs de 1869 (...) » Hetzel transforme les dessins de Grandville en illustrations comico-touristiques, ce qui explique l'agacement d'Arthur Rimbaud qui, dans ses poèmes, puise souvent dans la culture populaire et fait parfois littéralement allusion à la féerie. Le 25 août 1870, il écrit à Georges Izambard pour lui faire part de son dégoût de la ville provinciale de Charleville : « Heureusement, j'ai votre chambre : - Vous vous rappelez la permission que vous m'avez donnée. - J'ai emporté la moitié de vos livres ! J'ai pris *Le Diable à Paris*. Dites-moi un peu s'il y a jamais eu quelque chose de plus idiot que les dessins de Granville ? »

En 1847 paraît chez Carl B. Lorck à Leipzig *Eine andere Welt von Plinius dem Jüngsten. Illustriert von J.J. Grandville*. Le traducteur, qui s'érite aussi en auteur sous un pseudonyme, est Oskar Ludwig Bernhard Wolff (1799-1851), un « improvisateur poétique » qui, après de multiples représentations à succès devint, par l'entremise de Goethe, enseignant à Weimar, et plus tard, professeur de littérature à l'université d'Iéna. Réputé pour ses anthologies et sa prose légère, il traduit en 1846 *Petites misères de la vie humaine*, illustré par Grandville. L'édition allemande d'*Un autre monde* est

une traduction libre – à titre d'exemple, « La lune peinte par elle-même » (p. 145) devient « La lune daguerréotypant soi-même » – complétée de passages réécrits. Le prologue « La clé des champs » devient « Un conte pour expliquer le frontispice » sur un peintre sans le sou, qui, à une époque difficile où la police et la censure font la loi, décide de faire des caricatures pour répondre à la demande. Ce n'est qu'après avoir rencontré la belle dame Fantaisie que ses projets se précisent. La traduction colle en grande partie à l'original, mais une illustration passe ça et là à la trappe. Comme la dernière avec le rébus, intraduisible, ou la totalité du chapitre sur les îles Marquises, l'Allemagne n'étant pas encore une nation et une puissance coloniale à l'époque. Ce qui frappe, c'est la manière dont le traducteur recycle « Les noces du Puff et de la Réclame » en « Les noces de Dr Puff et de Dame Censure », critique à peine voilée de l'Allemagne où le manque de liberté de la presse est considéré en ce temps-là comme plus préoccupant que l'invasion de la propagande commerciale.

Au-delà de ces moments de réutilisation immédiate, la réception de l'œuvre de Grandville devient l'histoire du « recyclleur recyclé ». Ses singulières métamorphoses viennent encore grossir le fonds d'images confus où il avait lui-même puisé. Son œuvre connaît le même sort que la féerie. Quelques décennies plus tard, des auteurs comme Banville et Flaubert ne désespèrent pas de ressusciter la féerie authentique, mais le secteur du divertissement n'a que faire de la nostalgie. C'est le film – d'abord invention technique, puis amusement populaire et plus tard média artistique – qui va développer le caractère technique et donc mécanisable du genre. Si les productions de la première heure sont encore empreintes de la même stratégie de surprise que celle de la féerie, on se rend vite compte qu'il faut aussi un scénario simple et limpide pour faire déboucher, avec un soupçon de satire, les tableaux spectaculaires sur un happy end. Disney et Pixar démontrent l'efficacité de ce procédé avec leurs produits à succès. À l'autre extrême, on trouve quelqu'un comme Alfred Jarry qui, dans son allocution à la première d'*Ubu roi*, fait aussi allusion à la féerie : « Vous verrez des portes s'ouvrir sur des plaines de neige sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendules se fendre afin de servir de portes, et des palmiers verdir aux pieds des lits, pour que les broutent de petits éléphants perchés sur des étagères. » – Le contraste entre la précision du trait et les images hallucinatoires fait des *collages dessinés* de Grandville la matière première idéale des images de divertissements modernes. Et une source pour l'avant-garde, qui se considère comme contrepoids au grand abêtissement.

Certains artistes surréalistes doivent avoir eu des exemplaires aux pages écornées d'*Un autre monde*. Dans son roman-collage *Une semaine de bonté*, Max Ernst en reprendra des citations presque littérales. A l'instar des autres images qu'il emprunte à la masse d'imprimés du XIX^e siècle, Ernst voit dans les dessins de Grandville une analogie avec le cocktail de charme et de menace avec lequel il entend subvertir les habitudes du lecteur/spectateur. Salvador Dalí, c'est une autre histoire. Au début, sa démarche artistique s'adresse aux aficionados, mais dès qu'il quitte le groupe autour d'André Breton, son *business model* change du tout au tout. Il décore des vitrines sur la Cinquième Avenue, crée le pavillon *Le Rêve de Vénus* pour l'espace divertissement de l'exposition universelle de New York en 1939, collabore avec Walt Disney sur le film d'animation *Destino* ou signe les décors de *La Maison du Docteur Edwardes* d'Hitchcock. Là où Grandville réutilisait l'amusement populaire sur le ton de la satire, Dalí en fait de nouveau un amusement pour le public petit-bourgeois qui trouve ses fantasmes de carton déjà fort osés. Mais les accessoires comme le *Téléphone-homard* ou le *Canapé Lèvres de Mae West* pâlissent devant les grands parcs à thème comme Disneyland ou les villes de l'amusement comme Las Vegas. L'architecture postmoderne, une architecture du divertissement qui veut stimuler l'imagination des consommateurs avec des effets de théâtre, repose sur le recyclage de formes archiconnues. Comme dans les hôtels Swan et Dolphin dessinés par Michael Graves pour Disney World, avec leurs gigantesques sculptures néo-antiques qui trônent sur le toit, leurs intérieurs agrémentés de fontaines et de cascades, l'omniprésence des fresques murales « thématiques » et le mobilier qui évoque la faune et la flore. Jusque

dans le moindre détail, un grand décor de transformations, visions, fantasmagories, métamorphoses, apothéoses et autres choses. (Les relations étroites entre architecture et *show-business* remontent déjà au XIX^e siècle. Vers 1830, l'architecte anglais Pugin, fils du constructeur du bâtiment Diorama à Londres, crée des décors de théâtre avant de devenir le protagoniste du Renouveau gothique, un courant où les procédés de l'illusion théâtrale jouent un grand rôle.) Entre-temps, le paradis de la classe moyenne a un lieu et un nom : Celebration, en Floride. La petite ville construite par la Walt Disney Company, « un nouvel endroit où il fait bon vivre, travailler et s'amuser », regorge d'exemples classiques d'architecture postmoderne. En dépit de ses formes et de ses couleurs pleines de gaieté, cet *autre monde* n'est rien d'autre qu'un « cauchemar climatisé ».

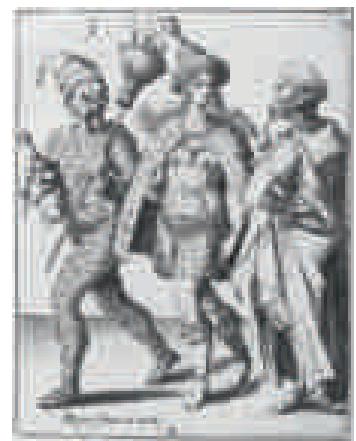
Une visite de Disneyland présente de troublantes similitudes avec la lecture d'*Un autre monde*. Les attractions y sont regroupées autour d'« autres mondes », le public chemine par différents moyens et à différentes vitesses à travers des tableaux vivants interprétés par des « audio-animatronics », des robots-acteurs mis au point par Walt Disney Engineering. Il n'y a pas de véritable récit, mais une succession d'anachronismes et de perspectives inattendues censés donner au spectateur l'illusion de se déplacer dans une voiture ultrarapide ou un engin de l'espace. La traversée des *autres mondes* n'est rien de plus qu'une pâle illusion, elle se distingue à peine d'une banale déambulation sur les boulevards de Los Angeles, dont les bâtiments ont l'allure surdimensionnée des produits qui y sont vendus.

L'anthropomorphisme est une formule à la fois vieille comme le monde et ultramoderne : de *La Belle et la Bête* de Cocteau aux effets spéciaux de Tim Burton, de *La Ferme aux animaux* à la contre-utopie de *Blade Runner* de Philip K. Dick, en passant par les bandes dessinées et les livres pour enfants, de *Krazy Kat* à *Maus*, du *Magicien d'Oz* à William Steig ou Maurice Sendak. Ou chez les « fils de pub » qui envahissent le marché, comme Push Pin Studio dans les années 1950. Ou dans le tout premier film d'animation *Matches Appeal* (1899) du pionnier britannique du cinéma Arthur Melbourne-Cooper, où l'on voit bouger des petits bonshommes en allumettes dans une histoire qui invite le public à envoyer une boîte d'allumettes à chaque soldat britannique engagé dans la guerre des Boers. Grandville n'a pas découvert les possibilités infinies de l'anthropomorphisme, mais il y a ajouté une dimension. À l'instar de Disney dans ses premiers films, il maximise l'impact de ses dessins en animant et métamorphosant *tout*, des animaux aux objets en passant par les phénomènes météorologiques. Dans un essai sur Disney, Eisenstein constate que si la métaphore littérale (l'homme n'est pas rusé comme un renard, c'est le renard qui est l'homme rusé) a un effet tellement puissant, c'est qu'elle fait appel à la conscience primaire et prélogique. Grandville recourt à la métaphore littérale avec toute la puissance satirique qu'Aristophane avait déjà découverte quand il mettait sur scène des espions avec des oreilles et des yeux surdimensionnés. Les transpositions parfaites de ces transformations en texte et en image, de La Fontaine à Mickey Mouse, donnent aux lecteurs et aux spectateurs le sentiment que *tout est possible*. Ce ne sont finalement que des illusions de la vérité, sur papier ou à l'écran. Le rôle critique endossé par les animaux dans les fables - ainsi que dans *Un autre monde* - a un effet miroir sur l'être humain. Chez Disney, ce rôle n'est que pur divertissement. Il permet de s'échapper brièvement du monde discipliné pour retrouver un état primitif, « naturel ».

Disney recourt avec brio aux techniques neuves et existantes. Il n'a pas non plus son pareil pour organiser le recyclage. Les idées et la documentation qu'il ramène de son périple à travers l'Europe en 1935 ne suffisent pas. Il importe aussi des collaborateurs d'Europe, des dessinateurs talentueux alliant une excellente mémoire visuelle à de larges connaissances du grand art comme de l'art de l'illustration. La formule à succès de Disney conjugue l'intuition du maître et l'érudition de ses collaborateurs. Personne n'a réussi à intégrer aussi efficacement les influences les plus variées : de Shakespeare au vaudeville, de Daumier au symbolisme, de Chaplin au *Cabinet du docteur Caligari*, de Stravinsky aux *evergreens*. Disney avait entamé sa carrière dans la publicité et savait pertinemment manier les images dominantes. A



Christoph Jamnitzer,
Neuw Grottesken Buch, 1610



Jacques de Gheyn,
Homme sauvage et Indienne, 1595

l'instar de Grandville qui prenait pour modèle les vedettes féminines de son époque, Disney façonne ses personnages sur les stars hollywoodiennes que sont Douglas Fairbanks ou Shirley Temple. Ses films de la période « expérimentale » des années 1940 rappellent encore très fortement les enchaînements de métamorphoses de la féerie ou d'*Un autre monde*. Dans les films de propagande antinazie qu'il réalise pendant la Seconde Guerre mondiale pour le département de la Défense des Etats-Unis, les soldats allemands en marche se métamorphosent en cimetières qui finissent par couvrir tout l'écran, les paysages se nazifient à mesure que les arbres et les maisons prennent des formes de croix gammées. En temps de paix, Disney poursuit sur sa lancée avec *Melody Time* (1948) où une abeille se voit confrontée à un piano qui adopte rapidement toutes les formes, les touches se changent en pétales, en escalier mécanique, en chenille, en cobra géant. Ensuite, le studio d'animation revient sur les sentiers battus, avec ses *blockbusters* archiconnus, jusqu'à ce que la boucle soit bouclée avec le Disney Theatrical Group. Cette société monte aujourd'hui sur Broadway des spectacles inspirés des productions Disney dont le langage graphique est dérivé d'illustrateurs qui réutilisaient les images du théâtre populaire.

Dans un livre d'esquisses de 1914, on voit comment Eisenstein retravaille les dessins de Grandville. Mais ce n'est pas tout. Comme Grandville, Eisenstein tire parti de l'efficacité du langage imagé des genres théâtraux mineurs, mais avec de tout autres intentions. Le jeu impétueux et le montage manipulateur qui caractérisent son innovation cinématographique révolutionnaire fait référence au cirque et au grand guignol, au music-hall et au cabaret, au théâtre de foire et aux mystères médiévaux. L'objectif n'est pas de divertir le public, mais de le pousser à agir. Eisenstein rompt avec la méthode narrative et descriptive qui fait vivre aux spectateurs l'évolution psychologique des personnages. Le film s'articule autour d'« attractions », de moments violents censés secouer émotionnellement le public. Le « montage des attractions » donne lieu à un enchaînement d'associations qui permet aux spectateurs de comprendre la portée des images et qui les amène de surprise en surprise avant de les confronter à une inévitable prise de parti. Ce sont les intentions révolutionnaires du réalisateur qui, en définitive, sont garantes de l'efficacité radicale de l'ensemble une fois monté.

Paul Nougé, le « maître à penser » du groupe bruxellois des surréalistes et coresponsable des meilleures œuvres de Magritte, insiste également sur l'efficacité en tant que critère essentiel d'une œuvre d'art réussie. « Seule une attitude délibérément expérimentale et polémique permet de créer des images inquiétantes, conçues pour dérégler en profondeur les habitudes perceptives et pour se gagner des partisans. Les meilleurs tableaux de Magritte ne contiennent pas des *rencontres fortuites*, mais des *conflits calculés*. Tout comme Nougé qui réécrit des exemples d'une grammaire pour en faire des poèmes, Magritte repeindra des images soigneusement choisies. Des images qui renvoient à des panneaux publicitaires, des manuels ou des livres d'école, des imprimés commerciaux ou des toiles de peintres du dimanche, se conjuguent dans des ensembles sombres qui, sans aucune trace de stylisation moderniste, vont droit au cœur de la vie quotidienne d'où toute liberté est bannie. Ce procédé est plus violent que la sélection des ready-mades de Duchamp, qui tient plutôt de la distanciation ironique. Il s'agit d'une méthode critique qui s'apparente au *Verfremdungseffekt*, l'effet de distanciation de Bertolt Brecht, à la pratique fructueuse du *détournement* des situationnistes, et à la façon dont Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, fait naître les images les plus incongrues en plagiant et en 'corrigéant' des textes, sans respect aucun.

Dans ce monde totalitaire où la servitude volontaire est stimulée et entretenue jour après jour (par la propagande à la demande, les applications mobiles débiles ou les « réseaux sociaux » policiers) et où la culture est devenue un secteur industriel à part entière, le réemploi a perdu son potentiel subversif et est devenu un simple outil. Le *Verfremdungseffekt* de Brecht a été recyclé en procédé dans l'industrie du divertissement, des clips vidéo aux décors des concerts pop. Personne n'attend plus de signes de libération de la part du monde artistique où règne le cynisme mercantile



U2 Tournée 360°, Etats-Unis, 2009

de personnages sinistres comme Richard Prince et Larry Gagosian, des *robber barons* planétaires qui voudraient annexer toutes les images. Même les plus enthousiastes qui ont accueilli à bras ouverts la technologie de pointe pour produire encore plus d'images, plus rapidement, commencent à se demander si « la vision utopique de communication visuelle globale » n'est pas restée captive « du niveau pictural, alors que notre existence physique est liée aux imperfections de la réalité » (*Pictopia*, Berlin 2009). Aujourd'hui, l'arme critique du détournement développée par les situationnistes semble avoir perdu sa force. Guy Debord, pour qui, en 1967 le franc détournement dément « toute autonomie durable de la sphère du théorique exprimé, en y faisant intervenir *par cette violence* l'action qui dérange et emporte tout ordre existant. » (*La Société du spectacle*), dira deux décennies plus tard dans un contexte historique radicalement différent et dans un texte « autobiographique », à propos de l'utilisation de la citation : « Je devrai faire un assez grand emploi des citations. Jamais, je crois, pour donner de l'autorité à une quelconque démonstration ; seulement pour faire sentir en profondeur cette aventure, et moi-même. Les citations sont utiles dans les périodes d'ignorance ou de croyances obscurantistes. Les allusions, sans guillemets, à d'autres textes que l'on sait très célèbres, comme on en voit dans la poésie classique chinoise, dans Shakespeare ou dans Lautréamont, doivent être réservées aux temps plus riches en têtes capables de reconnaître la phrase antérieure, et la distance qu'a introduite sa nouvelle application. On risquerait aujourd'hui, où l'ironie même n'est plus toujours comprise, de se voir de confiance attribuer la formule, qui d'ailleurs pourrait être aussi hâtivement reproduite en termes erronés.» (*Panégryrique. Tome premier*, 1989) La fin de cette période n'est pas encore en vue.



Etienne-Louis Boullée, *Projet de bibliothèque royale. Perspective intérieure de la seconde variante*, 1785

Bibliographie

- Benjamin, Walter, "Paris, Capitale du XIXème siècle", dans *Gesammelte Schriften, Band V*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
- Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.
- Debord, Guy, *Panégyrique, Tome premier*, Paris, Editions Gérard Lebovici, 1989.
- Le Diable à Paris, Paris et les parisiens*. Texte de MM. de Balzac, E. Sue, G. Sand, et al.; gravures par Gavarni, vignettes par Bertall, Paris, J. Hetzel, 1845-1846.
- Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens à la plume et au crayon. Par Gavarni, Grandville, Bertall, Cham...*, Paris, J. Hetzel, 1868-1869.
- Dickinson, Linzy Erika, *Theatre in Balzac's La Comédie Humaine*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2000.
- Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney*. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2006. Catalogue de l'exposition à Paris et à Montréal, 2006-2007.
- Eisenstein, Sergueï, *Walt Disney*, Strasbourg, Circé, 1991.
- Getty, Clive F., *The Diary of J.J. Grandville and the Missouri Album: The Life of an Opposition Caricaturist and Romantic Book Illustrator in Paris under the July Monarchy*, Madison NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2010.
- Gombrich, Ernst, "Imagery and Art in the Romantic Period" (1949), dans *Meditations on a Hobby Horse*, London, Phaidon, 1963.
- Gombrich, Ernst, "Magic, Myth and Metaphor : Reflections on Pictorial Satire", dans *L'art et les révolutions*, (Actes du XXVII Congrès International d'histoire de l'art, Strasbourg, 1989), Strasbourg, 1990.
- (Grandville, J.J.) *Eine andere Welt von Plinius dem Jüngsten. Illustriert von J.J. Grandville*, (Leipzig, 1847), Zürich, Diogenes, 1979. Traduction allemande d'*Un autre monde*.
- Grandville. Dessins originaux*, Nancy, Musée des Beaux-Arts, Cabinet des dessins, 1986. Catalogue de l'exposition à Nancy, 1986-1987.
- J.J. Grandville: Karikatur und Zeichnung: ein Visionär der französischen Romantik*, Ostfeldern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2000. Catalogue de l'exposition à Karslruhe et Hannovre, 2000-2001.
- Kaenel, Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Librairie Droz, 2005 (1996).
- Laplace-Claverie, Hélène, *Modernes féeries. Le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- Moynet, J., *L'Envers du théâtre. Machines et décos*, Paris, Hachette, 1888.
- Nemaoianu, Virgil. *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1984.
- Praz, Mario, *Mnemosyne, Parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, Salvy, 1986.
- Renonciat, Annie, *La vie et l'œuvre de J.J. Grandville*, Paris, ACR Edition-Vilo, 1985.
- Robin, Allan, *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, London, John Libbey & Company, 1999.
- Roubine, Jean-Jacques, "L'illusion et l'éblouissement", dans *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours* (dir. Jacqueline de Jomaron), Paris, Armand Colin, 1992.
- Roubine, Jean-Jacques, "La grande magie", dans *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours* (dir. Jacqueline de Jomaron), Paris, Armand Colin, 1992.
- Yon, Jean-Claude, "La féerie ou le royaume du spectaculaire. L'exemple de 'Rothomago'", dans *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque* (éd. Isabelle Moindrot), Paris, CNRS Editions, 2006.

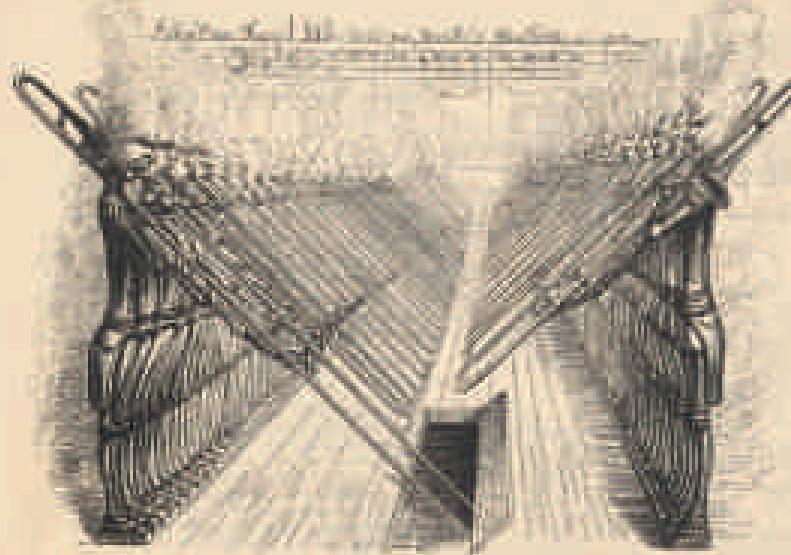
To receive an impression of place by distance from me provide every due convenience, or if convenient to present place names that will distinguish. With best regards,
A. C. L.

1000-10000

三

Consequently the Negro Army cannot easily avoid a situation by discharging their present members through the interminable and complicated process of work placement and a return to society as former members, or, at least, as an representation of former members of the organization and not as new persons, or, rather, changed persons, leaving the former members to become the new ones.

Practically, however, paper did not become the main currency until the beginning of the 19th century, and probably the use continued to increase. (See *Encyclopædia Britannica*, 11th edition, p. 111.)



STRUCTURE OF THE POLYMER AND ITS DERIVATIVES

A. Is the document signed by the author or editor? If so, what is the name of the author or editor? If not, who is the author or editor?

—*Journal of the American Revolution*

La storia delle donne nel mondo arabo e musulmano ha sempre avuto un ruolo di rilievo, sia come portatrici di tradizioni e cultura, sia come figure politiche e sociali. Tuttavia, il loro contributo è spesso sottovalutato o trascurato nella storia ufficiale.

卷之三

100

• **ANSWER:**
a. Total no. months = 10. Total savings = Rs. 1000000. Avg. monthly saving = Rs. 10000.

These two words are joined in the same way as above, and the whole sentence is written in Gothic, and Gothic, given mouth to mouth, is the language of the people.

BRUNEL. L'ingénierie mécanique.
— Nos amis les physiciens, dans leur science, démontrent quelque part dans leur théorie, que lorsque la puissance d'un moteur est égale à celle d'un autre moteur, mais que l'autre a une vitesse de rotation plus grande, alors le couple de l'autre moteur sera plus petit que celui du premier. Il suffit d'appliquer ce principe à la machine à vapeur pour voir que lorsque la vitesse de rotation de la roue de la machine à vapeur est grande, alors le couple de la machine sera petit, et lorsque la vitesse de rotation de la roue de la machine à vapeur est petite, alors le couple de la machine sera grand. C'est pourquoi lorsque la machine à vapeur tourne à grande vitesse, alors le couple de la machine sera petit, et lorsque la machine à vapeur tourne à petite vitesse, alors le couple de la machine sera grand.



REVIEWED STATES IN LOUISIANA IN 1920.



[View more products from the Manufacturer](#)

ANSWER The following table summarizes the values obtained from the 100 samples of size 100.

in Boston. However, the results of these experiments were inconclusive. The author suggests that further research is needed to determine the exact mechanism by which the drug affects the heart.

As we observed many different species in mixed diets (Table 1). We believe each diet is unique (from time to point of capture) in its composition. The number of species per diet was greater than the number of species per diet in 21 of 24 cases. This indicates that the diet of the female *Phascogaletapoatafa* was more varied than that of the male. Furthermore, no seasonal diet change was found (Table 1). In addition, the number of species per diet was greater than the number of species per diet in 21 of 24 cases.

10

A 40% share of total transition and technological change is attributed to gains and losses from using the latest technology. The remaining 60% is due to the effects of external factors, including economic development, government regulation, and the rate of technological change. The effects of new products and services are relatively minor. A 10% increase in gross domestic product leads to a 1% increase in energy consumption. It is estimated that the share of energy in GDP is 10%, so a 10% increase in GDP would result in a 1% increase in energy consumption.

19. *Leucosia* (Leucosia) *leucostoma* (Fabricius) (Fig. 19)

M. mediterraneus — This was given by Boursin & M. Boursin, II, 2, 1909, under the name *M. mediterraneus*, as the species seems to be identical with the one described by Gmelin, 1789, as *M. vulgaris*.

• No evidence of proteinuria from the first trimester. *Symptom*



10. ANGUS & CO. PUBLISHERS.
NEW YORK.

NOTES.

— Nous présentons ces notes pour servir de guide, ou pour donner des détails sur les œuvres d'ARTISTE illustrées dans cette édition. Ces notes sont destinées à l'aide des lecteurs et à leur faire apprécier l'œuvre d'ARTISTE.

— Les notes qui suivent sont destinées à aider à l'interprétation des œuvres d'ARTISTE. Elles sont tirées de diverses sources et sont destinées à aider à l'interprétation des œuvres d'ARTISTE.

— Les œuvres d'ARTISTE sont illustrées par diverses personnes et sont destinées à aider à l'interprétation des œuvres d'ARTISTE.

— Les œuvres d'ARTISTE sont illustrées par diverses personnes et sont destinées à aider à l'interprétation des œuvres d'ARTISTE.

— Les œuvres d'ARTISTE sont illustrées par diverses personnes et sont destinées à aider à l'interprétation des œuvres d'ARTISTE.

— Les œuvres d'ARTISTE sont illustrées par diverses personnes et sont destinées à aider à l'interprétation des œuvres d'ARTISTE.

— Les œuvres d'ARTISTE sont illustrées par diverses personnes et sont destinées à aider à l'interprétation des œuvres d'ARTISTE.

— Les œuvres d'ARTISTE sont illustrées par diverses personnes et sont destinées à aider à l'interprétation des œuvres d'ARTISTE.

— Les œuvres d'ARTISTE sont illustrées par diverses personnes et sont destinées à aider à l'interprétation des œuvres d'ARTISTE.

DANSE DE ZORBAKIE.



— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce.

— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce. Il est difficile de décrire la danse du danseur grec sans mentionner la force et la grâce avec lesquelles il danse.

— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce. Il est difficile de décrire la danse du danseur grec sans mentionner la force et la grâce avec lesquelles il danse.

— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce. Il est difficile de décrire la danse du danseur grec sans mentionner la force et la grâce avec lesquelles il danse.

— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce. Il est difficile de décrire la danse du danseur grec sans mentionner la force et la grâce avec lesquelles il danse.

— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce. Il est difficile de décrire la danse du danseur grec sans mentionner la force et la grâce avec lesquelles il danse.

— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce. Il est difficile de décrire la danse du danseur grec sans mentionner la force et la grâce avec lesquelles il danse.

— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce. Il est difficile de décrire la danse du danseur grec sans mentionner la force et la grâce avec lesquelles il danse.

— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce. Il est difficile de décrire la danse du danseur grec sans mentionner la force et la grâce avec lesquelles il danse.

— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce. Il est difficile de décrire la danse du danseur grec sans mentionner la force et la grâce avec lesquelles il danse.

— Le danseur grec est connu pour sa force et sa grâce. Il est difficile de décrire la danse du danseur grec sans mentionner la force et la grâce avec lesquelles il danse.



— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce.

— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce. Elle est connue pour sa force et sa grâce.

— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce. Elle est connue pour sa force et sa grâce.

— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce. Elle est connue pour sa force et sa grâce.

— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce. Elle est connue pour sa force et sa grâce.

— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce. Elle est connue pour sa force et sa grâce.

— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce. Elle est connue pour sa force et sa grâce.

— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce. Elle est connue pour sa force et sa grâce.

— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce. Elle est connue pour sa force et sa grâce.

— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce. Elle est connue pour sa force et sa grâce.

— La danseuse grecque est connue pour sa force et sa grâce. Elle est connue pour sa force et sa grâce.

TOILE DE PEINTRE.



BAISSE DE L'ECLIPSE.



AUTRE MONDE

Cronacaunum.

MISSIONS.

VALSATIONS.

Terremoto.

EXCURSIONS, LOUROUROUS,

JARDINAGE.

HÉRÉGÉNÉRATION.

MÉTÉO.

PHOTOGRAPHIE, PIGMENT, MÉTALLO.

ET SELLERETZ.

FABRIQUE.

CONTRIBUATION.

SÉTENS, CÉTOMONIUM, SÉTENS.

Applique.

CÉTOMONIUM.

MONOMONIUM, MONOMONIUM.

SÉTENS.

A. Jules Gaspé.

Poème chez Tucke, R. Poujoulat, et
chez Autre Monde. Les illustrations qui
accompagnent cette édition sont tirées
par l'artiste lui-même, et sont toutes
exécutées au moyen d'asservissement des
pinceaux au dessin de pierre.

Un peu des idées d'Autre MONDE.

Chanteur des vîtes humaines le matin,
les vîtes humaines sera bientôt mort, bientôt
à propos du matin et de la nuit, l'asservissement.
Qu'elles diffèrentront alors toutes deux,
mais toutes deux asservies à l'asservissement, qui
asservit toutes deux dans des vîtes.

Pour que les vîtes mortes n'asservissent plus,
l'asservissement il faut être pris les pieds,
car le pied est asservi. Mais il faut pour que
les vîtes mortes n'asservissent plus faire
des vîtes mortes d'asservissement.

Chanteur, c'est à dire, un poème qui
est l'asservissement de la voix, telles que certaines
voix, mais certaines, celles qui sont la voix
dans le poème de l'asservissement de la voix.



OPINION

DU JOUR.

PEINTRES ET AUTEURS

EN AUTRE MONDE.

Par toujours penser que le meilleur livre serait celui qui montrerait le génie de tous les autres.
Cette gloire suprême appartient à
Un autre monde.

Chambalard

Après avoir vu les dessins d'*Un autre monde*, l'autre M. Grandville a déclaré que, dans tout l'univers, je fus surpassez le Raphaël de l'illustration.

Edouard

Vous me demandez ce que je
pense d'*Un autre monde*. Vous me
répondez, C'est formidable!

Dictor Gaga

Après l'asservissement de l'ordre des
beaux-arts, je déclare que rien
n'est plus amusant qu'*Un autre monde* de Grandville.

Paul Delaroche

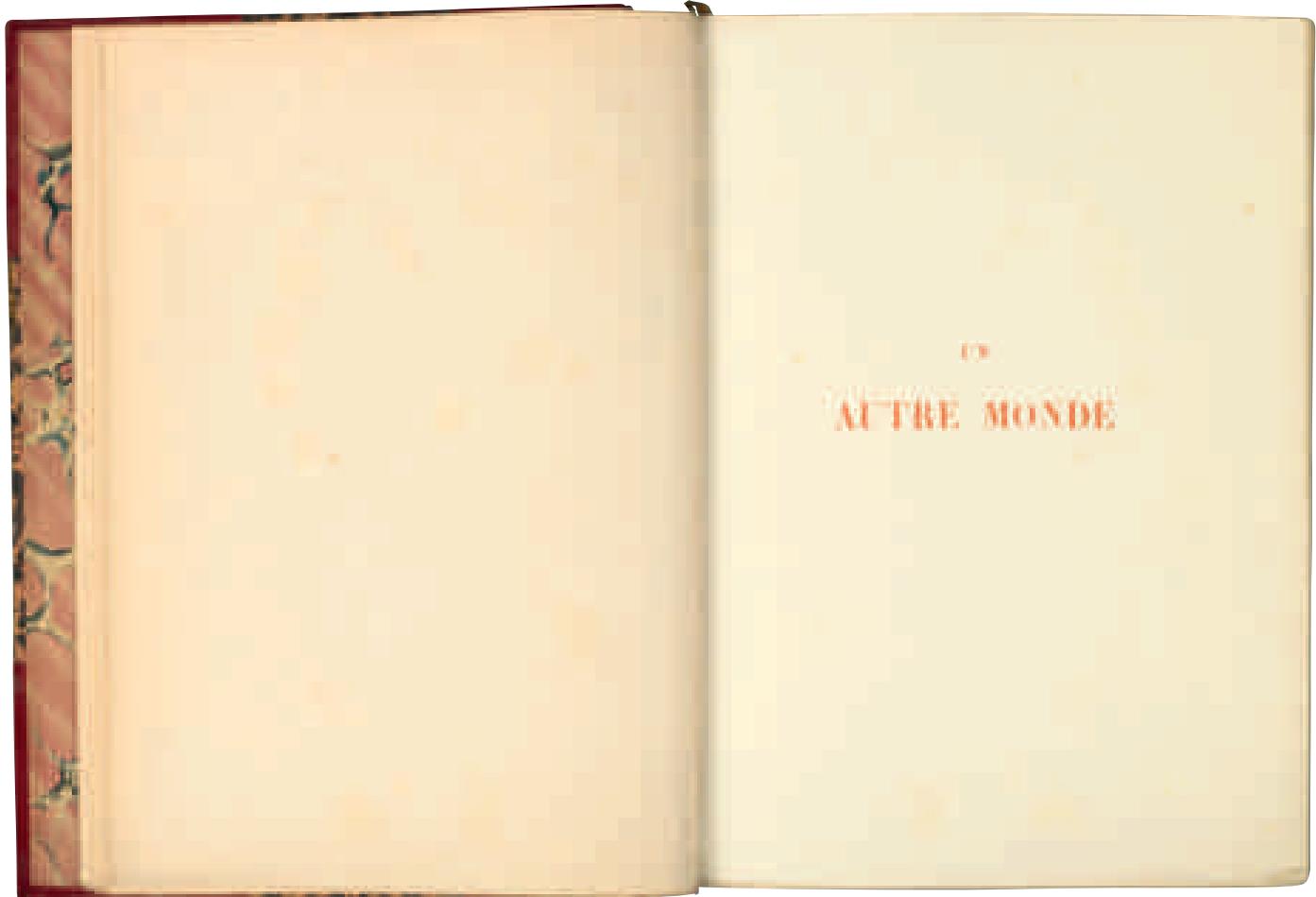
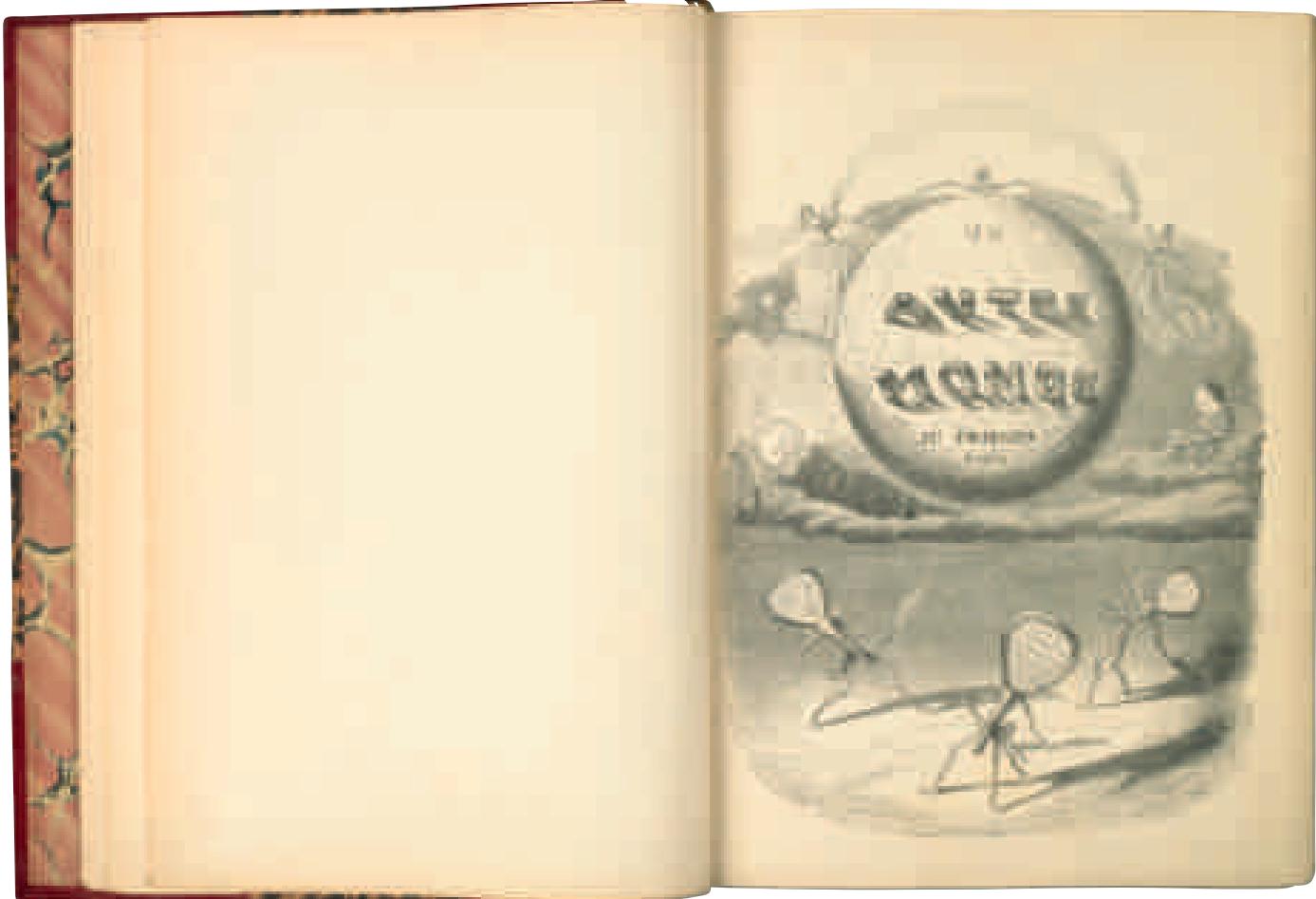
Il faudrait servir à chaque page
son tableau, l'admirer.

Edouard

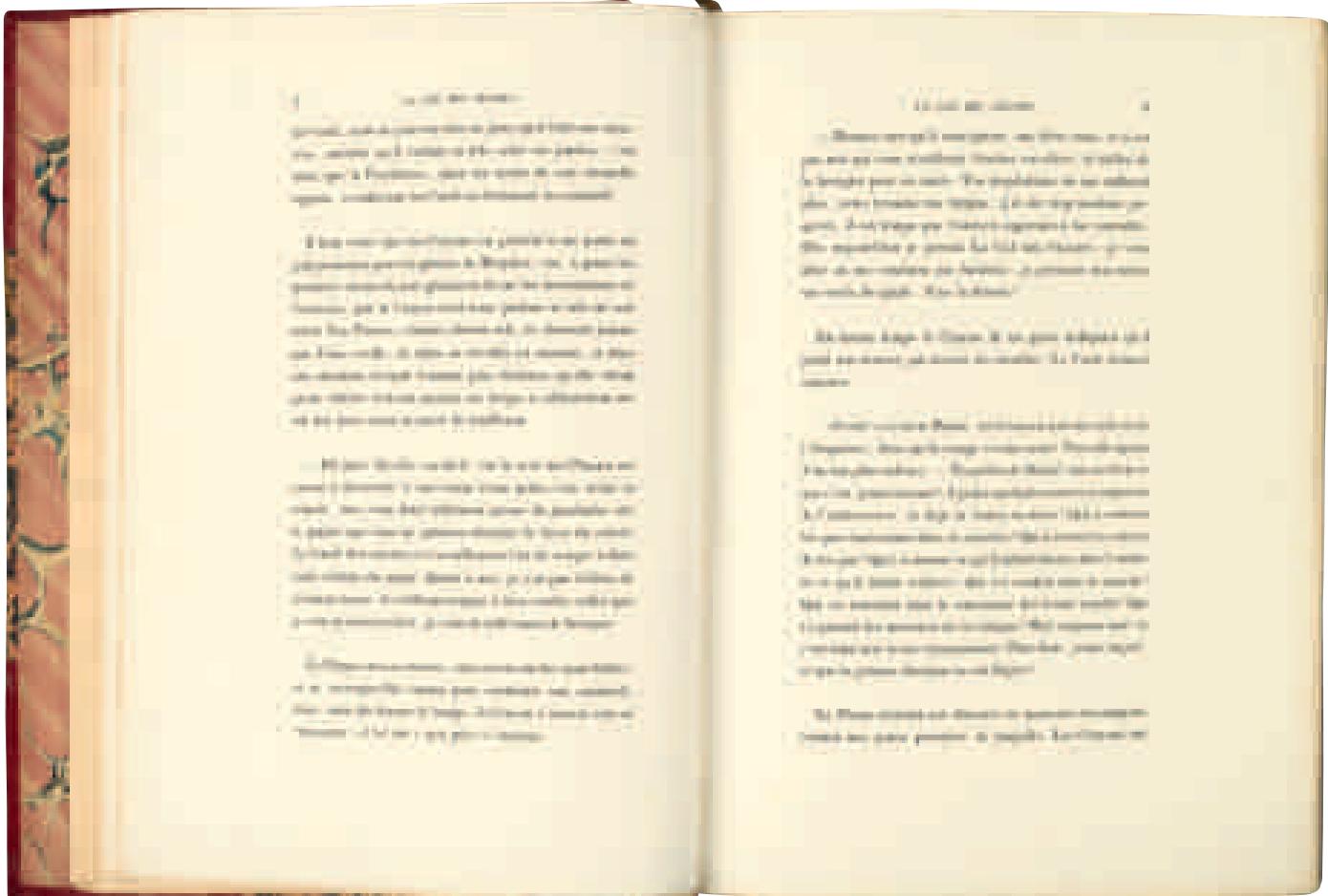
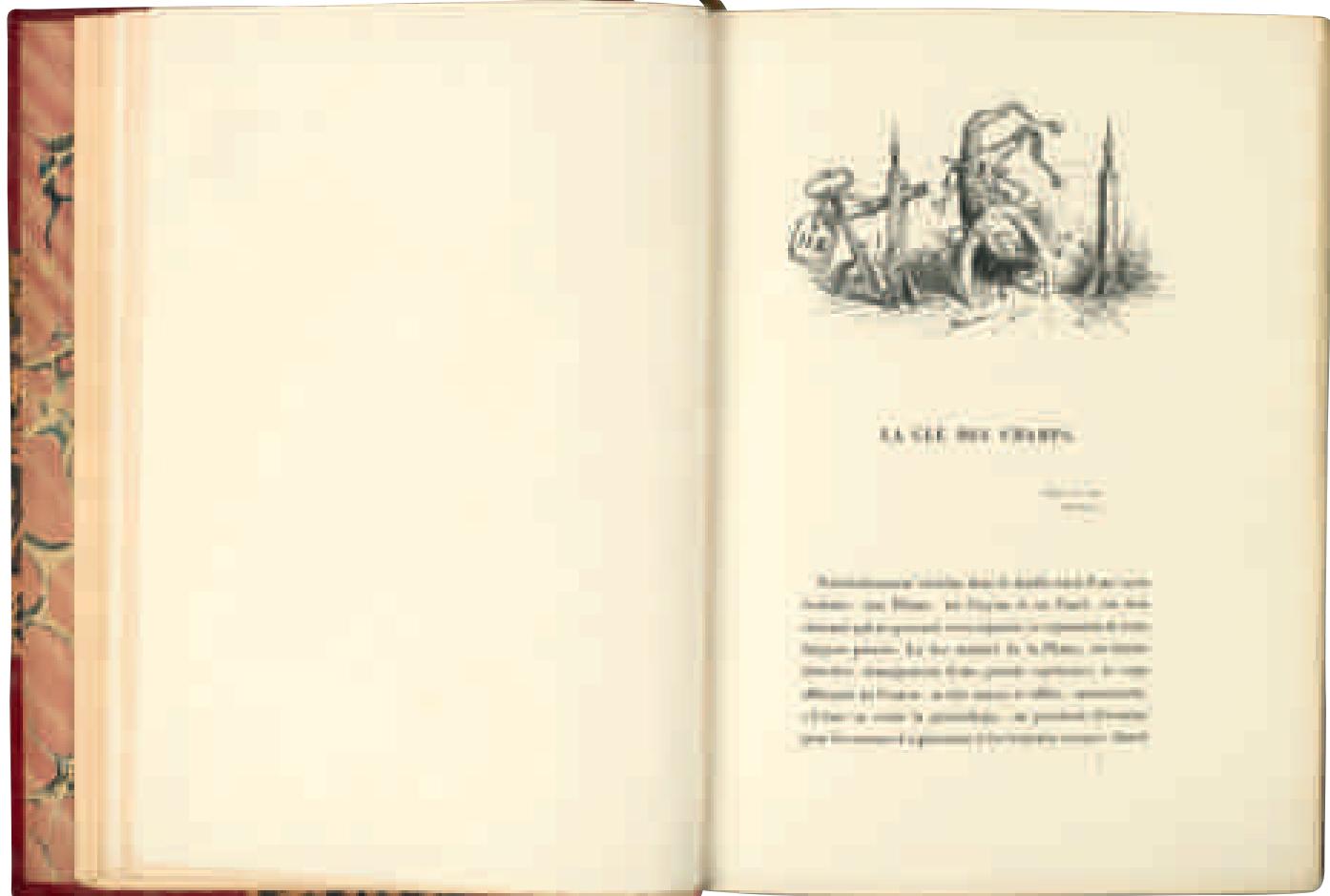
Onc, j'ai été un peu fatigué de
l'asservissement.

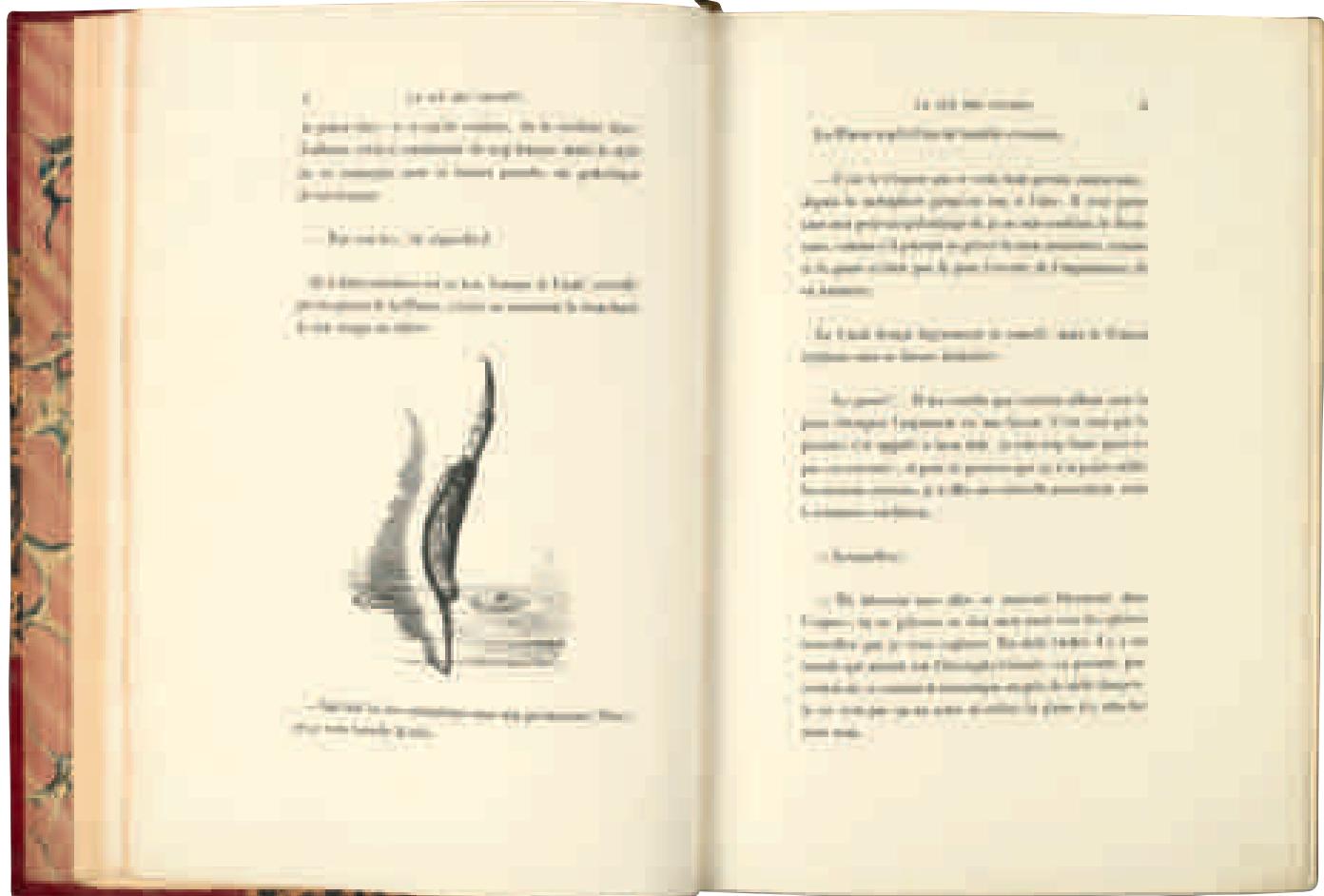
Edouard











¶ 1. *De aliis animalibus.*
A quatuor annis excedit annus, ut in modico tempore
filius etiam admodum de aliis fratribus non sit
in se comparare, ut hinc puerus non possit
admodum.

¶ 2. *De aliis animalibus.*
In aliis annis excedit annus, ut filius non
possit admodum de aliis fratribus non sit
in se comparare.

¶ 3. *De aliis animalibus.*
In aliis annis excedit annus, ut filius non
possit admodum de aliis fratribus non sit
in se comparare.

¶ 4. *De aliis animalibus.*
In aliis annis excedit annus, ut filius non
possit admodum de aliis fratribus non sit
in se comparare.



¶ 5. *De aliis animalibus.*

The puerus excedit annus, ut filius non sit
in se comparare.





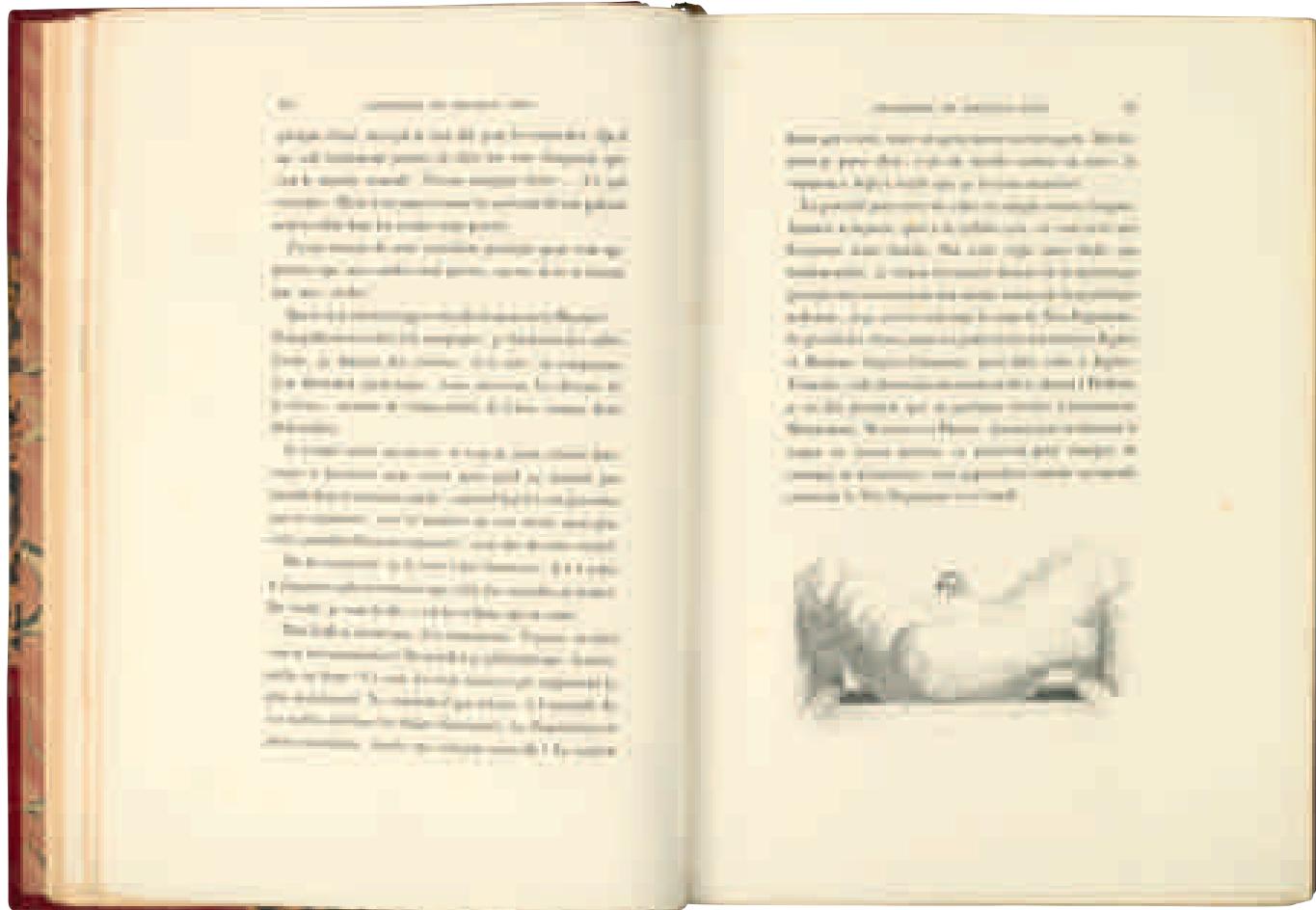
I

On va danser au pique-nique maintenant, et alors que
l'illustration d'un bonhomme en costume de Carnaval, portant
un bâton. C'est à la fois le Carnaval, la folie, l'absurde, mais aussi
que le bâton est fait pour ça... Mais ce n'est pas tout, c'est aussi le
Mardi Gras, ou la fin de l'hiver qui passe à la
fin de l'année.

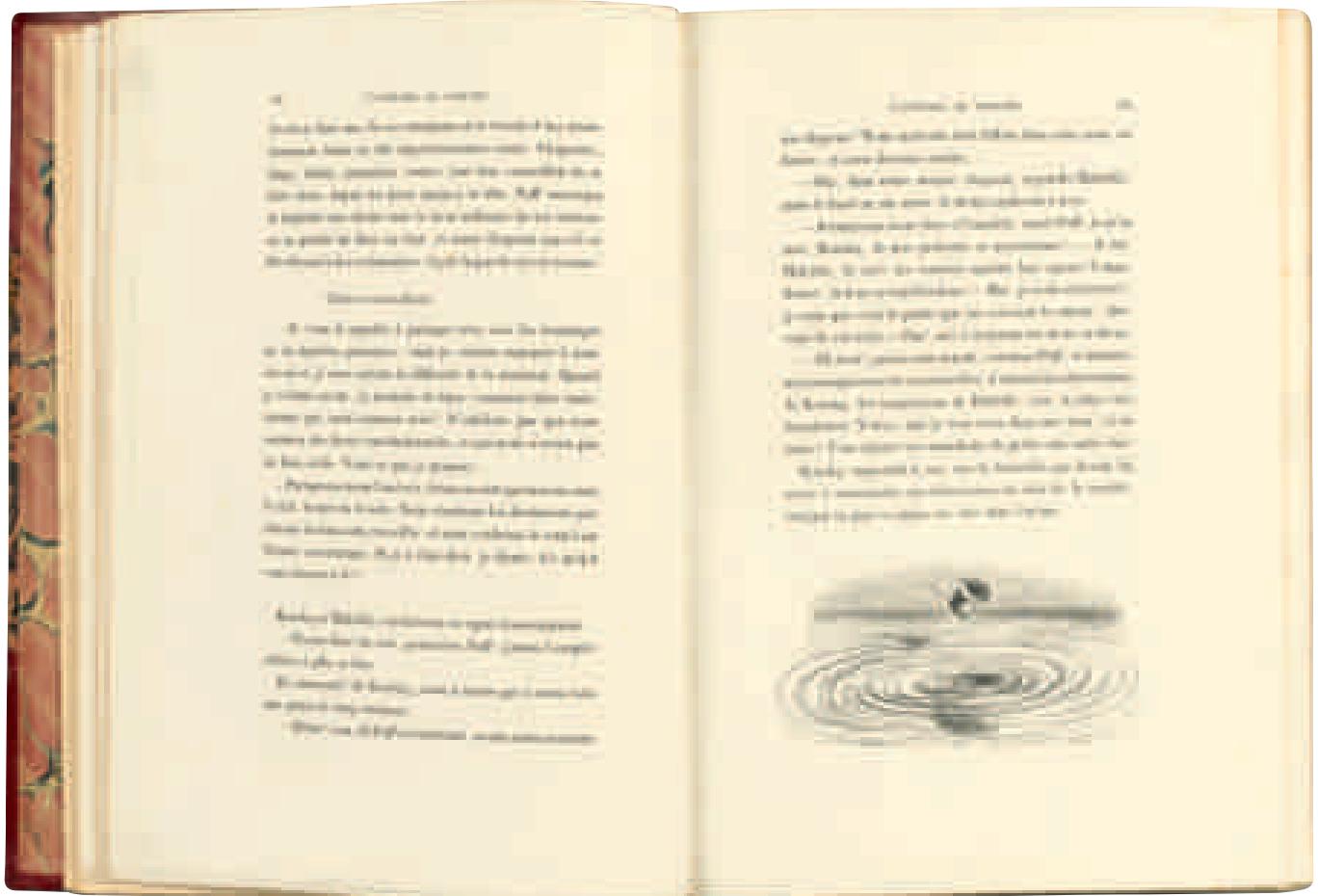
On va danser au pique-nique maintenant, et alors que
l'illustration d'un bonhomme en costume de Carnaval, portant
un bâton. C'est à la fois le Carnaval, la folie, l'absurde, mais aussi le
Mardi Gras, ou la fin de l'hiver qui passe à la
fin de l'année.



2









4



5



Sc^e Concert Harmonium-pianin

à M. R.

Le 1^{er} de l'harmonium important
produit au de 22 voix pour toute
une espèce de l'orchestre (qui la
couvre de fleurs et de bruit et de tout ce qui
est nécessaire pour faire apprécier
les morceaux les plus complets et les
plus délicats et les plus brillants
que nous avons dans le répertoire.
C'est une sorte de
petite perfection qui nous donne
et nous fait faire une partie
des meilleures œuvres du monde.



Duetto

De la partie du Conte

Mais ce qui est les ~~meilleures~~^{meilleurs} et les meilleures
de nos ~~plus~~^{les plus} belles ~~voix~~^{melodies}
de M. ~~l'artiste~~^{qui} a chanté ~~comme~~^{le} Conte de Noël
~~comme~~^{le} Conte de Noël à double
timbre ~~qui~~^{qui} fut entendu dans
tous les coins quatorze heures
et qui causa agréablement
le concert, les ~~concerts~~^{concerts} rompus,
que la célèbre cantante avait été
malade le Conte du Rêve d'Amour
d'Orphée avec son ~~interprète~~^{interprète} de ~~voix~~^{voix}
extraordinaire ~~philosophie~~^{philosophie} et ~~intelligence~~^{intelligence}
ayant gagné —

C. J. T.





6

Concert à La Haye Φ
Symphonie n° 10 en sol majeur

~~Concordia -
to be purged after~~

So long - with your
messages you & your
Wife

~~Concert symphonique~~
à grand orchestre et à la voix



par l'artillerie

comme un

III

afin de faire le canon
afin de faire le canon
afin de faire le canon
afin de faire le canon

Dès que le canon fut terminé

on appela Tugue au contrepoint
admirablement fait avec une belle
et belle harmonie

Il fut fait, et tout le temps pour que

Cela se déroulât et comme

Il fut mis le feu à un
éclaircie à la longueur qui

lancer about dans la balle les bombes
et les bombes de mortier et

l'explosion des mortiers déclencha
un éclat de feu et — dans l'espace

à Pointe à l'Orme — fit un magnifique
des bombes de mortier et de

l'onde, et enfin la coule

de bombes de mortier — à l'onde

qui fut grande, et accompagnée

de feu et de fumée et fit

— feu, tout le travail des deux

qui l'avaient — vu





7

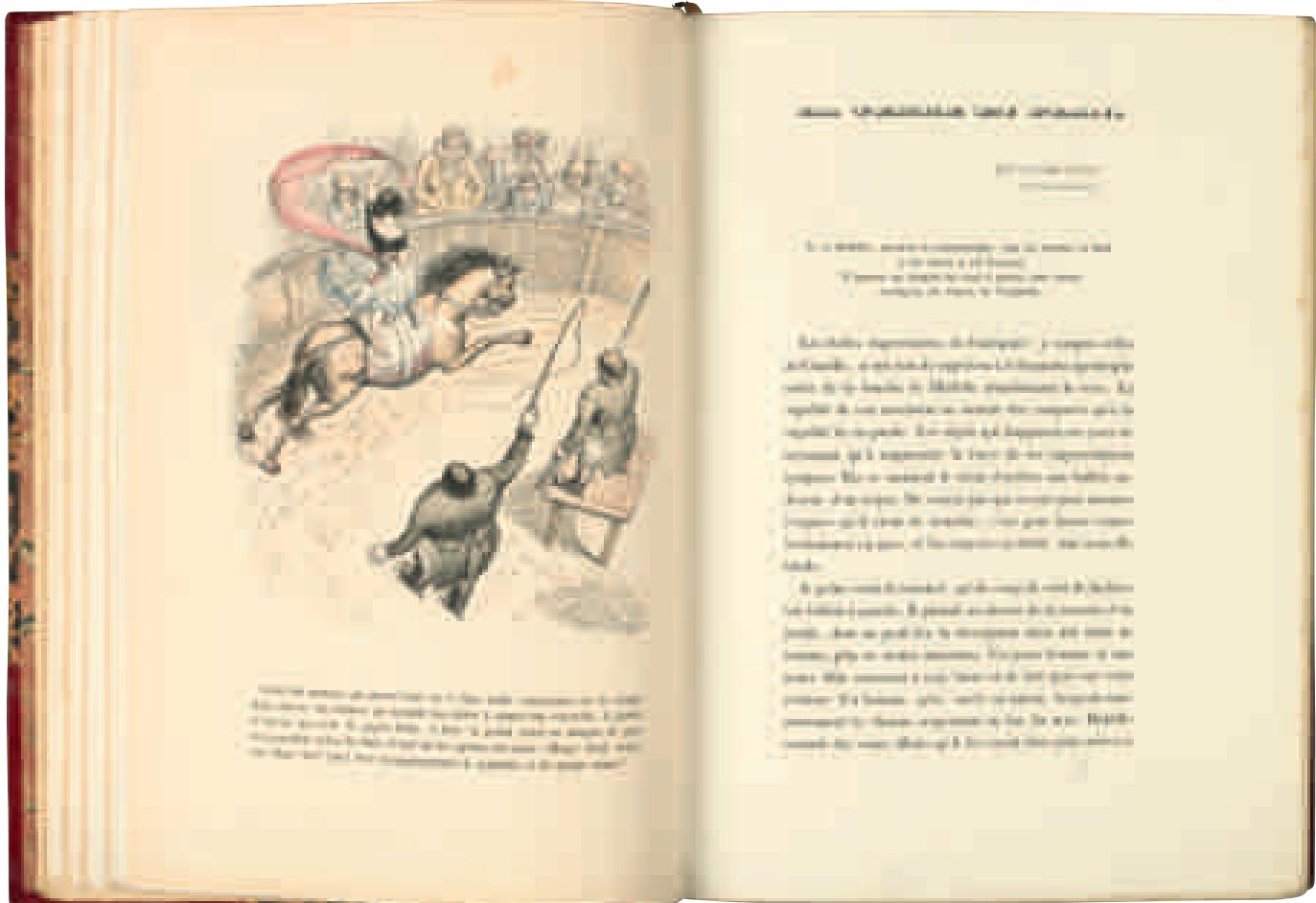




8



9



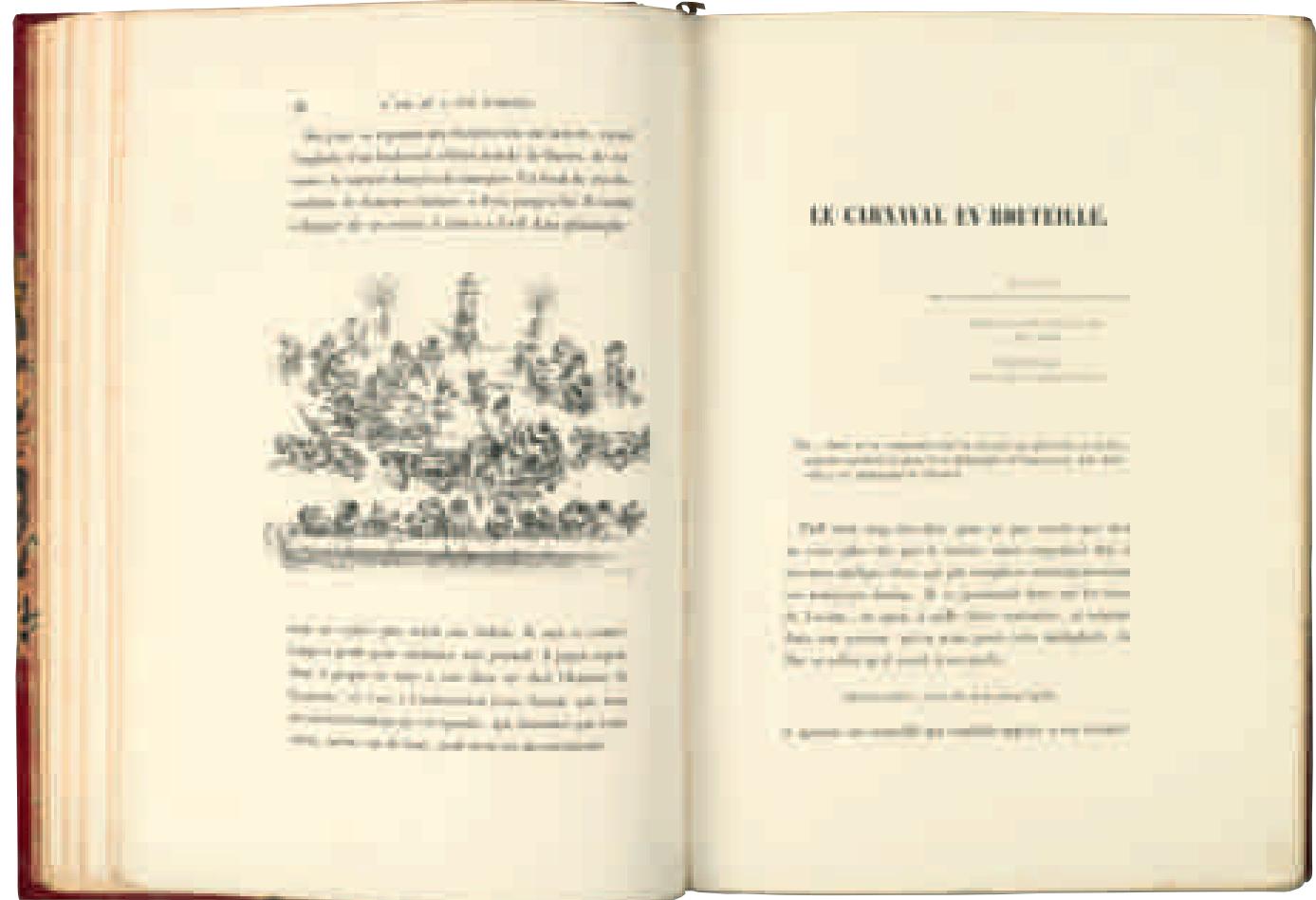


IO



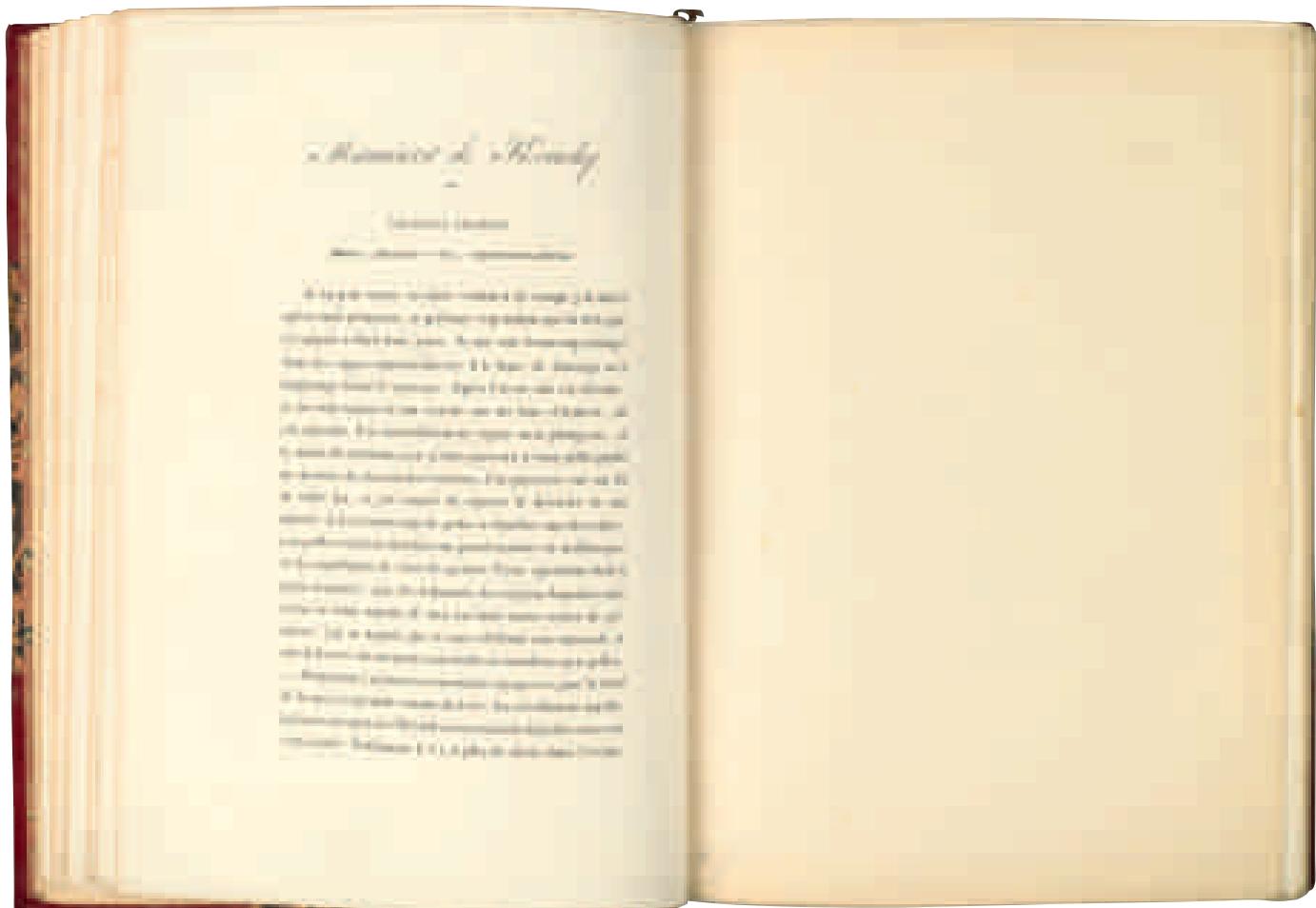
II





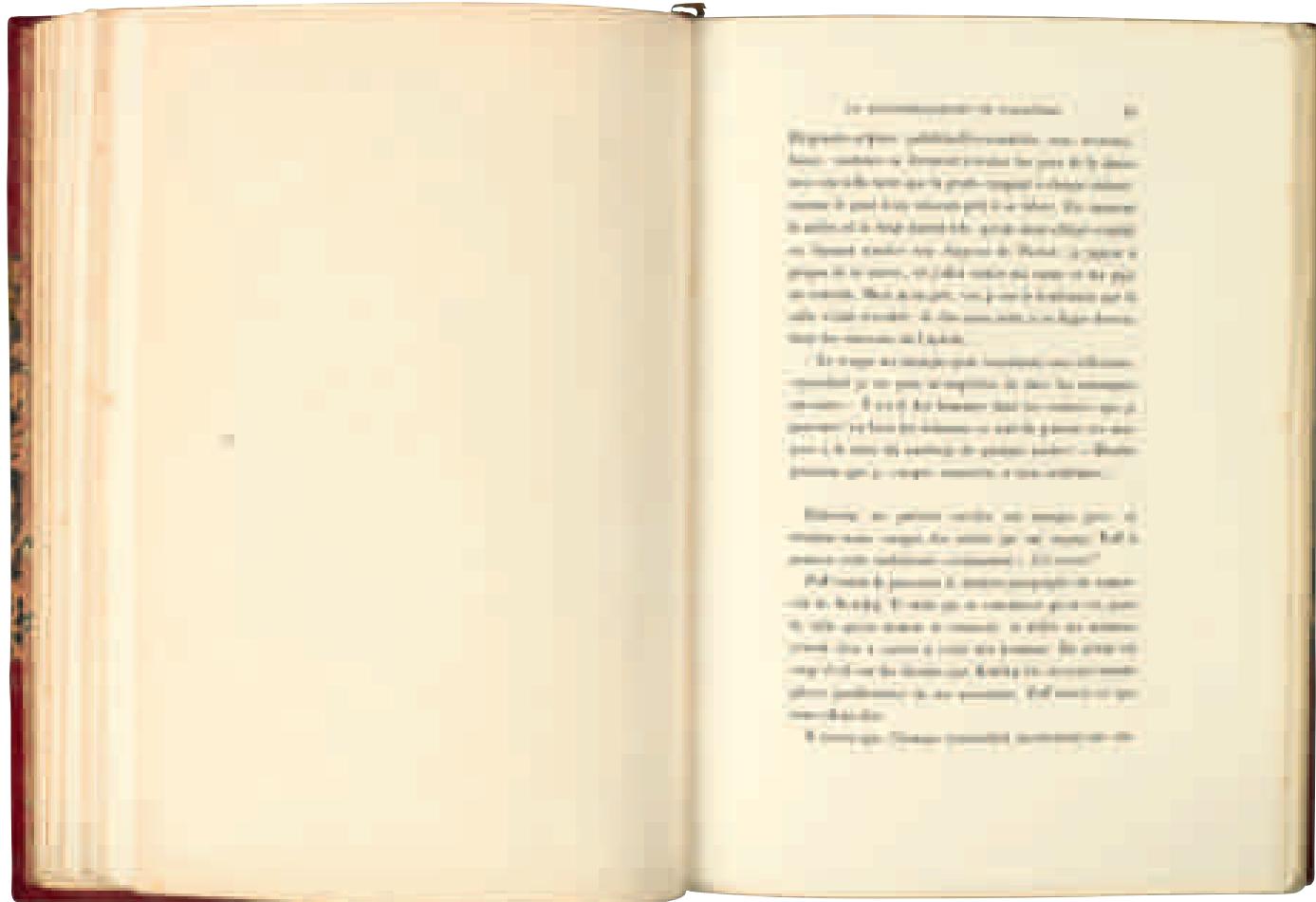
OCULTUAL INSTITUTE

The first two letters are for me to do
in order to get the book ready for publication.
The third letter is for you to do in order to
get the book ready for publication.





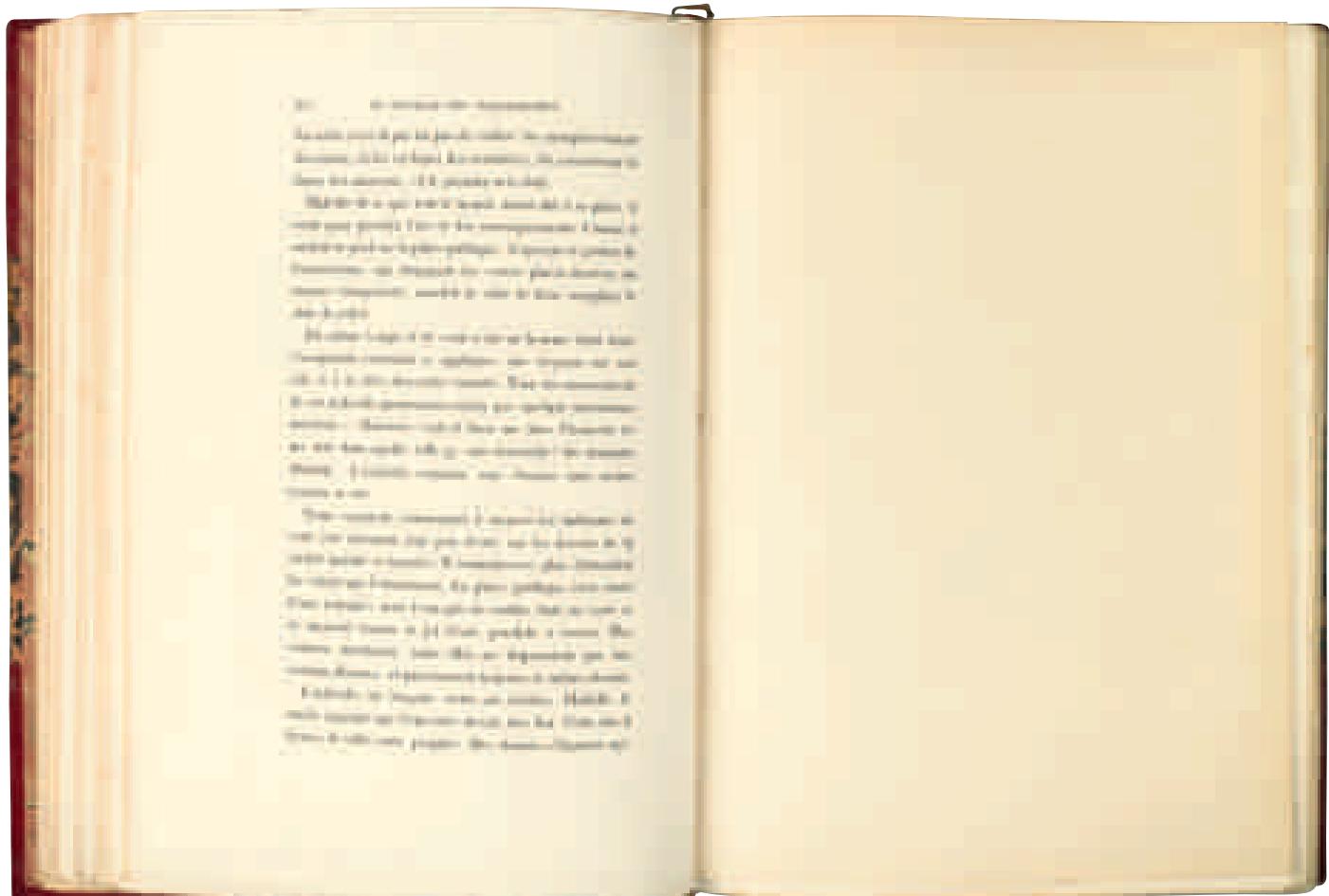


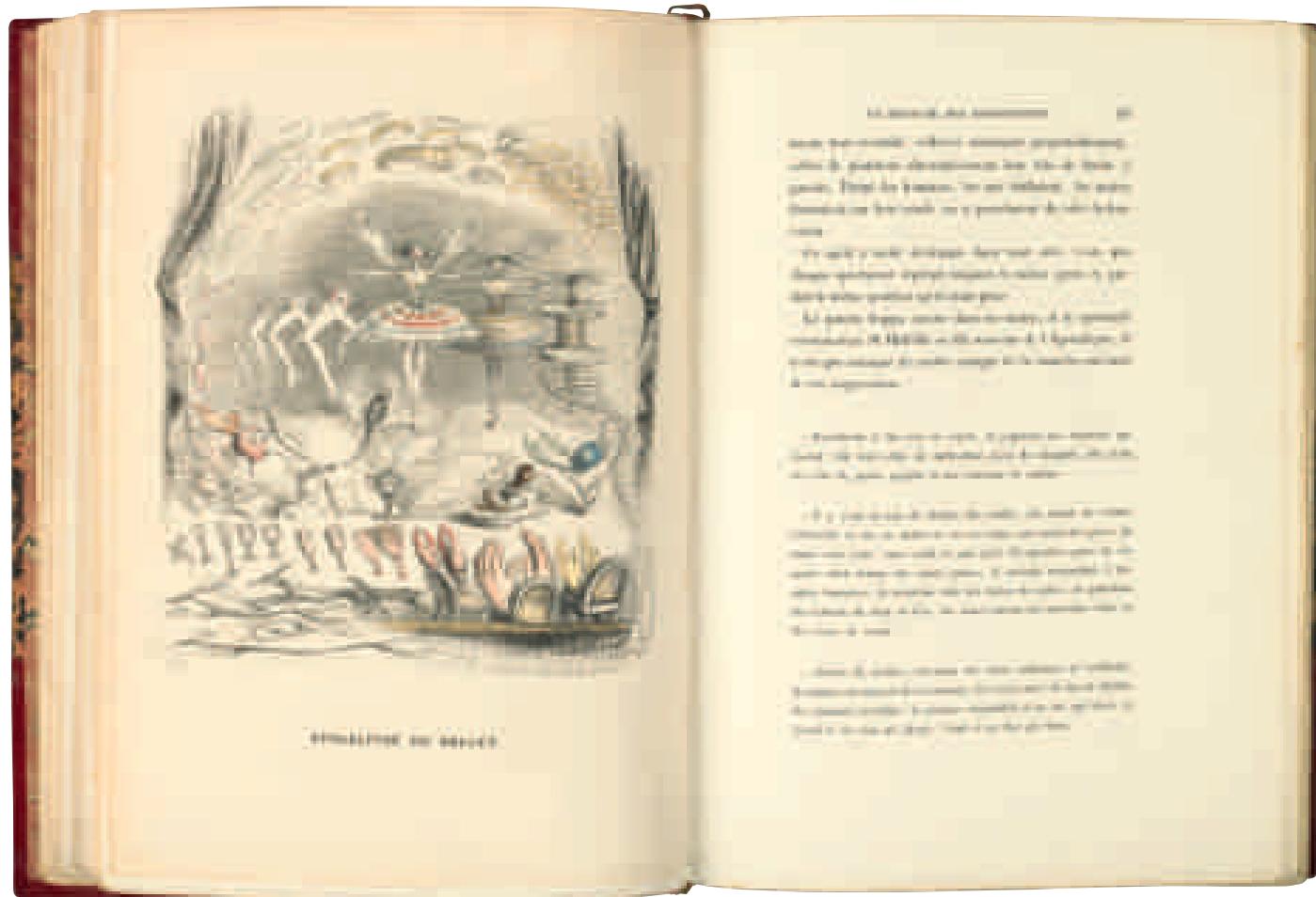






12





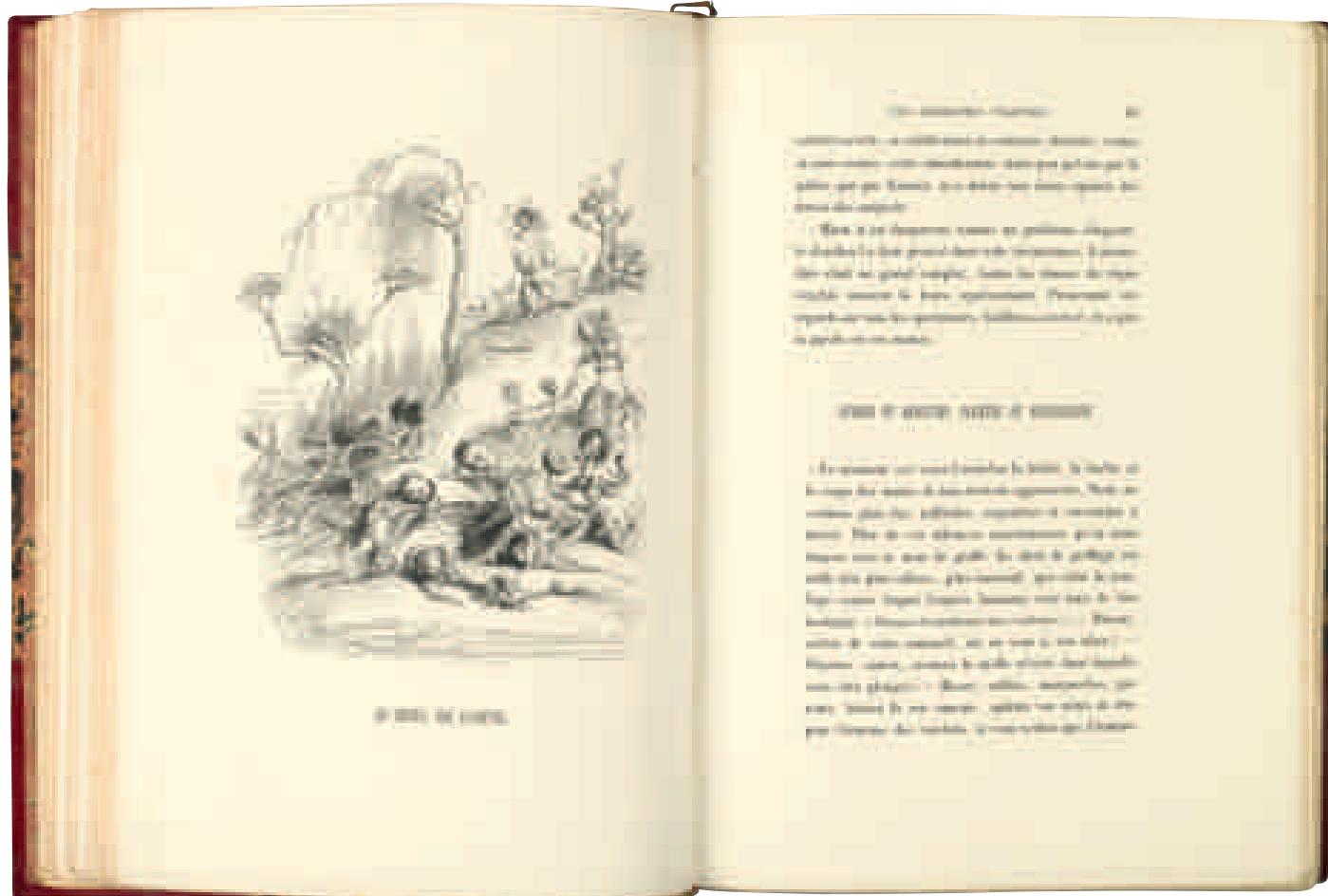




13



14

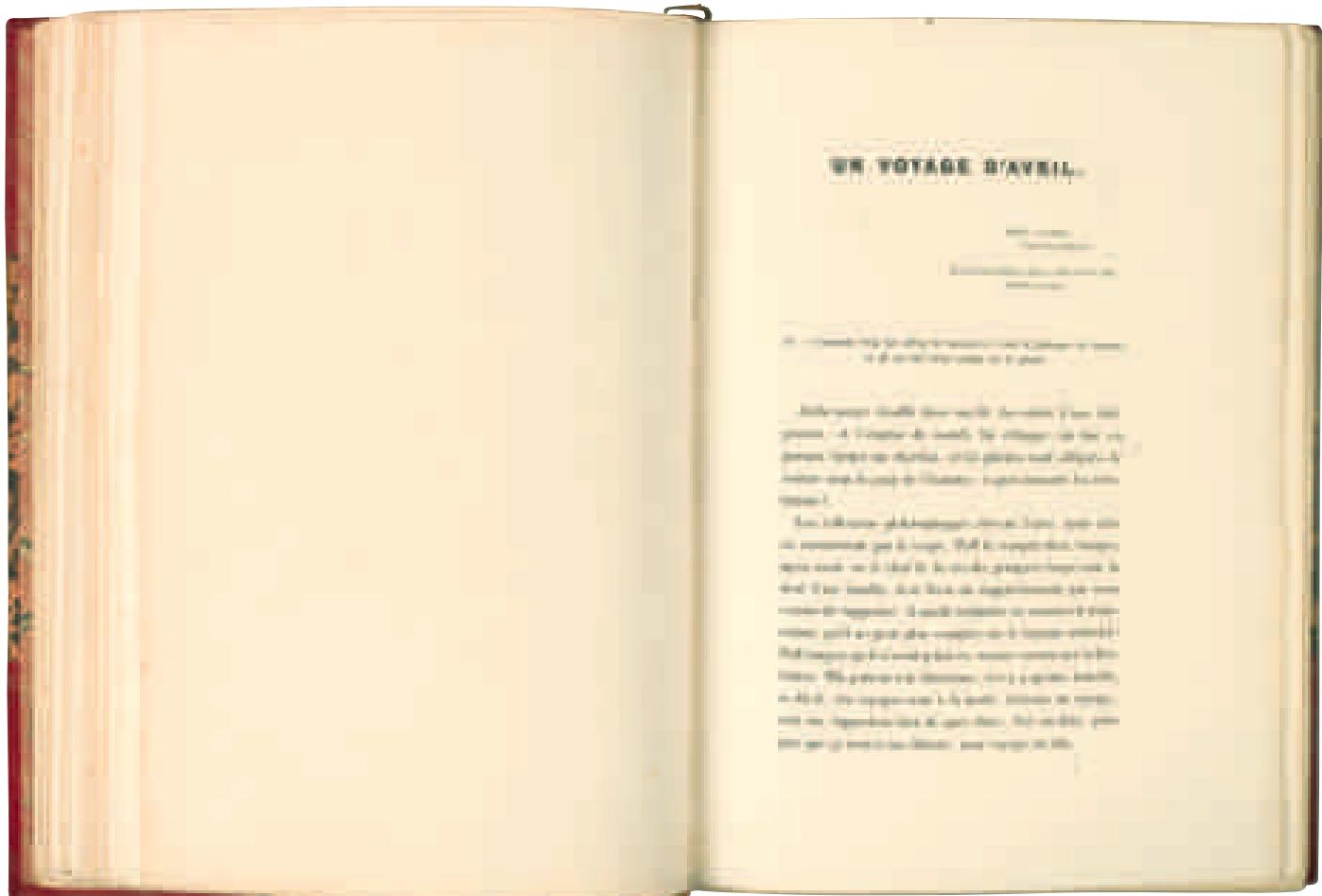




15

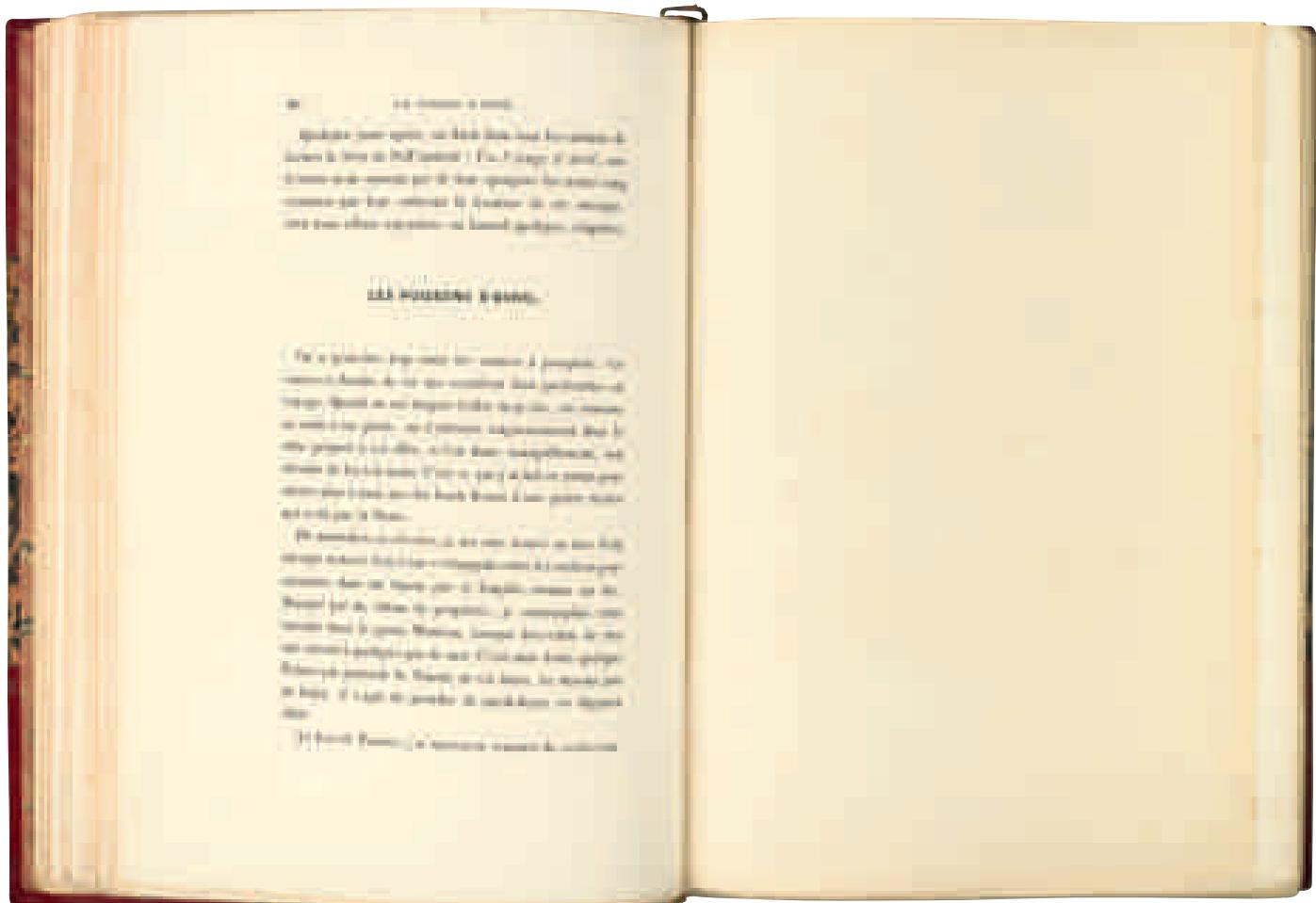


16





17



104 *Journal of a year.*

spoke more often on his business, but I was much more interested in his personal life. I asked him about his wife, and he said she was a good woman, and they had a happy marriage. He also mentioned that he had a son and a daughter, and that they were both in college now.

Journal of a year.
105 Journal of a year.

On a previous page I said that people are more inclined to talk about their business than about their personal lives, so I asked him again about his wife, and he said she was a good woman, and they had a happy marriage. He also mentioned that he had a son and a daughter, and that they were both in college now.

He continued talking about his wife and his children, and I asked him if he had any hobbies or interests outside of work. He said he enjoyed playing golf, and he also mentioned that he likes to fish, and that he enjoys spending time with his family. He also mentioned that he enjoys reading books, and that he likes to travel.

106 Journal of a year.



Journal of a year.

On a previous page I said that people are more inclined to talk about their business than about their personal lives, so I asked him again about his wife, and he said she was a good woman, and they had a happy marriage. He also mentioned that he had a son and a daughter, and that they were both in college now.

He continued talking about his wife and his children, and I asked him if he had any hobbies or interests outside of work. He said he enjoyed playing golf, and he also mentioned that he likes to fish, and that he enjoys spending time with his family. He also mentioned that he enjoys reading books, and that he likes to travel.

He continued talking about his wife and his children, and I asked him if he had any hobbies or interests outside of work. He said he enjoyed playing golf, and he also mentioned that he likes to fish, and that he enjoys spending time with his family. He also mentioned that he enjoys reading books, and that he likes to travel.

Journal of a year.



18



19



Steam Traction Engine.

See General Index.

TRAVEL & TRADITION.

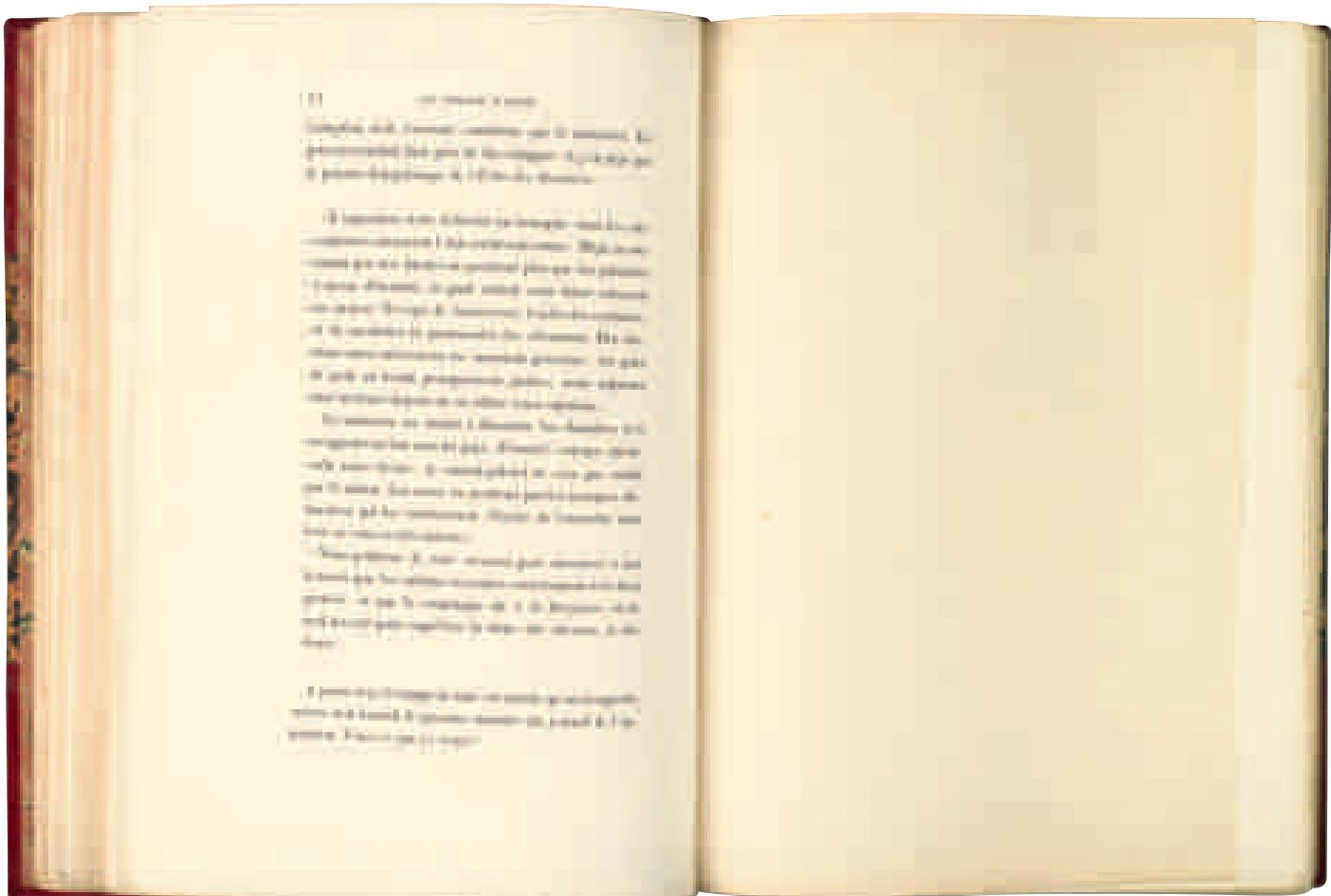
The following is an extract from the *Journal of a Journey to India*, by Captain George Pocock, R.N., published in 1805. It contains a good many graphic details, and is well worth reading for its interest.



See General Index.

Asia and the East. (See also *ASIA*.)
The name applies to such countries as India, China, and the like, and the country of Japan.

It is divided into three main divisions, the Eastern, the Southern, and the Central. The Eastern division includes Japan, Korea, and the islands of the Pacific Ocean. The Southern division includes China, Mongolia, and the countries of Southeast Asia. The Central division includes India, Persia, and the countries of Central Asia.







20



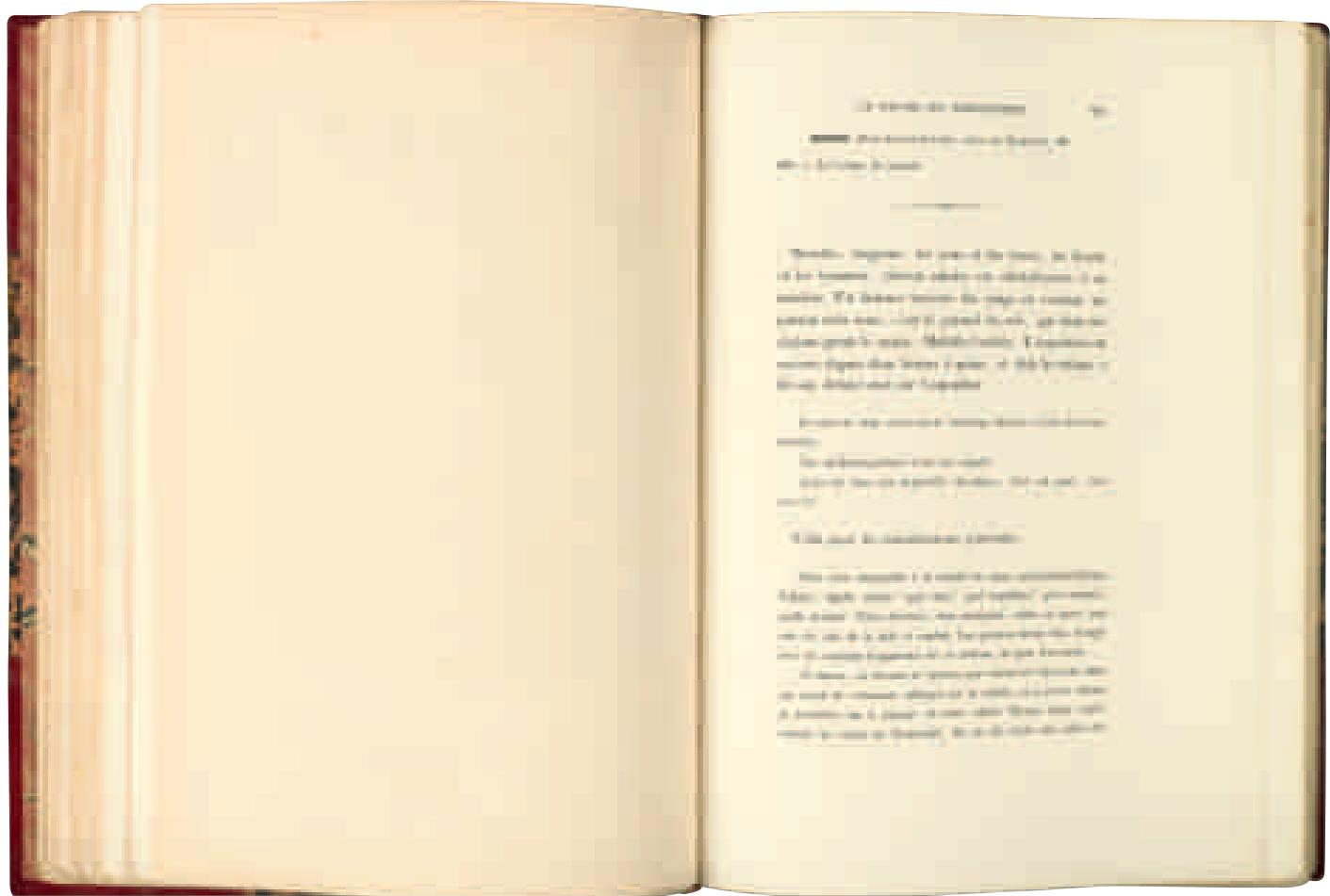


21





22





23





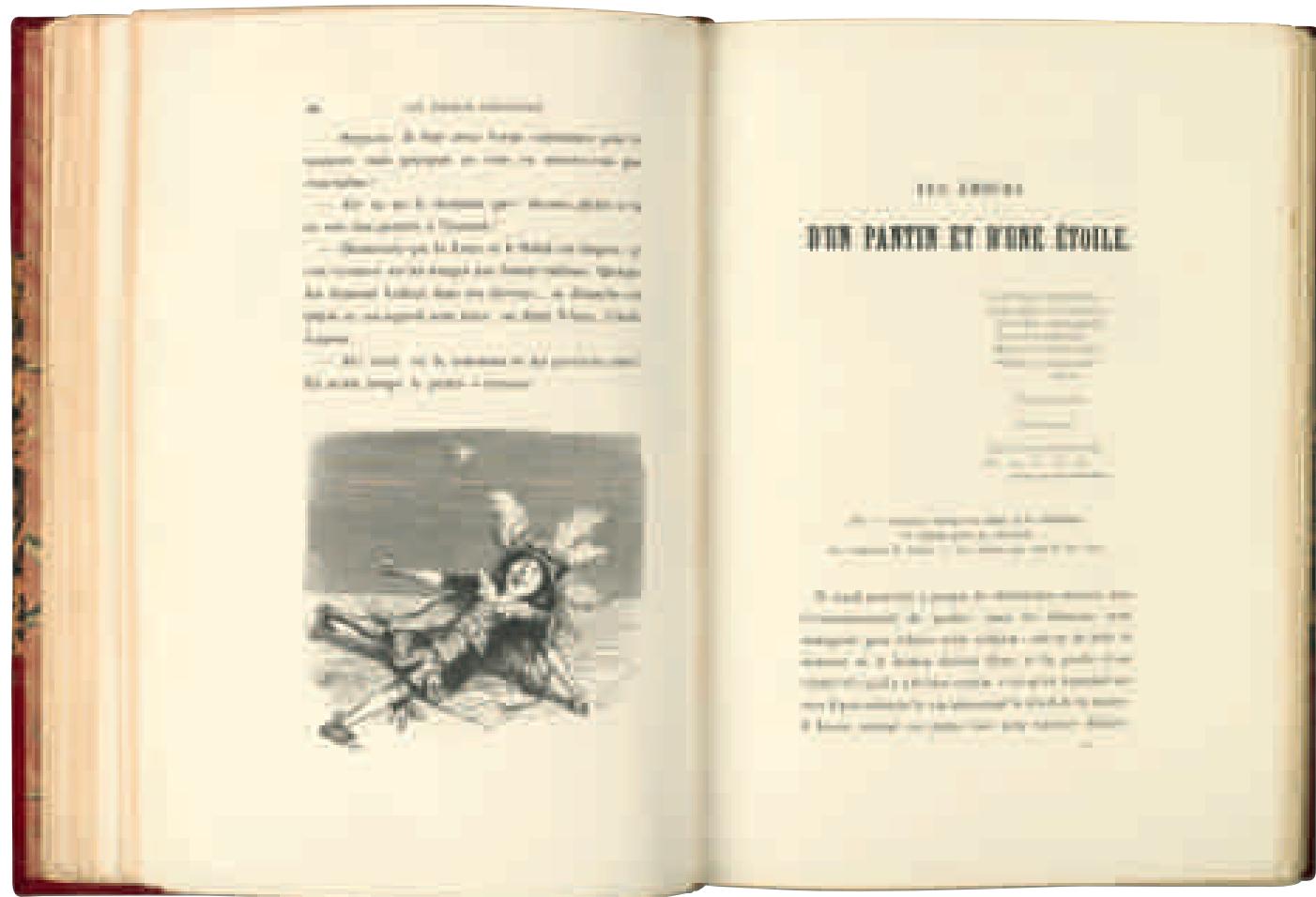
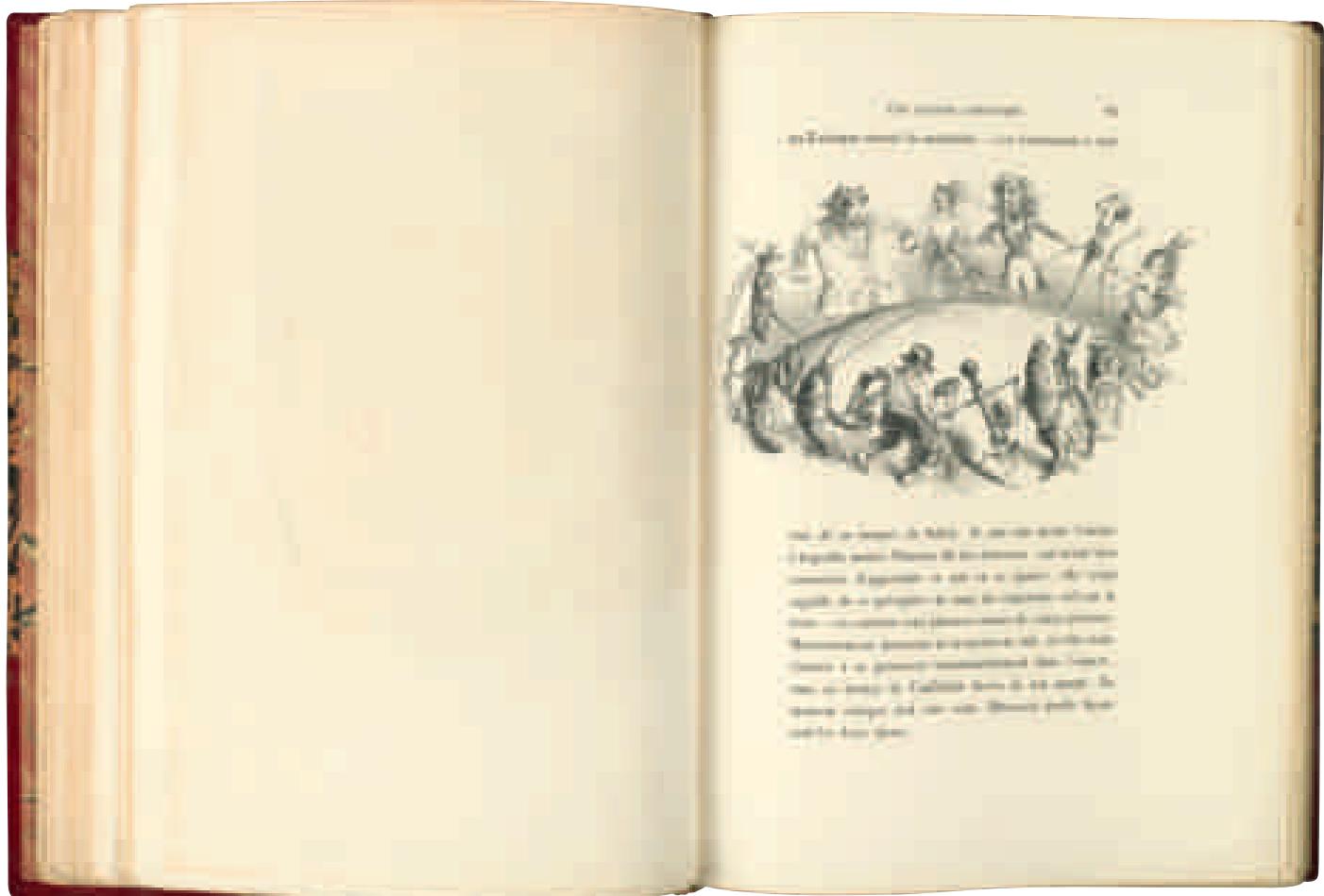
24





25

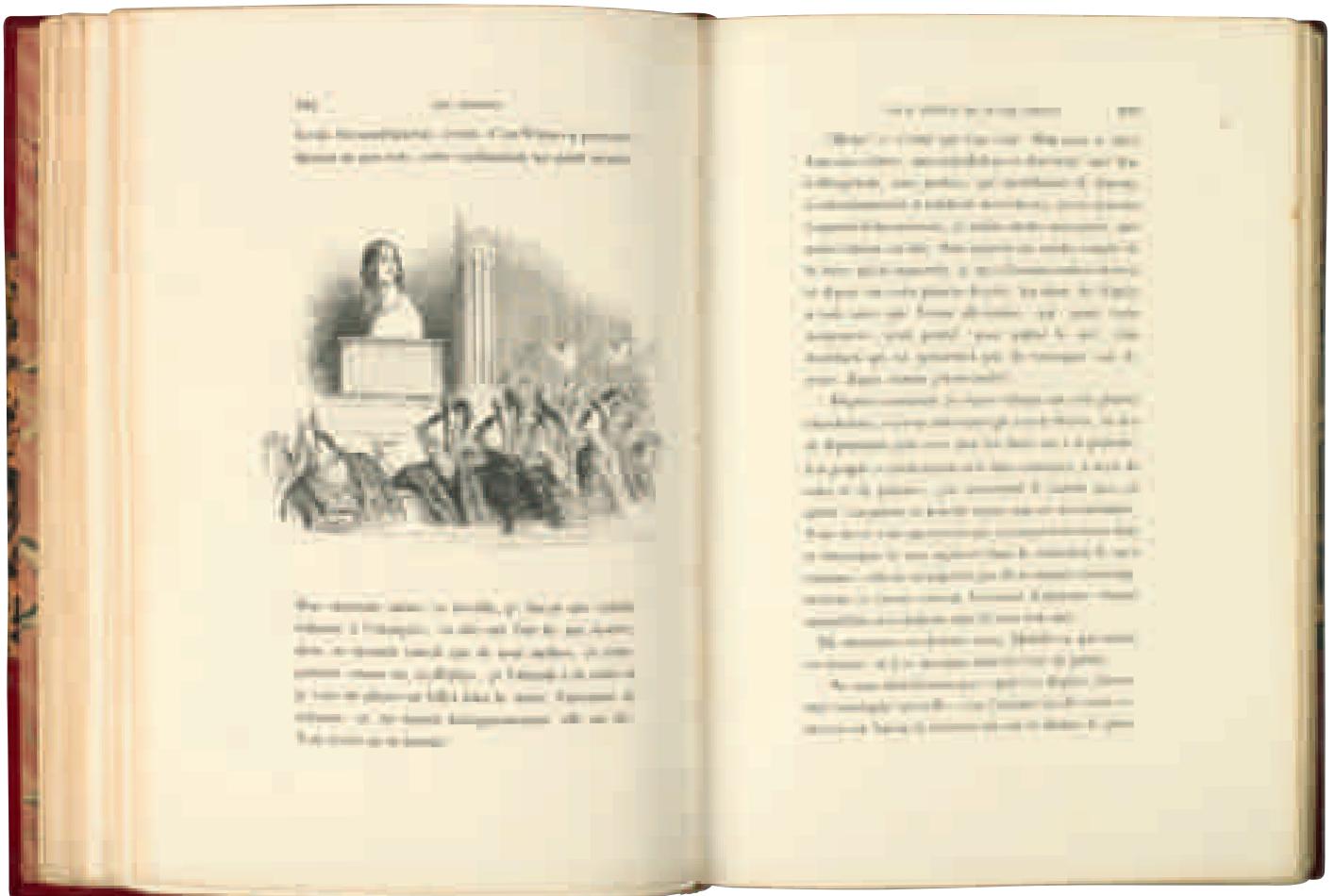
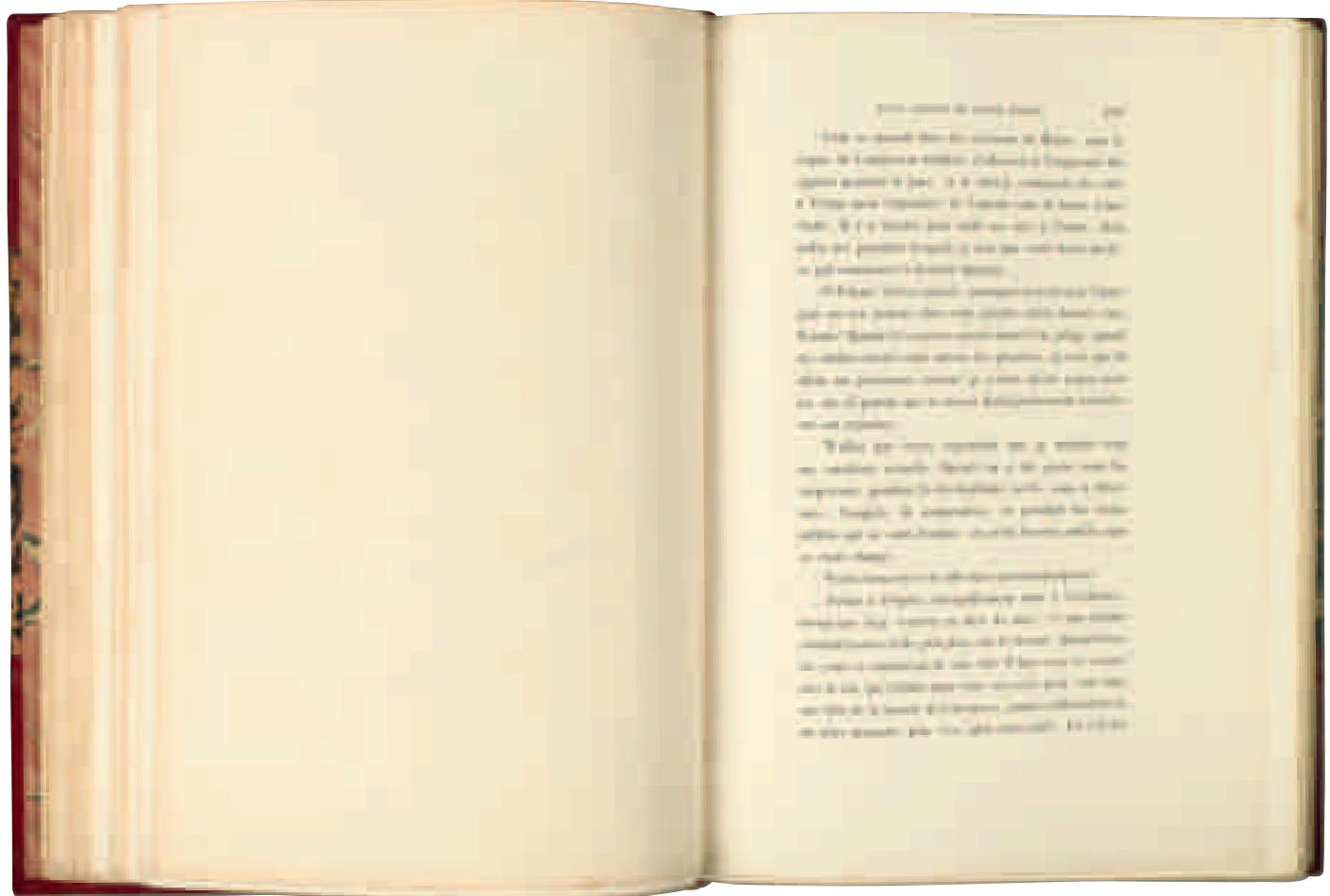
119

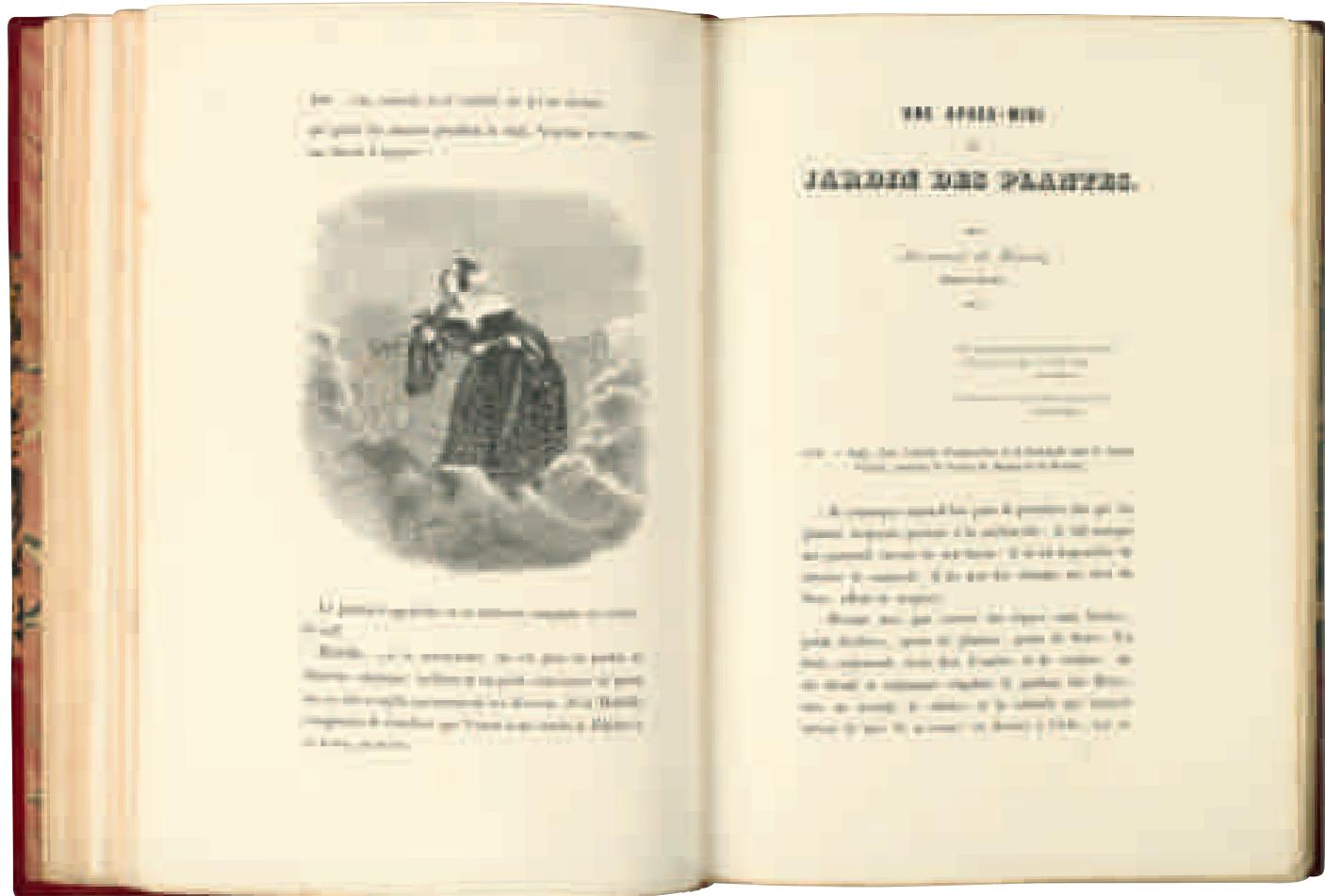




26









27

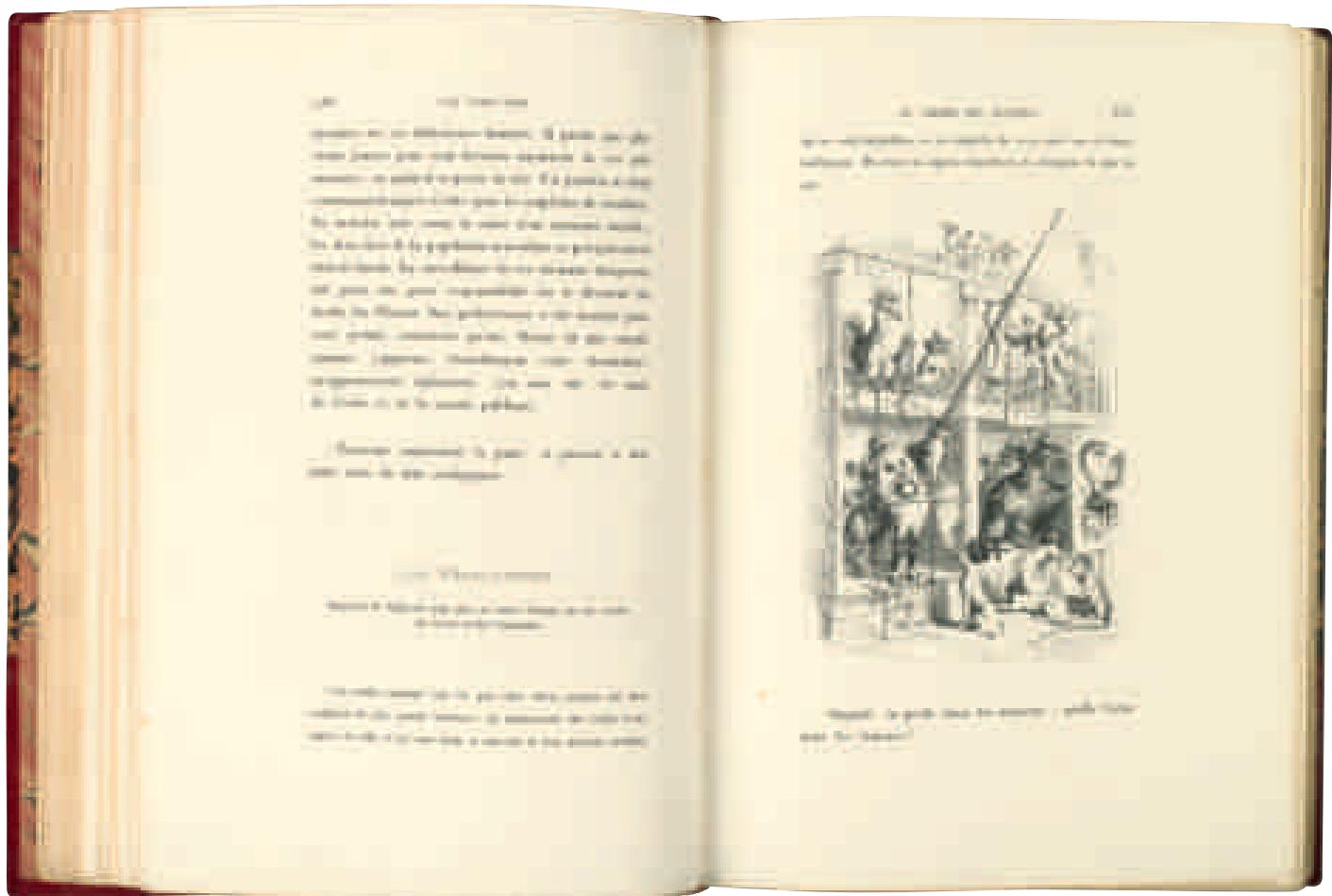


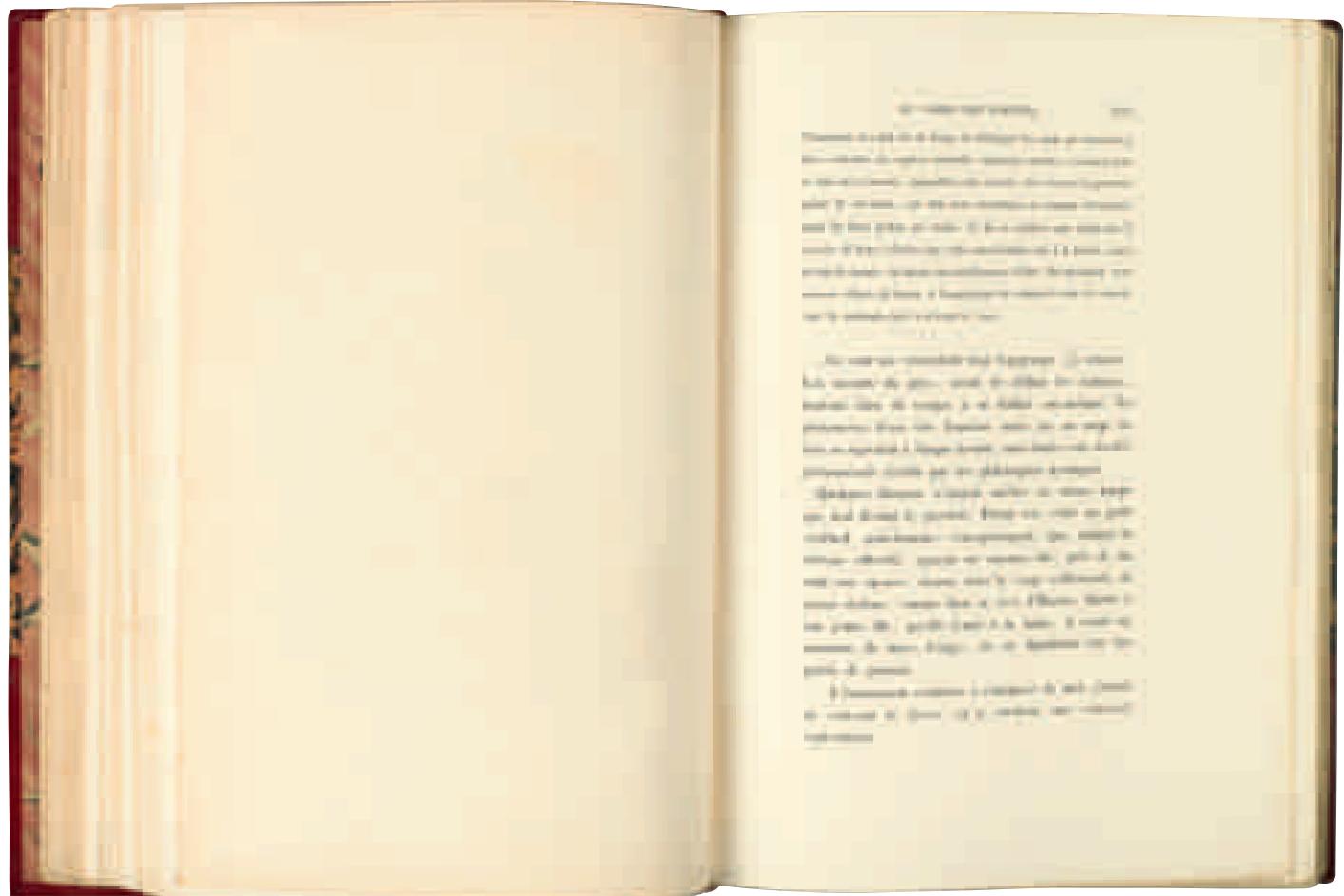


28



29



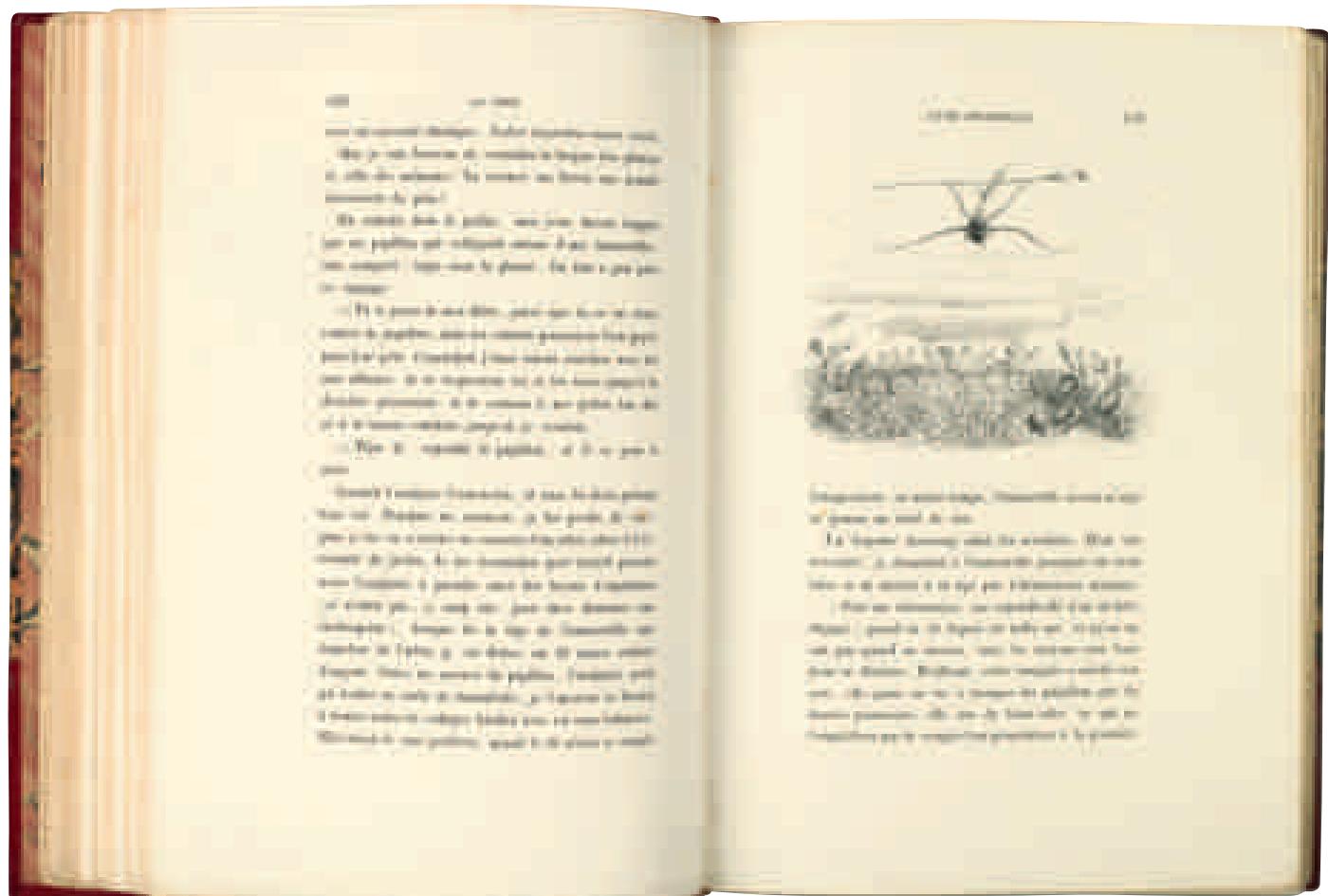






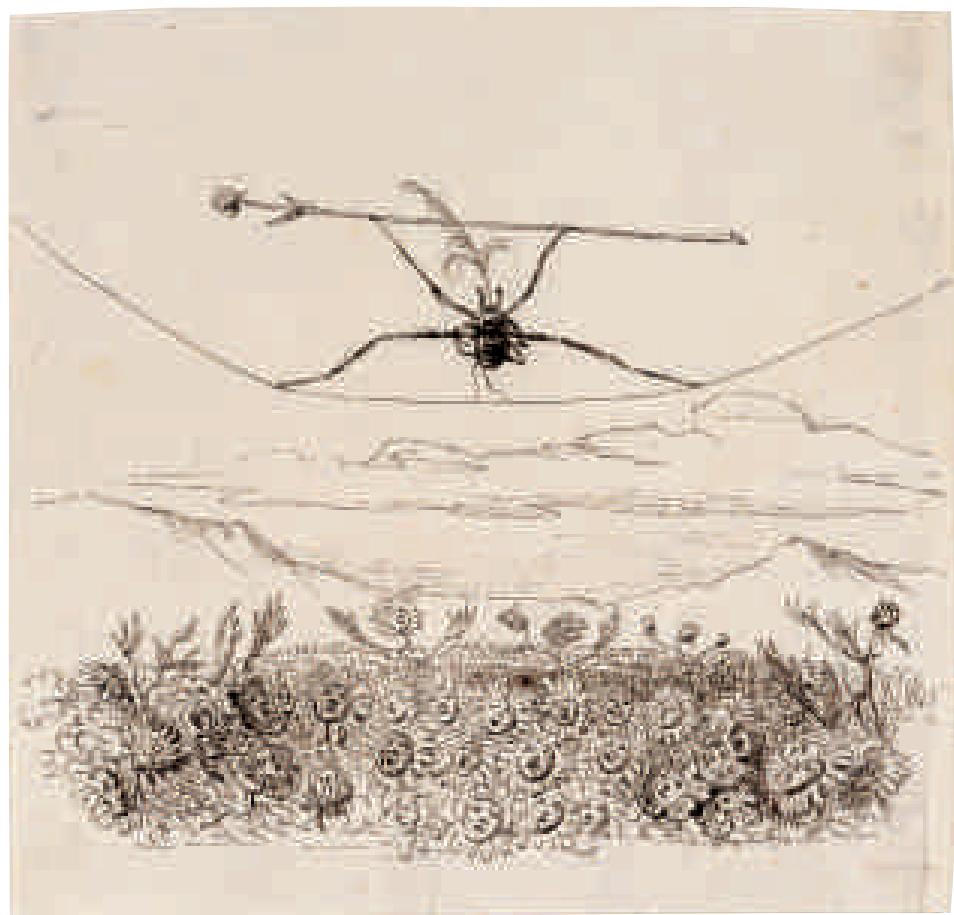
30

131



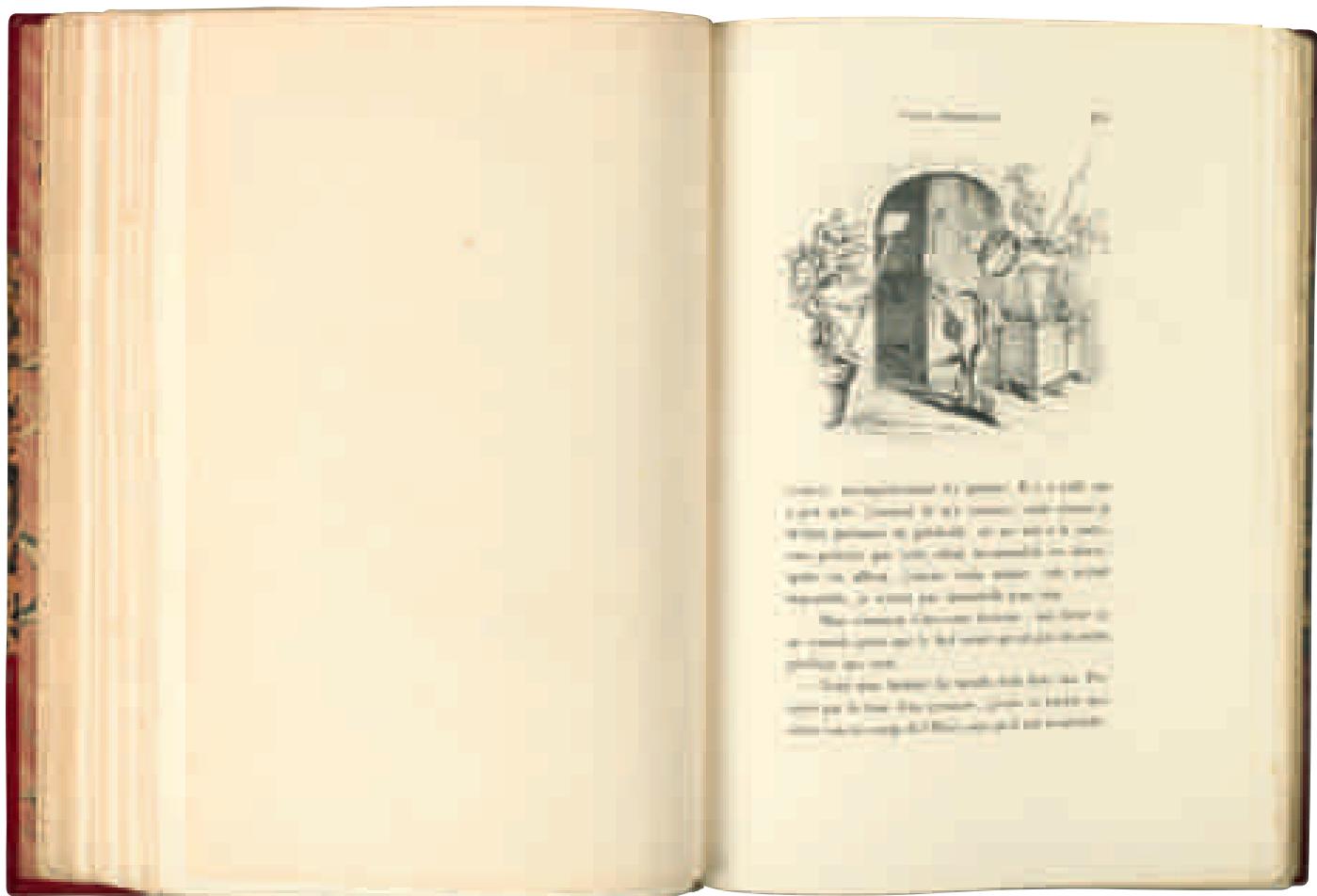


31



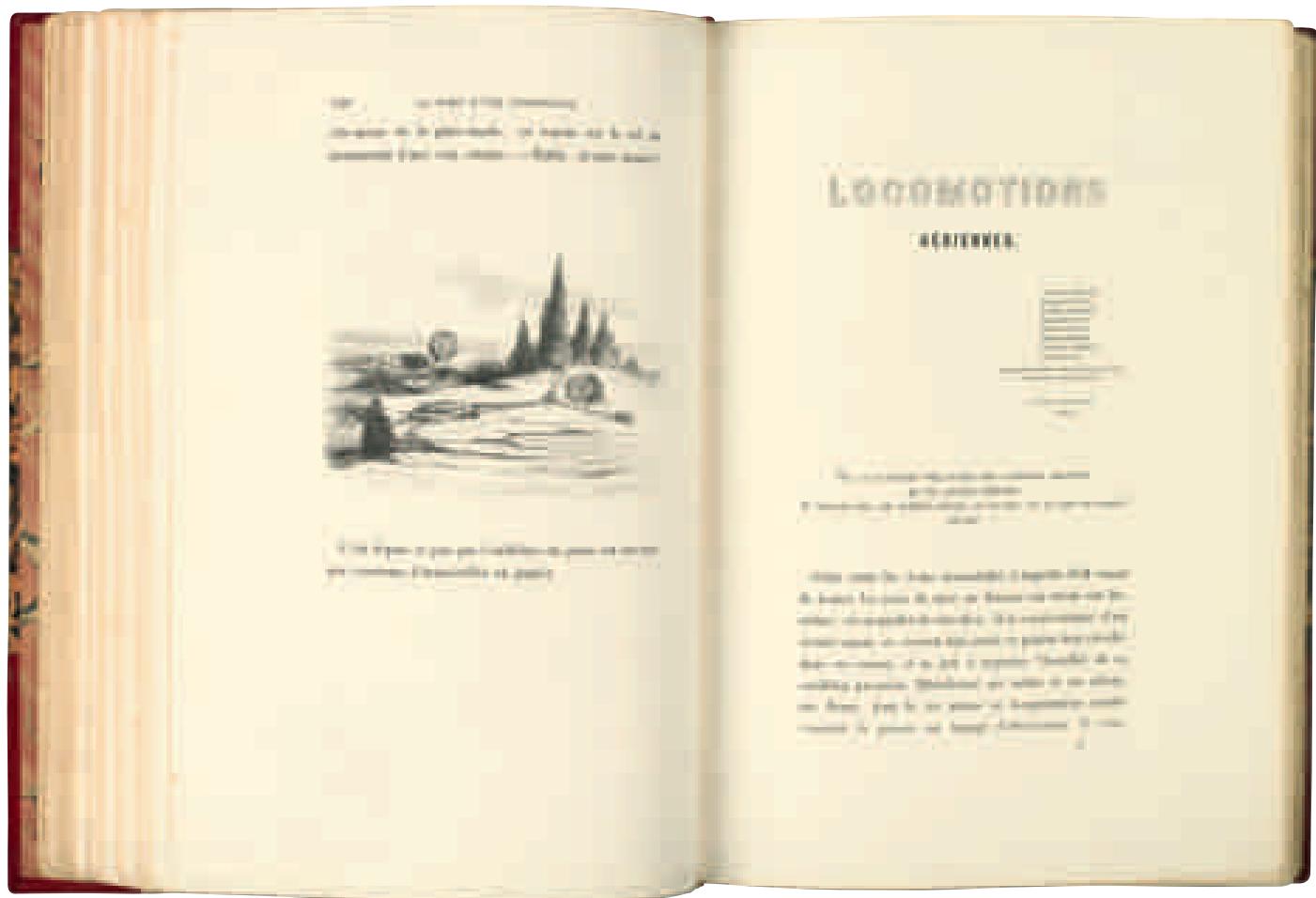
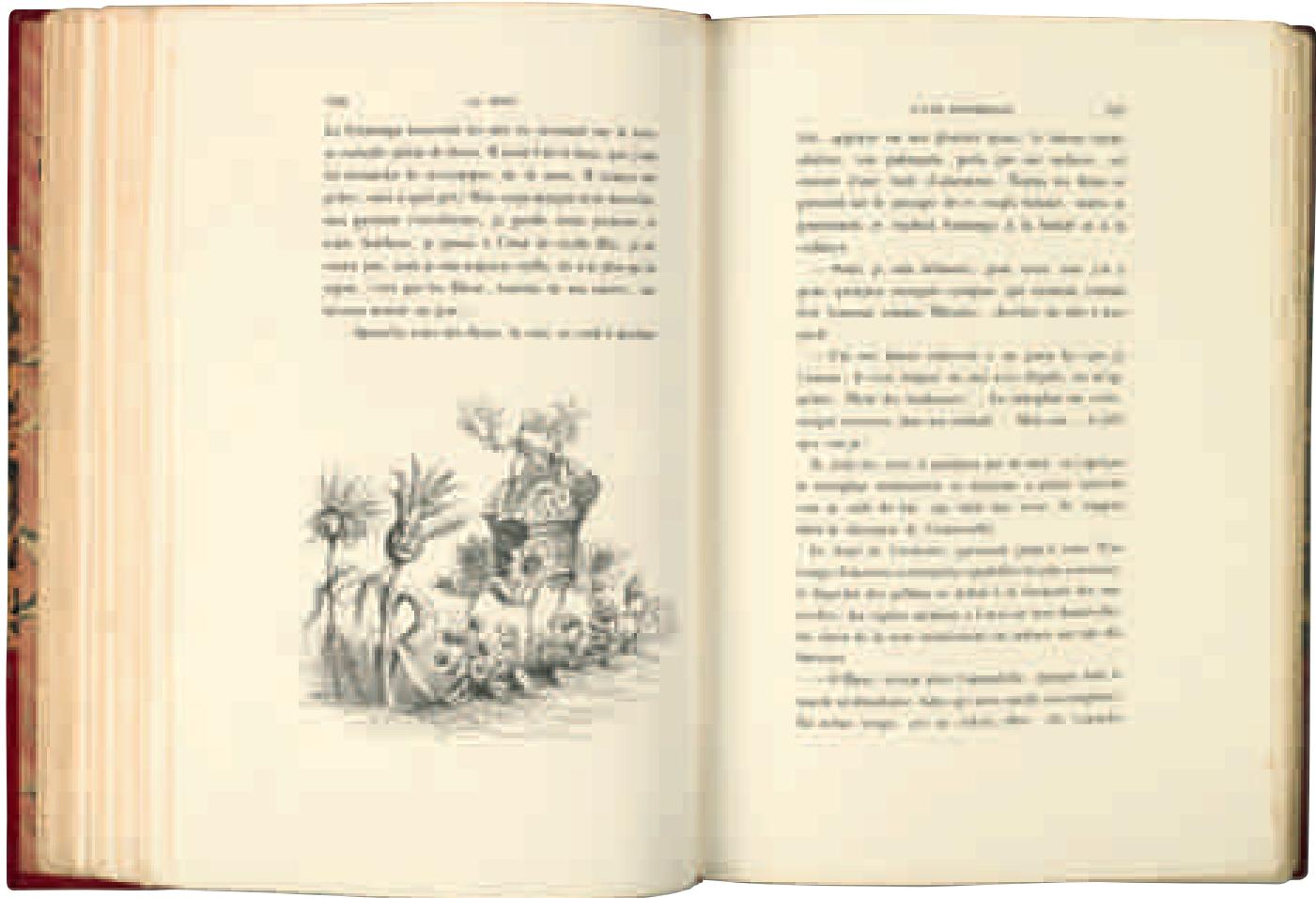
32

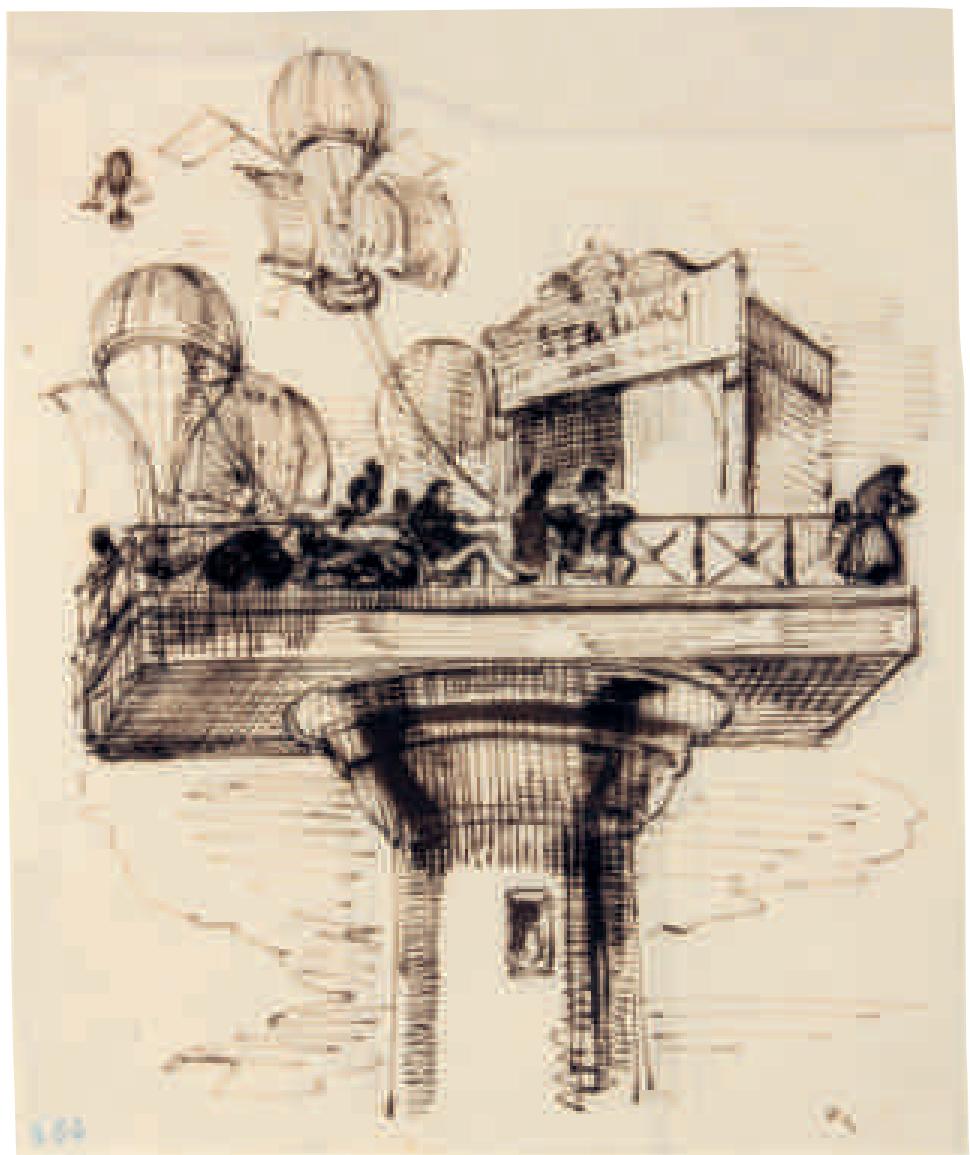
133



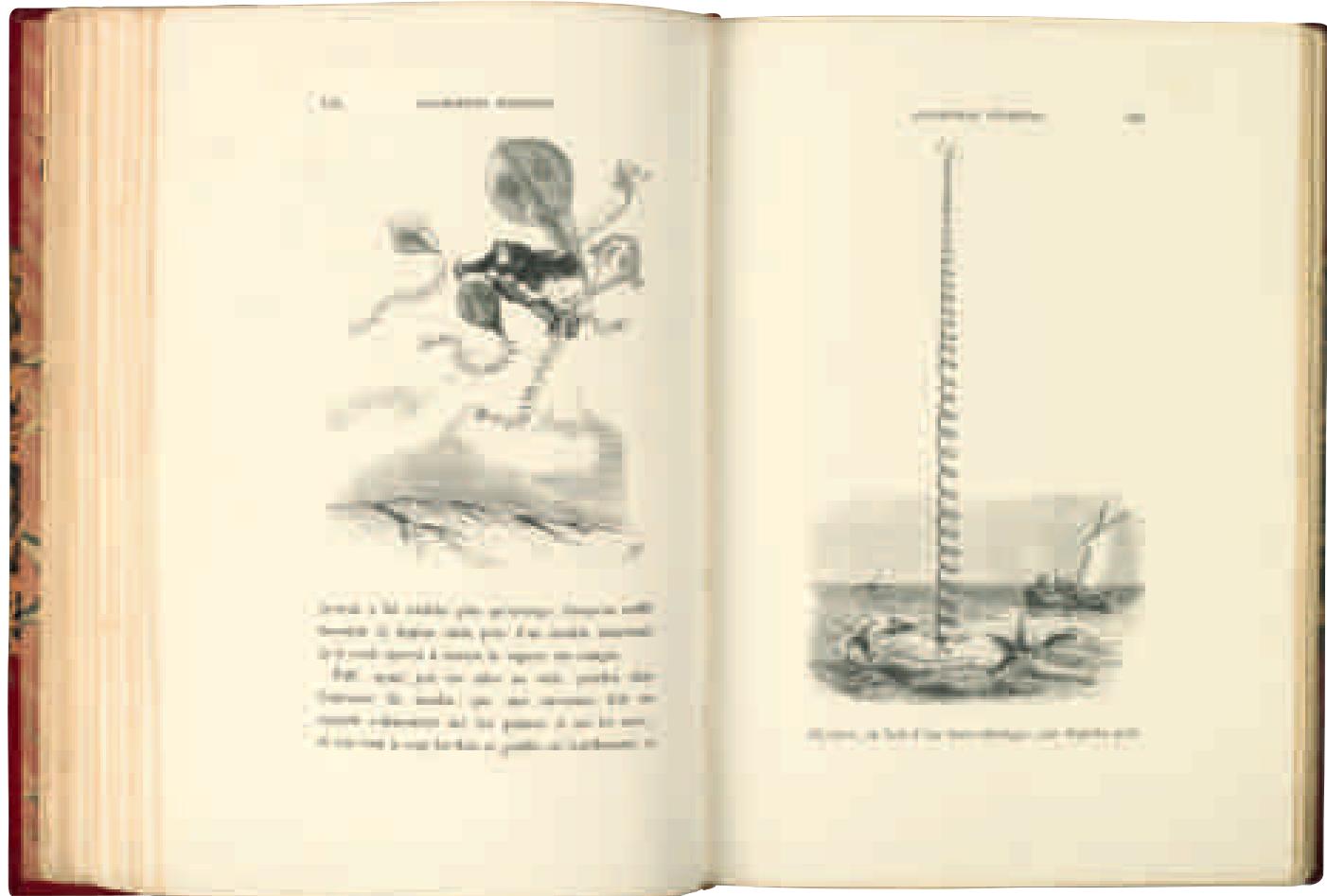
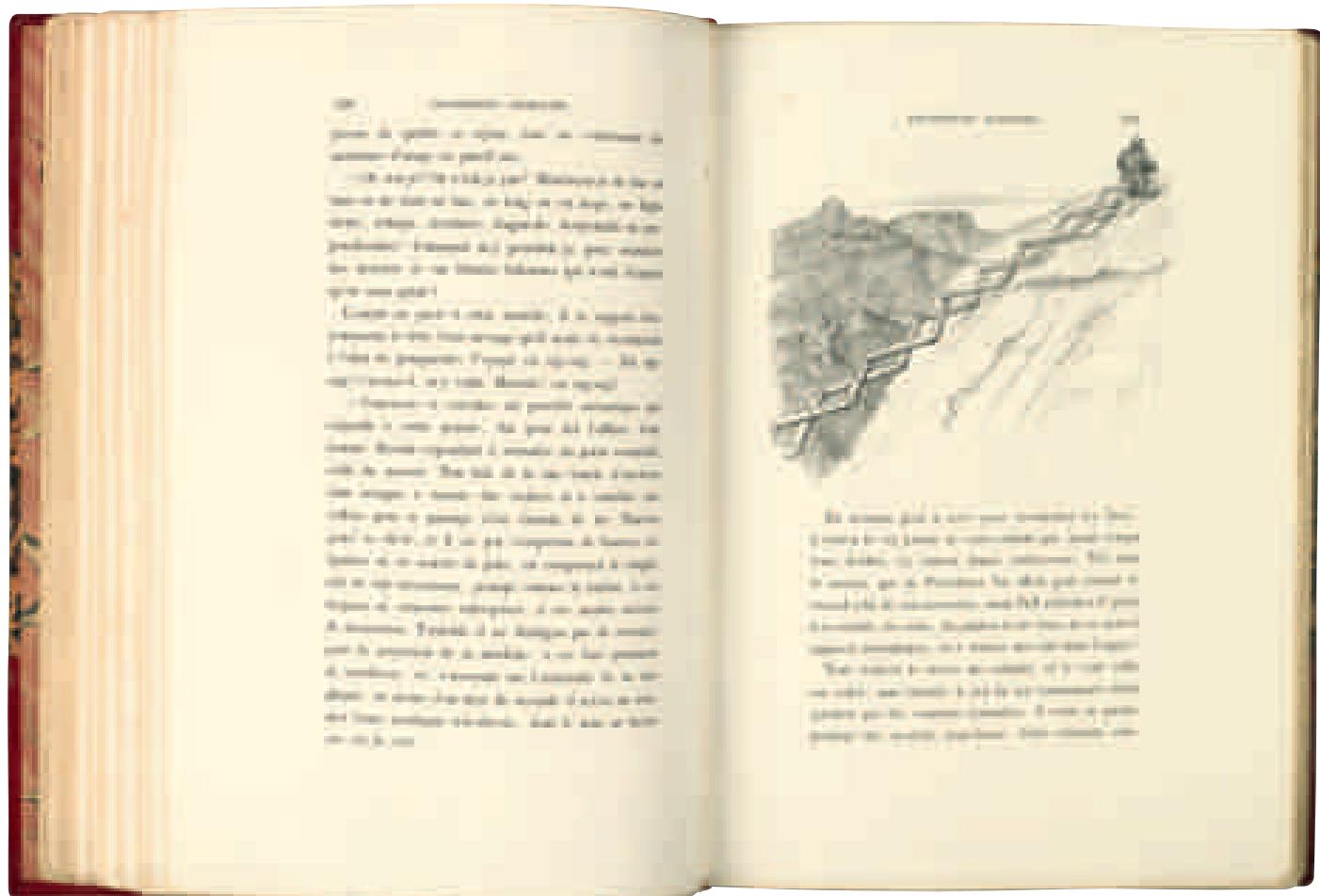


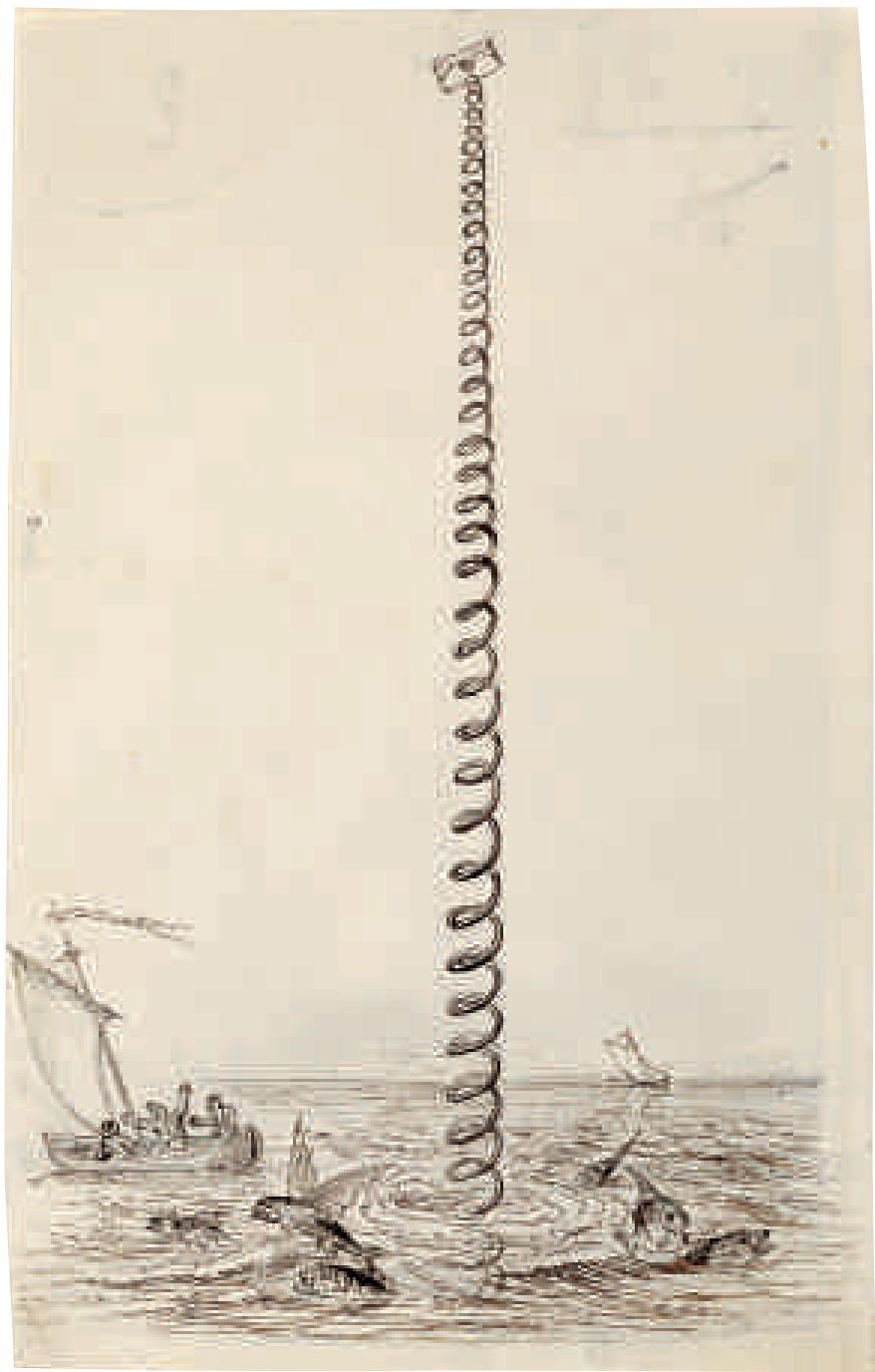
33





34



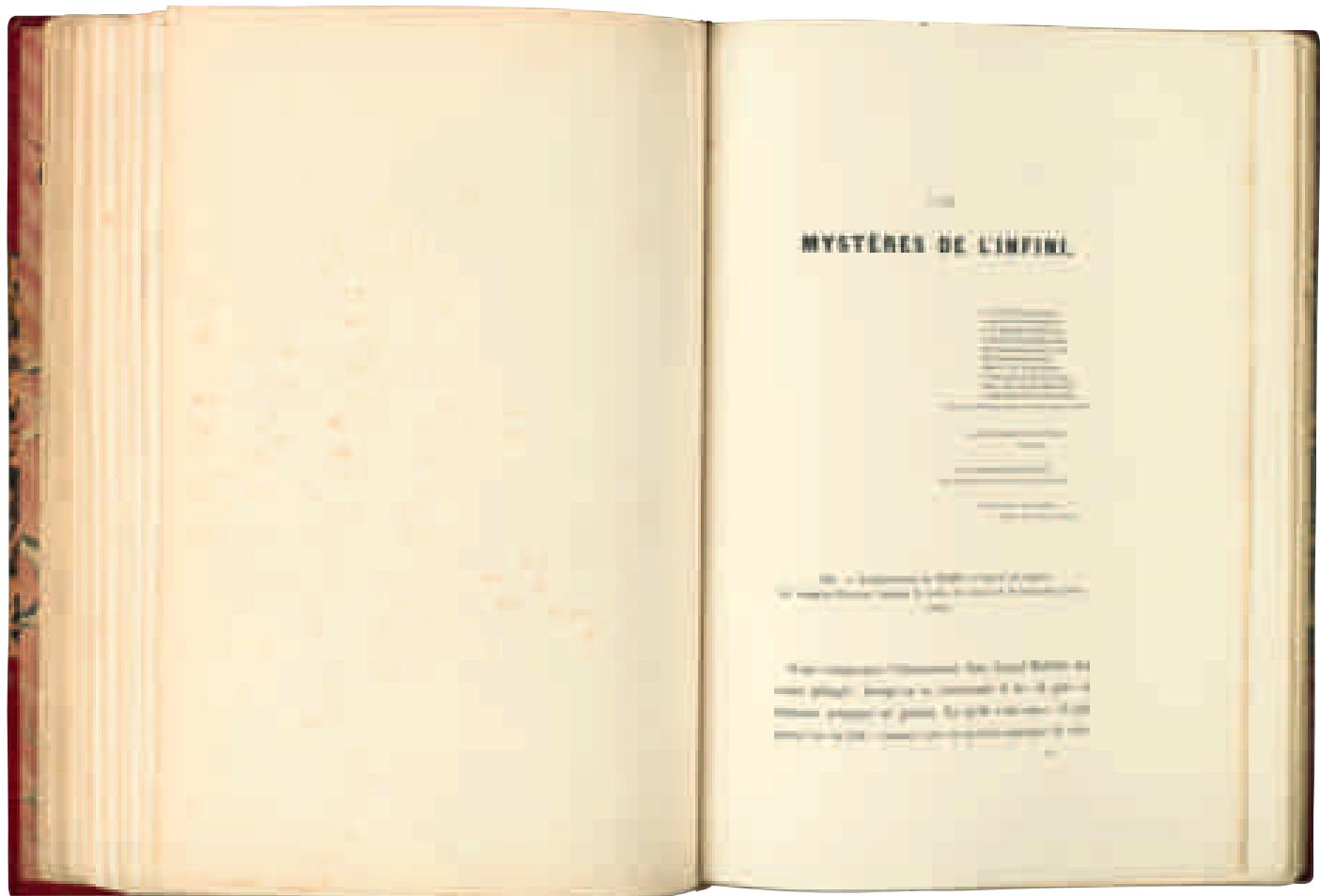


35





36



MYSTÈRES DE LINFINI.

Il n'y a rien dans le monde qui soit plus étrange que l'infinité.

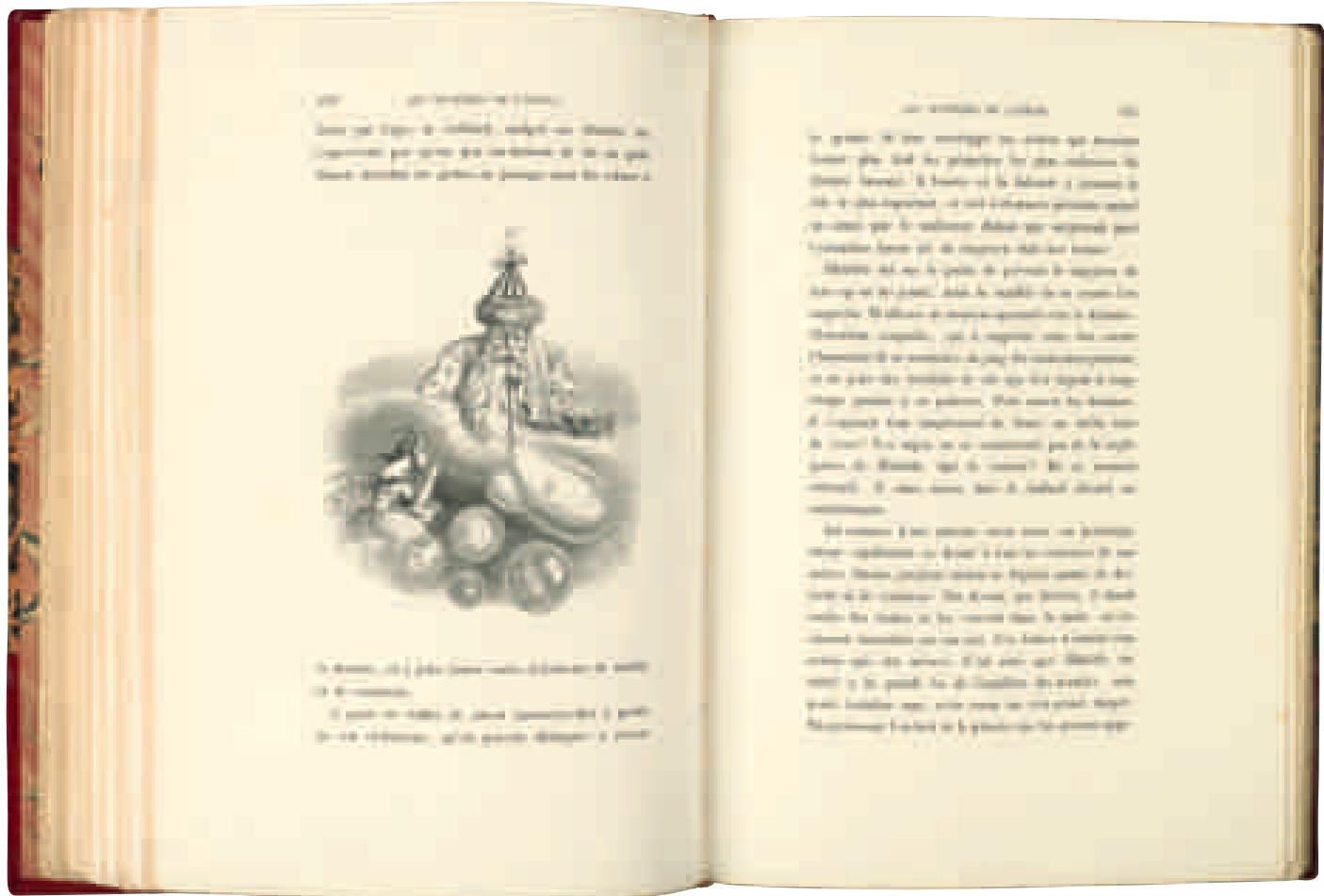
Il n'y a rien de plus étrange que l'infinité.

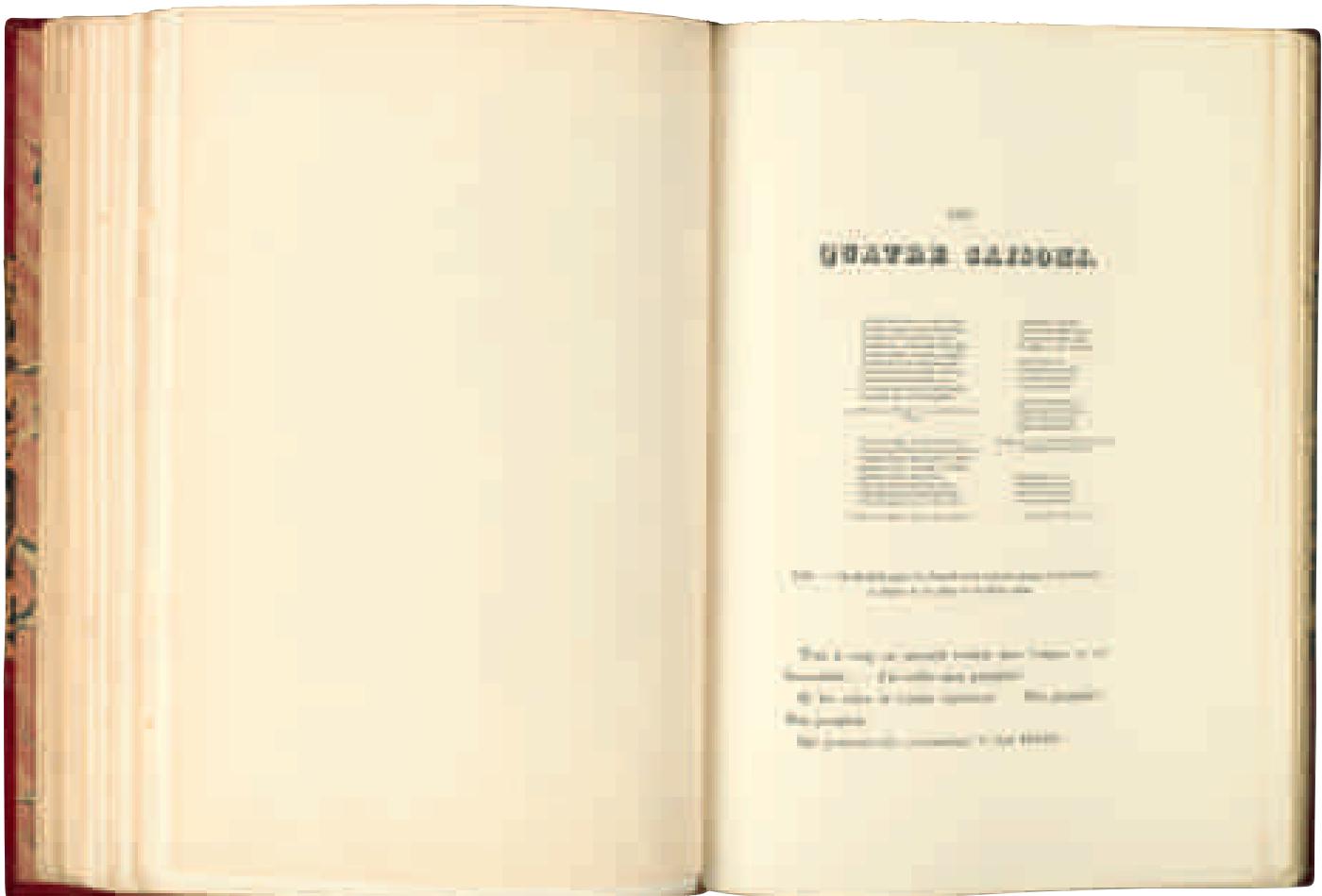
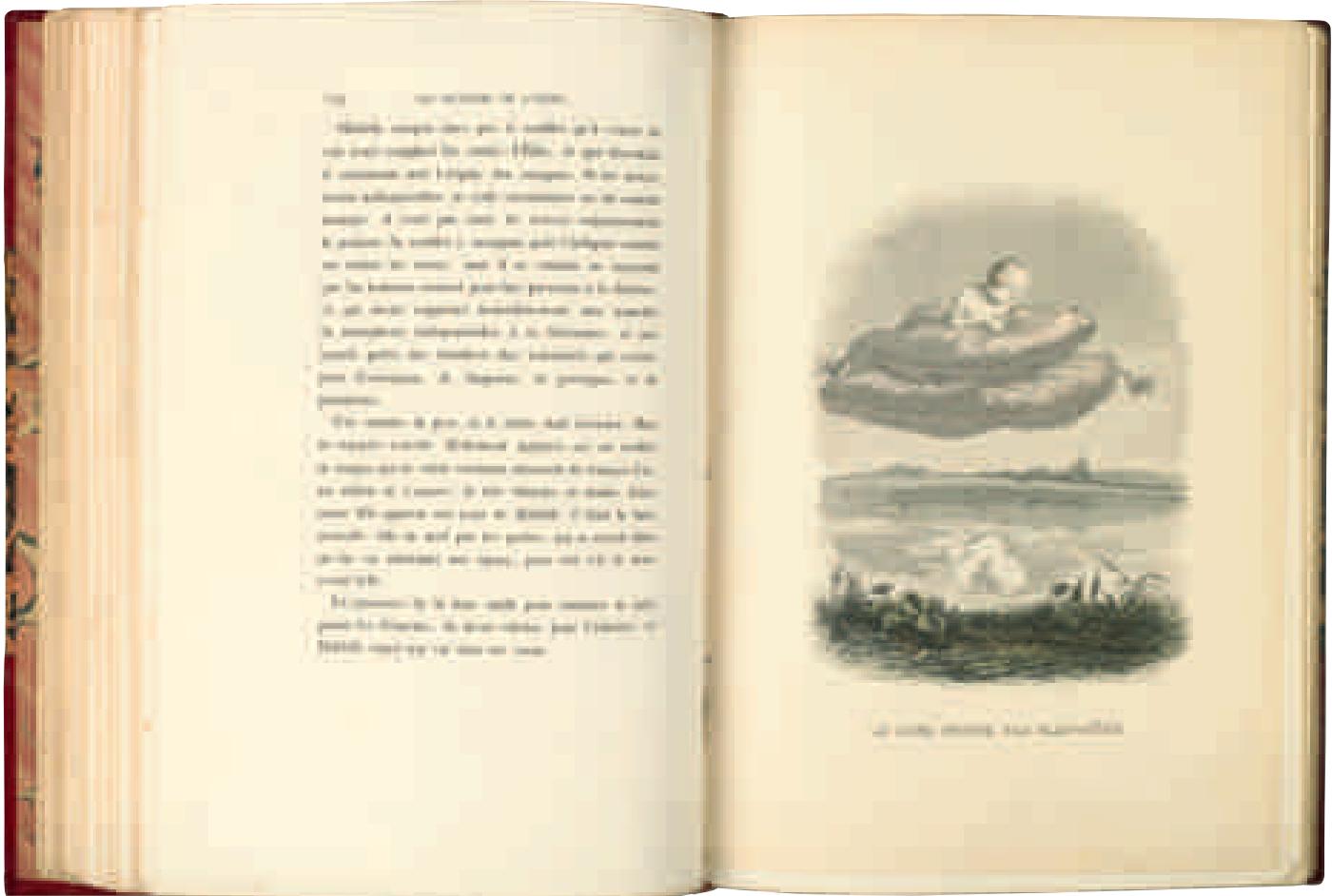


Il n'y a rien de plus étrange que l'infinité.



37



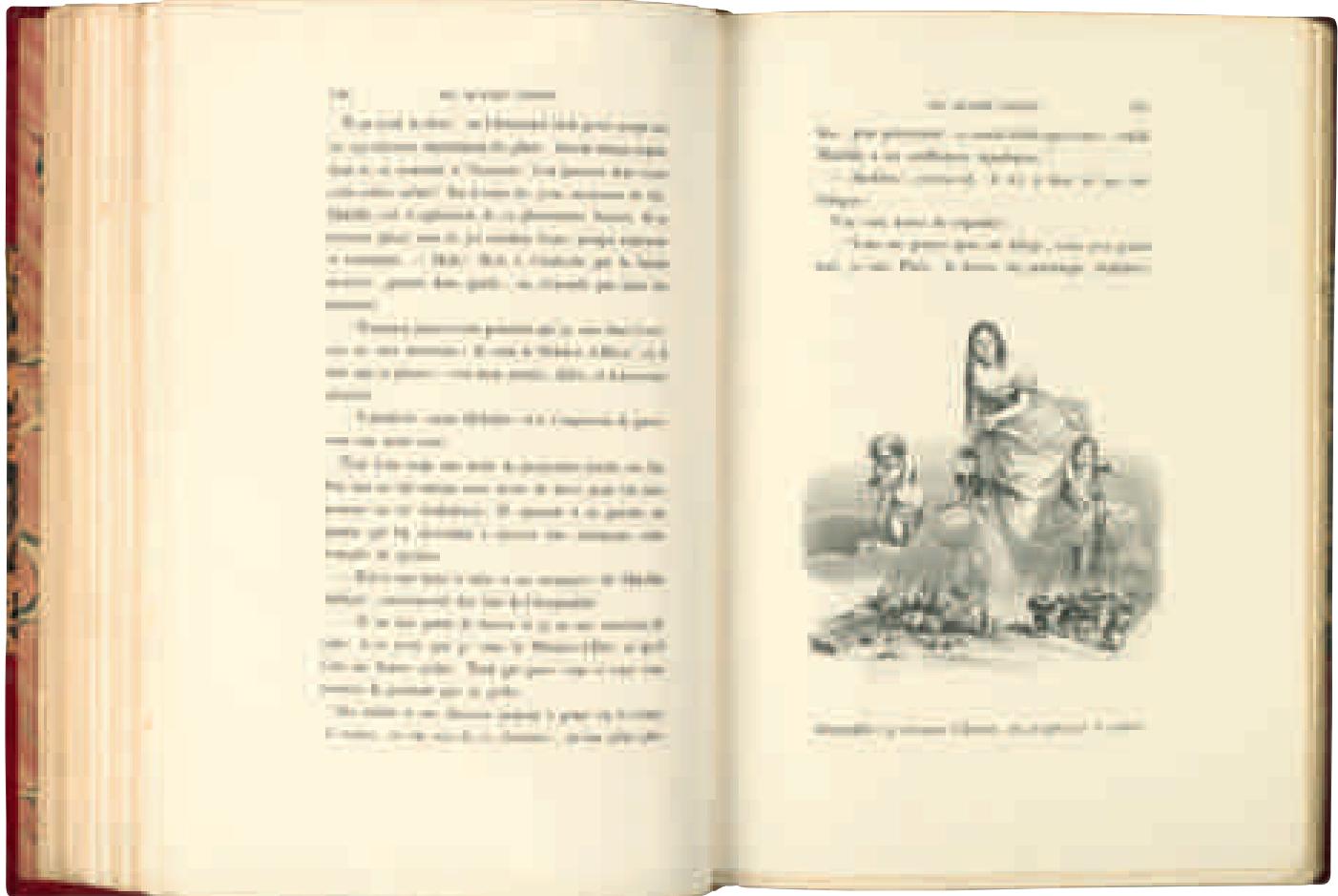


GRAYSON CARRIERS.



Fig. 1.—A stack of carriers used by the Indians of the Columbia River.

Fig. 2.—A single carrier used by the Indians of the Columbia River.





38

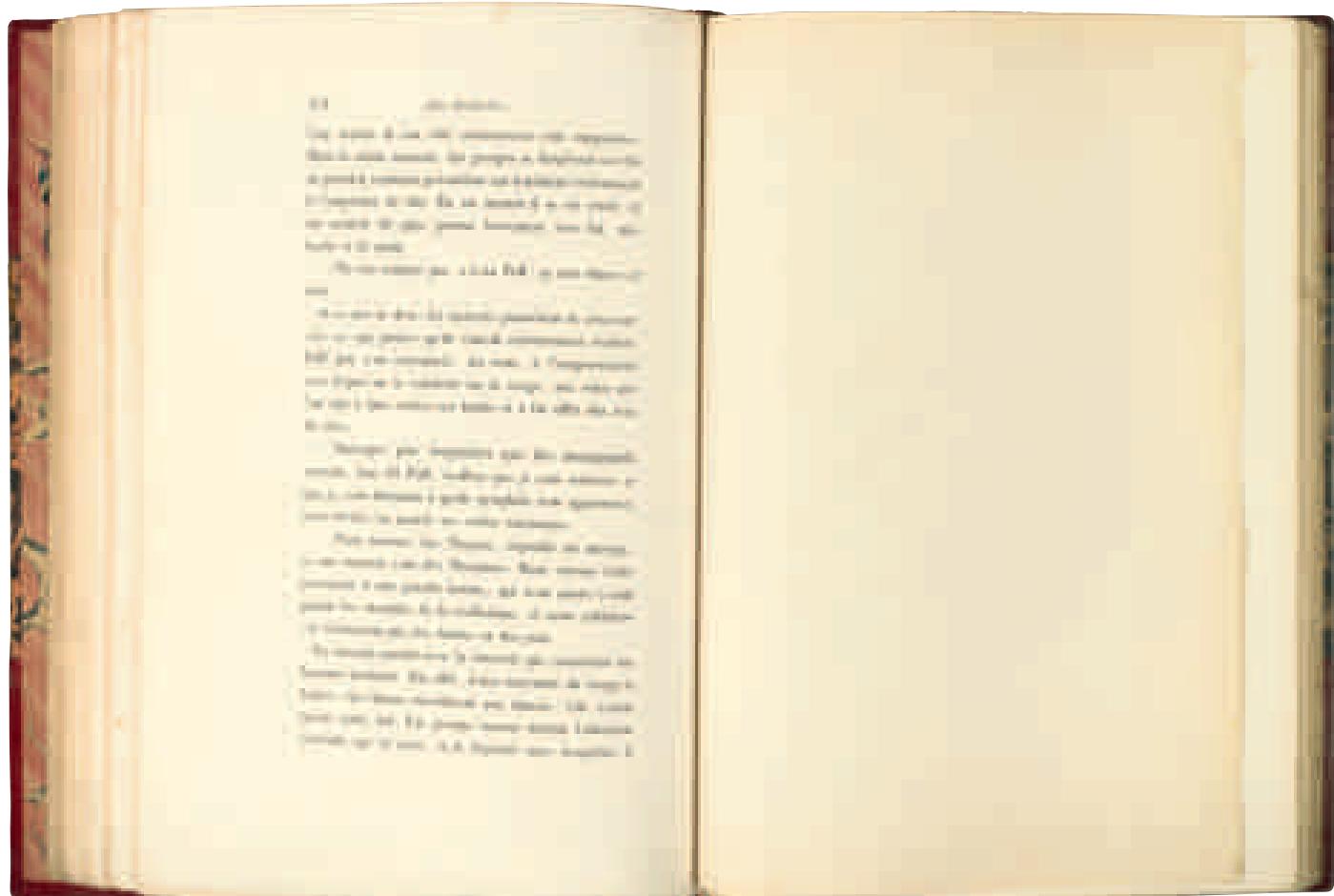
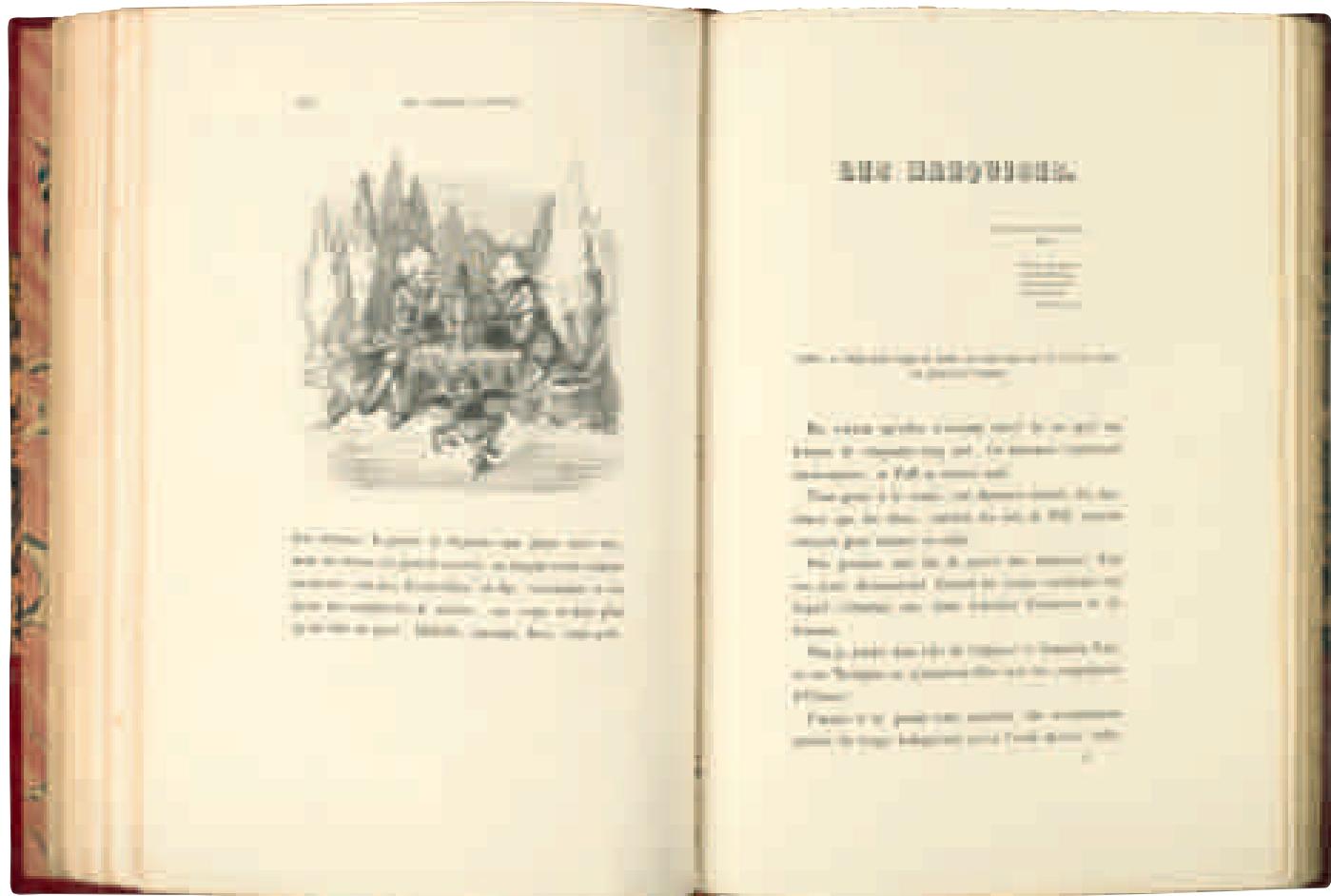


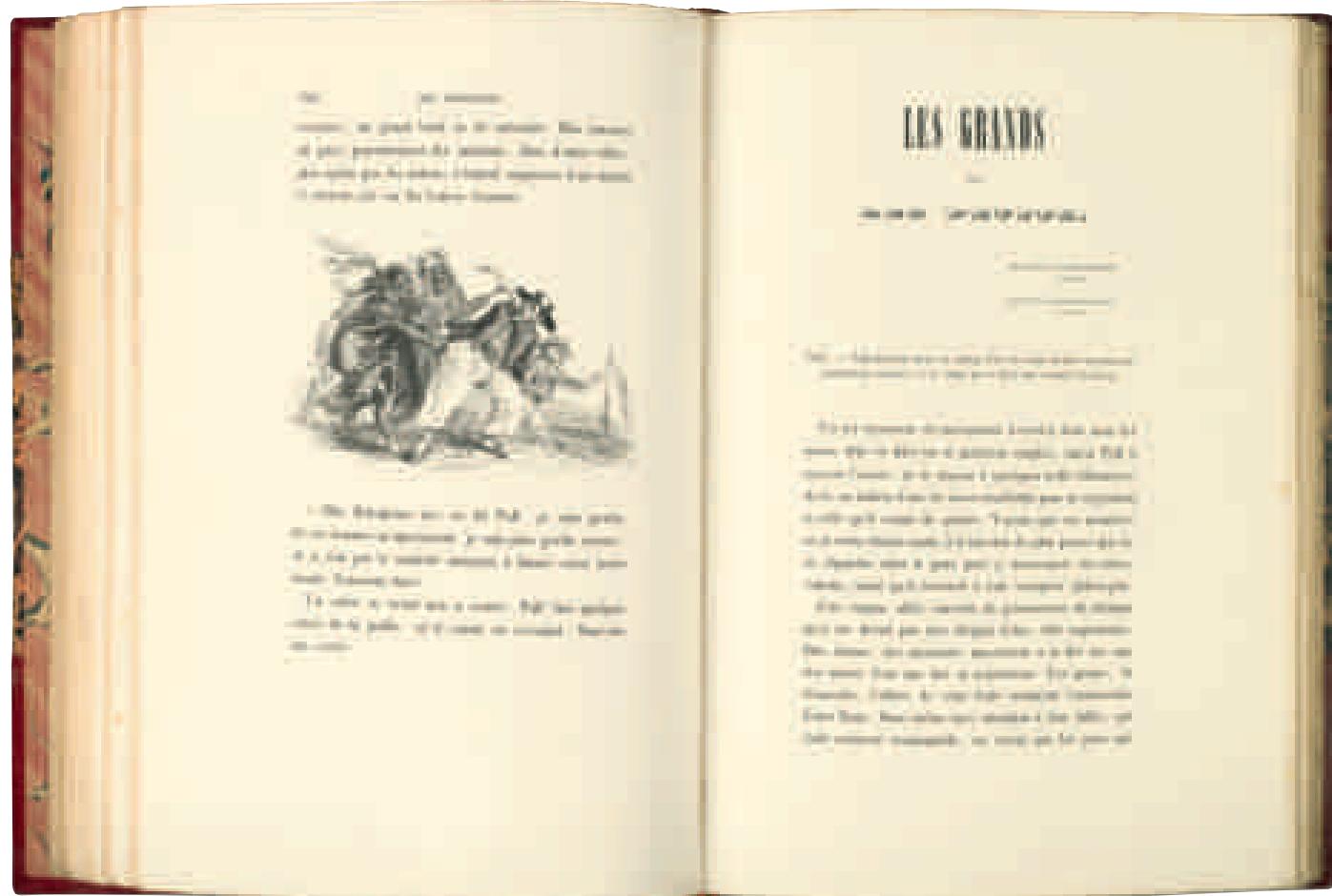


39



40









41



42



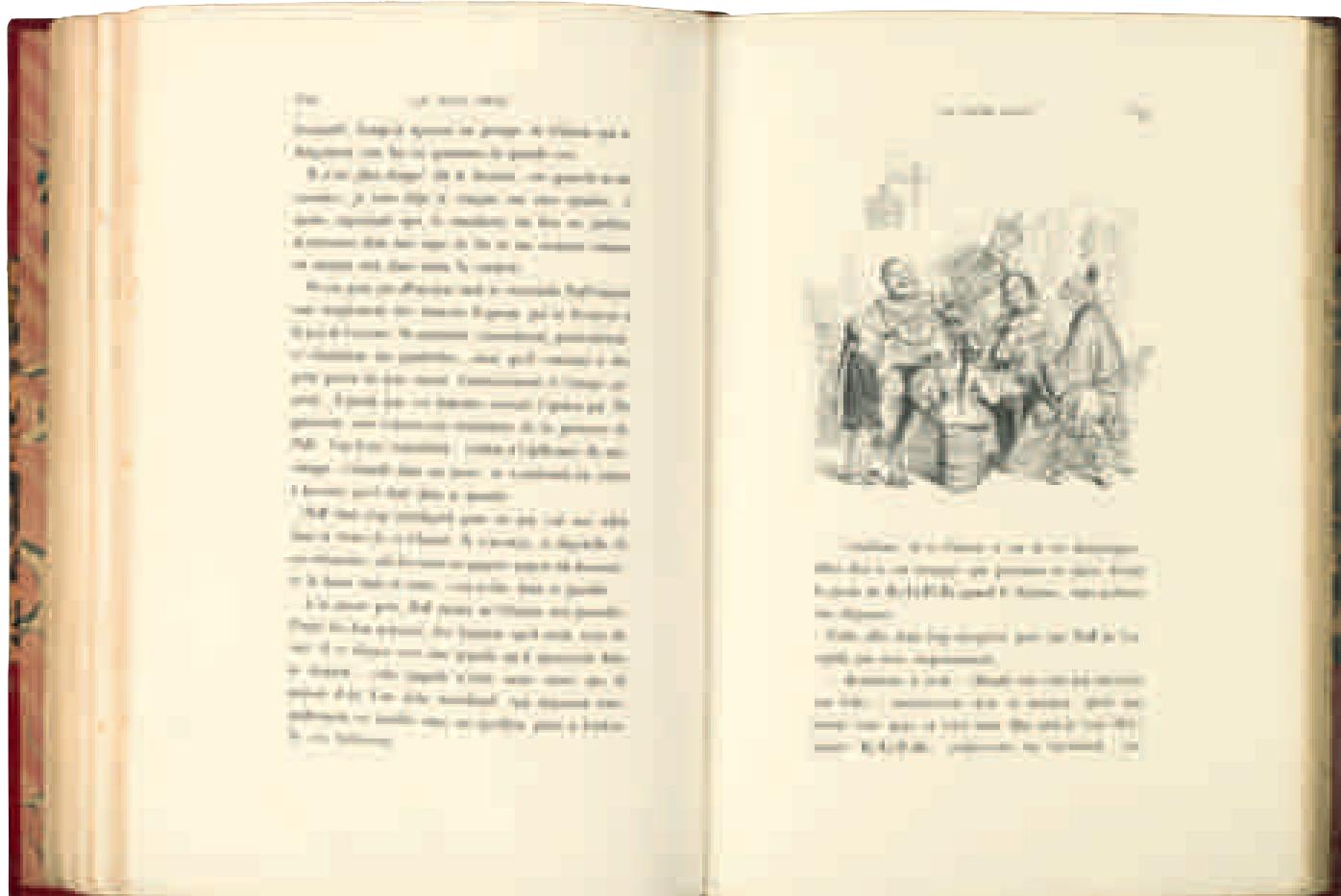
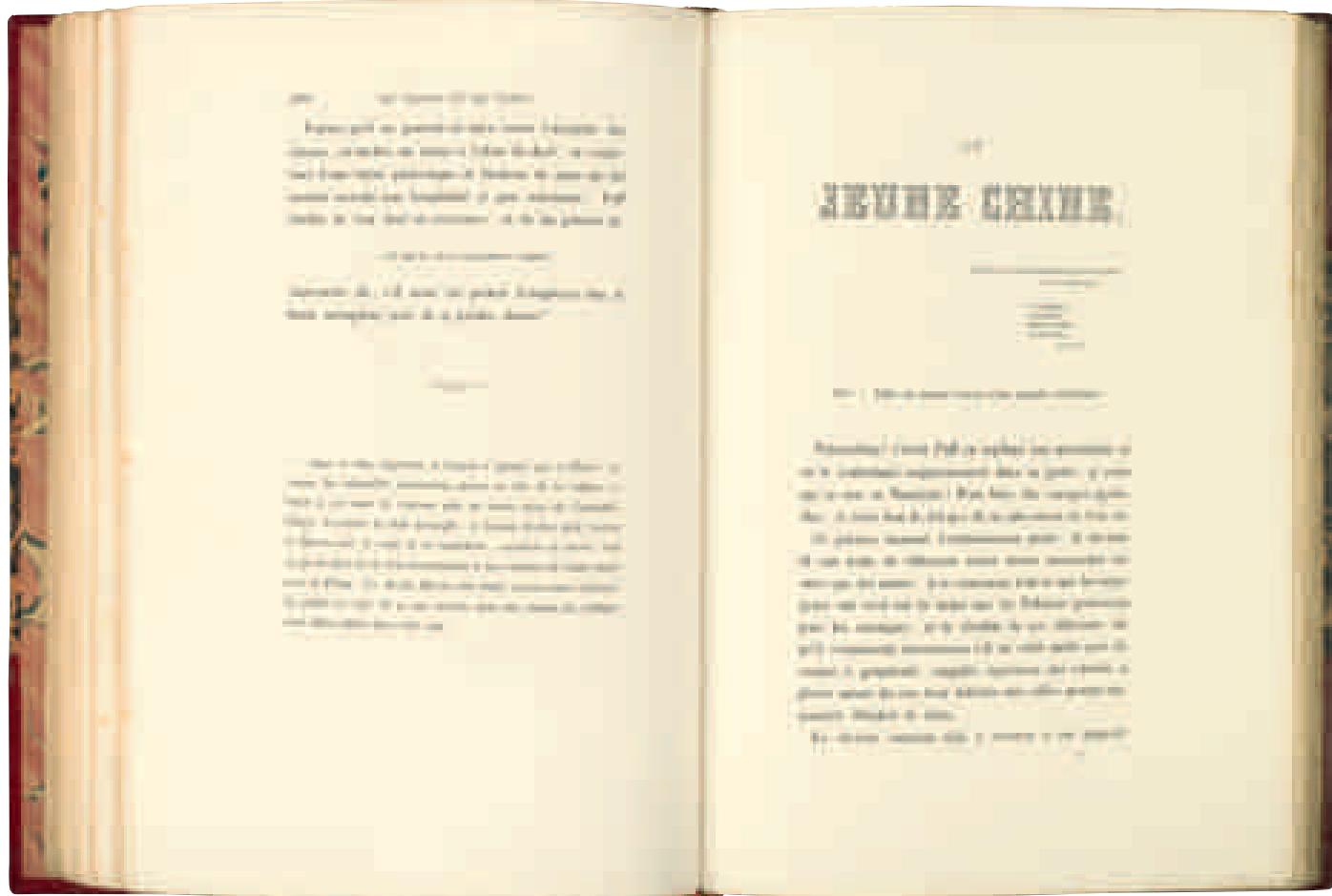


43



44





... the name of the town.
I have got an account of the town & country. The
country is very poor & broken. The soil is
very bad & the people are poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant.

... the name of the town.
I have got an account of the town & country. The
country is very poor & broken. The soil is
very bad & the people are poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant.

... the name of the town.
I have got an account of the town & country. The
country is very poor & broken. The soil is
very bad & the people are poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant.

LEADER-CLERKS

THE LEADER-CLERKS

... the name of the town.
I have got an account of the town & country. The
country is very poor & broken. The soil is
very bad & the people are poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant.

... the name of the town.

... the name of the town.
I have got an account of the town & country. The
country is very poor & broken. The soil is
very bad & the people are poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant.

... the name of the town.
I have got an account of the town & country. The
country is very poor & broken. The soil is
very bad & the people are poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant.

... the name of the town.
I have got an account of the town & country. The
country is very poor & broken. The soil is
very bad & the people are poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant.

... the name of the town.
I have got an account of the town & country. The
country is very poor & broken. The soil is
very bad & the people are poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant.

THE LEADER-CLERKS

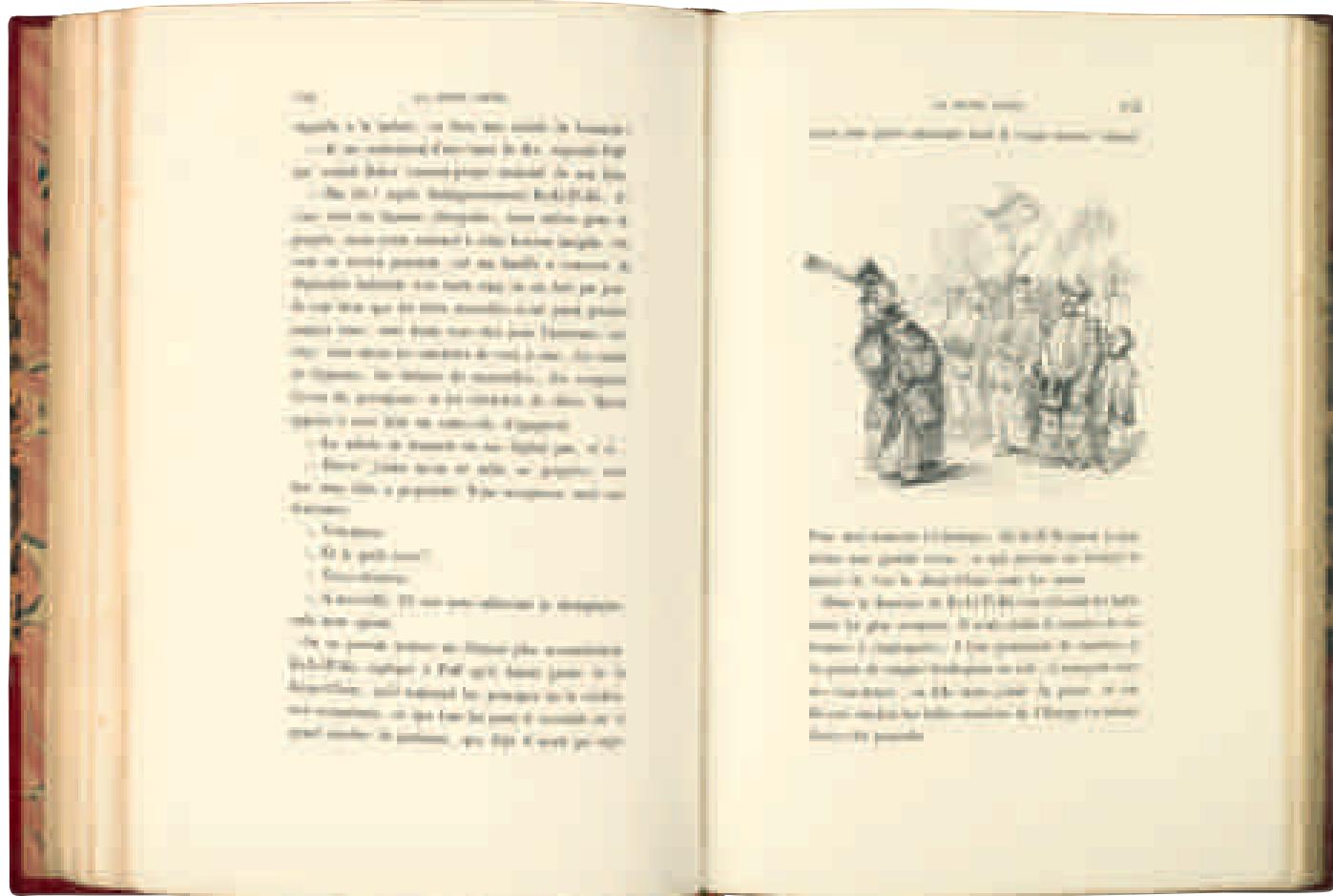


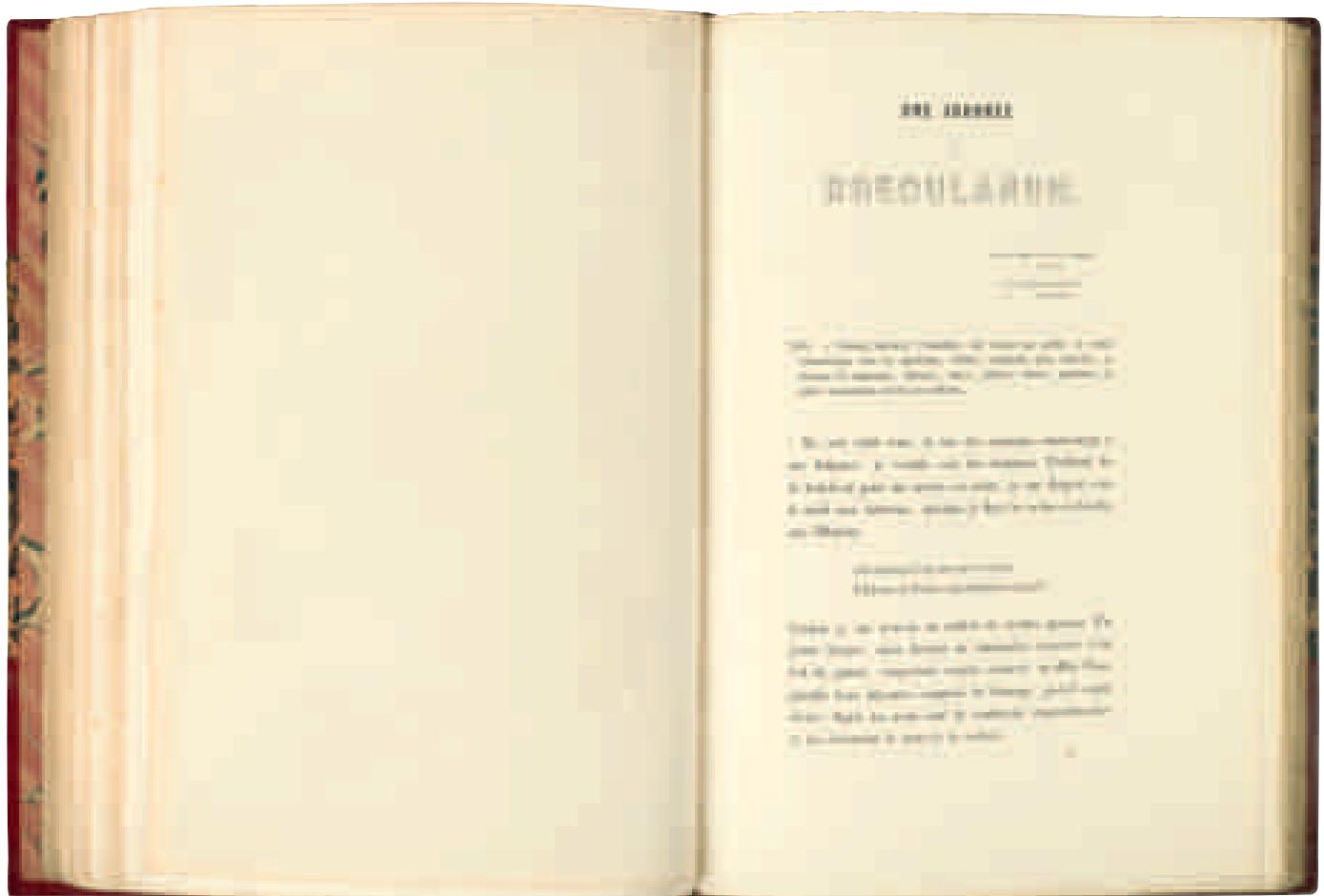
... the name of the town.
I have got an account of the town & country. The
country is very poor & broken. The soil is
very bad & the people are poor & ignorant. The
people are very poor & ignorant.

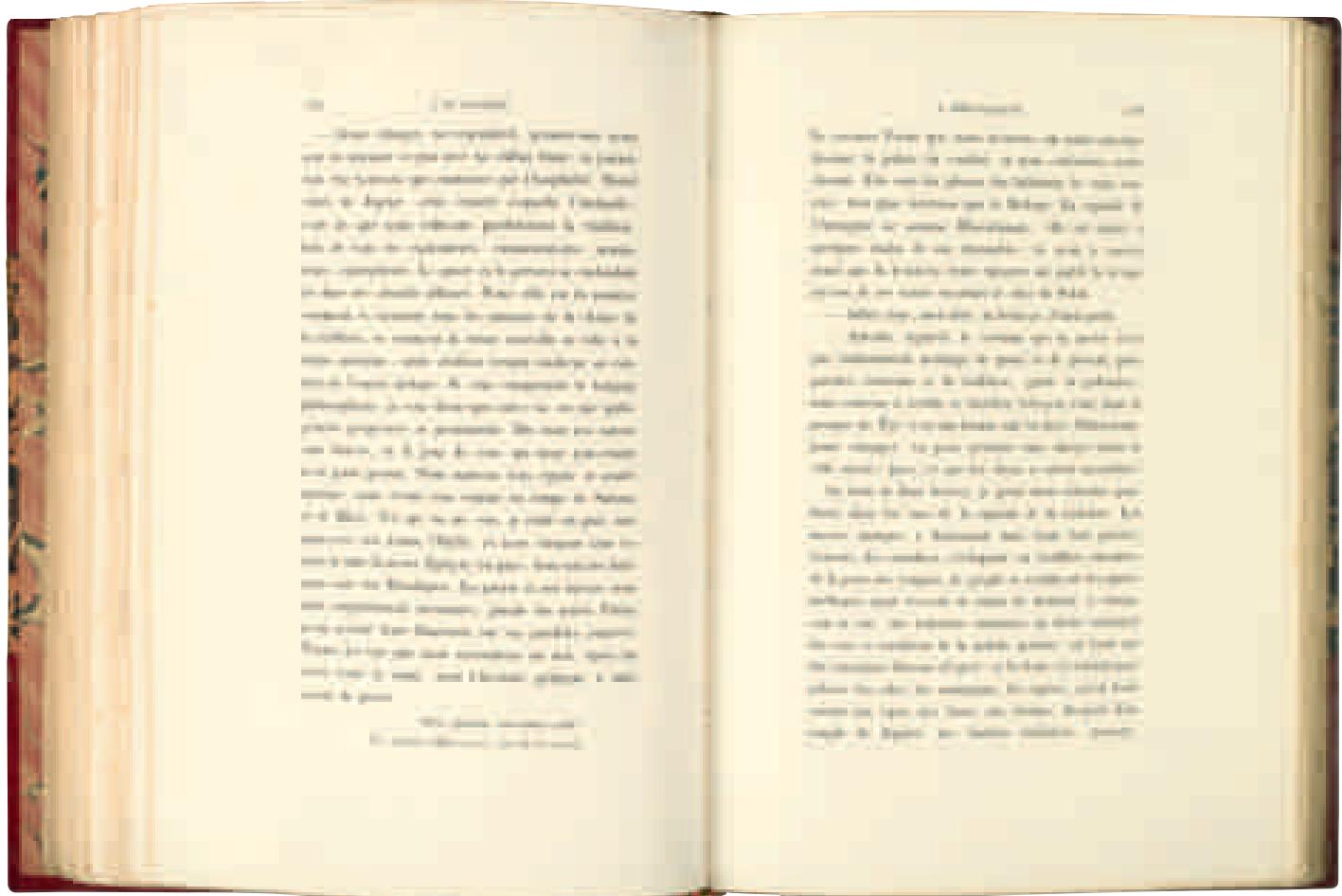
... the name of the town.

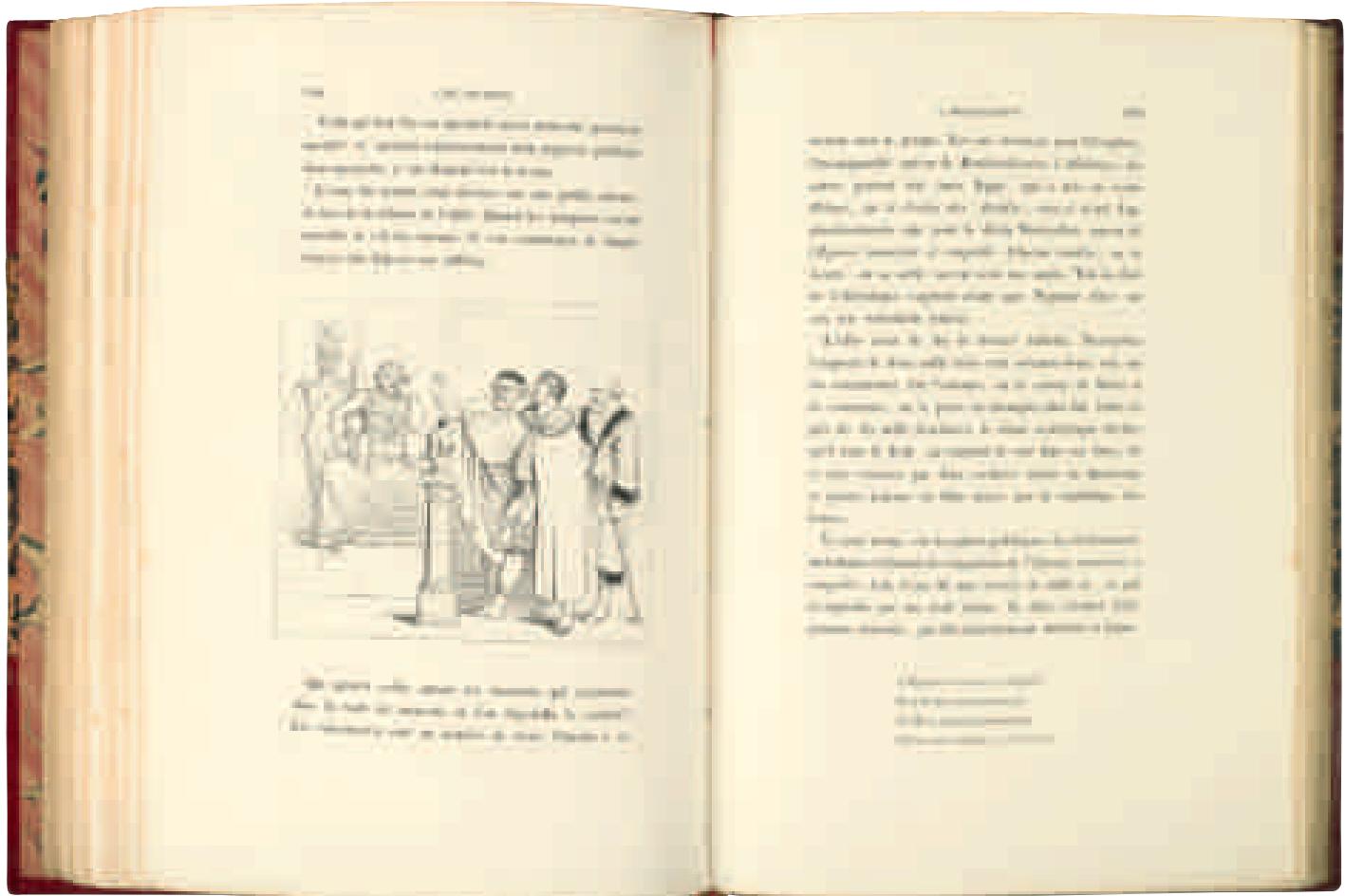
... the name of the town.

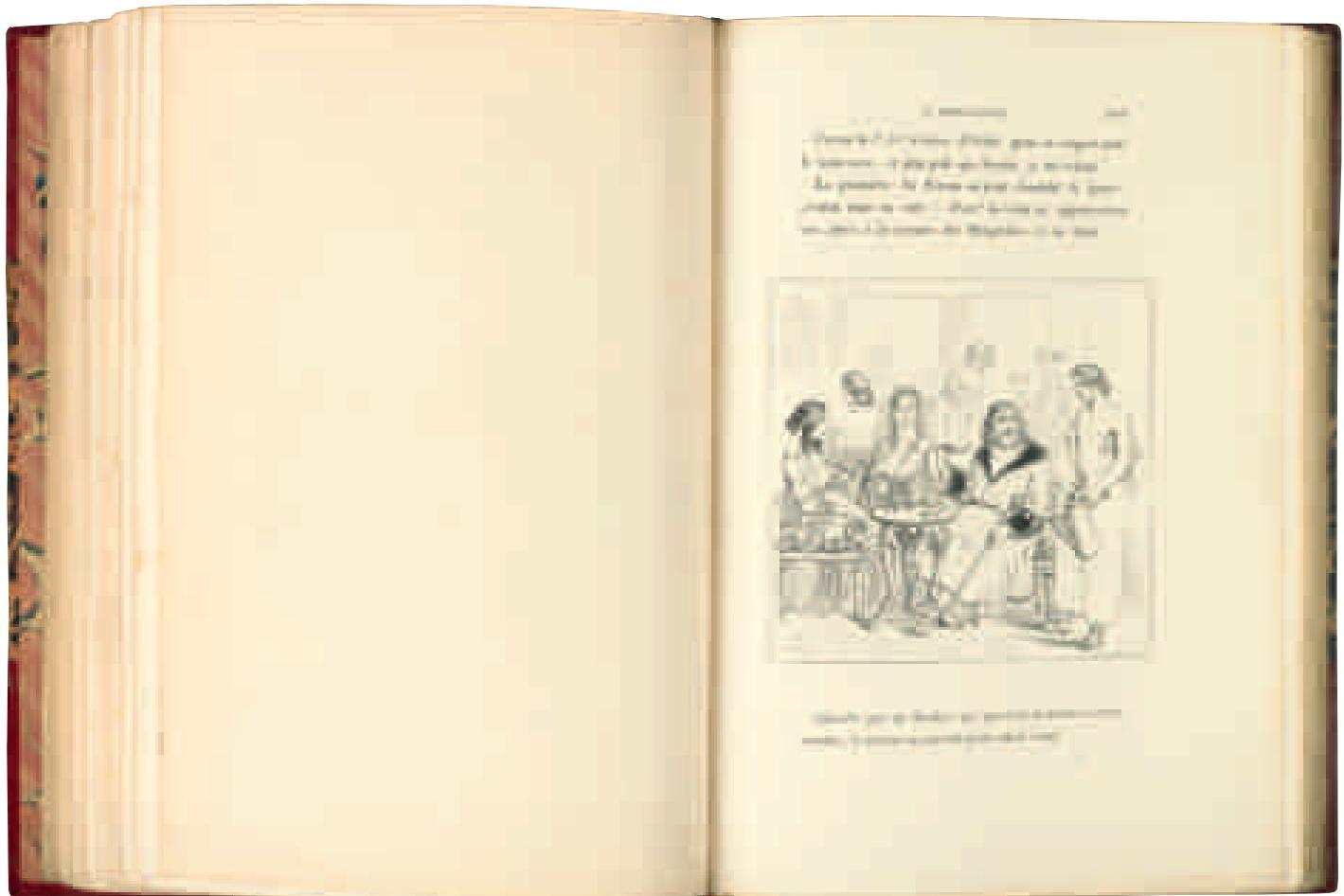
... the name of the town.



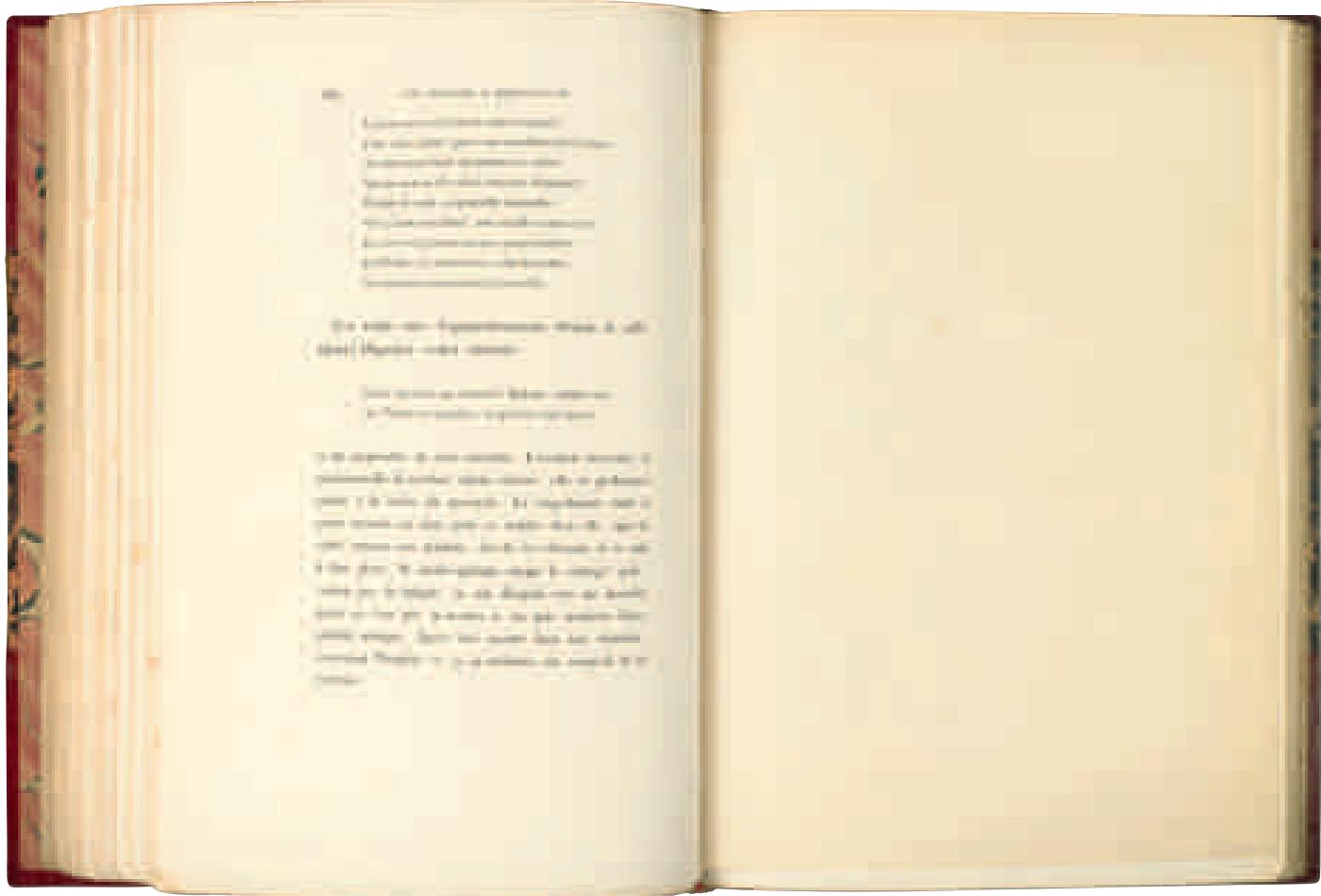














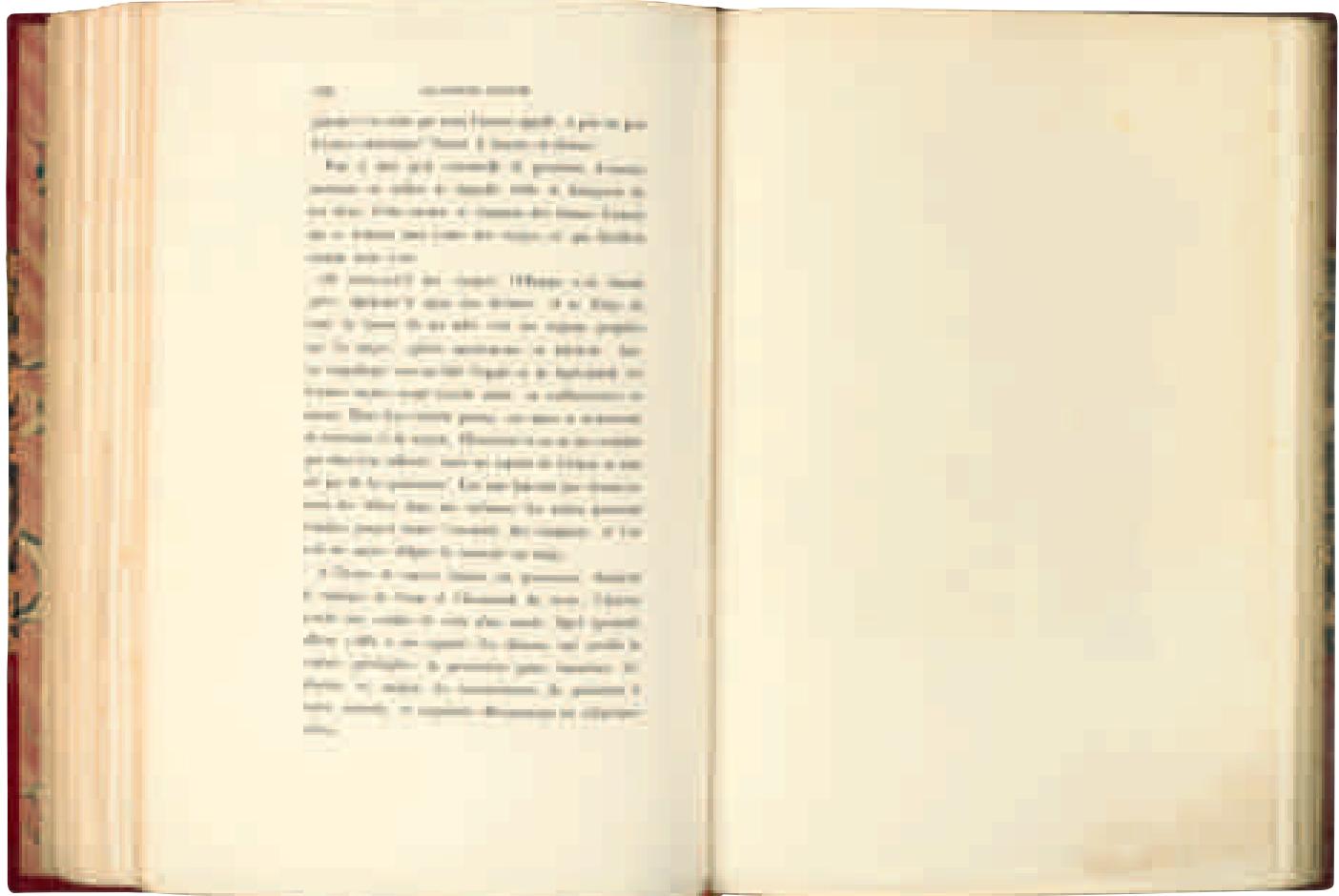
45

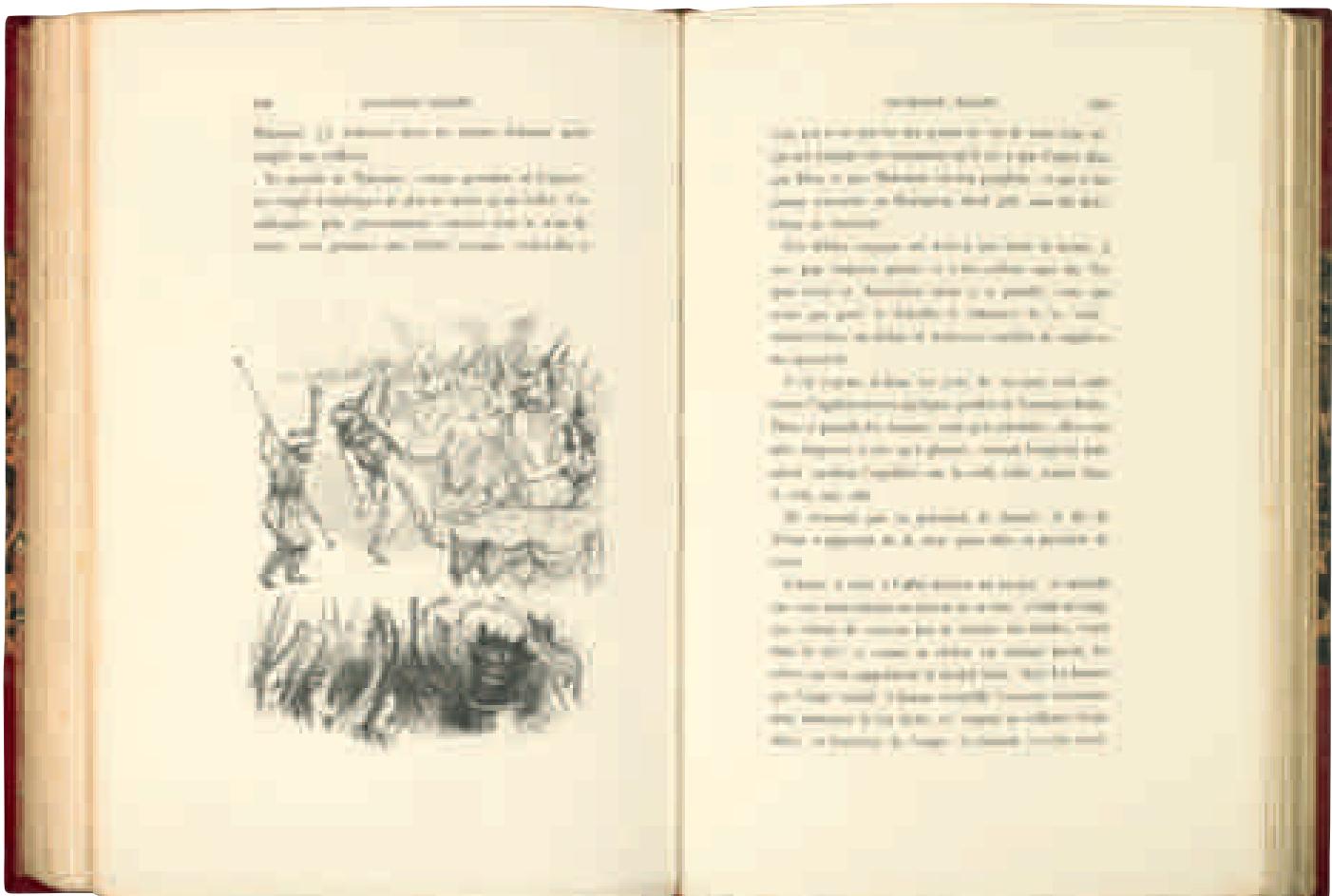


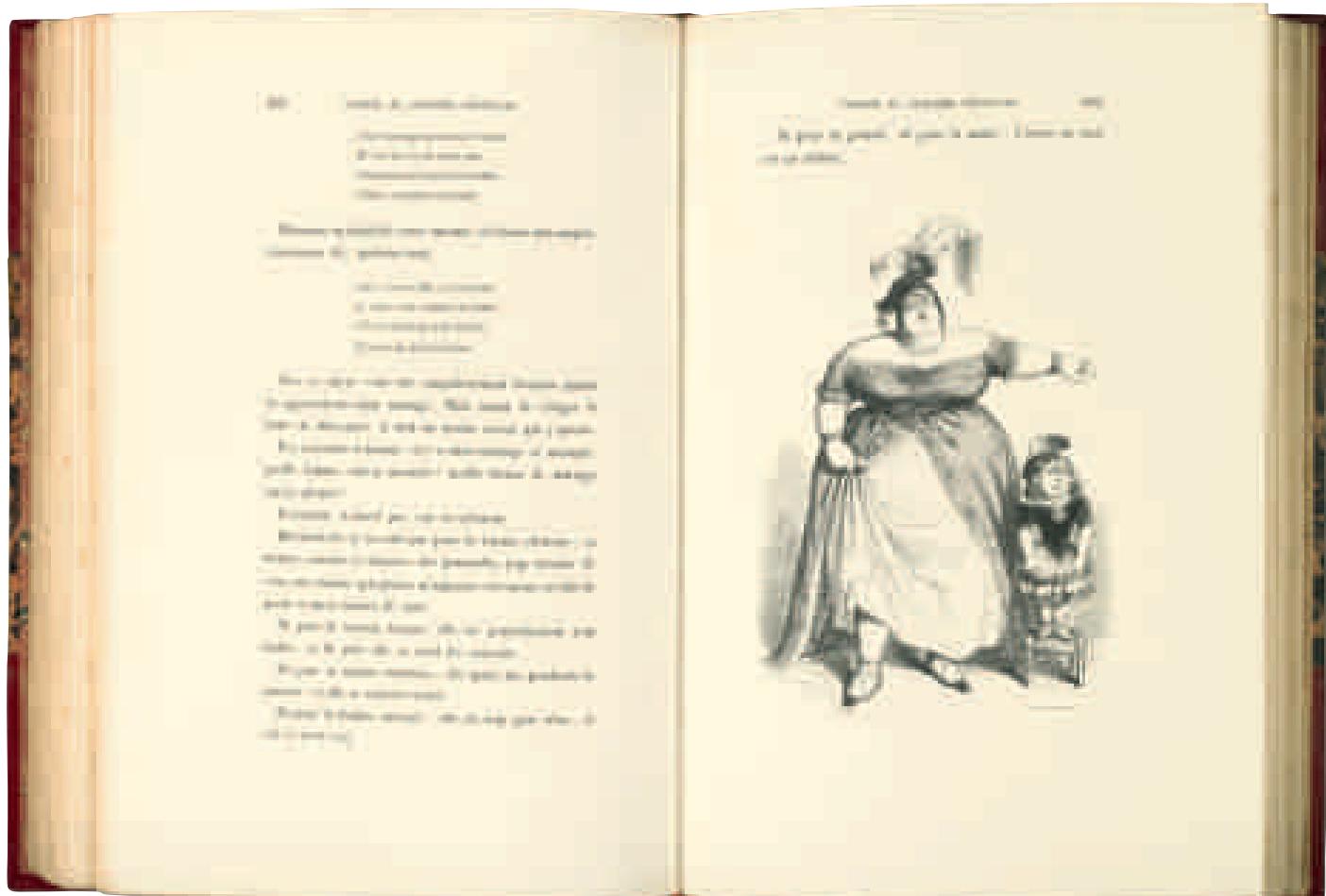
46

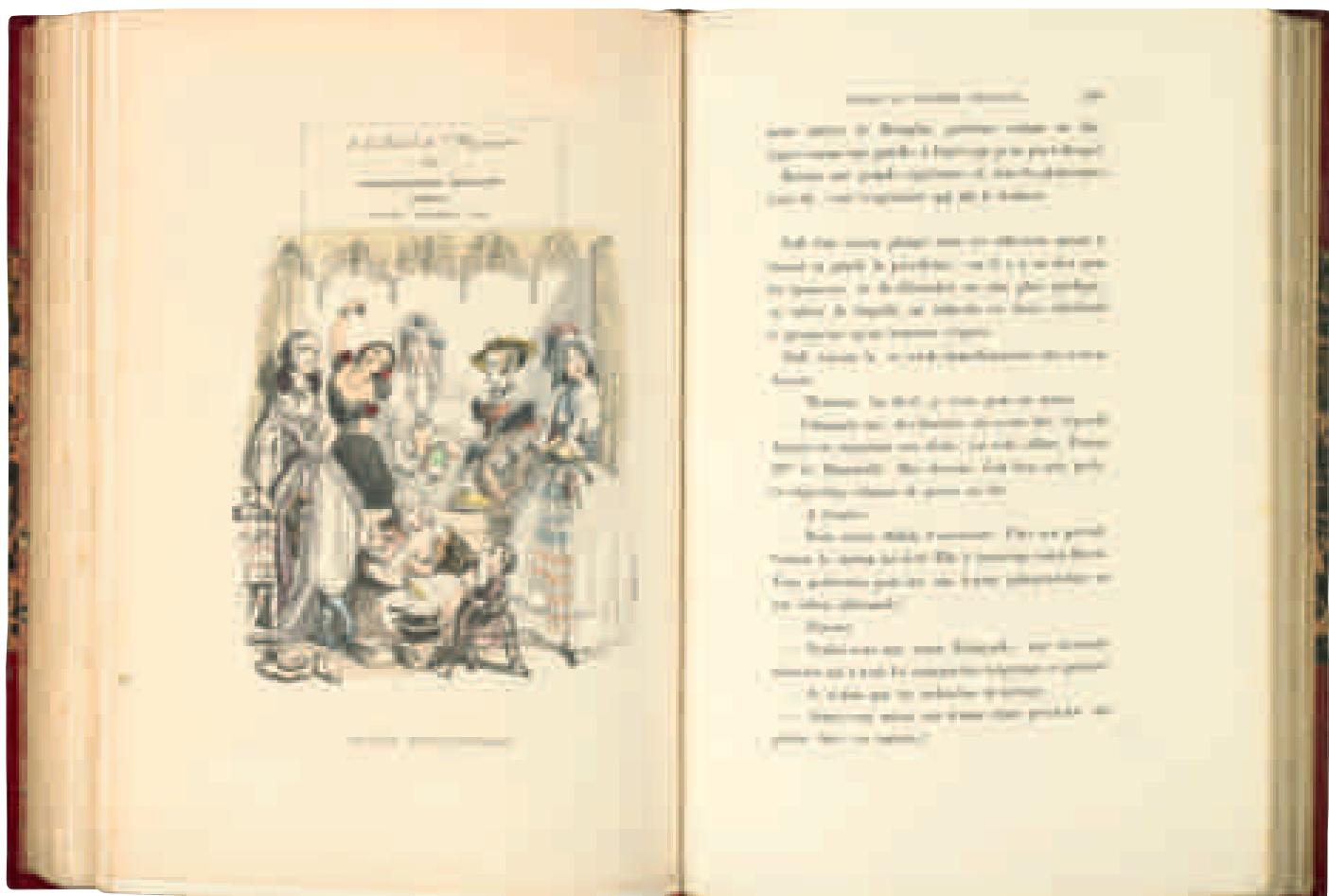
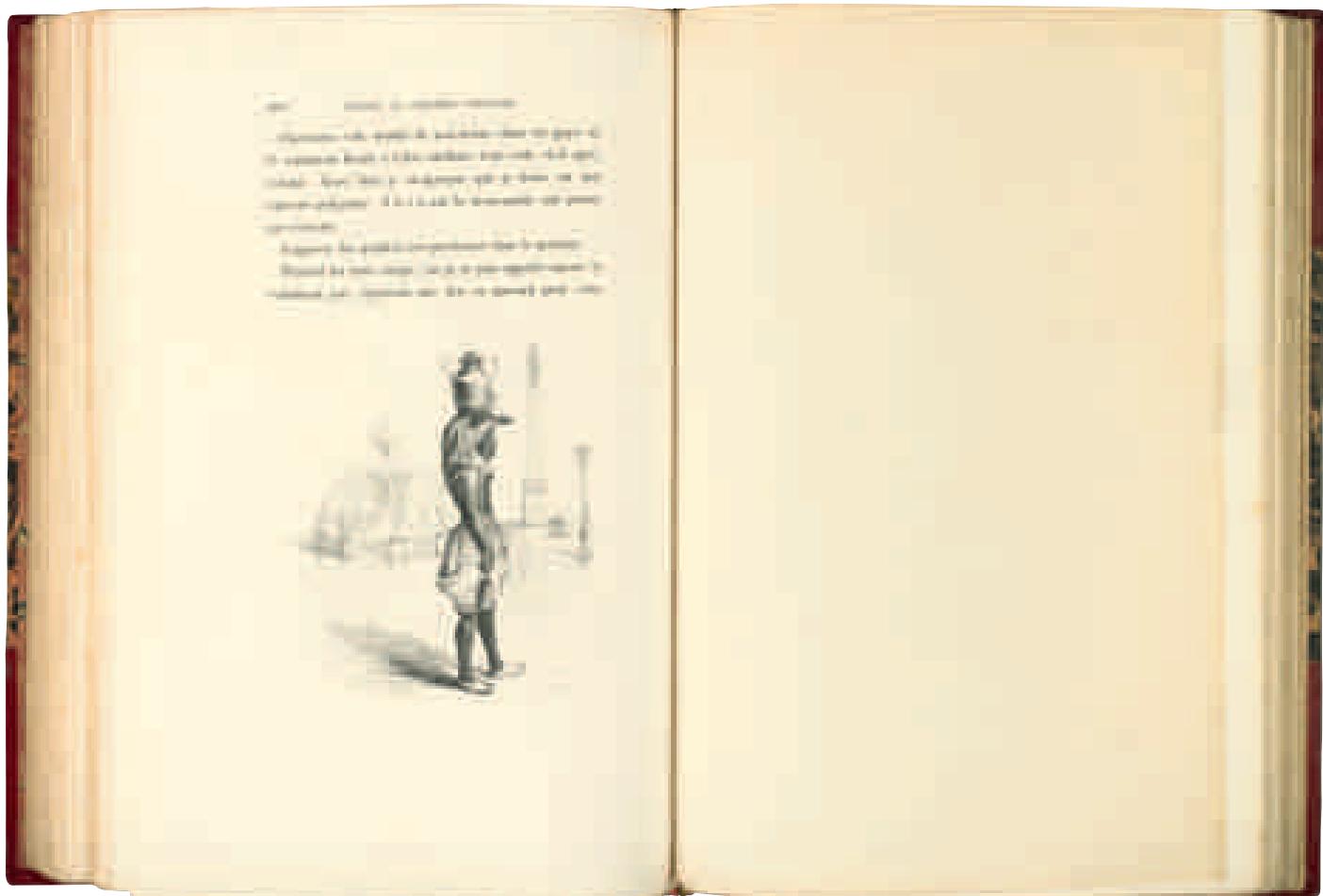


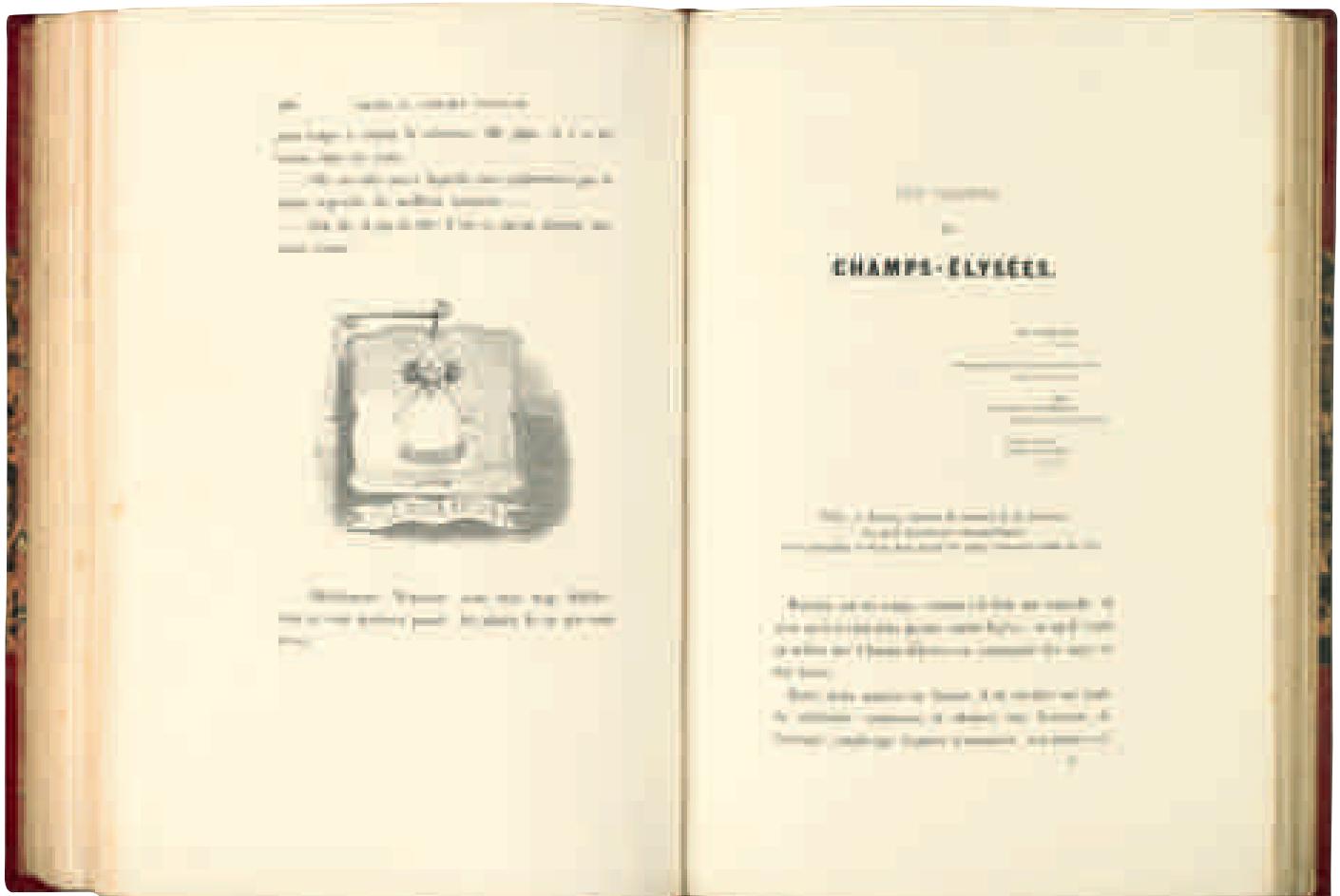
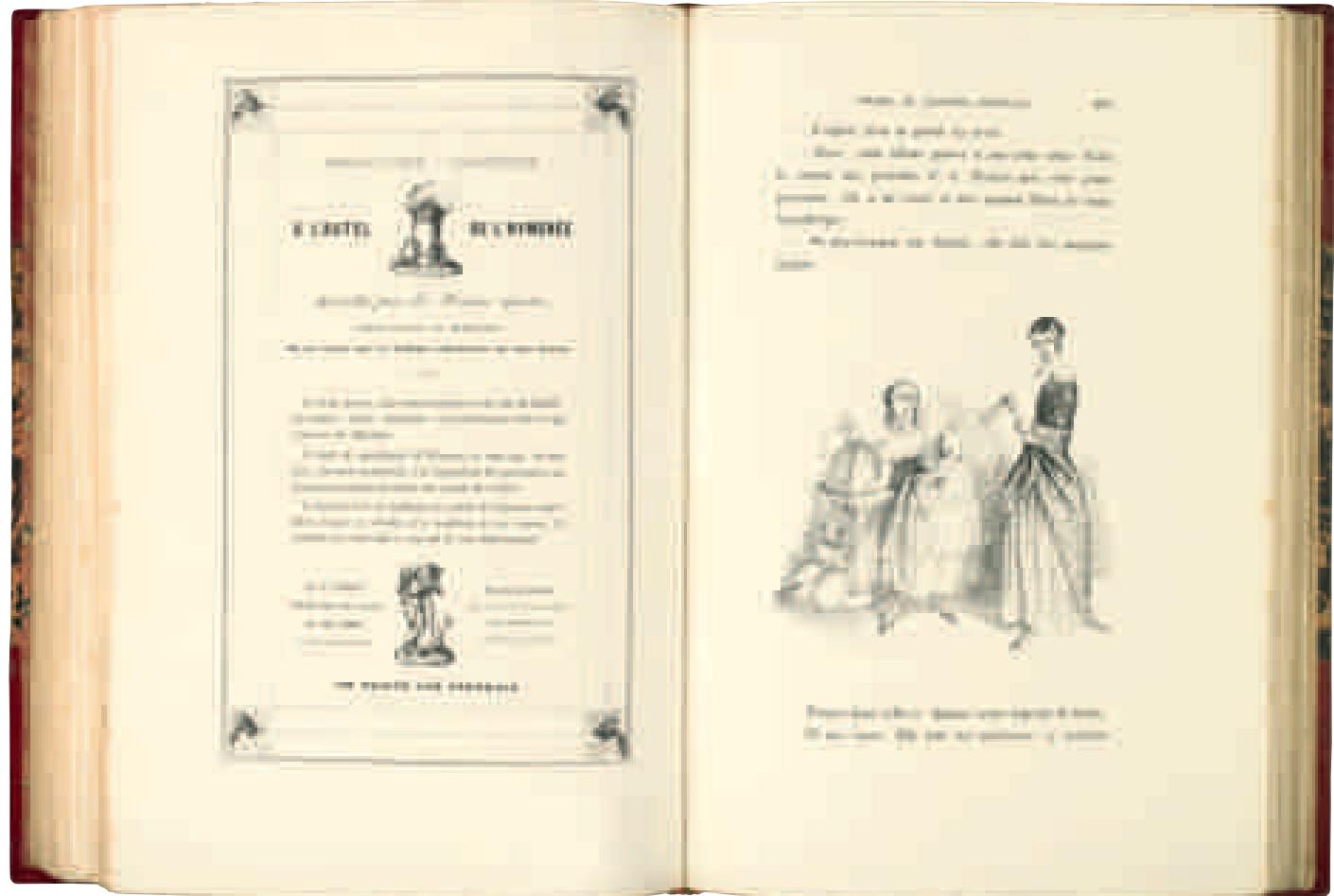
47













48

171





49

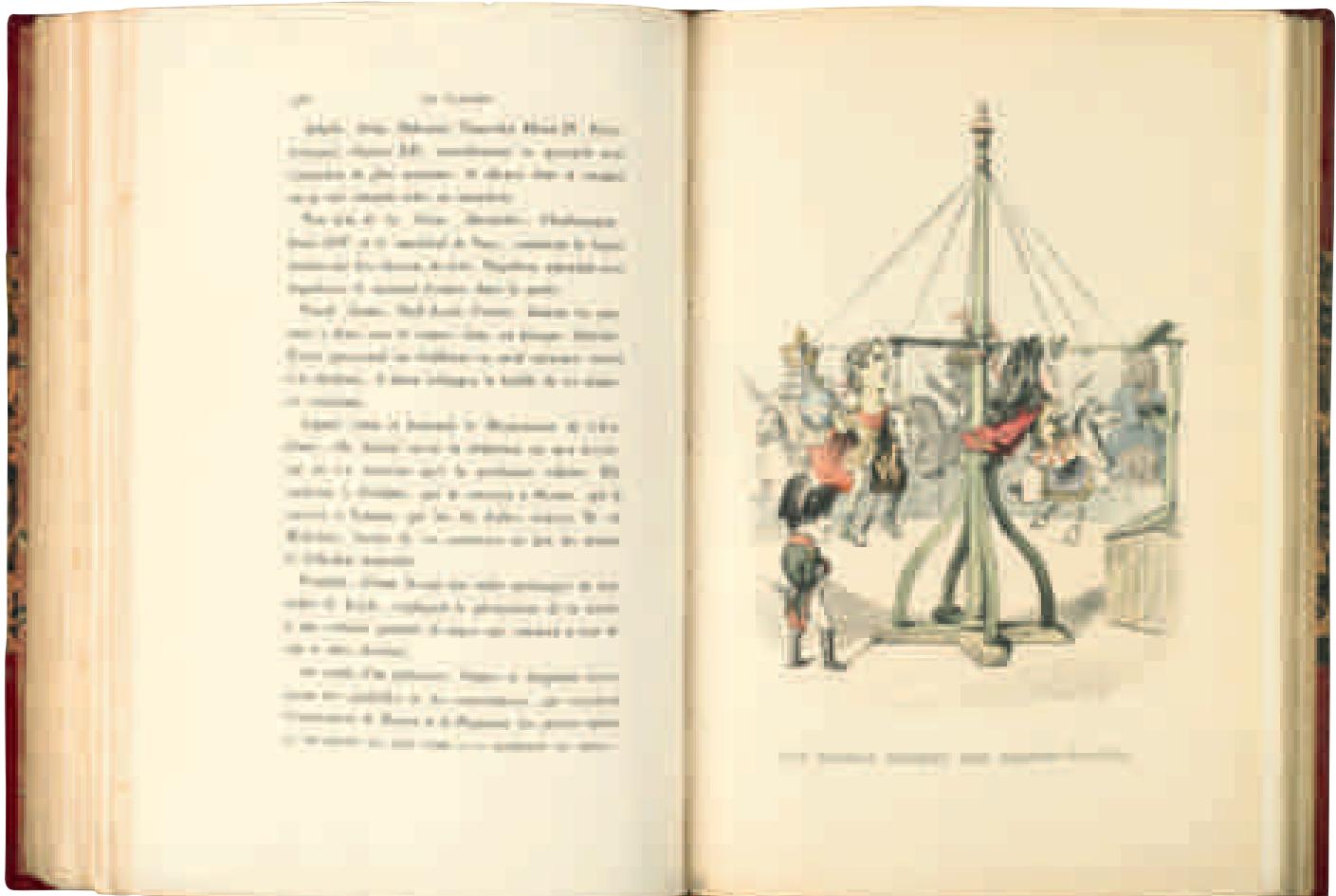


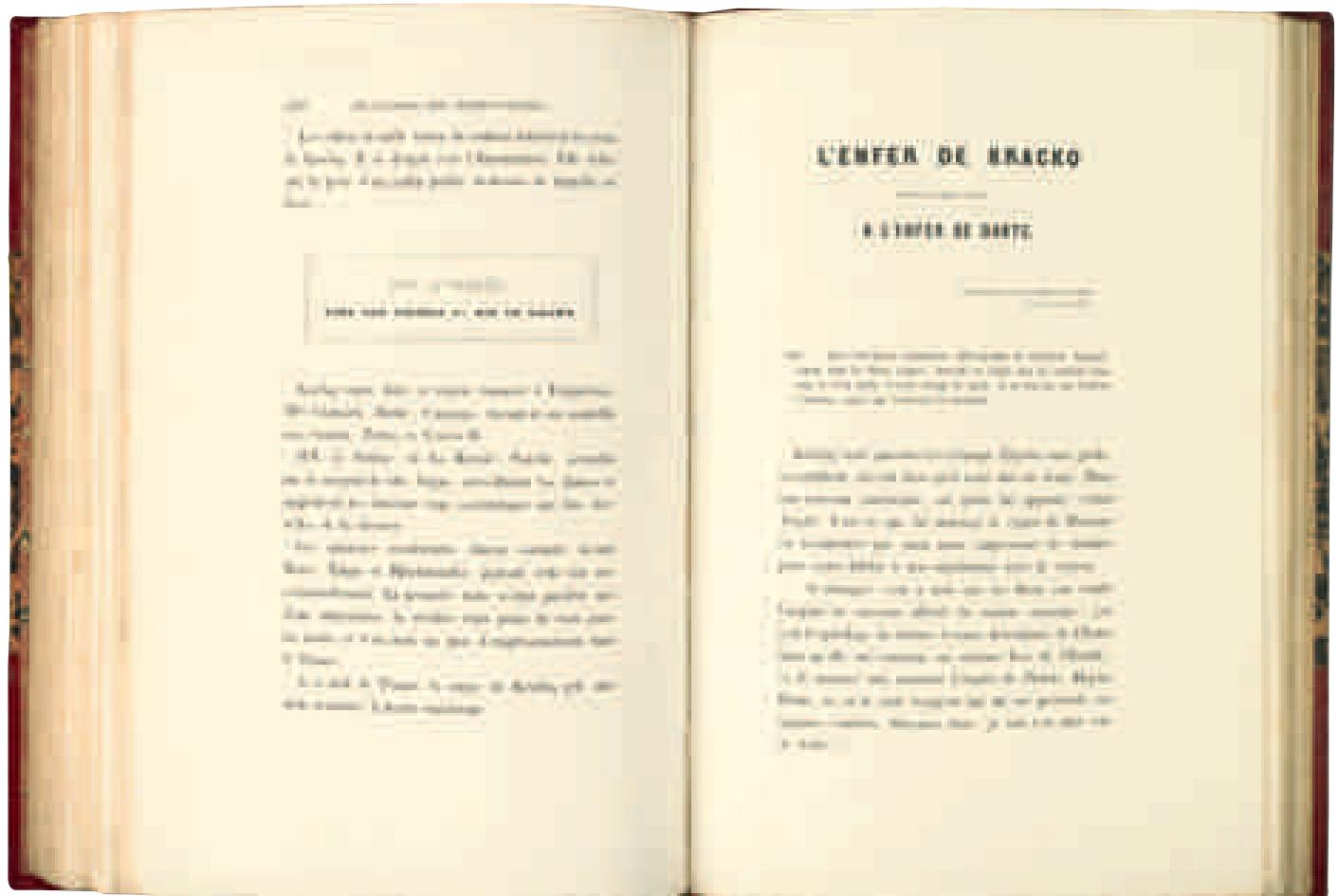


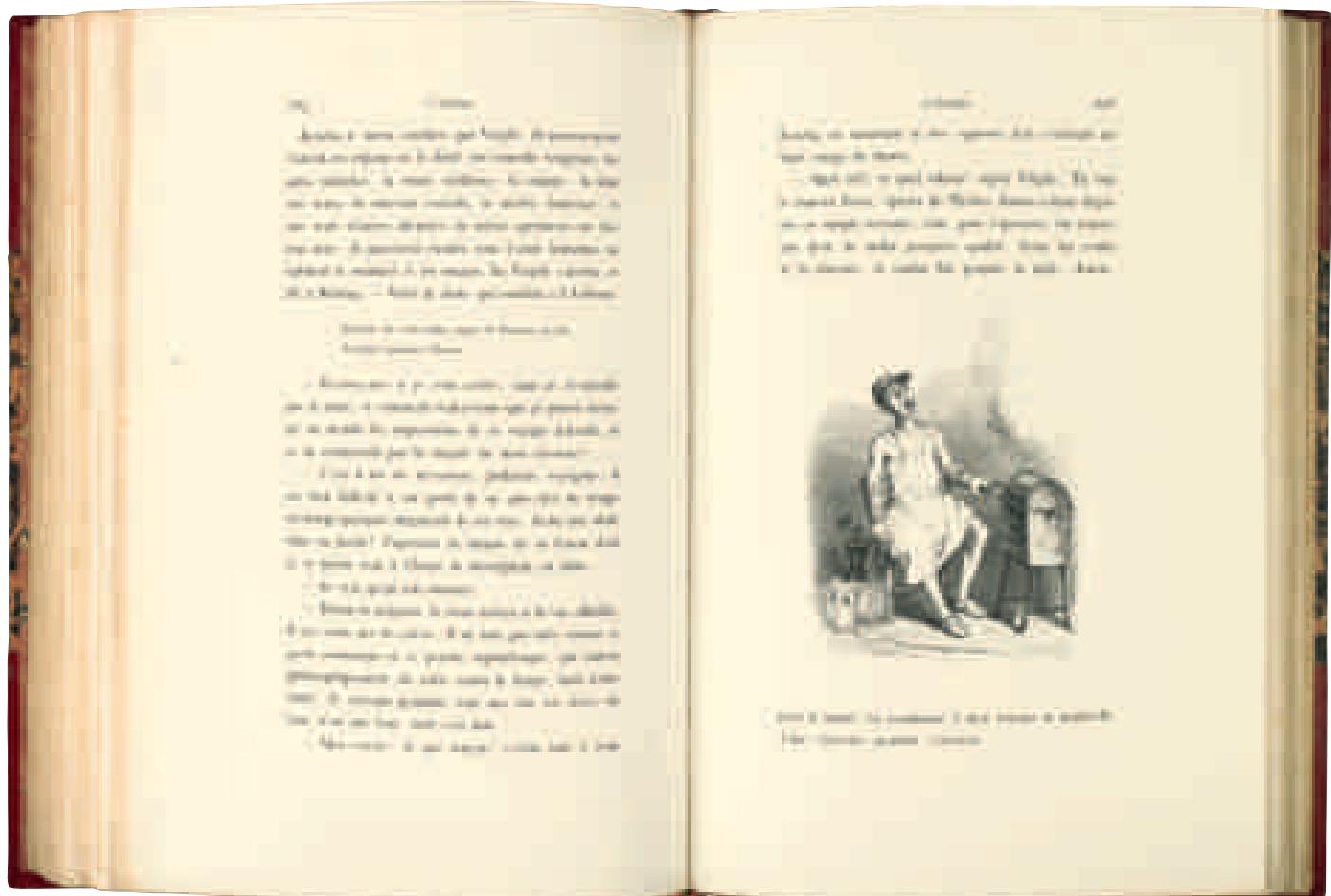
50



51







180. — *Continuation*.

l'heure à faire cuire les pommes de terre pour faire un repas à la fois au moins suffisant pour une personne. Ce sont ces choses-là qui sont les plus courantes, et dans l'autre chambre il y a une autre chose encore, c'est une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, et lorsque le journaliste revient tout juste devant le feu il prend une telle pomme de terre cuite et la mange. Il prend une autre pomme de terre cuite.

Il prend une autre pomme de terre cuite.

Il prend une autre pomme de terre cuite, mais il n'a pas assez de pomme de terre pour faire un repas à la fois pour deux personnes, et il n'a pas assez de pomme de terre pour faire un repas à la fois pour deux personnes.

Il prend une autre pomme de terre cuite, mais il n'a pas assez de pomme de terre pour faire un repas à la fois pour deux personnes, mais il a une autre chose encore, c'est une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, et lorsque le journaliste revient tout juste devant le feu il prend une telle pomme de terre cuite et la mange. Il prend une autre pomme de terre cuite.

Il prend une autre pomme de terre cuite.

Il prend une autre pomme de terre cuite, mais il n'a pas assez de pomme de terre pour faire un repas à la fois pour deux personnes, mais il a une autre chose encore, c'est une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, et lorsque le journaliste revient tout juste devant le feu il prend une telle pomme de terre cuite et la mange. Il prend une autre pomme de terre cuite.

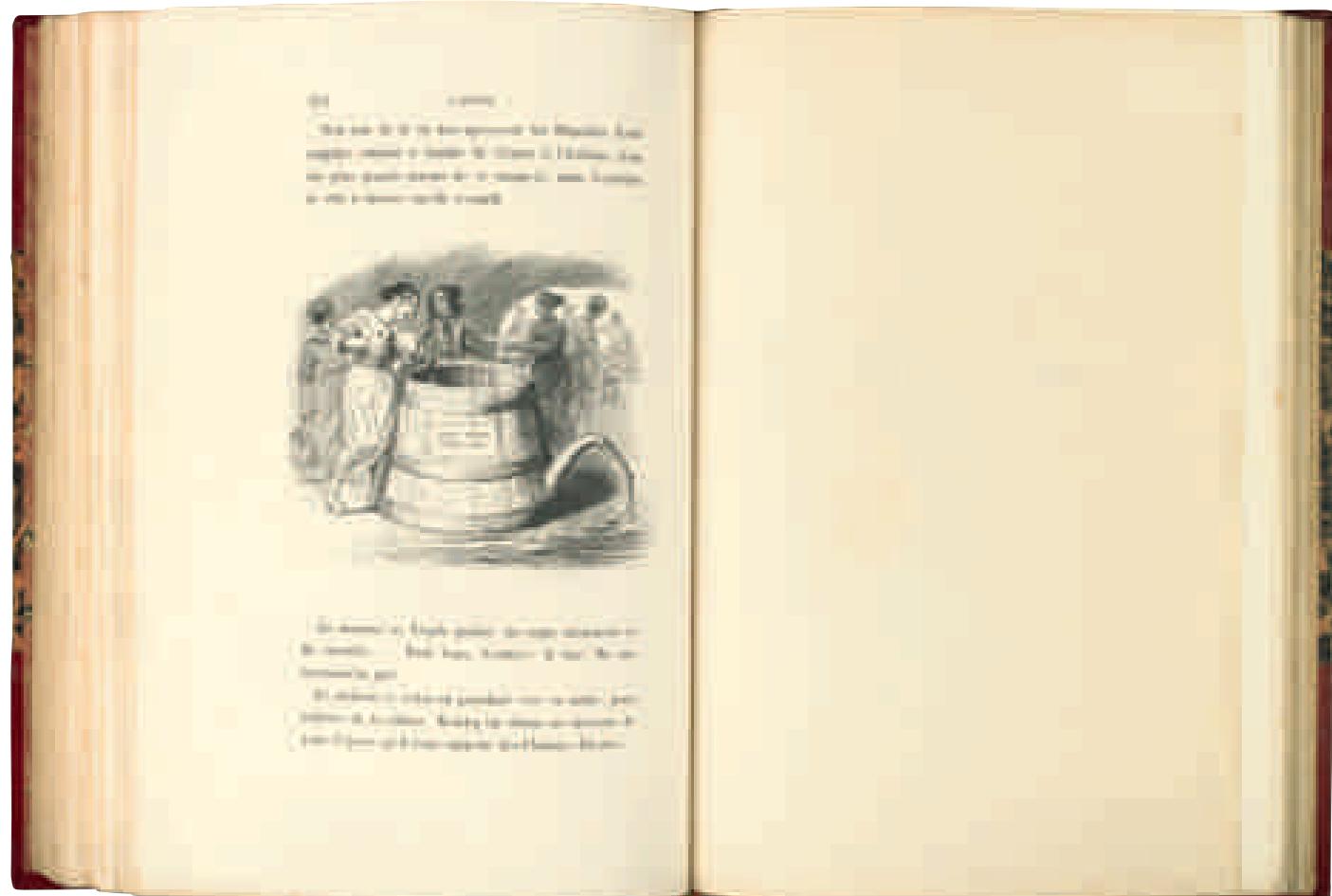
181. — *Continuation*.

Il prend une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc.

Il prend une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, mais il n'a pas assez de pomme de terre pour faire un repas à la fois pour deux personnes, mais il a une autre chose encore, c'est une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, et lorsque le journaliste revient tout juste devant le feu il prend une telle pomme de terre cuite et la mange. Il prend une autre pomme de terre cuite.



Il prend une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc.



182. — *Continuation*.

Il prend une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, mais il n'a pas assez de pomme de terre pour faire un repas à la fois pour deux personnes, mais il a une autre chose encore, c'est une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, et lorsque le journaliste revient tout juste devant le feu il prend une telle pomme de terre cuite et la mange. Il prend une autre pomme de terre cuite.



Il prend une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, mais il n'a pas assez de pomme de terre pour faire un repas à la fois pour deux personnes, mais il a une autre chose encore, c'est une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, et lorsque le journaliste revient tout juste devant le feu il prend une telle pomme de terre cuite et la mange. Il prend une autre pomme de terre cuite.

Il prend une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, mais il n'a pas assez de pomme de terre pour faire un repas à la fois pour deux personnes, mais il a une autre chose encore, c'est une pomme de terre cuite dans un pot en fer-blanc, et lorsque le journaliste revient tout juste devant le feu il prend une telle pomme de terre cuite et la mange. Il prend une autre pomme de terre cuite.



The Second Assembly.

110. *Assembly.*

From time of its birth, the body is said
to have been destined by Prophets & Sages,
to become great power for universal empire.

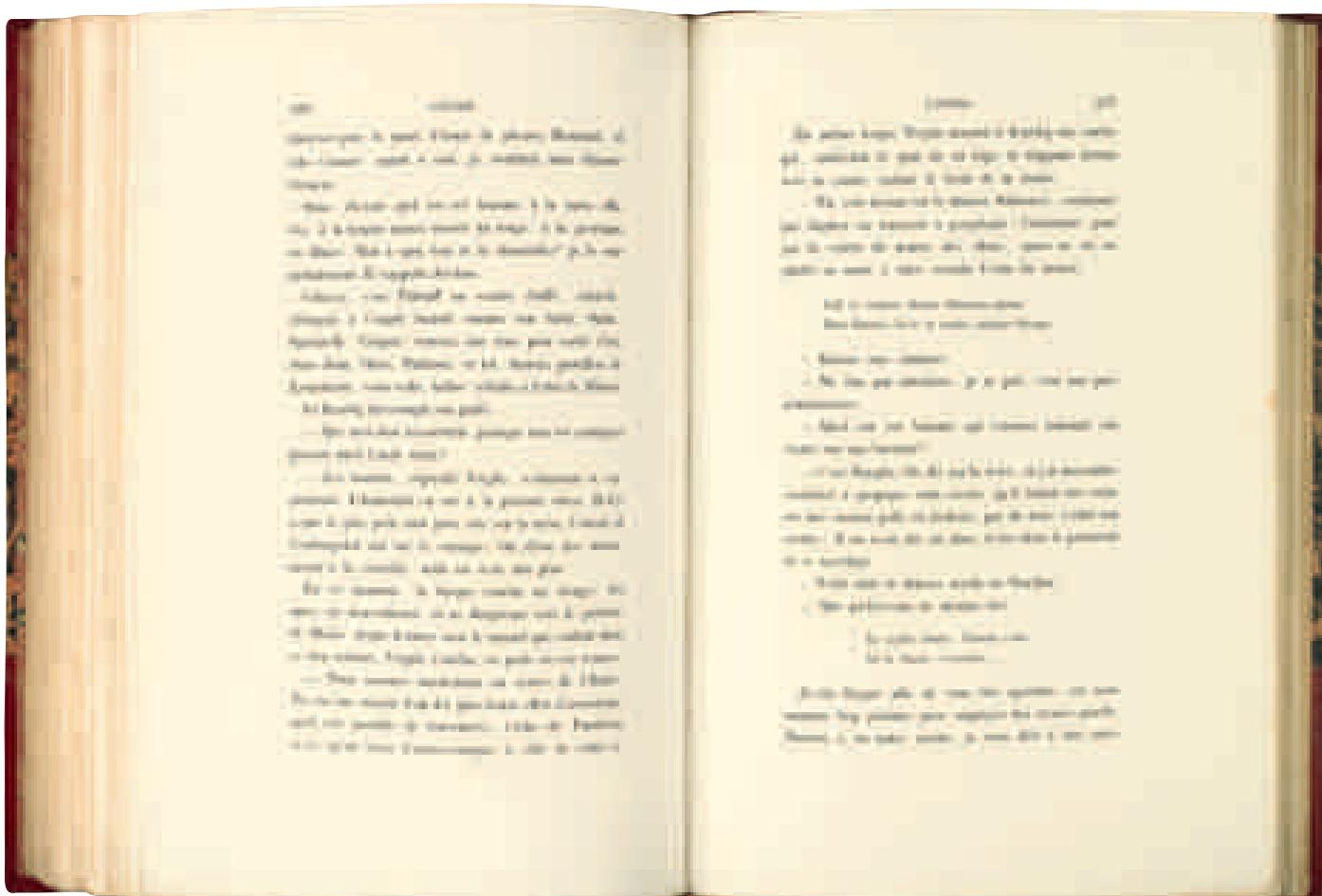
— And when this is done, by Prophets &
Sages, more than 1000 years, you will find
that the design of the universal empire is
perfected, and that it is now the time for the
empire.

— And then, when you will find
the body, you will find that the power
of the body is now at the point of its greatest
development, and that you will find
the body to be greater, stronger, and more
powerful than ever before. Then you will
find that the body is now the greatest
power in the world, and that it is now
able to accomplish all the designs of
the universal empire, and that it is now
able to bring about the peace of the world.

— And when this is done,

— The assembly of many bodies, destined to
become great,

— By the body, and by many bodies,



111. *Assembly.*

— From time of its birth, the body is said
to have been destined by Prophets & Sages,
to become great power for universal empire.

— And when this is done, by Prophets &
Sages, more than 1000 years, you will find
the design of the universal empire is
perfected, and that it is now the time for the
empire.

— And then, when you will find
the body, you will find that the power
of the body is now at the point of its greatest
development, and that you will find
the body to be greater, stronger, and more
powerful than ever before. Then you will
find that the body is now the greatest
power in the world, and that it is now
able to accomplish all the designs of
the universal empire, and that it is now
able to bring about the peace of the world.

— And when this is done,

— The assembly of many bodies, destined to
become great,

— By the body, and by many bodies,

— And when you will find
the body, you will find that the power
of the body is now at the point of its greatest
development, and that you will find
the body to be greater, stronger, and more
powerful than ever before. Then you will
find that the body is now the greatest
power in the world, and that it is now
able to accomplish all the designs of
the universal empire, and that it is now
able to bring about the peace of the world.

— And when this is done,

— The assembly of many bodies, destined to
become great,

— By the body, and by many bodies,

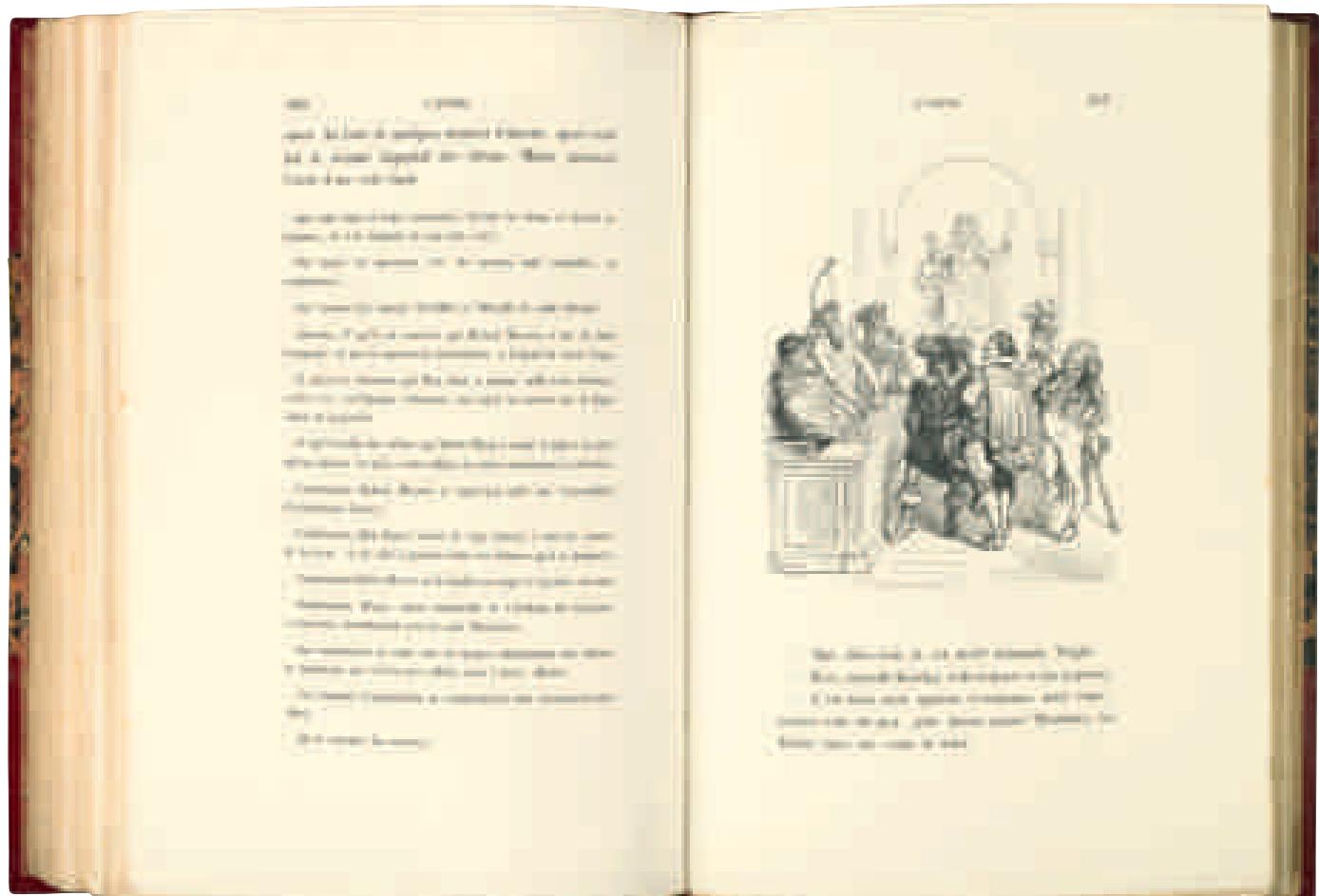
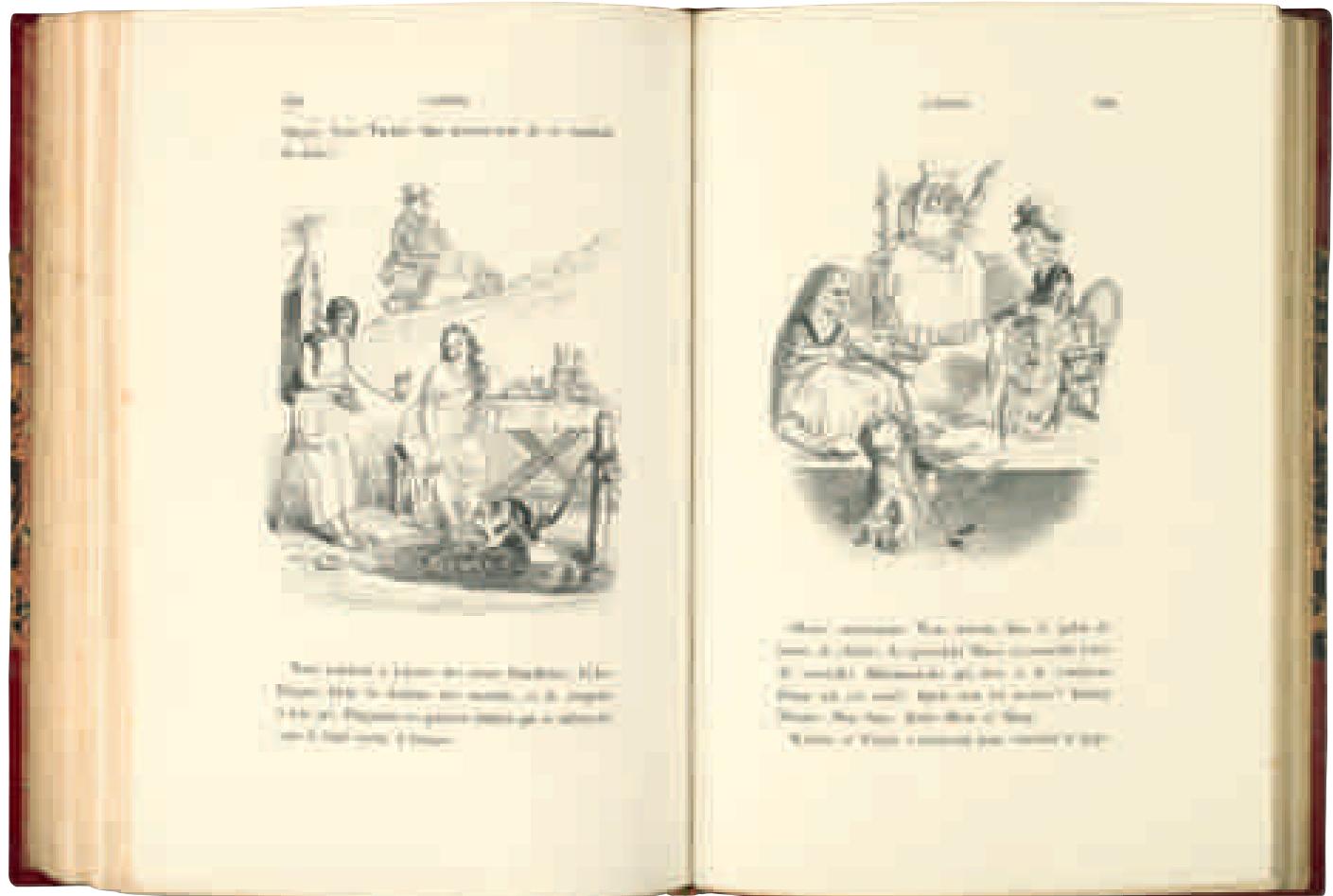
— And when you will find
the body, you will find that the power
of the body is now at the point of its greatest
development, and that you will find
the body to be greater, stronger, and more
powerful than ever before. Then you will
find that the body is now the greatest
power in the world, and that it is now
able to accomplish all the designs of
the universal empire, and that it is now
able to bring about the peace of the world.

— And when this is done,

— The assembly of many bodies, destined to
become great,

— By the body, and by many bodies,

— And when you will find
the body, you will find that the power
of the body is now at the point of its greatest
development, and that you will find
the body to be greater, stronger, and more
powerful than ever before. Then you will
find that the body is now the greatest
power in the world, and that it is now
able to accomplish all the designs of
the universal empire, and that it is now
able to bring about the peace of the world.

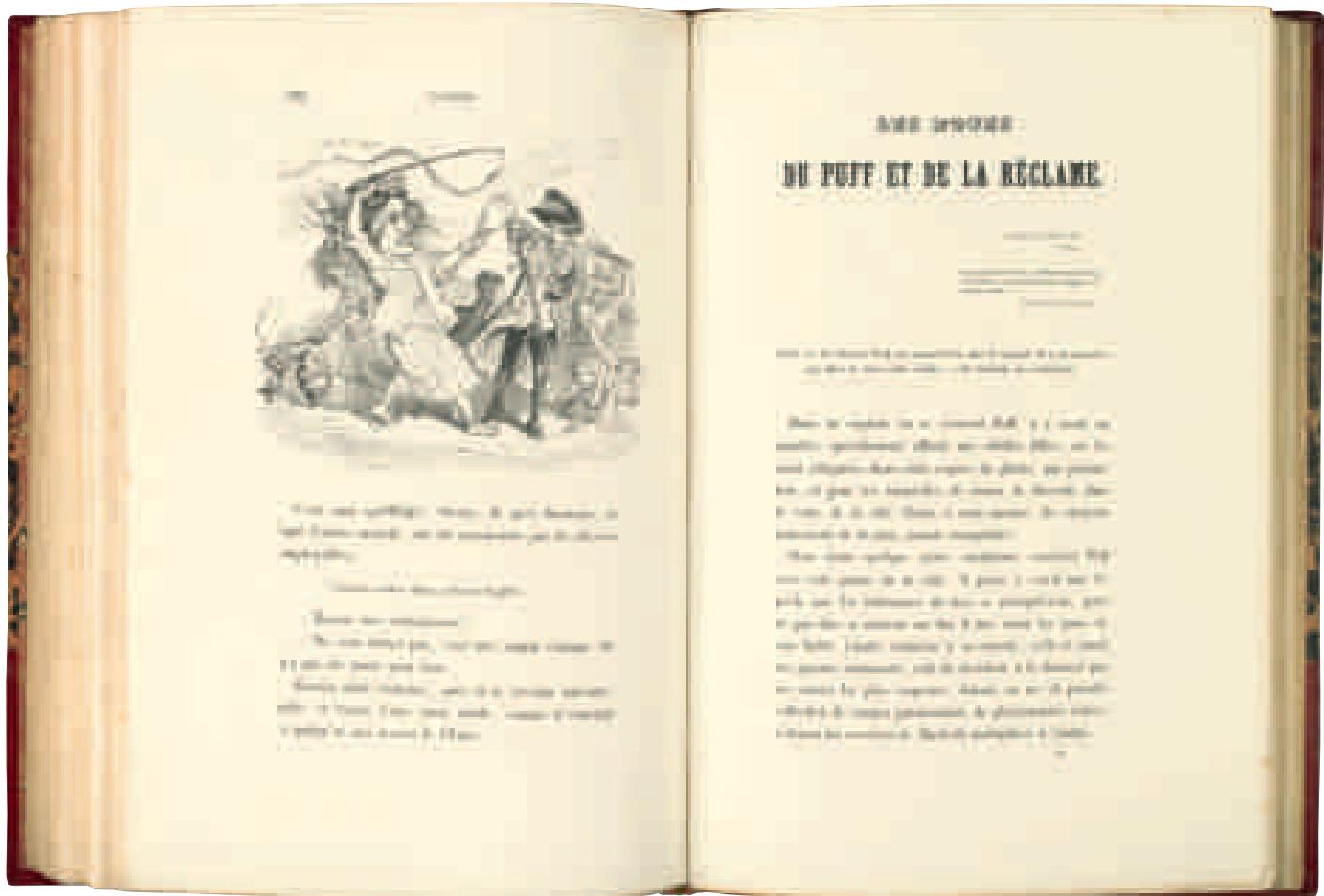




52



53

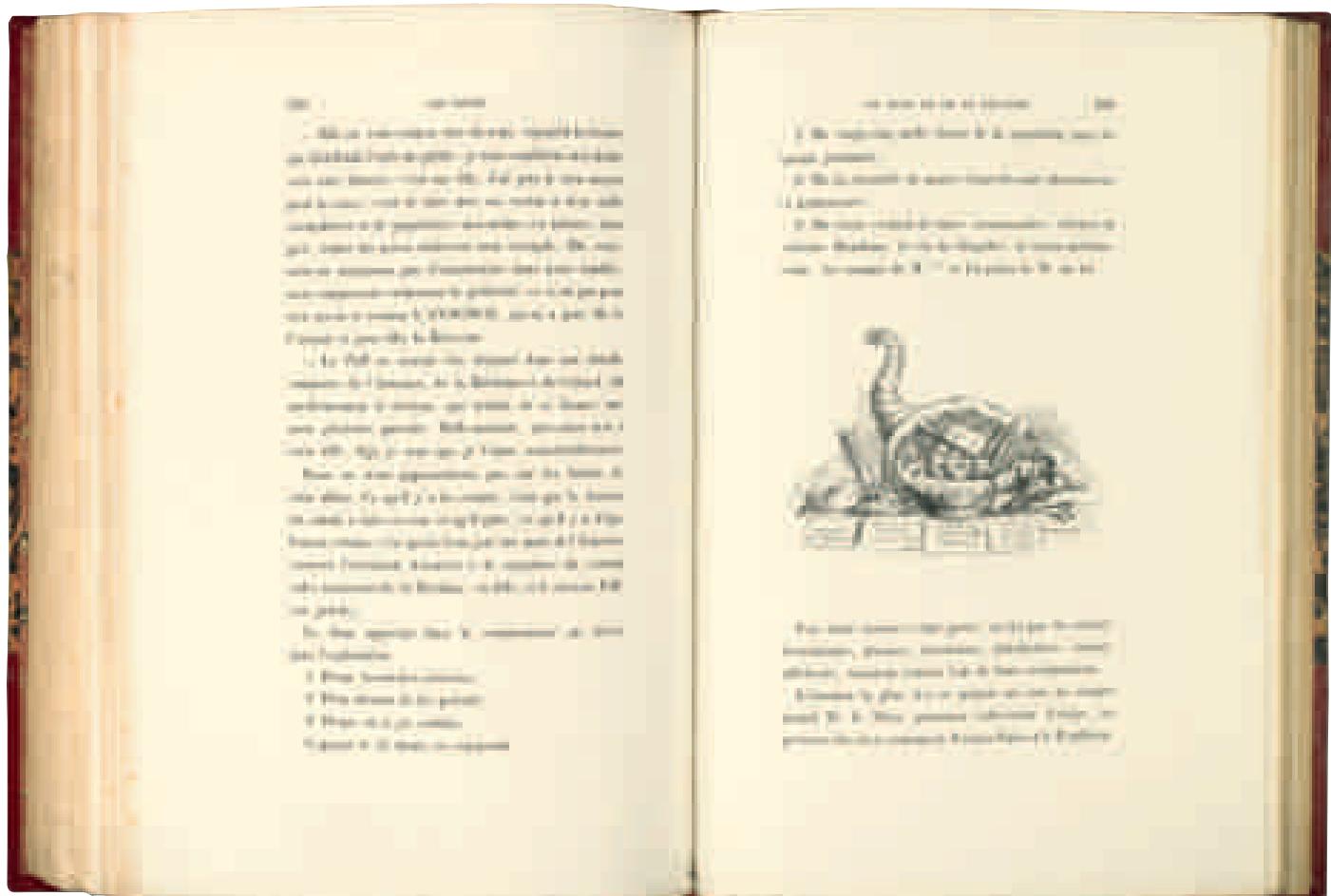


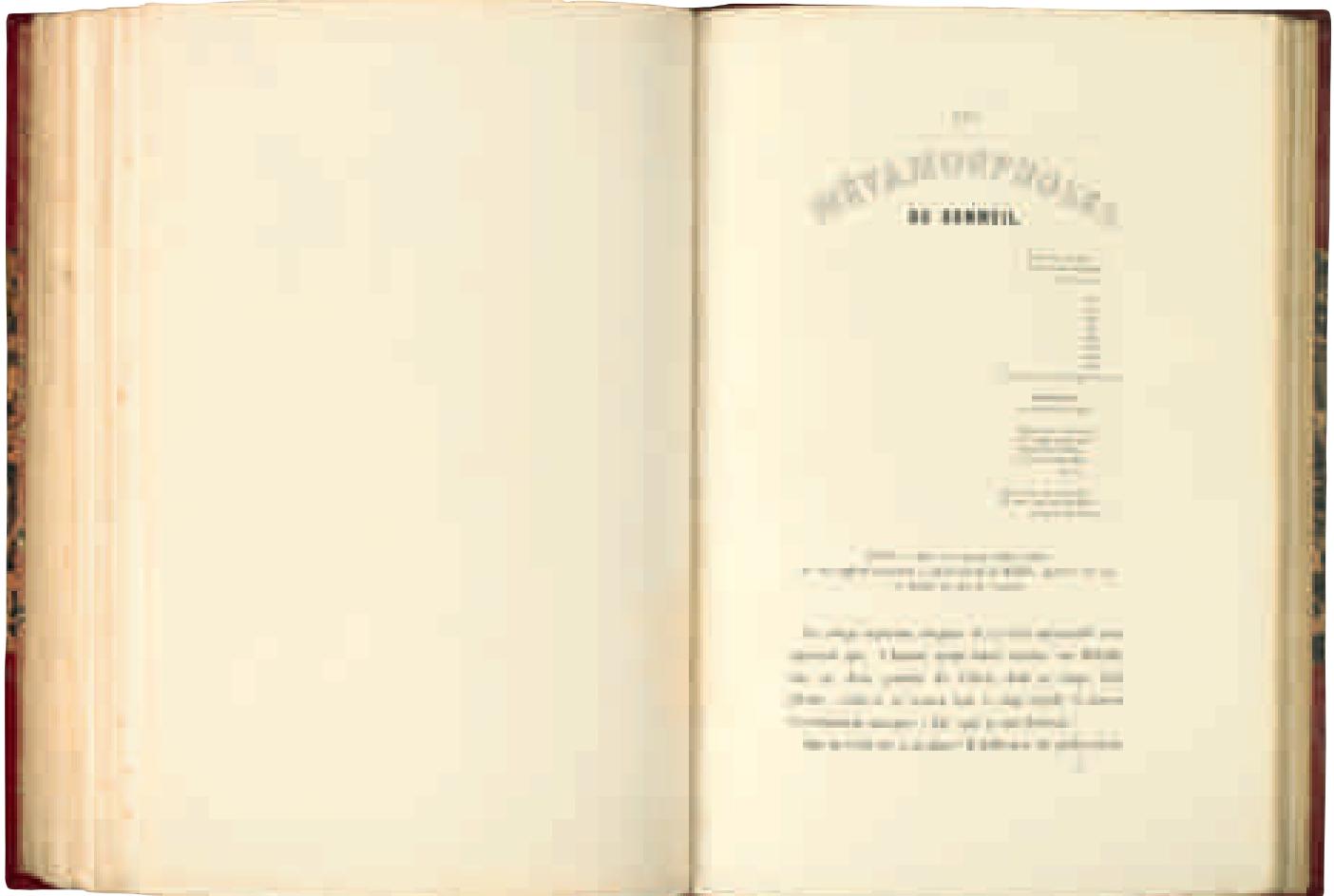
... et des autres de la guerre.
C'est à l'heure de la guerre que je passe
mes plus belles et mes meilleures heures.
Tout ce que je veux faire, tout ce que je
veux dire, tout ce que je veux écrire,
toute cette force que j'ai dans mon cœur
se déverse alors dans le monde.

Il faut que je dise quelque chose sur les
militaires. Je crois qu'il n'y a rien de mal
d'être militaire. Il suffit de faire son devoir
avec honneur et de faire ce que l'on peut
pour aider les autres.

C'est pourquoi je dis que je suis fier
de faire partie de l'armée française. C'est
une grande force qui nous protège et
qui nous aide à faire ce que nous devons
faire pour nos concitoyens. Nous devons
être fiers de nos armes et de nos soldats.









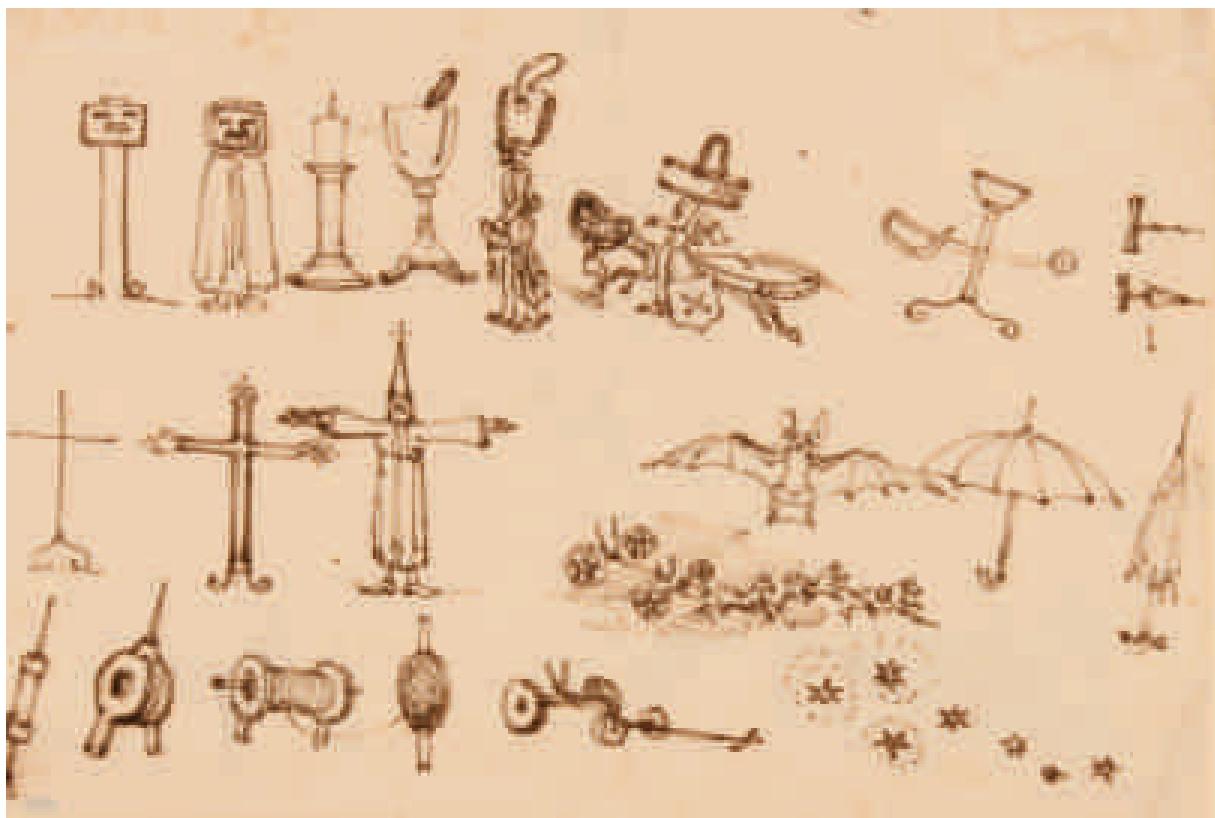
54



55



56



57



58



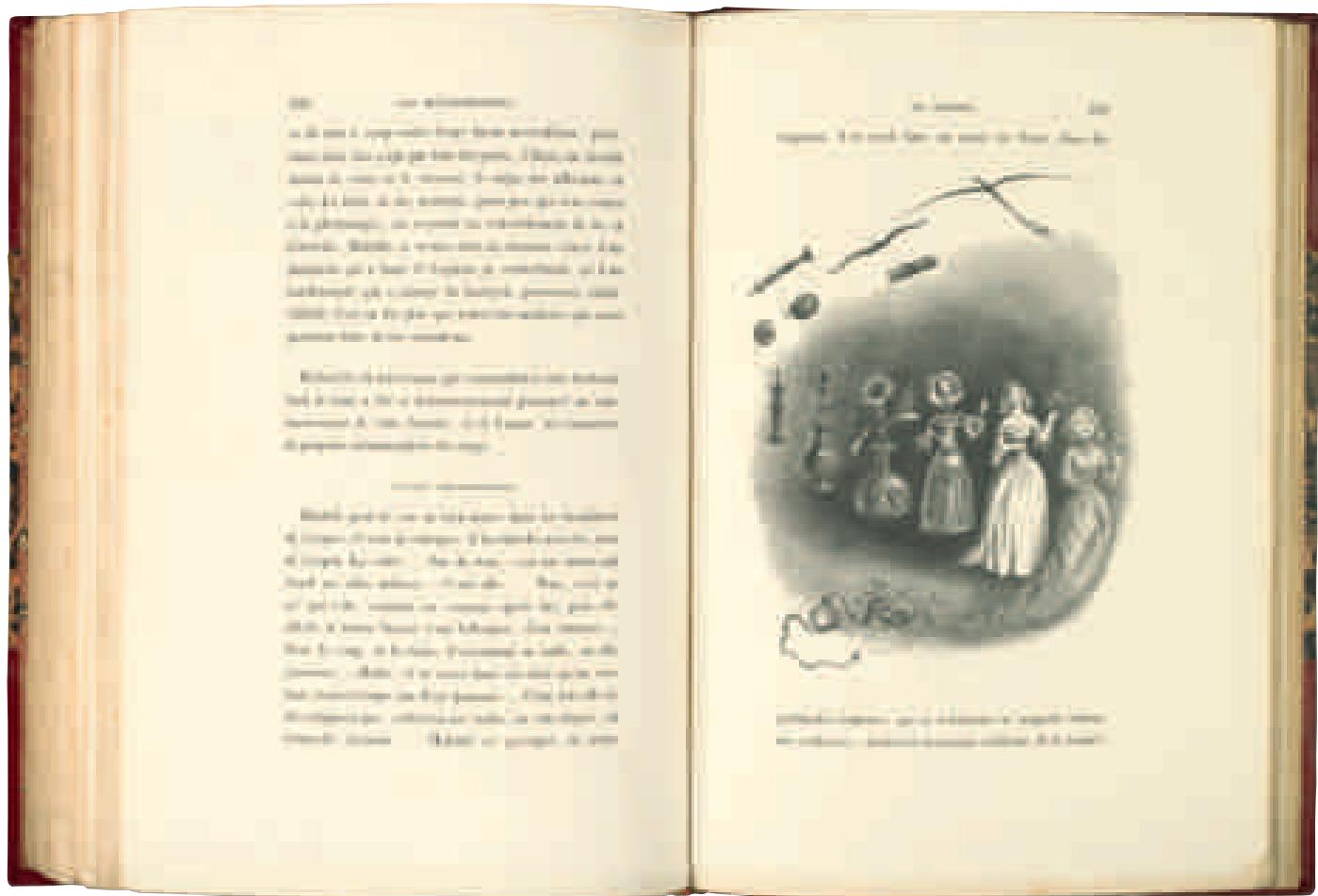
59



60



61

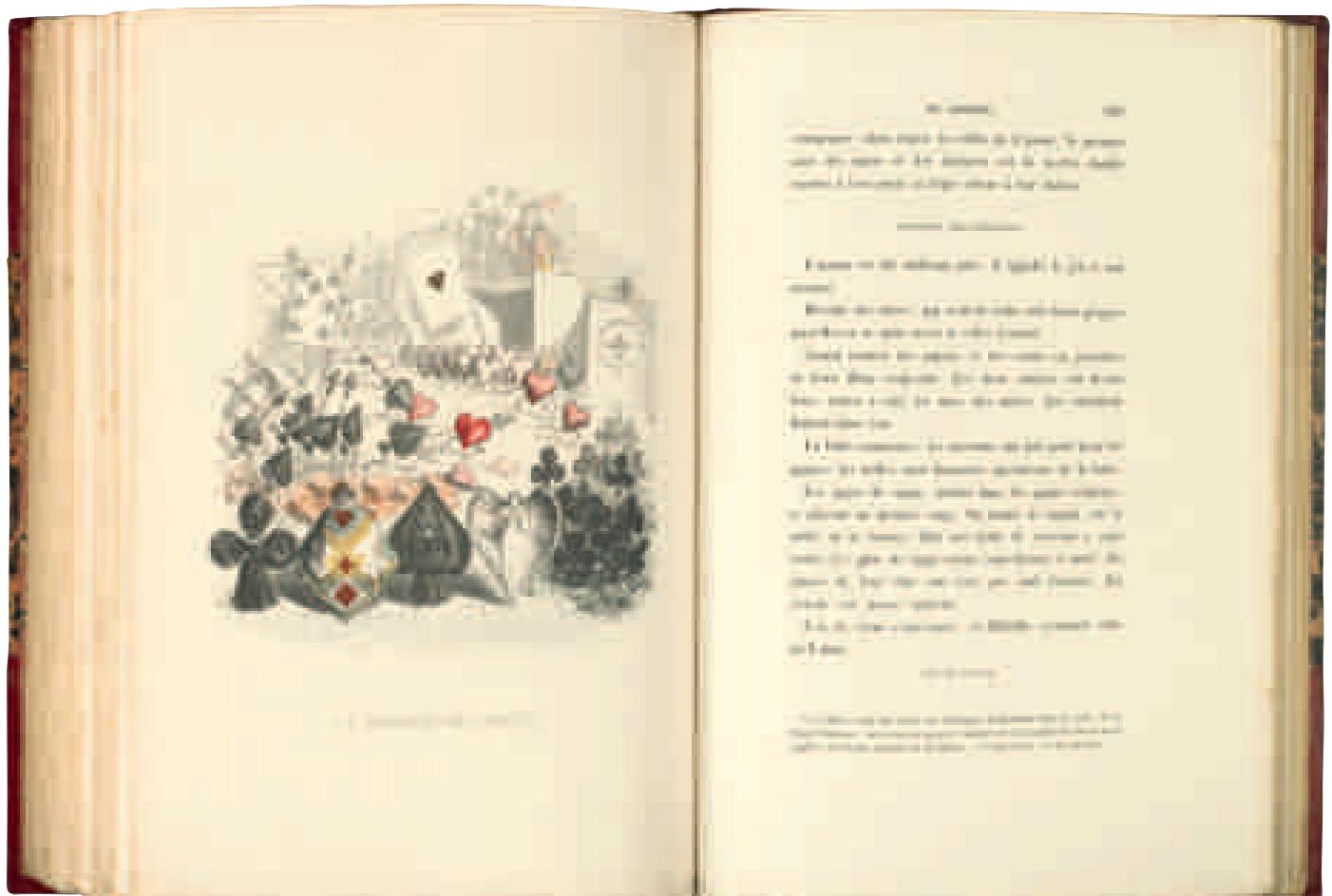
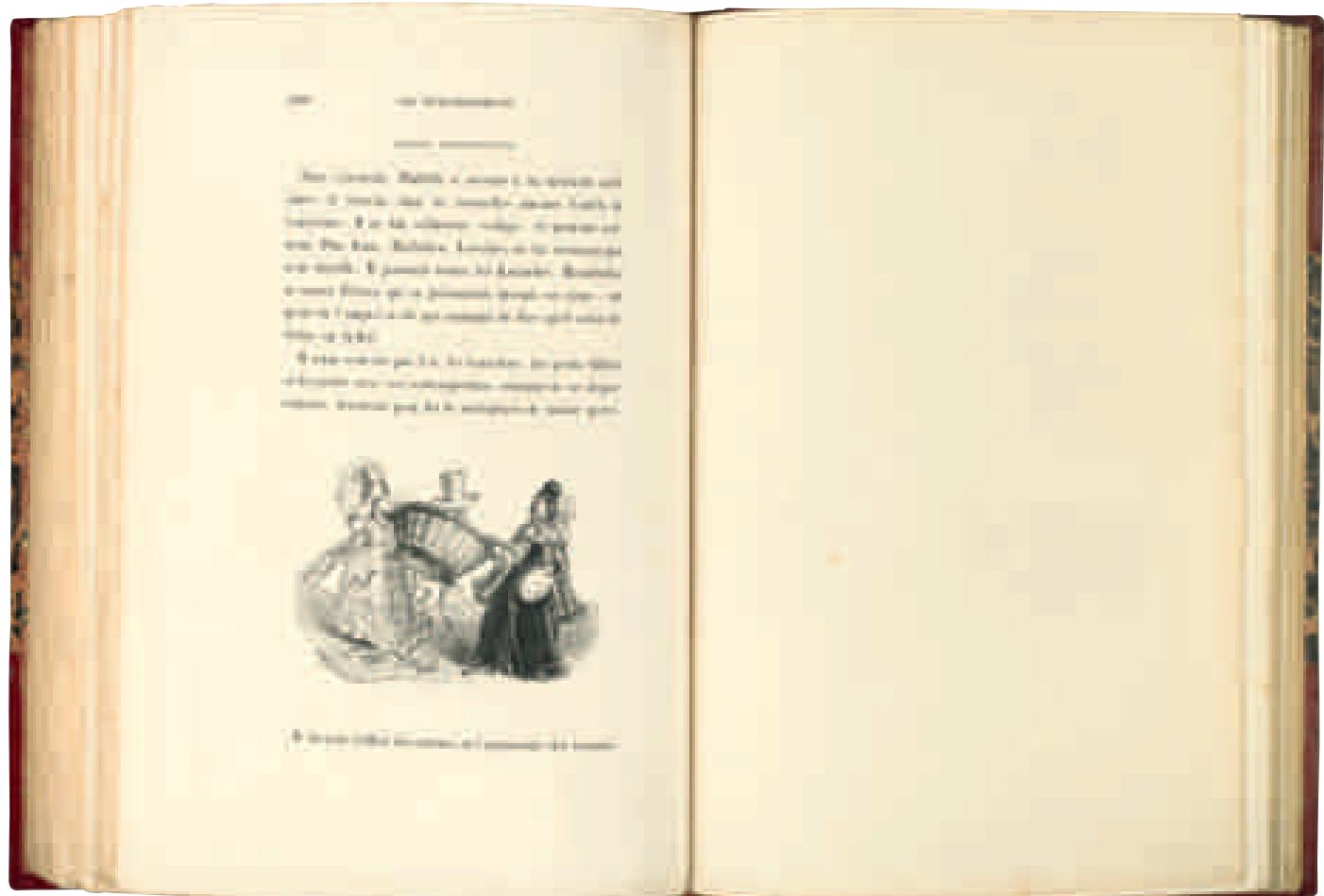


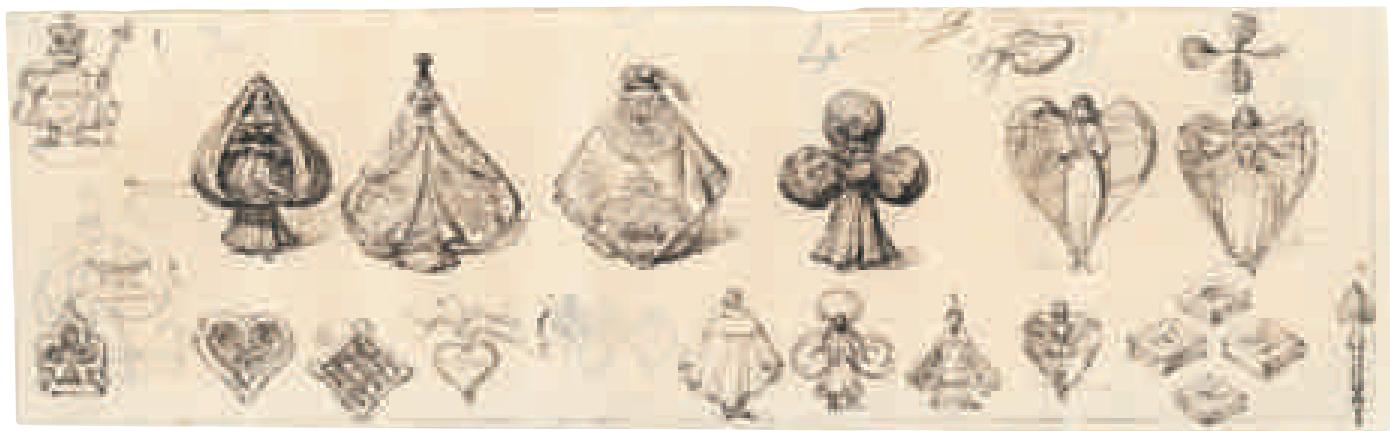


62



63

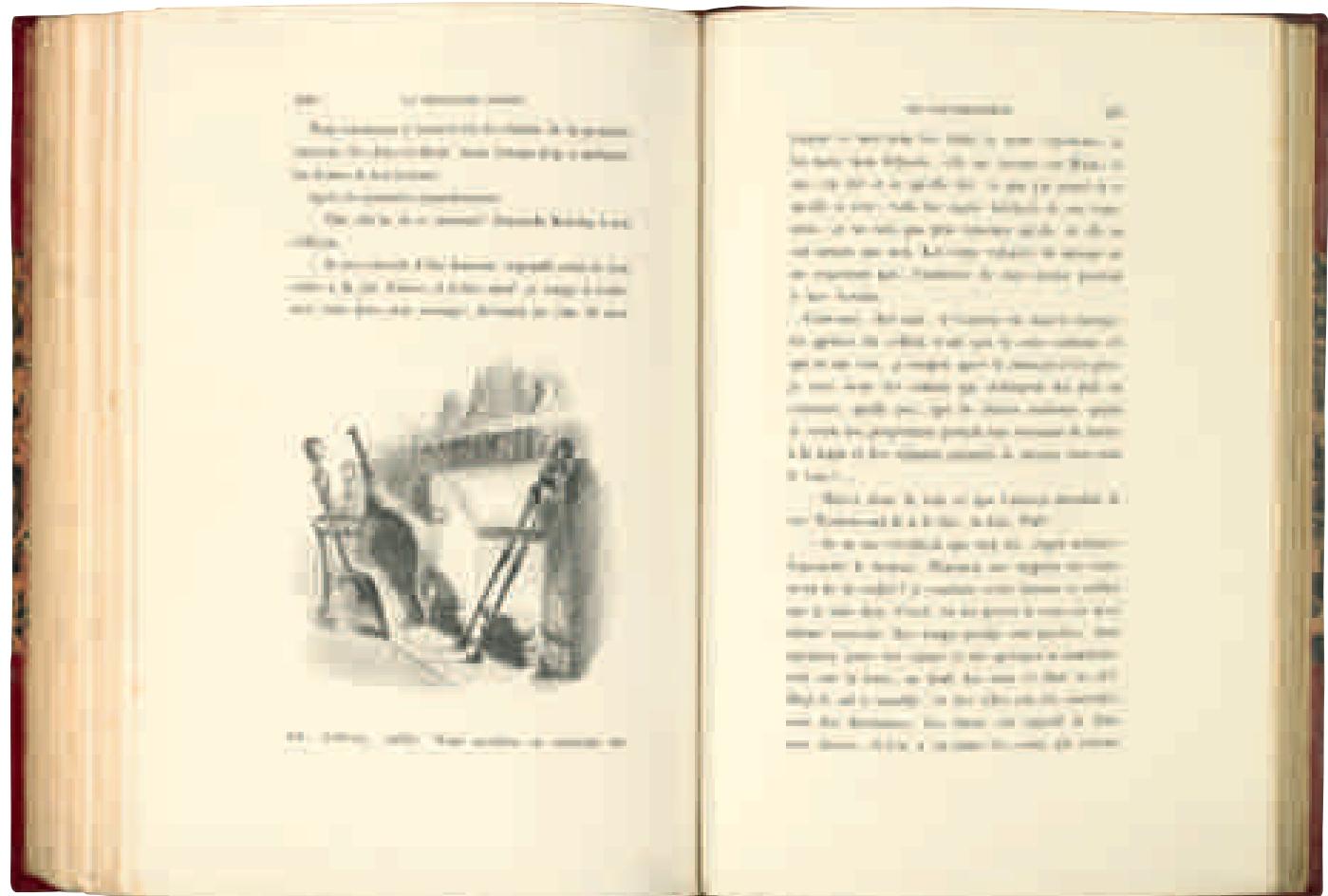
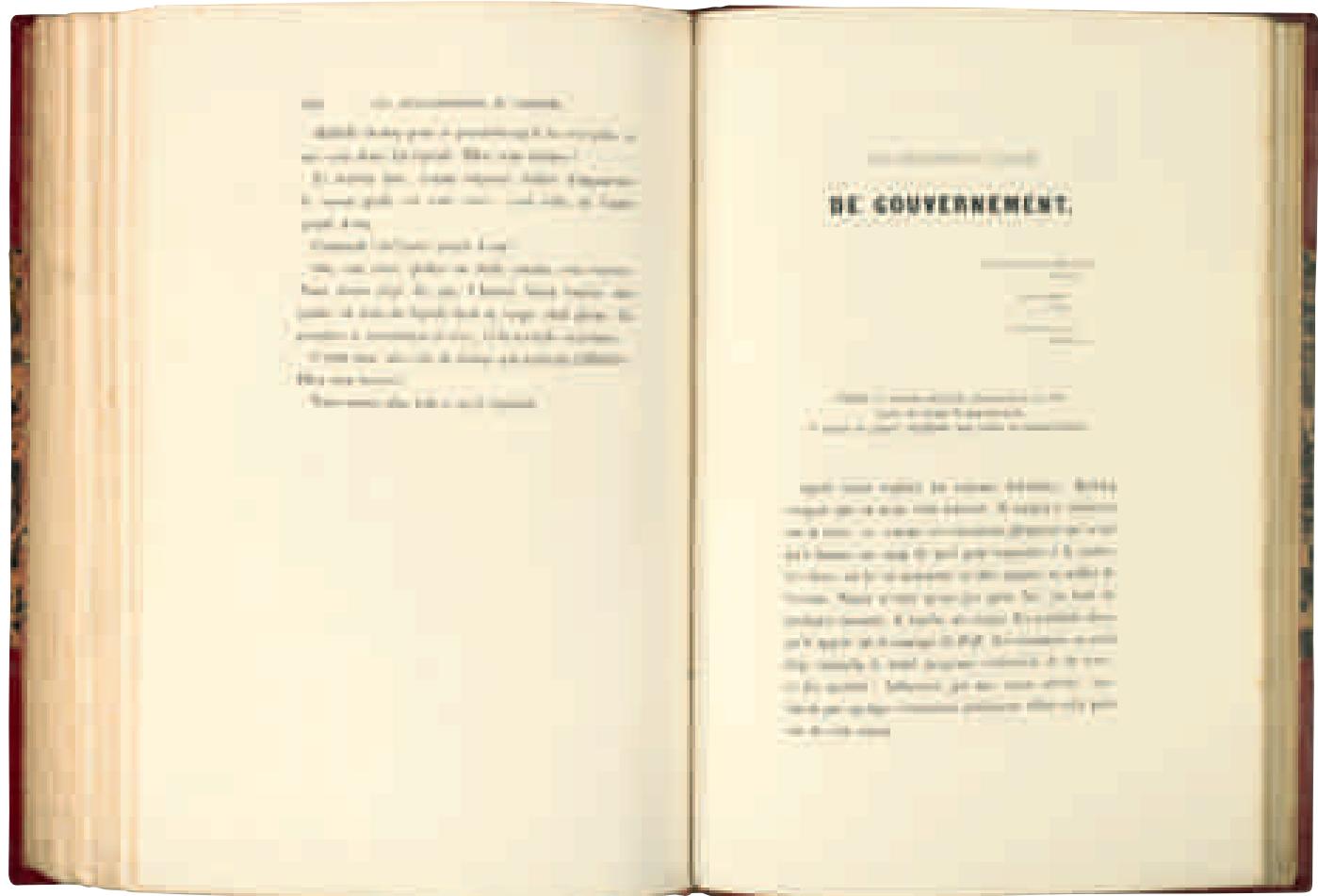




64

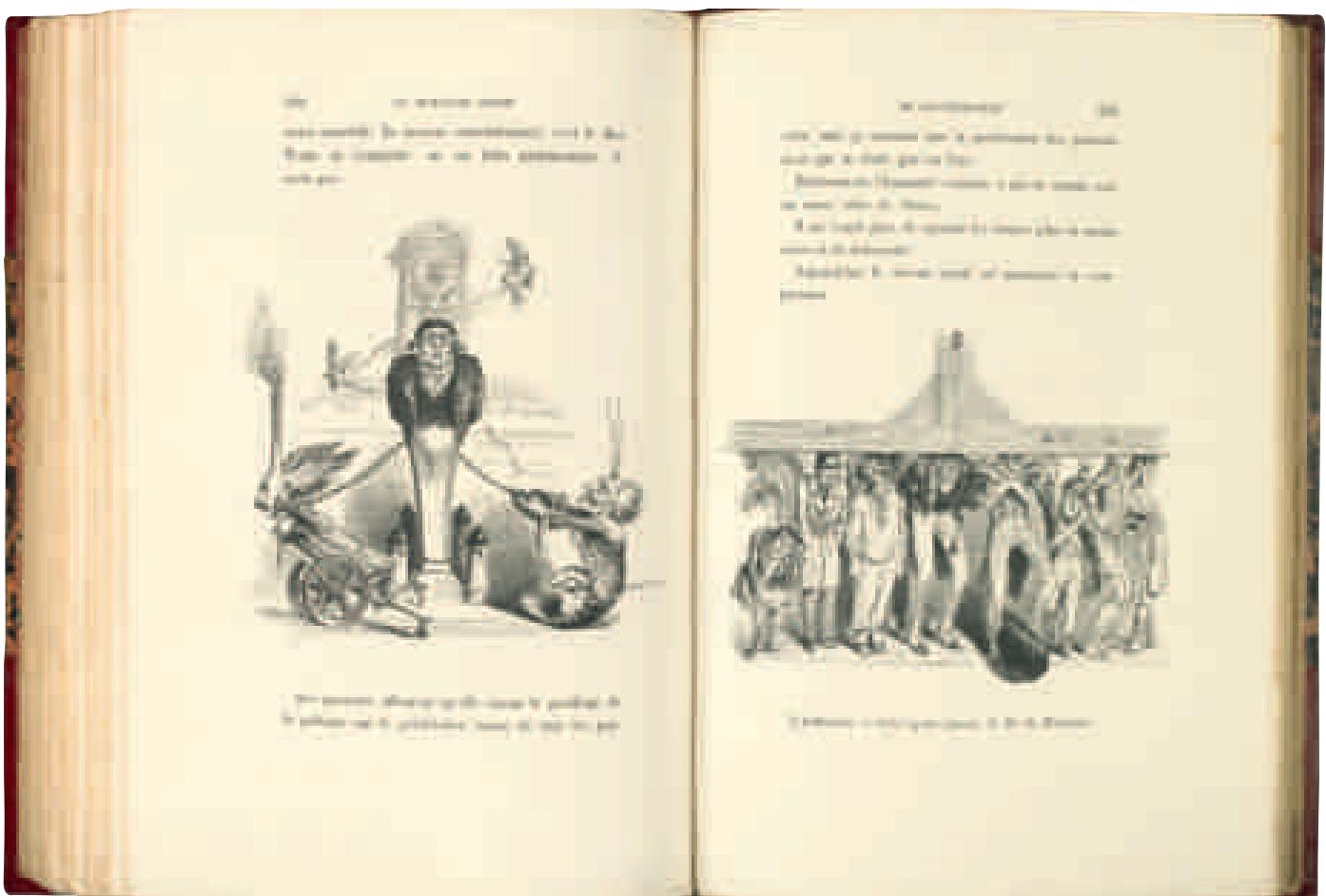
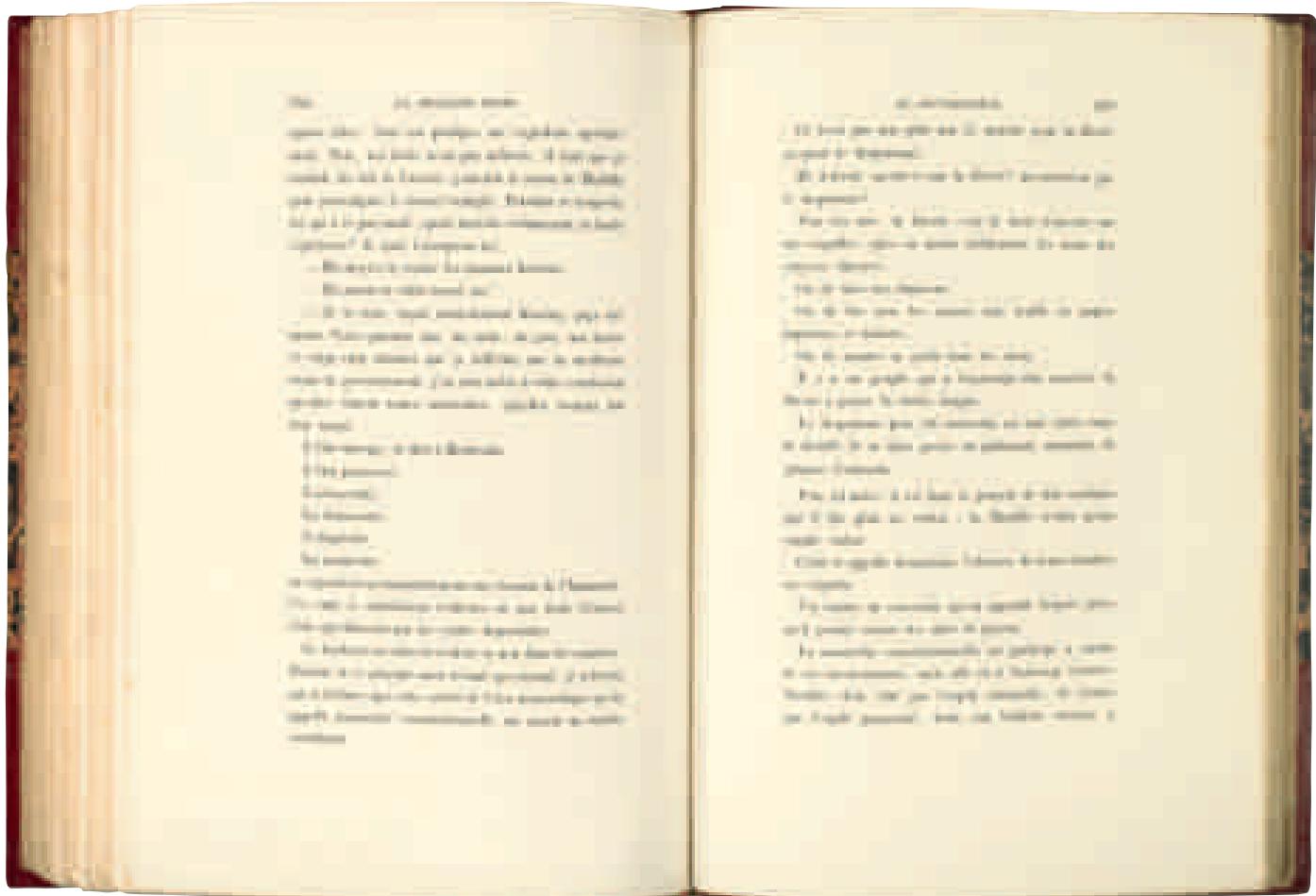


65





66





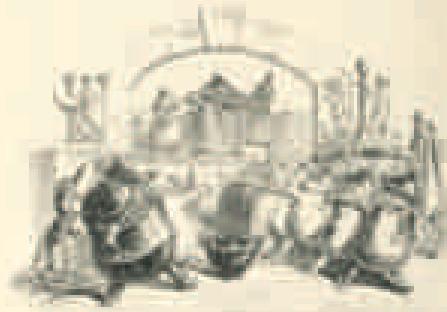
67



THE SICK CHILD

As you all know, it is important to eat well when you are ill. This is because your body needs energy to fight off the illness.

The doctor will give you special medicine to help you feel better. It is also good to drink lots of water and eat healthy foods like fruits and vegetables.



THE SICK CHILD

THE SICK CHILD

As you all know, it is important to eat well when you are ill. This is because your body needs energy to fight off the illness.



As you all know, it is important to eat well when you are ill. This is because your body needs energy to fight off the illness.

Please remember to take care of yourself and stay healthy. You never know what might happen next!



THE SICK CHILD

As you all know, it is important to eat well when you are ill.

The doctor will give you special medicine to help you feel better. It is also good to drink lots of water and eat healthy foods like fruits and vegetables.

It is also important to get enough rest.

Resting helps your body heal faster.

It is also important to stay positive.

Thinking happy thoughts can help you feel better.

Remember, you are strong and you can do it!

If you have any questions or concerns, please speak to your parents or a teacher.

THE SICK CHILD

THE SICK CHILD

As you all know, it is important to eat well when you are ill. This is because your body needs energy to fight off the illness.

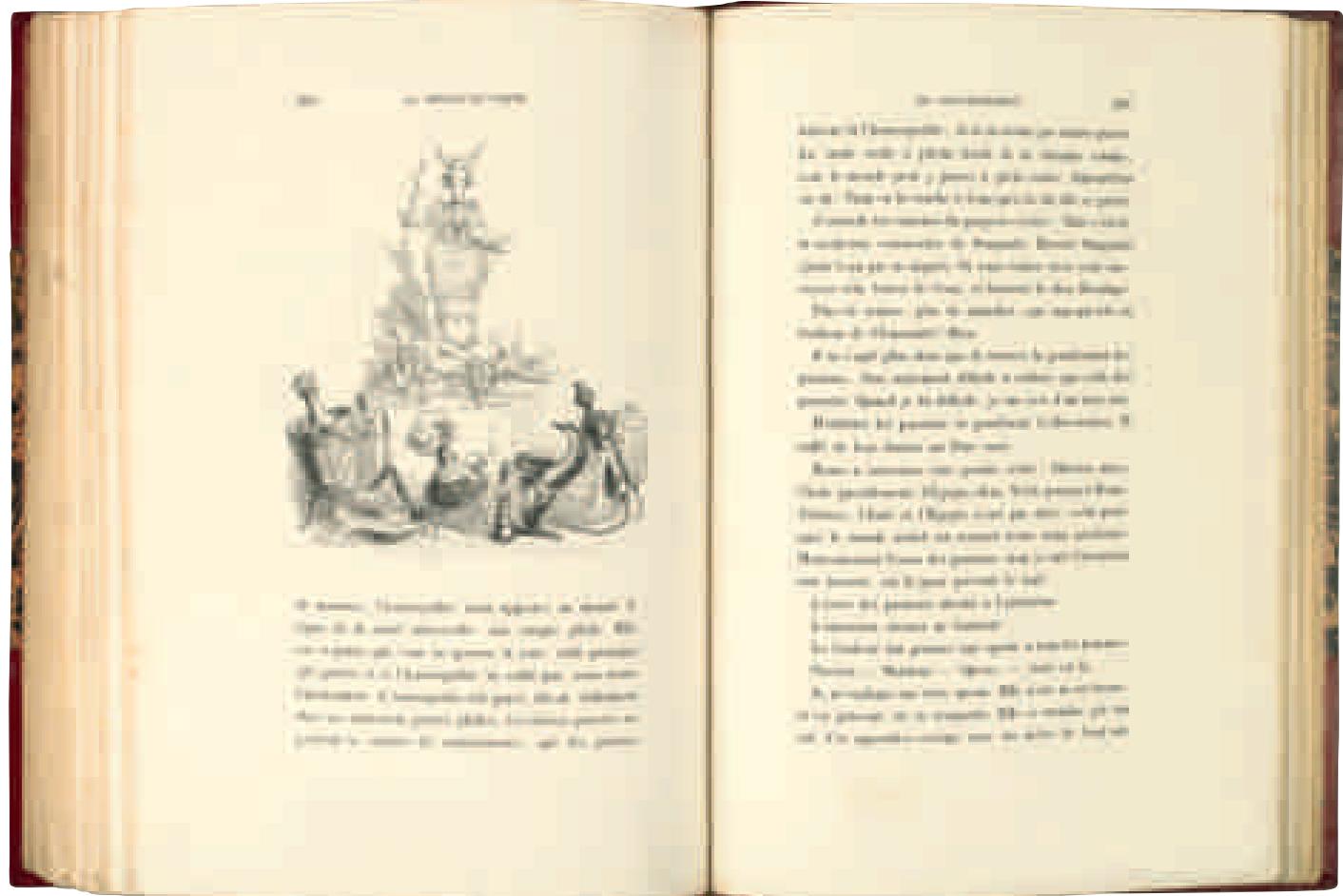
The doctor will give you special medicine to help you feel better. It is also good to drink lots of water and eat healthy foods like fruits and vegetables.

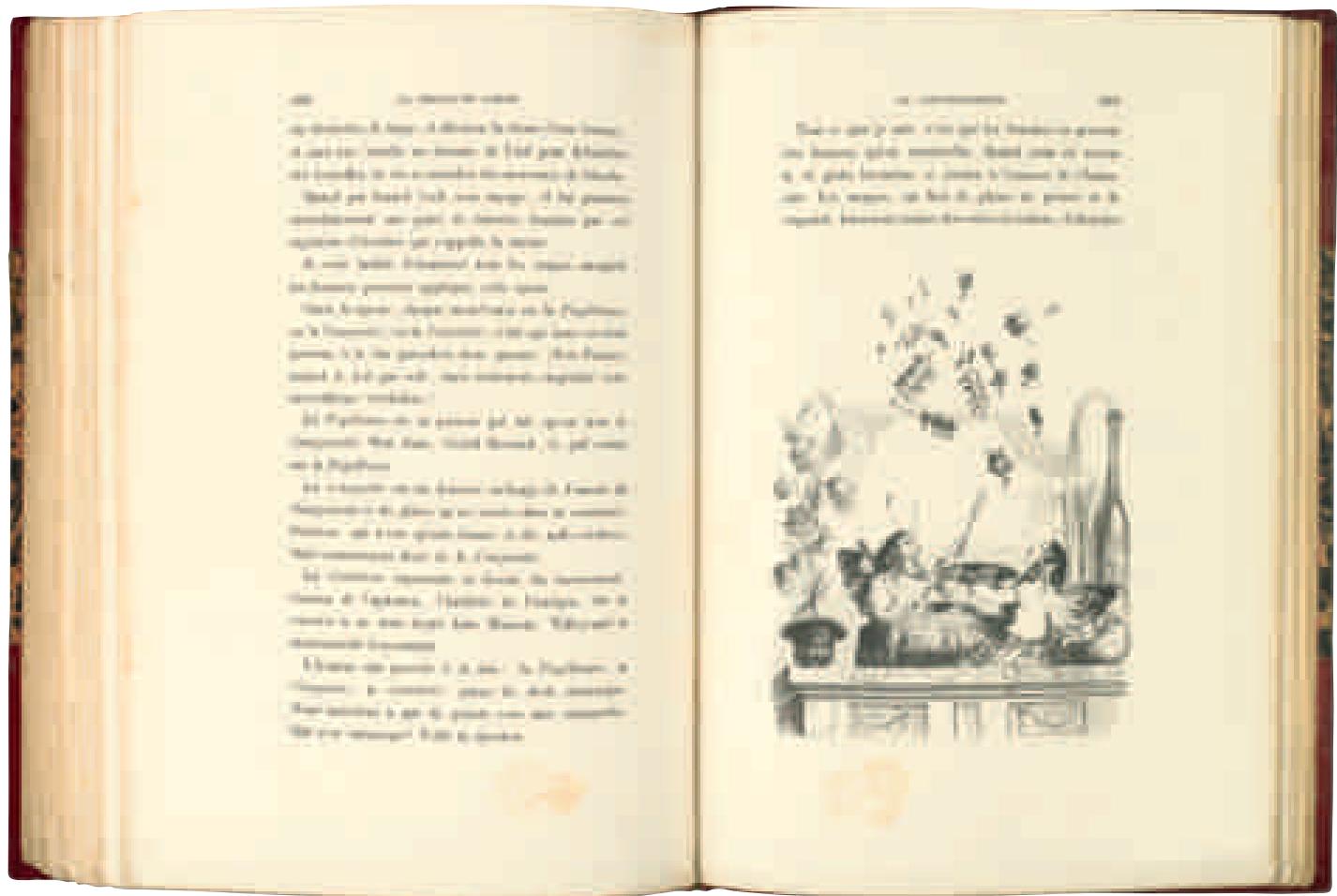


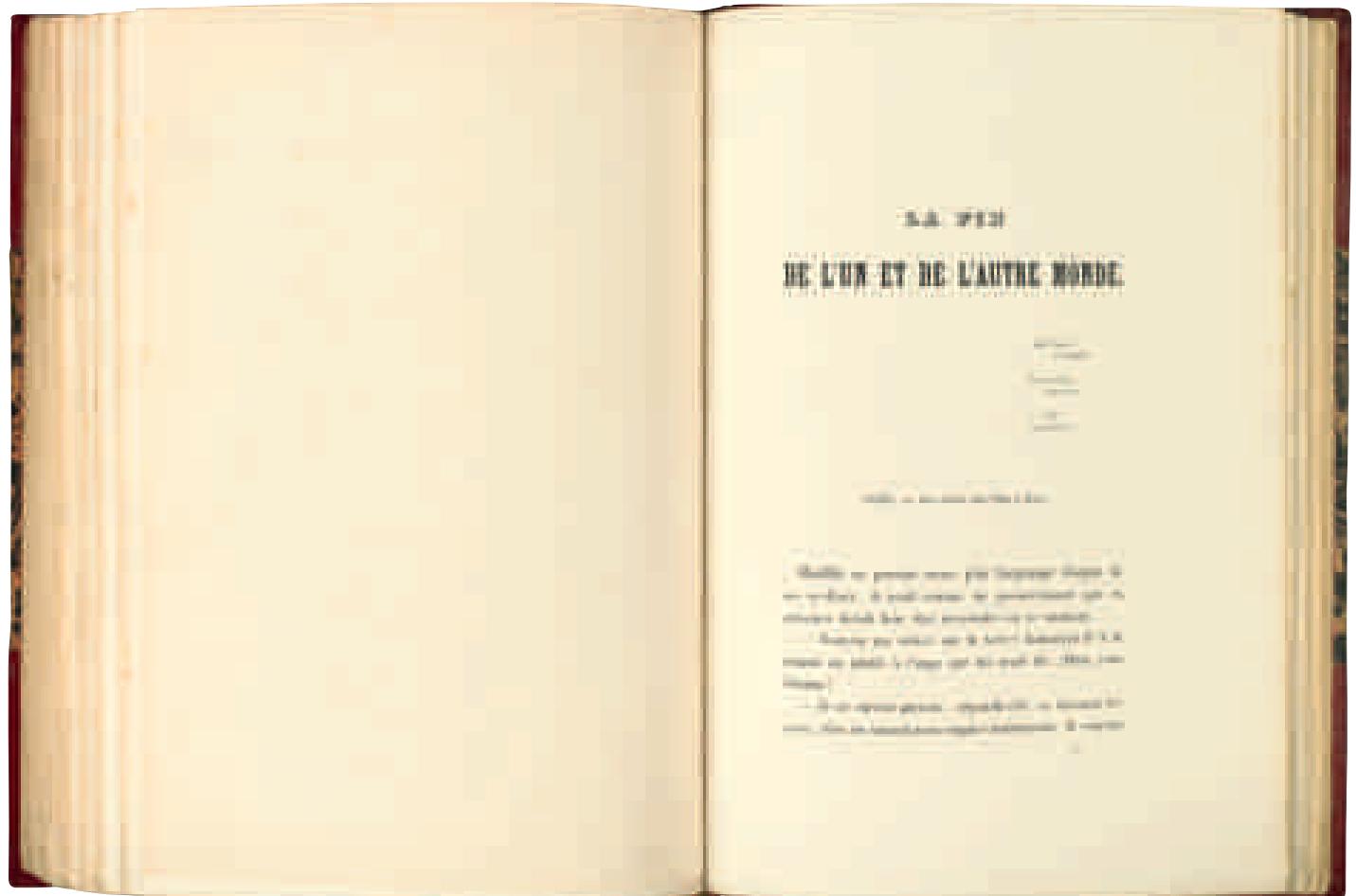
THE SICK CHILD



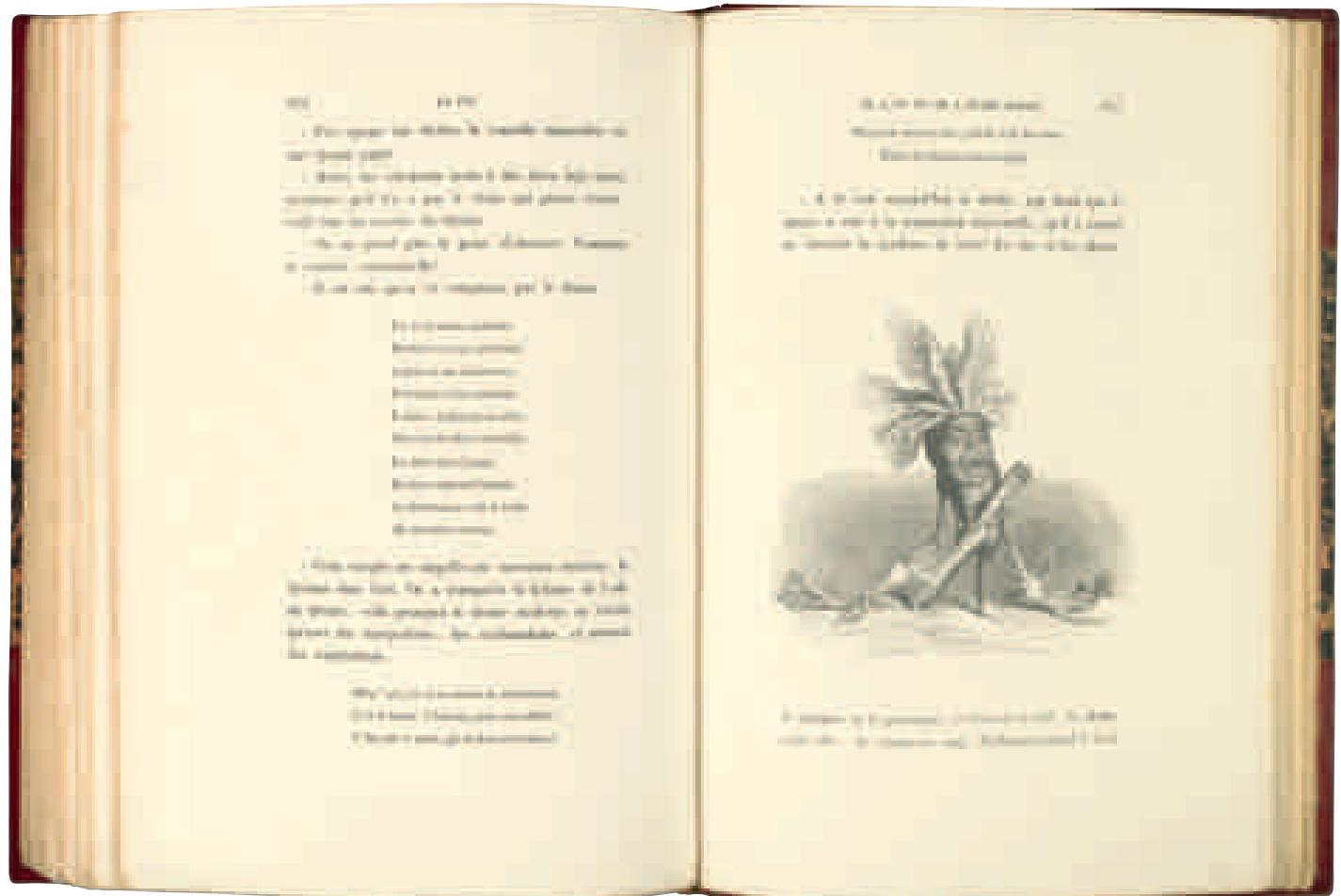
68













69



70

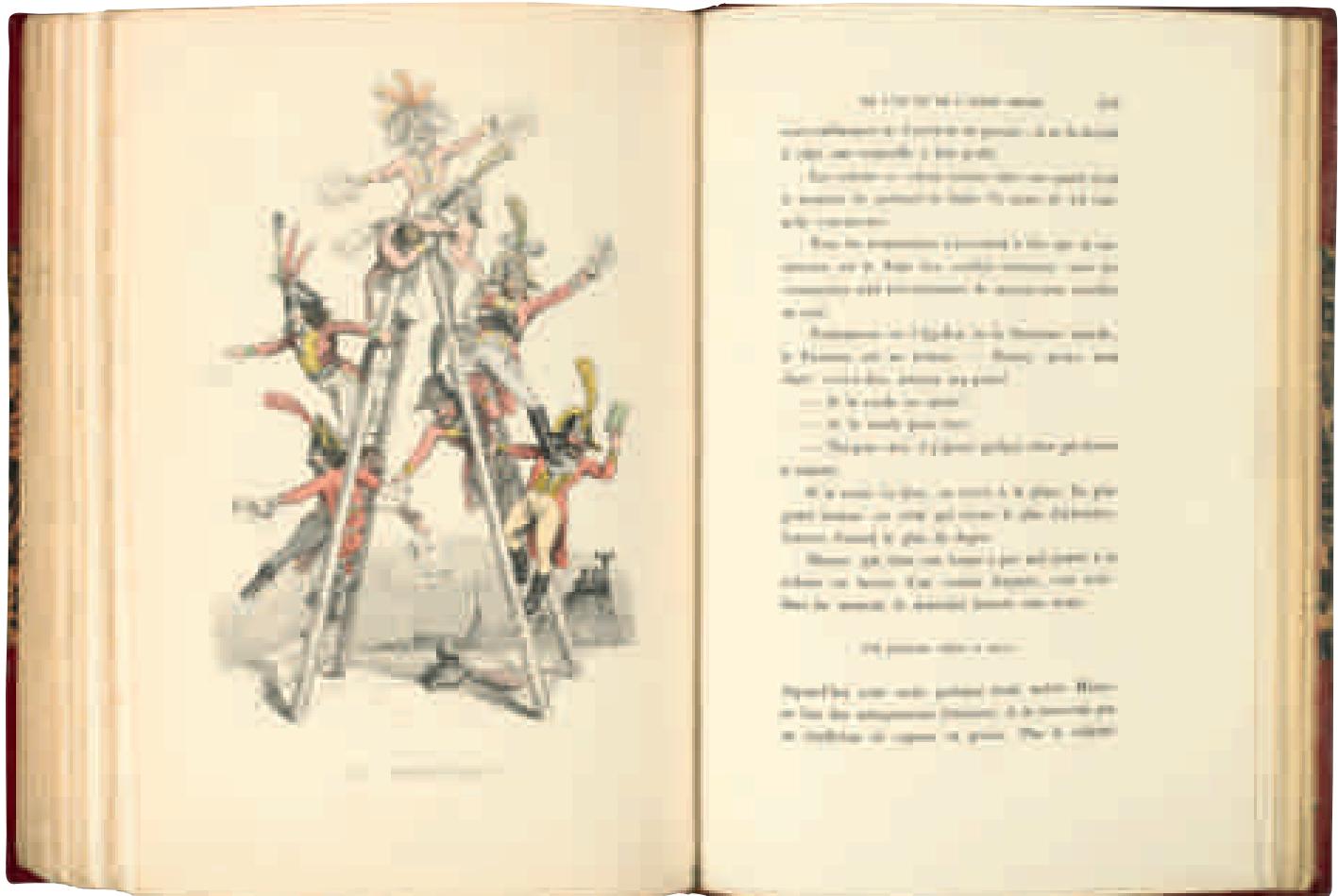


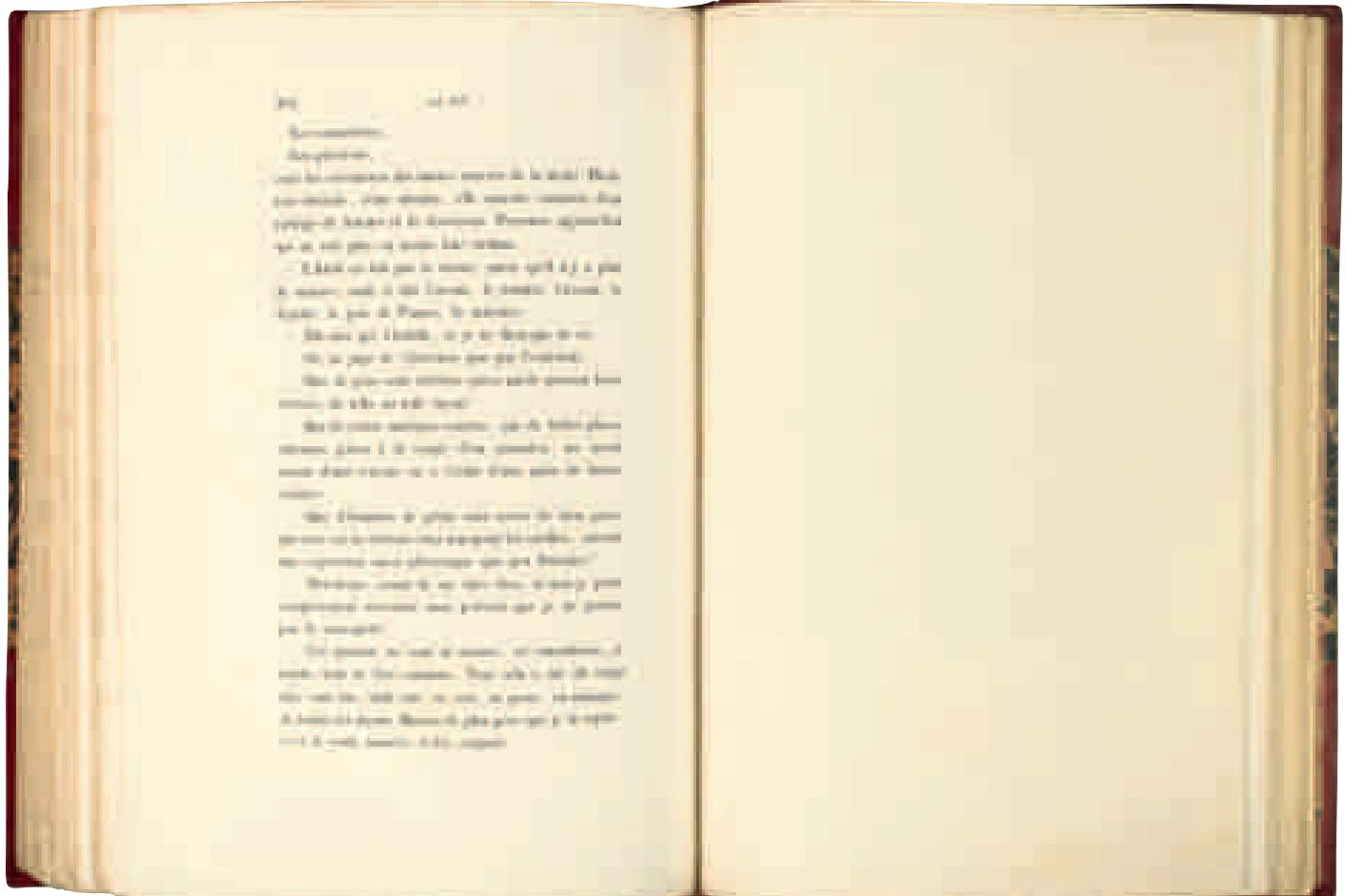


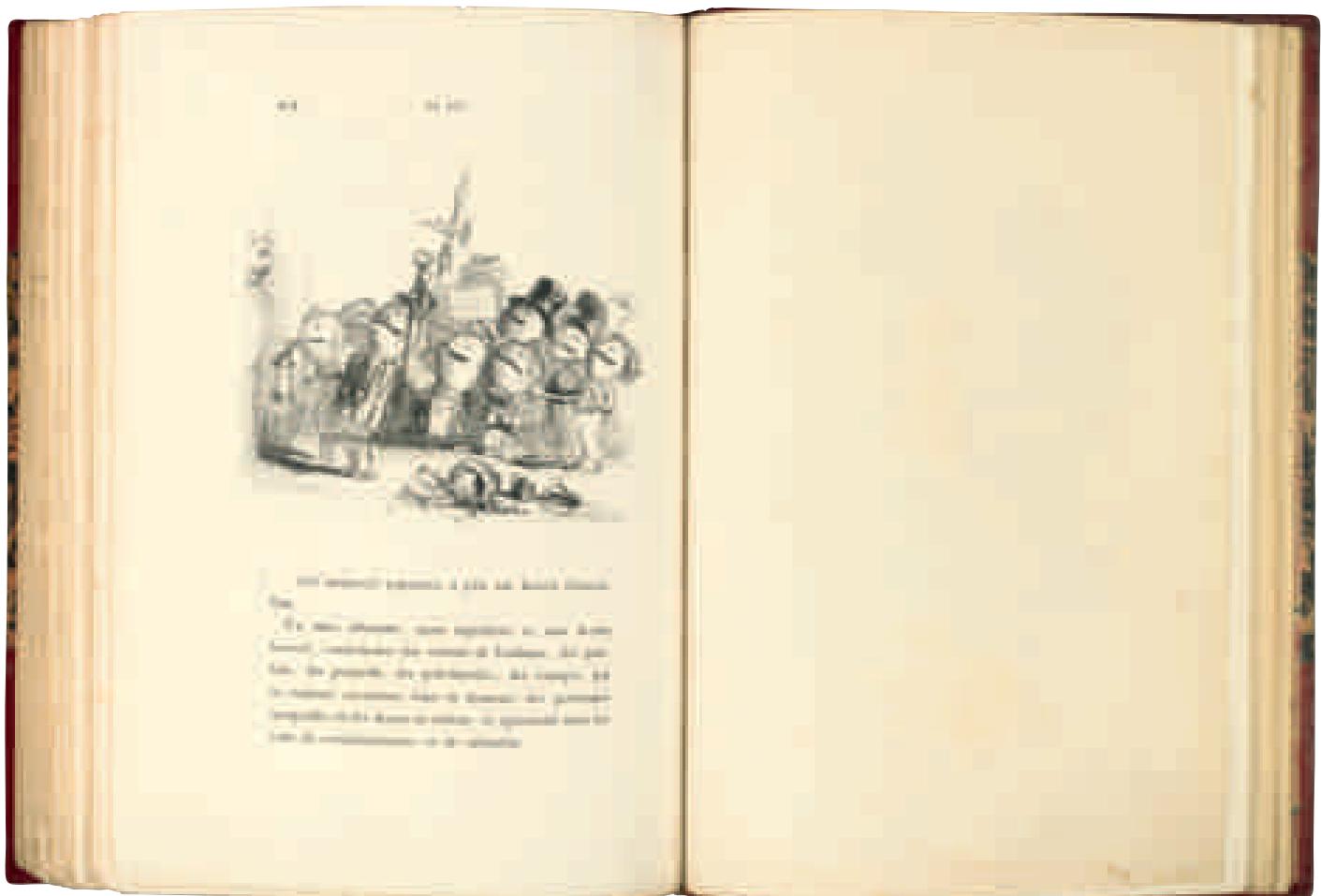
71



72







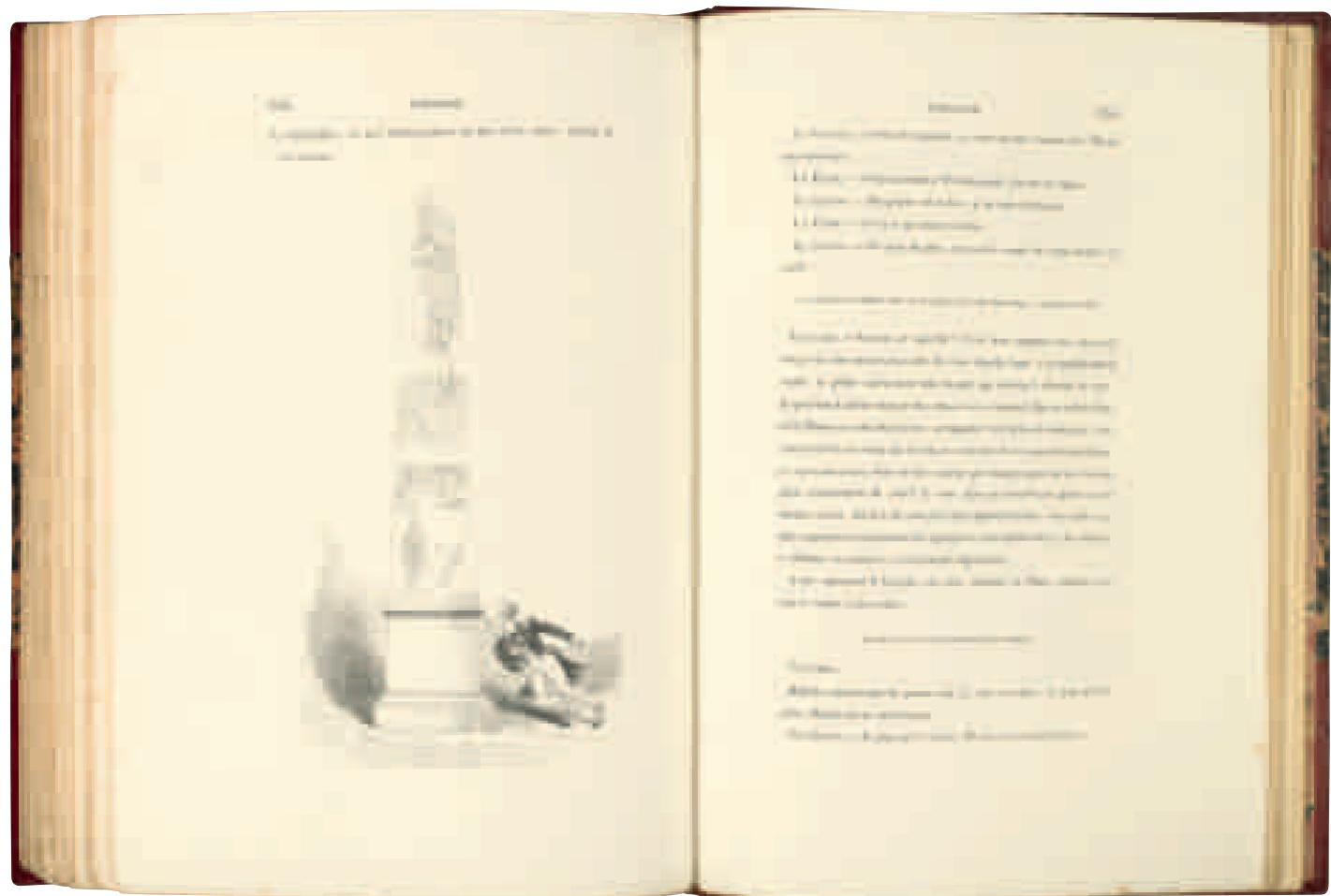
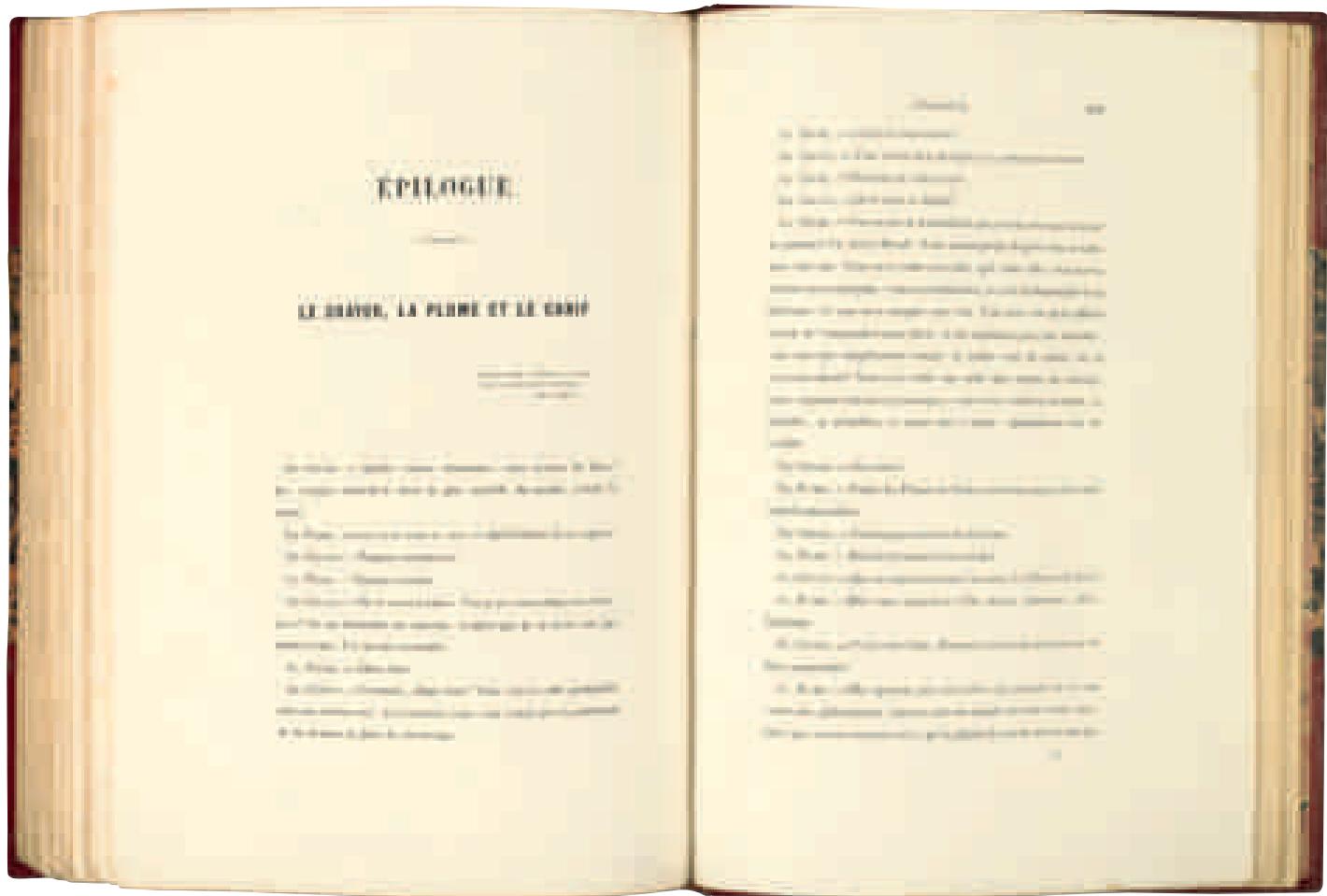


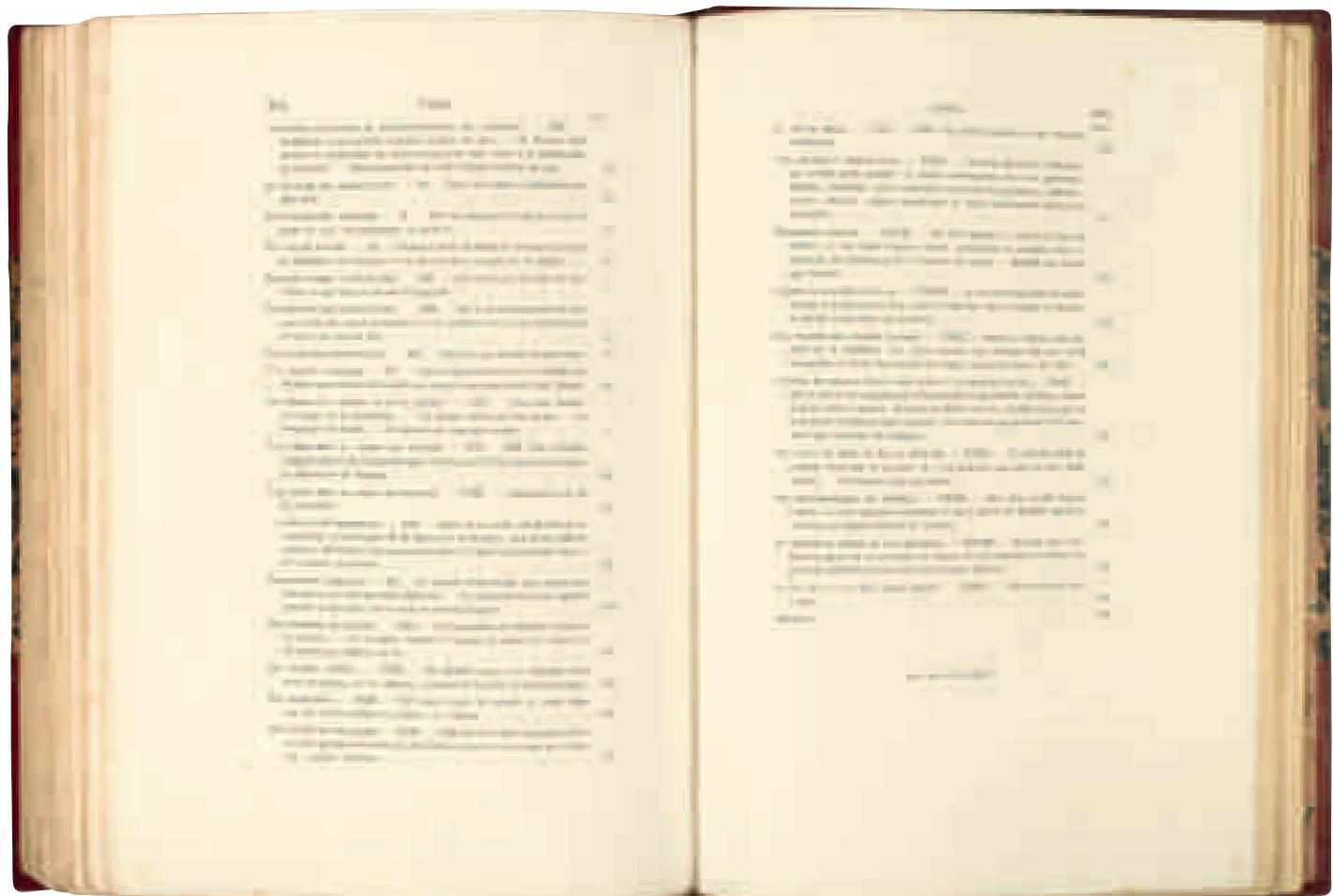
73

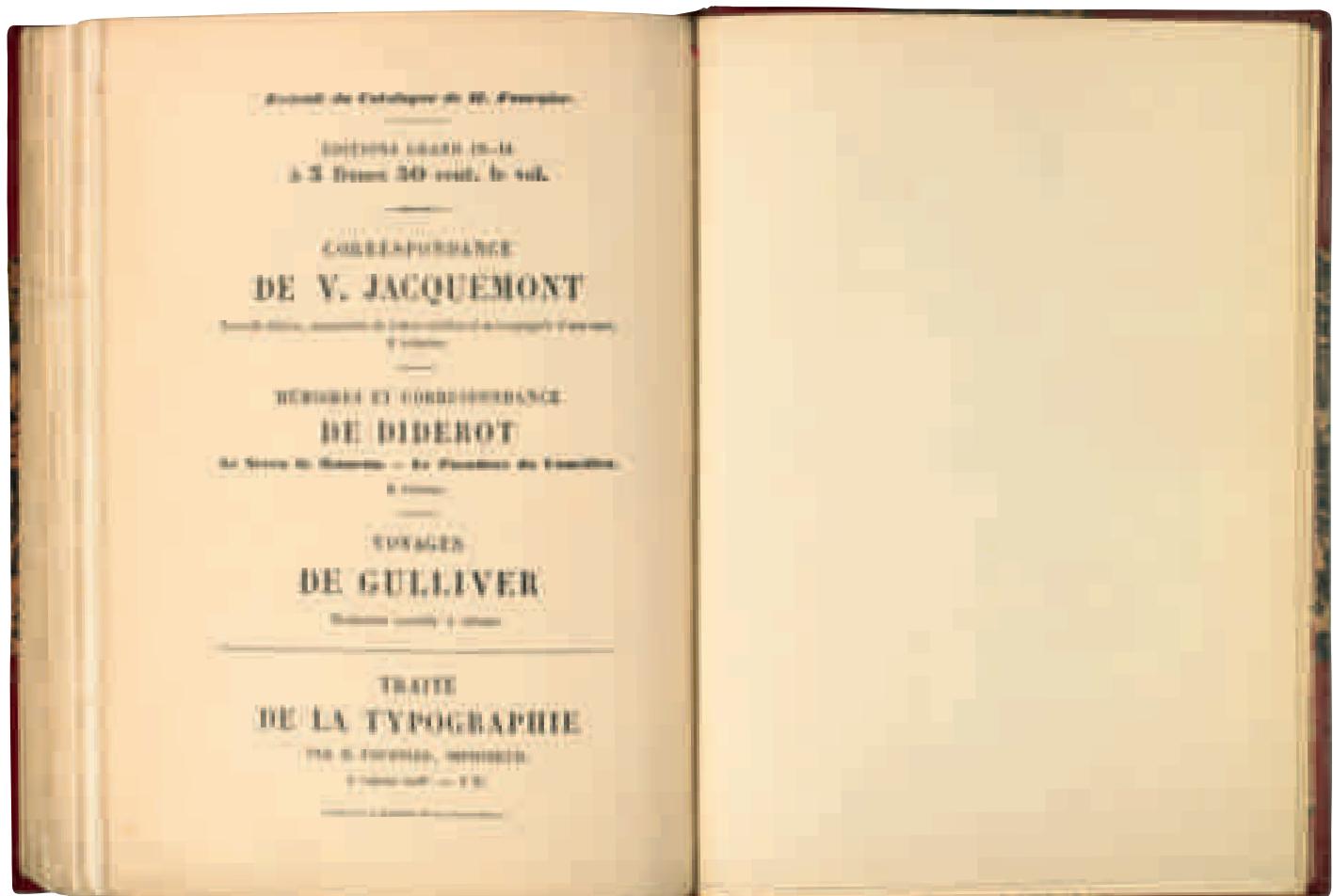
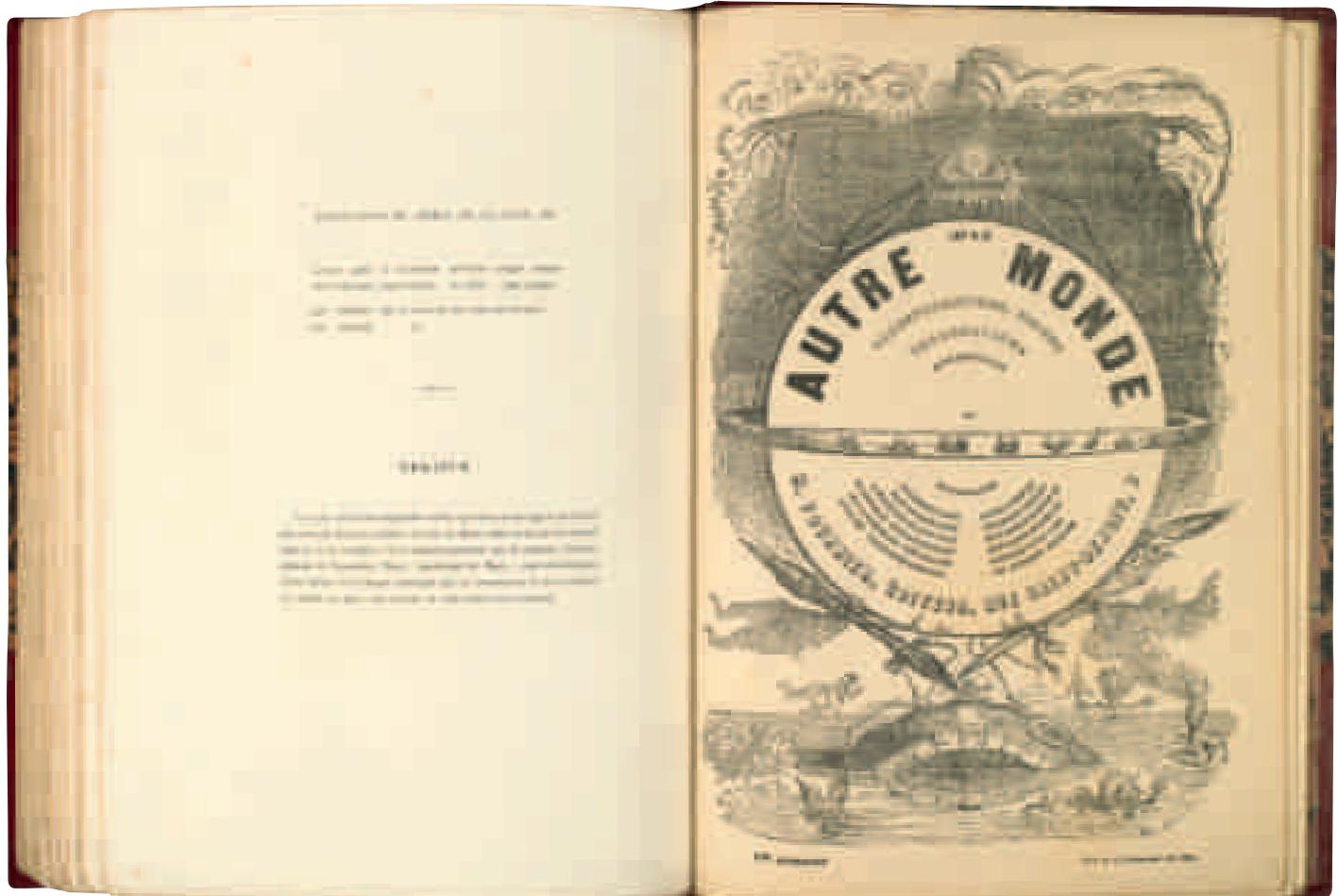


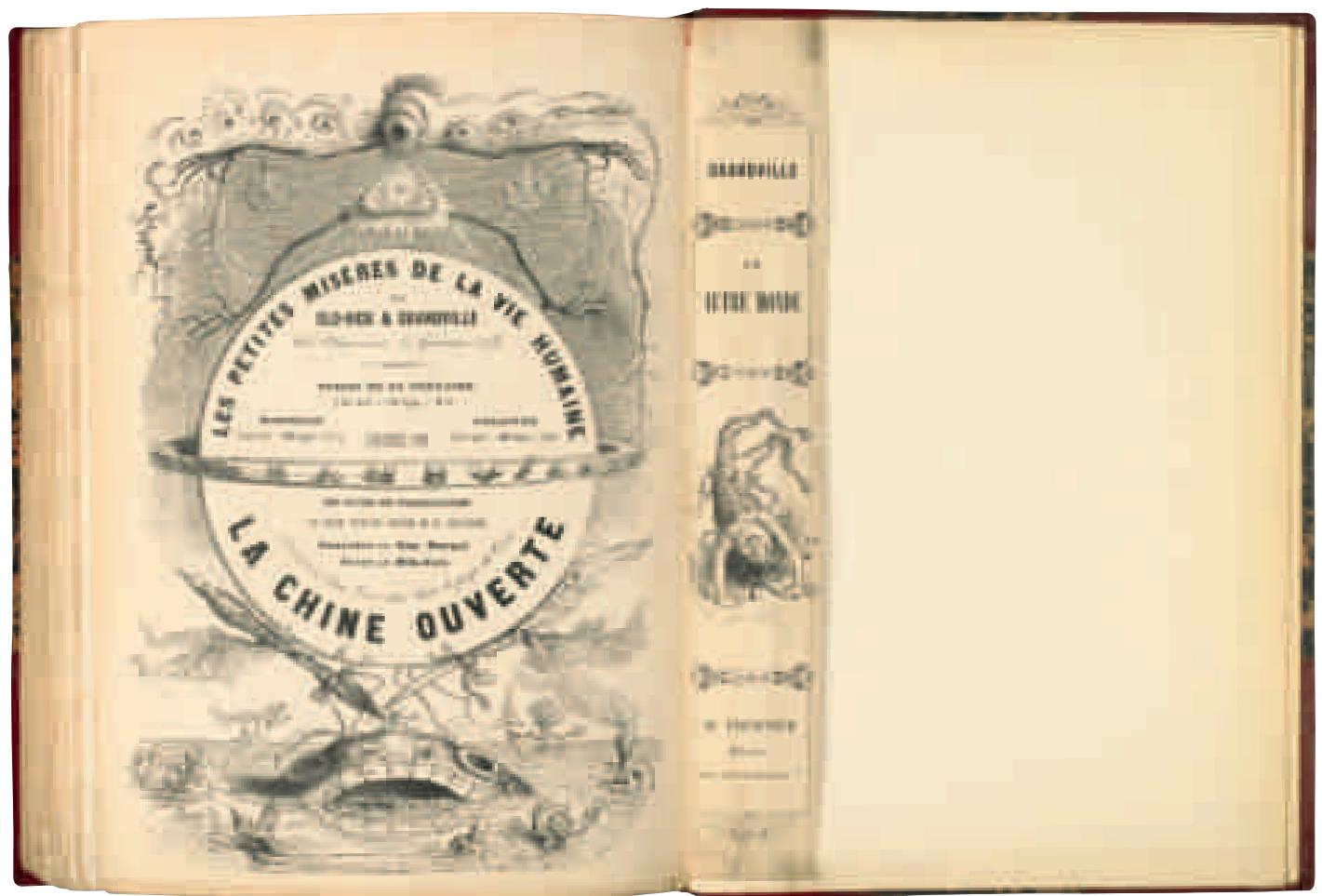


74











Reproduction en fac-similé de l'édition originale
d'*Un autre monde*, Paris, H. Fournier, 1844.
Collection Ronny et Jessy Van de Velde.

Notes sur le catalogue

Ce catalogue recense tous les dessins originaux connus de Grandville pour *Un autre monde*, augmentés d'études, variantes et dessins analogues.

Les dimensions des œuvres sont exprimées en millimètres, la hauteur précédant la largeur.

« *Un autre monde* » Cette mention renvoie à l'édition originale du livre: J.J. Grandville, *Un autre monde*, Paris, Fournier, 1844. Voir la reproduction en fac-similé dans ce livre.

« Cachet » Cette mention renvoie au cachet portant le monogramme de l'artiste J.J.G., apposé comme timbre sec sur les dessins de Grandville ayant fait partie de la vente publique les 4 et 5 mars 1853 à Paris.

Sauf indication contraire, les dessins font partie de la collection Ronny Van de Velde sa, Anvers, Belgique.

Vu le nombre imposant de commandes que Grandville a exécutées, on peut supposer qu'il travaillait à chaque projet du début jusqu'à la finition, sans longue interruption, et dans des délais très serrés. Ce qui permet de dater les dessins pour *Un autre monde* de l'année 1843, quand le livre a paru en livraisons.

Catalogue des dessins pour *Un autre monde*

1. *La Clé des champs*

Gravure unique

122 x 75 mm

Premier état, gravure unique, annotée et signée par l'artiste ; accompagnée d'un manuscrit autographe de main inconnue, 75 x 145 mm. Dans la version définitive, reproduite à la page 8 d'*Un autre monde*, Grandville a éliminé la caricature féroce de l'auteur à la « tête vide » qui veut diriger à tout prix la créativité du dessinateur.

2. *La Clé des champs*

Plume et encre brune

140 x 85 mm

Signé: *J.J.G.*

Un autre monde, repr. p. 9

3. *Jean Nicolas Krackq, capitaine de chimère*

Plume et encre brune

129 x 175 mm

Titré et signé: *J.J.G.*

Un autre monde, repr. p. 12

4. Etude pour *L'univers au scrutin*

Plume et encre brune

123 x 116 mm

Signé: *J.G.*

Un autre monde, repr. p. 16 (version définitive)

5. *Restaurant à la vapeur*

Plume et encre brune sur papier

155 x 195 mm

Musée des Beaux-Arts, Cabinet des dessins, Nancy

6. Projets pour *Concert à la vapeur* et

Le Rhubarbe et le séné

Manuscrit autographe illustré de 4 dessins, encre et crayon sur papier

8 pages, 201 x 158 mm

Un autre monde, pp. 19, 20, 23 et 24 (versions définitives)

Musée Lorrain, Nancy

7. Etude pour *Concert à la vapeur* ou

Société des Enfants d'Apollon

Plume, encre brune et crayons de couleur

246 x 317 mm

Signé: *J.J. Grandville*

Un autre monde, repr. entre p. 16 et p. 17

(version définitive)

8. *Prime aux abonnés du Galoubet*

Plume et encre brune

114 x 98 mm

Un autre monde, repr. p. 20

9. *La Rhubarbe et le séné*

Plume et encre brune

107 x 91 mm

Un autre monde, repr. p. 23

10. *La Rhubarbe et le séné*

Plume et encre brune

153 x 121 mm

Un autre monde, repr. p. 24

11. *La Terre en plan*

Aquarelle et encre brune

150 x 132 mm

Un autre monde, repr. entre p. 24 et p. 25

Musée Carnavalet, Paris

12. *Déguisements physiologiques*

Mine de plomb, plume et encre brune

Manuscrit

172 x 151 mm

Un autre monde, repr. p. 48

13. *Apocalypse du ballet*

Aquarelle, mine de plomb, plume, et encre brune

172 x 161 mm

Un autre monde, entre p. 52 et p. 53

14. *Etude de plantes animées*

Plume et encre brune

167 x 257 mm

Cachet

Collection Bibliothèque Municipale, Nancy

15. *Une révolution végétale*

Plume et encre brune

116 x 167 mm

Cachet

Un autre monde, repr. p. 62

16. *Une révolution végétale*

Plume et encre brune

124 x 171 mm

Cachet

Un autre monde, repr. p. 63

17. *Combat de deux raffinés*

Aquarelle, mine de plomb, plume et encre brune

172 x 162 mm

Signé: *J.J. Grandville*

Un autre monde, repr. entre p. 64 et p. 65

18. *Les Poissons d'avril*
 Aquarelle, mine de plomb, plume et encre brune
 142 x 170 mm
 Signé: *J.J. Grandville*
Un autre monde, repr. p. 67
19. *Le Monde renversé*
 Plume, encre brune et gouache
 125 x 183 mm
 Signé: *J.J. Grandville*
20. *Les Singes-peintres*
 Plume et encre brune
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 77
 Collection Rebeyrat, Paris
21. *C'était un grand maître*
 Plume et encre brune
 152 x 124 mm
 Signé: *J.J. Grandville*
Un autre monde, repr. p. 78
 Bibliothèque Municipale, Nancy
22. *Le Louvre des marionnettes*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 115 x 135 mm
Un autre monde, repr. p. 82
23. *Le Louvre des marionnettes*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 149 x 124 mm
Un autre monde, repr. p. 87
24. *Musique composée et dessinée par J.J. Grandville et Etudes de personnages*
 Plume et encre brune
 100 x 121 mm
 Signé: *JG*
 Publié dans *Le Magasin pittoresque*, août 1840
25. *Pérégrinations d'une comète*
 Aquarelle, mine de plomb, plume et encre brune
 150 x 147 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. entre p. 94 et p. 95
26. *Une éclipse conjugale*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 120 x 109 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 96
27. *La Poursuite*
 Mine de plomb, annotations
 196 x 127 mm
Un autre monde, repr. entre p. 106 et p. 107
 Musée des Beaux-Arts, Nancy
28. Etudes pour *Une après-midi au Jardin des plantes*
 Plume et encre brune
 171 x 116 mm
 Signé : *J.J.G.*
Un autre monde, repr. p. 119
 (version définitive)
29. Etudes pour *Les Hybrides*
 Plume et encre brune
 171 x 118 mm
 Signé: *J.J.G.*
Un autre monde, pp. 116-117
30. *Plantes marines, coquillages, madrépores*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 152 x 137 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 119
31. *Une après-midi au Jardin des plantes*
 Plume et encre brune
 147 x 118 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 120
32. *La Mort d'une immortelle*
 Plume et encre brune
 120 x 124 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 123
33. *La Fête des fleurs*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 193 x 147 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. entre p. 124 et p. 125
34. *Locomotions aériennes*
 Plume et encre brune
 152 x 126 mm
 Musée des Beaux-Arts, Cabinet des dessins, Nancy
35. *Locomotions aériennes*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 180 x 116 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 133
36. *Locomotions aériennes*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 144 x 126 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 135
37. *Les Mystères de l'infini*
 Aquarelle, lavis et encre brune
 88 x 135 mm
Un autre monde, repr. p. 139
 Collection Lemoine-Mouradian, Chatou, France

38. *Les Quatre saisons*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 133 x 114 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 147
39. *L'Eventail d'Iris*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 158 x 148 mm
Un autre monde, repr. entre p. 150 et p. 151
40. *Les Quatre saisons*
 Mine de plumb, plume et encre brune
 138 x 114 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 151
41. Etude pour *Les Grands et les petits*
 Plume et encre brune
 174 x 122 mm
 Signé: *J.J.G.*
Un autre monde, repr. p. 158 (version définitive)
42. *Les Grands et les petits*
 Plume et encre brune
 88 x 142 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 159
 Bibliothèque Municipale, Nancy
43. *Les Grands et les petits*
 Plume et encre brune
 217 x 155 mm
 Titré et signé: *J.J. Grandville*
Un autre monde, repr. entre p. 162 et p. 163
44. *Les Grands et les petits*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 75 x 145 mm
 Titré et signé: *J.J.G.*
Un autre monde, repr. p. 163
45. *Mlle Leucothoé – Rôle de Phèdre* (haut)
 Mine de plomb, encre et plume
 120 x 142 mm
Un autre monde, repr. entre p. 192 et p. 193
46. *Mlle Leucothoé – Rôle de Phèdre* (bas)
 Aquarelle, mine de plomb, plume et encre brune
 151 x 73 mm
 Signé: *J.J.G.*
Un autre monde, repr. entre p. 192 et p. 193
47. *Un foyer de théâtre à Rheculanum*
 Plume et encre brune
 134 x 125 mm
Un autre monde, repr. p. 190
 Musée des Beaux-Arts, Cabinet des dessins, Nancy
48. *Course au clocher conjugal*
 Plume et encre brune
 120 x 98 mm
Un autre monde, repr. p. 204
49. *Les Plaisirs des Champs-Elysées*
 Plume et encre brune
 130 x 155 mm
Un autre monde, repr. p. 210
50. *Les Plaisirs des Champs-Elysées*
 Mine de plomb, encre et plume
 110 x 110 mm
Un autre monde, repr. p. 214
51. *Les Plaisirs des Champs-Elysées*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 133 x 125 mm
 Signé: *J.J.G.*
Un autre monde, repr. p. 219
52. *L'Enfer de Krackq*
 Plume et encre brune
 119 x 127 mm
 Signé: *J.J.G.*
Un autre monde, repr. p. 229
53. *L'Enfer de Krackq*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 128 x 118 mm
 Signé: *G*
Un autre monde, repr. p. 231
54. *Métamorphoses de la nuit*
 Plume et encre brune
 69 x 48 mm
 Annoté: *Vignette Tirée à part Métamorphoses de la nuit*
 Musée des Beaux-Arts, Cabinet des dessins, Nancy
55. *Rêve à la tête grotesque*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 195 x 128 mm
 Collection Musée des Beaux-Arts, Cabinet des dessins, Nancy
56. *Suite de formes analogues*
 Plume et encre brune
 68 x 128 mm
 Musée des Beaux-Arts, Cabinet des dessins, Nancy
57. Suite de formes analogues pour *Une promenade dans le ciel*
 Plume et encre brune
 164 x 243 mm
 Collection Musée des Beaux-Arts, Cabinet des dessins, Nancy
58. *Crime et expiation*
 Fusain, mine de plomb, lavis et gouache
 266 x 170 mm
 Bibliothèque Municipale, Nancy

59. Etude pour *Têtes d'hommes et d'animaux comparées - Evolution*
 Plume et encre brune
 55 x 207 mm
60. *Têtes d'hommes et d'animaux comparées - Evolution*
 Plume et encre brune
 78 x 144 mm
 Signé: *J.J.G.*
Publié dans Le Magasin pittoresque, août 1844
61. Etude pour *Les Métamorphoses du sommeil*
 Fusain, plume et encre brune
 200 x 230 mm
 Cachet
Un autre monde, repr. p. 243 (version définitive)
62. *Les Métamorphoses du sommeil*
 Lavis, mine de plomb, plume et encre brune
 162 x 129 mm
 Signé: *J.J.G.*
Un autre monde, repr. p. 143
63. *Les Métamorphoses du sommeil*
 Plume et encre brune
 66 x 125 mm
 Signé: *J.J.G.*
Un autre monde, repr. p. 244
64. Etude pour *La Bataille des Cartes*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 85 x 282 mm
 Signé: *J.J.G*
Un autre monde, repr. entre p. 246 et p. 247 (version définitive)
65. *La Bataille des cartes*
 Plume et encre brune
 162 x 152 mm
Un autre monde repr. entre p. 246 et p. 247
66. *La Meilleure forme de gouvernement*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 98 x 127 mm
Un autre monde, repr. p. 250
67. *Aujourd'hui, le niveau social est synonyme de compression*
 Plume et encre brune
 112 x 158 mm
 Signé: *J.J. Grandville*
Un autre monde, repr. p. 255
 Collection Librairie Benoît Forgeot, Paris
68. *Débat oratoire entre la vaisselle commune de l'argenterie de cour*
 Plume et encre brune
 112 x 293 mm
 Collection Bibliothèque Municipale, Nancy
69. *La Fin de l'un et de l'autre monde*
 Plume et encre brune
 110 x 135 mm
 Signé: *J.J.G*
Un autre monde, repr. p. 271
70. *Un radis dramatique*
 Plume et encre brune, annotation
 153 x 137 mm
Un autre monde, repr. p. 275
 Bibliothèque Municipale, Nancy
71. Etude I pour *La Fin de l'un et de l'autre monde*
 Plume et encre brune
 108 x 89 mm
Un autre monde, repr. p. 277 (version définitive)
72. Etude II pour *La Fin de l'un et de l'autre monde*
 Plume et encre brune
 108 x 83 mm
Un autre monde, repr. p. 277 (version définitive)
73. *Si les tâches ne comptent pas*
 Plume et lavis
 145 x 132 mm
Un autre monde, repr. p. 284
 Musée des Beaux-Arts, Rouen
74. *Epilogue*
 Mine de plomb, plume et encre brune
 174 x 117 mm
 Signé: *J.J.G.*
Un autre monde, repr. p. 290



Chronologie de la vie et de l'œuvre*



Grandville, *Profils de famille*
Collection Parisot, Nancy

1803

Jean Ignace Isidore Gérard, dit J.J. Grandville, naît à Nancy le 15 septembre 1803, fils de Catherine Viot et Jean-Baptiste Gérard (1766-1854), miniaturiste. Ses grands-parents paternels avaient été des comédiens ordinaires du roi Stanislas sous le nom de Grandville. Pour se distinguer de son frère cadet, le père du dessinateur avait ajouté au nom de famille celui que ses parents portaient sur scène

1815-1817

Le lycéen Grandville est un élève médiocre qui préfère remplir de dessins ses cahiers d'écolier. On le retire du lycée, et vers 1817 il devient apprenti chez son père. Aux portraits flatteurs qui sont la spécialité du père, le fils préfère les charges. Il s'entraîne en dessinant son milieu familial, des animaux, et en copiant des caricatures politiques.

1825

Le miniaturiste Mansion, en visite à Nancy, est impressionné par les talents de dessinateur du jeune homme et l'invite à travailler dans son atelier à Paris. Grandville monte à Paris et y est accueilli par une cousine germaine et son mari, Frédéric Lemétheyer, régisseur du théâtre royal de l'Opéra-Comique. Ainsi, il fait vite la connaissance du monde du théâtre, forme dominante de divertissement de l'époque. Il entre dans l'atelier de Mansion.

Premières lithographies.

1826

Grandville vit les difficultés de la vie d'artiste débutant. Sur commande de l'Opéra-Comique, il lithographie des costumes de théâtre d'après des dessins d'Hippolyte Lecomte mais le succès escompté se fait attendre.

Publication : *Costumes de théâtre*, d'après H.L. (Hippolyte Lecomte). 15 lithographies coloriées. Paris, Engelmann.

1827

Crée une série de cartes qui représentent différents types et publie avec un certain succès un premier album peignant les diverses réjouissances de la vie.

Publications : *La Sibylle des salons*. 54 lithographies coloriées. Paris, Engelmann. *Chaque âge a ses plaisirs*. 10 lithographies en noir et coloriées. Paris, Ghauth. *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris ou les tribulations de la petite propriété*. Titre et 12 lithographies en noir et coloriées. Paris, Langlumé.

1828

Grandville s'installe rue des Petits Augustins (actuellement rue Bonaparte) près de son ami Falempin. Fait partie du milieu artistique, rencontre entre autres Charles Philipon, qui plus tard engagea Grandville pour ses journaux politiques, *La Caricature*, *Le Charivari* et *L'Association mensuelle*. Dans ses mémoires, Alexandre Dumas fait le portrait de Grandville à cette époque : « Sourire fin et moqueur, yeux pétillants d'esprit, bouche railleuse, petite taille, grand cœur, mélancolie charmante répandue sur tout cela ».

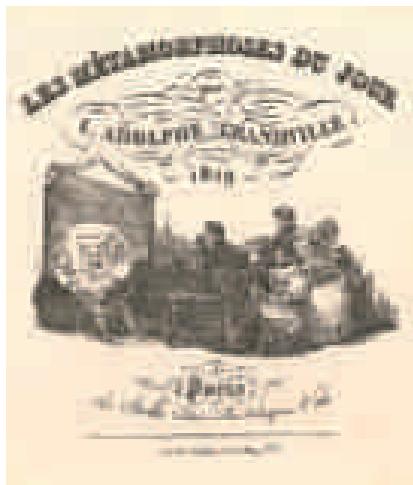
Grandville. *Autoportrait*, vers 1846. Mine de plomb, 202 x 149 mm. Musée des Beaux-Arts, Nancy

* Basée sur « Chronologie de la vie et de l'œuvre de Grandville », rédigée par Clive Frank Getty, dans *Grandville. Dessins originaux*. Nancy, Musée des Beaux-Arts, Cabinet des dessins, 1986 (catalogue de l'exposition), et sur *Collection d'un amateur, II. J.J. Grandville 1803-1847. Albums, livres illustrés, dessins et lettres autographes*, catalogue des libraires Sims Reed Ltd et Benoît Forgeot, Londres & Paris, 2007.

1829

Commencées en août 1828, Grandville termine l'album *Les Métamorphoses du jour*, qui lui apporte le succès et la renommée. Grâce à cette preuve éclatante de son talent virtuose, sa carrière décolle et comme « spécialiste » d'animaux anthropomorphes il ne manquera jamais de commandes. Entre août 1829 et janvier 1831, il publie des caricatures dans le journal satirique d'opposition *La Silhouette*, cofondé par Balzac.

Publications : *Les Métamorphoses du jour*. Titre et 73 lithographies en noir et coloriées. Paris, Bulla. 9 lithographies dans *La Silhouette*, 1829-1831.



1830

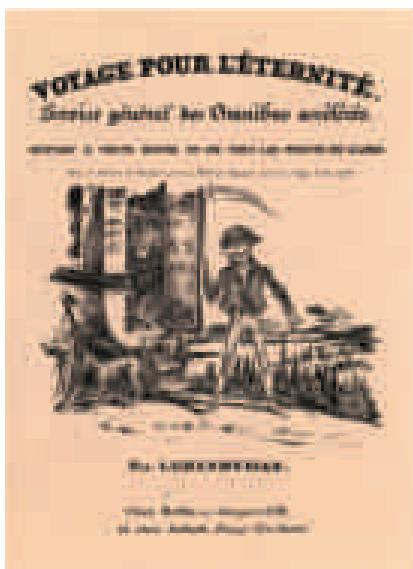
Grandville participe à la Révolution de juillet, il se bat « avec courage et sang-froid ». Devient l'artiste le plus important de *La Caricature*, journal hebdomadaire de commentaires et de caricatures politiques, fondé en novembre 1830 par Charles Philipon. *La Caricature* se consacre presque exclusivement à la critique, de plus en plus aigre, de Louis-Philippe et de son gouvernement. Le journal disparaît à la suite des *lois de septembre* qui rétablissent la censure en 1835.

Publications : *Galerie mythologique*. 6 lithographies en noir et coloriées. Paris, Bulla. *Voyage pour l'éternité*. Titre et 9 lithographies en noir et coloriées. Paris, Bulla et Aubert. *La Caricature*. 251 numéros ornés de 530 lithographies en noir et coloriées, entre 1830 et 1835. Grandville en a dessiné 119 planches, dont 46 doubles.

1831

Continue à publier des caricatures d'opposition, entre autres deux fameuses lithographies commentant la fin de la Révolution polonaise contre les Russes et la répression des manifestations à Paris en faveur des Polonais. Des sergents de ville qui se sentent provoqués, essaient de se faire justice eux-mêmes au domicile de Grandville, mais il est heureusement sauvé par l'intervention de son ami et étudiant en droit Falempin « un code dans une main, deux pistolets dans l'autre ». Grandville y répondra par une nouvelle caricature.

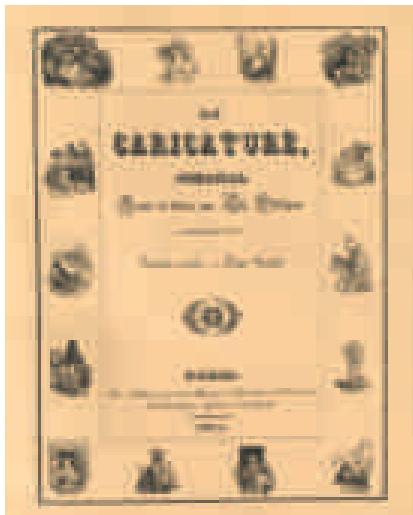
Publications : *L'Ordre règne à Varsovie*, *L'Ordre public règne aussi à Paris*, *Oh ! les vilaines mouches !* 3 lithographies en noir et coloriées. Paris, Aubert. *Carte vivante du restaurateur*. 12 lithographies en noir et coloriées. Paris, Aubert, 1831-1832.



1832

Lors du fameux bal que donne Alexandre Dumas pour le carnaval, Grandville est parmi les artistes amis qui sont invités à décorer les salles. Il dessine sur un grand panneau les charges de ses collègues représentés comme un orchestre, et au-dessus des portes « des danses d'animaux ». Grandville collabore à *L'Association mensuelle*, publication fondée par Philipon pour couvrir les frais des procès qu'intente le gouvernement à *La Caricature*. La revue paraîtra d'août 1832 à août 1834, publant une caricature politique par mois. Le très entreprenant Philipon ne s'arrête pas là et il lance *Le Charivari*, un quotidien dont le premier numéro paraît le 1^{er} décembre 1832.

Publications : *Association mensuelle*. 16 lithographies et 1 eau-forte, entre 1832 et 1834. *Le Charivari*. 106 lithographies, 1832-1835.



1833-1834

Le 22 juillet 1833, Grandville épouse à Nancy sa cousine germaine, Marguerite Henriette Fischer. Le 27 octobre 1834 naît leur premier fils, Ferdinand. La santé fragile de sa femme oblige Grandville à restreindre ses activités. Il devient un collaborateur régulier du nouveau mensuel *Le Magasin pittoresque*, fondée en 1833. Sa première contribution, trois copies des *Caprices* de Goya pour illustrer un des premiers articles sur l'artiste en France, sera suivie de plusieurs autres. Après la mort de Grandville, jusqu'en 1857, la revue publia des dessins qui sont parmi les plus originaux de l'artiste.

Publications : *Le Magasin pittoresque*. 65 dessins gravés sur bois.



1835

L'attentat de 28 juillet contre Louis-Philippe, auquel il échappe de justesse, est le parfait prétexte pour supprimer la liberté de la presse par les infâmes *lois de septembre*. Des dizaines de journaux, dont *La Caricature*, sont obligés à cesser leurs activités. Après parution, le 16 août, d'un numéro spécial, entièrement de la main de Grandville, critiquant le procès-monstre contre les ouvriers qui s'étaient insurgés en 1834 à Lyon, *Le Charivari* délaissa la critique politique. Et Grandville, qui semble déjà avoir pris ses distances avec la caricature politique, se tourne vers l'illustration de livres.

Publications : *Les Breuvages de l'homme*. Titre et 7 lithographies en noir. Paris, Neuhaus. *Petits jeux de société*. 6 lithographies. Paris, Aubert. *Le Charivari-Monstre*. Le Charivari (Philipon), Paris. *Parisiens pittoresques*. 11 lithographies en noir et coloriées. Paris, Aubert. *Types modernes, observations critiques, le dedans de l'homme expliqué par le dehors*. 9 lithographies. Paris, Aubert. *Muséum Dantanorama*. Titre et 9 lithographies sur 17 de Grandville. Paris, Susse et Neuhaus.

1836

Commence sa nouvelle carrière d'illustrateur de livres.



1837

Travaille sur les *Fables* de la Fontaine, qui paraît en livraisons de janvier à novembre.

Publication : *Oeuvres complètes de P.J. de Béranger*. Paris, Fournier et Perrotin. 120 bois, dont 100 de Grandville.

1838

Travaille sur *Voyages de Gulliver* dont la première livraison paraît en février. Décès de son fils Ferdinand le 5 juillet. A l'automne naît le second fils de Grandville, Henri.

Publications : *Voyages de Gulliver dans les contrées nouvelles* par Swift. Paris, Fournier et Perrotin. 2 vol., 4 titres-frontispices et 450 vignettes dans le texte. *Fables* de la Fontaine. Paris, Fournier et Perrotin, 1838-1840. 240 planches hors-texte, 150 titres, frises, culs-de-lampe et lettres ornées.

1839

Collabore jusqu'en 1843 de façon irrégulière à *La Caricature*, ressuscité par Philipon en 1838. Travaille sur *Robinson Crusoë* dont la première livraison paraît en avril, et sur les *Oeuvres de Boileau* qui commencent à paraître en mai.

Publications : *La Caricature provisoire*. Environ 14 lithographies en noir et en couleurs, 1838-1843.



1840

Travaille sur les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, dont la première livraison paraît en novembre. Un de ses livres les plus importants qui l'occupe pendant plusieurs années. La centième et dernière livraison paraîtra en décembre 1842.

Publications : *Aventures de Robinson Crusoë* par Daniel de Foë. Paris, Fournier. Frontispice, 40 vignettes, 165 bois. *Les Français peints par eux-mêmes*. Paris, Curmer, 1840-1842. 6 vignettes

1841

Travaille sur les *Fables* de Florian, dont la première livraison paraît en mai. Mort de son second fils Henri. Commence à travailler sur les *Petites misères de la vie humaine* qui paraît en livraisons de décembre 1841 à novembre 1842.

Publications : *Fables* de Lavalette. Paris, Hetzel et Paulin. 24 planches à l'eau-forte, dont 21 par Grandville.

1842

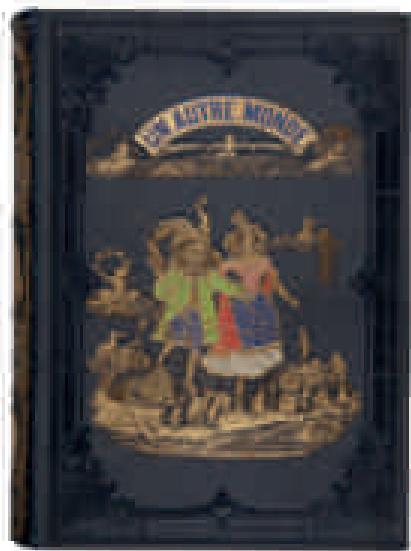
Naissance de son troisième fils, Georges. Quelques jours plus tard, Grandville perd son épouse. Frappé par ces drames successifs, il continue néanmoins à travailler sur « deux entreprises capitales » : *Scènes de la vie privée et publique des animaux* et *Petites misères de la vie humaine*.

Publications : *Fables de Florian*. Paris, Dubochet. Frontispice, 79 grands bois hors texte et 21 vignettes dans le texte. *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Textes de Balzac, de Musset, Nodier, George Sand et autres. Paris, Hetzel et Paulin. 2 vol., 201 compositions hors texte dont 2 frontispices et de nombreuses vignettes.

1843

Il reprend sa vie sociale que les maladies fréquentes de son épouse avaient rendue difficile. Commence le travail à *Un autre monde* qui est publié en livraisons de février à novembre. Il se remarie le 28 octobre, à Nancy, avec Céline Lhuillier, une cousine de sa première femme. Un inventaire des biens de Grandville, établi dans le contexte du mariage, le montre comme disposant d'une certaine aisance matérielle.

Publications : *L'Illustration*. Environ 25 bois, entre 1843 et 1846. *Petites misères de la vie humaine*, texte par Old Nick. Paris, Fournier. 2 frontispices, 48 planches hors texte et 200 vignettes dans le texte.



1844

Nouvelle vie familiale. Travail sur *Cent proverbes*, *Les Caractères et les mœurs de ce siècle* de La Bruyère et *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*.

Publications: *Un autre monde*, texte par Taxile Delord. Paris, Fournier. 1 frontispice en noir, 36 planches colorées tirées à part et 146 bois dans le texte.



1845

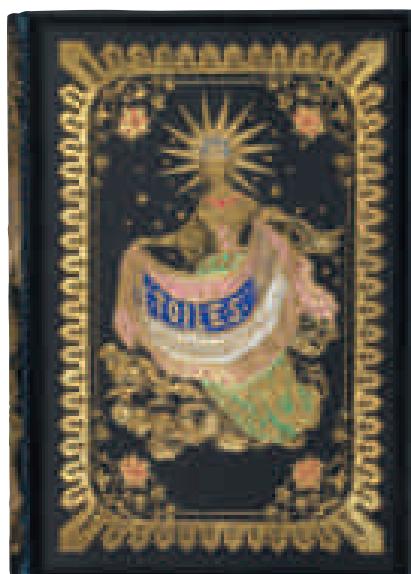
Le 22 juin 845 naît Armand, l'unique enfant de son second mariage.

Publications : *Cent proverbes*. Paris, Fournier. Frontispice, 50 grands sujets à part, 8 frises, 54 vignettes dans le texte. *Les Caractères et les mœurs de ce siècle* de La Bruyère. Paris, Belin-Leprieur. 6 grandes vignettes.

1846

Travaille sur *Les Fleurs animées*.

Publication : *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, par Louis Reybaud. Paris, Dubochet, Le Chevalier et Cie. Frontispice, 32 grandes vignettes à part et 167 bois dans le texte.



1847

Son fils Georges décède vers la mi-janvier. Grandville est terrassé. Malgré des problèmes de santé, il reprend le travail, fait des dessins pour le livre *Les Etoiles*. Envoie fin février au *Magasin pittoresque* les deux fameux dessins de rêves : *Crime et expiation* et *Une promenade dans le ciel*. Début mars il souffre d'un transport au cerveau ; le 17 mars il meurt à Vanves.

Publications : *Les Fleurs animées*, texte par Taxile Delord. Paris, de Gonet, 1847. 2 Frontispices, 2 bois dans le texte, 50 planches gravées sur acier et coloriées. *L'Ingénieux Chevalier Don Quichotte de la Manche* par Miguel de Cervantes Saavedra. Tours, Ad. Mame et Cie, 1848. 2 vol., 8 gravures sur acier et 24 bois, tous hors texte. *Les Etoiles*, dernière féerie, par J.-J. Grandville, texte par Méry. Paris, de Gonet, 1849. Frontispice, 12 gravures sur acier, coloriées.

1853

Les 4 et 5 mars vente publique à Paris de 1168 dessins de Grandville, en provenance de son atelier.

1855

Exposition de 600 dessins de Grandville au Musée des Beaux-Arts de Nancy

Crédits photographiques

Guy Braeckman, Gand; Luc De Corte, Steurs, Anvers; Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Anvers (pp. 43, 49-51); Itami City Museum of Art, Hyogo, Japon; Librairie Benoît Forgeot, Paris; M HKA, Anvers; Photo Piron, Namur; Ville de Nancy (P. Buren) pour toutes les œuvres du musée des Beaux-Arts de Nancy; Bibliothèque-médiathèque de Nancy (P. Buren) pour les œuvres de la Bibliothèque de Nancy; Musée Lorrain, Nancy pour les œuvres du musée Lorrain de Nancy; Musée Lorrain, Nancy (G. Mangin) pour *Autoportrait* de Grandville; Musée Carnavalet, Paris (Roger-Viollet); Parisienne de Photographie, Paris; Musées de la Ville de Rouen; The Rothschild Collection, Waddesdon.

