



Images déplacées, images détournées ?

D'*Un Autre Monde* de J.-J. Grandville au *Diable à Paris* de P.-J. Hetzel

- Catherine Nesci

Le dix-neuvième siècle, c'est une bataille d'images, de musées imaginaires (Ph. Hammon)¹.

L'appréciation de Rimbaud sur l'illustrateur Grandville (1803-1847) est souvent citée, notamment par ceux et celles qui étudient l'image au XIXe siècle ou l'œuvre de l'artiste². En effet, dans une lettre datée du 25 août 1870, Rimbaud confiait à Georges Izambard (entre autres sujets) son dédain pour les dessins de l'illustrateur : « 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 Grandville ? ». La question et le jugement dépréciatif qu'elle implique étonnent chez le poète qui écrira bientôt, avec ironie, dans le poème « Nuit de l'enfer » d'*Une Saison en enfer* (1873) : « Je suis maître en fantasmagories »³. Grandville ne fut-il pas avant tout un extraordinaire inventeur d'images, de métamorphoses, de fantasmagories ? A première vue, le dédain rimbaldien ne saurait être fondé que sur une méprise. Est-ce plutôt aux images de Gavarni que Rimbaud se réfère, Gavarni dont les dessins ornent, avec ceux de Bertall, les premières éditions du recueil collectif richement illustré, *Le Diable*

¹ Ph. Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2007 [2001], p. 38.

² Par exemple, Ph. Hamon, *Ibid.*, p. 257, note 16. Il étudie aussitôt, admirablement, le frontispice de Gavarni pour *Le Diable à Paris*.

³ Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer, œuvres*, texte établi, annoté et présenté par S. Bernard et A. Guyaux, Paris, Classiques Garnier, 1983-1987, p. 221.

à Paris. *Paris et les Parisiens*, d'abord publié par l'éditeur Pierre-Jules Hetzel en deux volumes (1845-1846) ? Sans être spécialiste de la période, on connaît au moins le célèbre frontispice figurant l'éditeur en diable campé dans une double posture antithétique, à la fois dandy à la lanterne magique et chiffonnier chargé d'une hotte de manuscrits, dominant - et scrutant lorgnon en main - la carte de Paris étalée à ses pieds⁴.

Cependant, une enquête sur les éditions du *Diable à Paris* fournit la clé du mystère et éclaire également l'un des sous-titres que Walter Benjamin adopta dans les deux versions de son essai intitulé « Paris, capitale du XIXe siècle », dont la troisième section (dans l'essai de 1935) et la section B (dans la version de 1939) s'intitulent « Grandville ou les expositions universelles », surtout si l'on considère que Grandville meurt quatre ans avant la première des expositions universelles à Londres (1851) et bien avant celles de Paris (1855, 1867, etc.). Certes, le rigoureux archiviste qu'était Benjamin n'ignorait pas la chronologie et la tenue d'une exposition nationale, sur les Champs-Élysées, en 1844 ; il rappelle d'ailleurs que la première exposition industrielle nationale avait eu lieu en 1798 sur le Champ-de-Mars⁵. Reste que le décalage quelque peu anachronique surprend, quelle que soit la pertinence de la lecture que l'interprète des fantasmagories du XIXe siècle propose d'*Un Autre Monde* (1843-1844) de Grandville, dont il fait le précurseur d'une réflexion critique, par l'image, sur le sacre capitaliste de la marchandise et ses manifestations dans la mode, la réclame, le feuilleton littéraire, la presse et le progrès technologique⁶. De fait, pour son édition de 1868-1869 du *Diable à Paris*, en 4 volumes, celle que Rimbaud avait sans doute entre les mains et que Benjamin dut aussi consulter, l'éditeur Hetzel réutilise un grand nombre d'images de l'ouvrage visionnaire de Grandville, *Un Autre Monde*, et « repique » 42 dessins dans le texte – surtout pour son prologue au recueil –, et 70

⁴ Pour une interprétation du diable du frontispice comme figure de l'éditeur, voir J. Taylor Lerner, « *A devil's eye view of Paris : Gavarni's portrait of the editor* », *Oxford Art Journal*, n° 31.2, 2008, pp. 233-250.

⁵ W. Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle » (1935), *Essais 2, 1935-1940*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1971-1983, p. 43. La version de 1939, écrite directement en français par Benjamin, est publiée en introduction de *Paris, Capitale du XIXe siècle, le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale de Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, pp. 47-59.

⁶ Pour la lecture allégorique de Benjamin, on consultera la riche étude de M. Hannoosh, « *The allegorical artist and the crises of history : Benjamin, Grandville, Baudelaire* », *Word and Image*, vol. 10, n° 1, janvier-mars 1994, pp. 38-54. Pour son grand ouvrage sur Paris et les passages, Benjamin constitue un dossier intitulé « Expositions, publicité, Grandville » : *Paris, Capitale du XIXe siècle, Op. cit.*, pp. 190-219.

dessins hors texte. Pour le troisième volume, Hetzel, qui était devenu depuis 1862 l'éditeur de Jules Verne, regroupe les images de Grandville sous les catégories de l'anticipation et des expositions, dont celle de « Paris Futur – Exposition de l'avenir » ; l'éditeur invente même la catégorie parodique d' « Exposition archi-universelle » pour l'un des regroupements. Décédé en 1847, Grandville n'eut pas voix au chapitre, en ce qui concerne ce réemploi, Hetzel ayant racheté une partie du fonds romantique de l'illustrateur dans les années 1860⁷.

Dans le cadre limité de cet essai, il n'est guère possible d'étudier de manière détaillée le recyclage de toutes les images d'*Un Autre Monde*, dans la réédition que fit Hetzel, sous le Second Empire, du *Diabole à Paris*. Ce dernier recueil, d'abord publié sous la Monarchie de Juillet, réunissait de modestes littérateurs et des figures de proue du journalisme, de la littérature et de l'illustration pour représenter par le verbe et par l'image les mœurs et les types parisiens. Dans la première partie du XIXe siècle, l'imitation du tableau de mœurs des XVIIe et XVIIIe siècles et la mise à jour du *Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier avaient donné naissance à de nouveaux tableaux parisiens, ouvrages collectifs aux visées descriptives et satiriques. Dans les années 1840, les huit volumes illustrés des *Français peints par eux-mêmes* et les deux volumes du *Diabole à Paris* témoignent de l'intérêt que connaissait alors le « discours sur Paris »⁸. Ces recueils proposaient aux Parisiens (voire aux Français et aux lecteurs étrangers) en quête d'identités une nouvelle conscience de la ville (et de son opposition à la province française ou aux provinces coloniales) par le truchement de courts textes descriptifs et d'images miroirs, miroirs grossissants d'eux-mêmes et de

⁷ Philippe Kaenel analyse avec soin la réception critique de Grandville et les images contradictoires ou déformantes que les commentateurs du XIXe siècle (dont Gautier, Janin, Baudelaire, Dumas ou Champfleury) et du XXe siècle ont produites de l'œuvre et de l'artiste. Voir son ouvrage pionnier : *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré, 1e éd. 1996, 2e éd., Genève, Droz, 2005, pp. 299-389, et page 314 pour le rachat du fonds romantique de Grandville ; également celui, très complet, d'Annie Renonciat : *La Vie et l'œuvre de J.-J. Grandville*, préface de R. Huyghe, catalogue de l'œuvre par C. Rebeyrat, Paris, ACR Édition - Vilo, 1985. Pour une biographie résumée de l'artiste, voir le catalogue préparé par Clive F. Getty, *Grandville : dessins originaux*, Nancy, Musée des Beaux-Arts, 1986, pp. 402-417.

⁸ Terme de K. Stierle, *La Capitale des signes, Paris et son discours*, préface de J. Starobinski, traduit de l'allemand par M. Rocher-Jacquin, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2001 ; édition originale : *Der Mythos von Paris, Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, 1993. Dépassant le seul cadre parisien, M. Lauster réinterprète à un niveau européen le phénomène des esquisses visuelles et verbales des mœurs et des types sociaux, y compris la littérature des physiologies, *Sketches of the nineteenth century, European journalism and its physiologies 1830-50*, New York, Palgrave-Macmillan, 2007.

leurs interactions sociales, du développement de l'espace public urbain et des nouvelles pratiques du commerce et du divertissement.

En 1868, après deux décades d'haussmannisation, à une époque où le visage de Paris s'était radicalement transformé et une esthétique « moderne » se fondait à présent sur d'autres régimes narratifs, de nouveaux moyens de production, de diffusion et de consommation des images et des modes différents de perception, de figuration et de reproduction du réel, quel pouvait être l'intérêt d'une réédition du *Diable à Paris*, laquelle ressuscite le plus souvent récits et images d'un Paris désuet, disparu ? La mise à jour du volume permet-elle d'expliquer l'usage des images insolites d'*Un Autre Monde* de Grandville ? Quelles interprétations la plume d'Hetzel (sous son pseudonyme d'écrivain, P.-J. Stahl) impose-t-elle au crayon-Grandville, dans cette réédition ? Telles sont les questions qui guideront mon enquête sur la part du contexte éditorial dans la réception et le détournement des images d'*Un Autre Monde*.

Après avoir étudié deux gravures « repiquées » qui illustrent les termes de la collaboration de Grandville et d'Hetzel sur le recueil des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1841-1842), je rappellerai le litige qui les opposa en 1843, puis le projet pionnier de l'artiste dans *Un Autre Monde*, pour me pencher ensuite sur les deux volumes du *Diable à Paris* dans lesquels apparaissent le plus les images que Grandville dessina pour *Un Autre Monde*. Si les deuxième et quatrième volumes de ce recueil utilisent peu de dessins de Grandville, ils sont en revanche très nombreux dans les premier et troisième volumes. Ce dernier comprend en tout 63 dessins hors texte, dont le frontispice d'*Un Autre Monde*, qui devient celui du troisième volume du *Diable à Paris*. Dans l'adaptation du frontispice d'*Un Autre Monde*, on note l'effacement des termes affichant la double teneur de l'ouvrage initial : la charge, la fantaisie ; un ancien monde, un autre monde. Dans ce troisième volume, les dessins gravés sont reproduits en pleines pages autonomes. Inversement, dans le premier volume du *Diable à Paris*, les images de Grandville fragmentent le prologue (écrit par Hetzel et signé P.-J. Stahl), où elles sont parfois combinées sur la même page avec celles de Bertall. Essayons de mieux cerner la manière dont la transposition des images d'*Un Autre Monde* adultère certes le projet original de Grandville, mais enrichit le texte blagueur de Stahl-Hetzel, à la fois sur le plan artistique et sur le plan politique. De

plus, si le remploi des gravures grandvilliennes renforce le morcellement de la mise en page, dans le prologue, il leur accorde cependant une nouvelle visibilité.

Je n'aborderai pas trois types d'images répétées : la citation, par Grandville, de motifs de son œuvre ou de l'œuvre d'autres artistes, tels Goya ou Füssli ; la reprise ou la refonte des dessins de Grandville par d'autres illustrateurs⁹ ; enfin, le report gravé, par les xylographes, des dessins au crayon ou à la plume de Grandville, dont la transposition entraîna de constantes déceptions et controverses chez l'artiste¹⁰.

Le sacre de l'illustrateur ?

Au début des années 1840, Grandville collabore avec l'éditeur Hetzel sur un projet qui remporte un énorme succès, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Bien que le projet fût des plus lucratifs, l'artiste dut se plier au contrat d'exclusivité que lui imposait l'éditeur, qui l'empêchait de donner des dessins analogues à d'autres commanditaires et s'arrogeait le droit d'être le premier consulté et servi pour les projets à venir du dessinateur¹¹. Dans ce projet, l'artiste, qui abandonne également ses droits sur l'image gravée à l'éditeur, se trouve de surcroît en position de concurrence avec l'éditeur sur le plan de la production intellectuelle : si l'illustrateur produit

⁹ Etudier la postérité de l'œuvre de Grandville ou sa réhabilitation dès les années 1930, notamment chez les surréalistes, dépasse le propos de cet article ; je renvoie donc aux études de Ph. Kaenel et d'A. Renonciat (ouvrages cités en note 6). Deux exemples suffiront. Citant l'étude de Marguerite Mespoulet (datée de 1934), Stanley Appelbaum rappelait l'influence que les œuvres de Grandville ont exercée à la fois sur Lewis Carroll et sur l'illustrateur d'*Alice aux pays des merveilles*, John Tenniel (dans l'édition de 1865) ; il notait également l'usage des dessins animaliers de Grandville par Wilhelm von Kaulbach (que Grandville admirait aussi) pour ses illustrations de l'adaptation que Goethe fit du *Roman de Renart* (en allemand *Reineke Fuchs*) : *Bizzarries and Fantasies of Grandville, 266 illustrations from Un Autre Monde and Les Animaux*, album préparé et présenté par S. Appelbaum, New York, Dover, 1974, p. xviii.

¹⁰ Pour ce dernier point, voir l'ouvrage de Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, *Op. cit.*, p. 315, pp. 325-331. L'auteur explique bien que Grandville agit en artiste qui souhaite un report « trait pour trait » et non une interprétation-trahison de la part des graveurs sur bois (p. 329). Voir aussi G. Fihman, « Sur les scènes animées des ciné-rêves de Grandville », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 46, automne 1992, pp. 121-137. Fihman interprète « Crime et expiation », l'un des deux derniers dessins oniriques de Grandville, publiés par *Le Magasin pittoresque* en 1847 (pp. 210-214), comme figuration des censures et des détériorations que ses œuvres subirent de la part des graveurs (voir notamment les pages 130-133 de son étude).

¹¹ Voir Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, *Op. cit.*, p. 336 ; et les brouillons de contrats éditoriaux reproduits par A. Renonciat, *La Vie et l'œuvre*, *Op. cit.* Voir aussi Ph. Kaenel, « Autour de J.-J. Grandville : les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré "romantique" », *Romantisme*, vol. 14, n° 43, pp. 50-51, pour le contrat de 1841 relatif aux *Scènes de la vie privée et publique des animaux*.

l'iconographie, l'éditeur, quant à lui, coordonne les textes des divers auteurs (dont les siens, à savoir six pour chaque volume), la mise en page et la production de l'ouvrage.

Philippe Kaenel a signalé la différence entre l'attitude de l'éditeur, du vivant de Grandville, et après la mort de ce dernier. En 1842, dans la préface, signée de son nom de plume, au premier volume des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, l'éditeur-auteur se limite à un rôle modeste et s'efface devant le talent de l'artiste : « Notre pensée, en publiant ce livre, a été d'ajouter la parole aux merveilleux Animaux de Grandville, et d'associer notre plume à son crayon ». Hetzel se peint comme placé au service de l'illustrateur : « Disons encore que ce livre, n'eût-il qu'un but, celui d'offrir à ce crayon original un cadre dans lequel il pût enfin se donner une libre carrière, ce but eût suffi pour justifier son succès »¹². Pour le « Dernier chapitre », qui clôt le second volume des *Scènes*, écrit par Hetzel et signé de son pseudonyme d'écrivain, Grandville laisse au graveur, peintre et dessinateur François-Louis Français le soin de figurer les écrivains mis en cage, observés par les animaux que dessine un Grandville à la tête chargée, assis, au premier plan à droite. On identifie facilement, dans le pan gauche de l'image, de gauche à droite, les têtes de Stahl-Hetzel, de Balzac et de Janin, devenus pensionnaires du Jardin des Plantes dans l'épilogue du canevas narratif que brode Stahl-Hetzel ; George Sand, quant à elle, apparaît à la fenêtre d'une tour à l'arrière-plan droit, jouissant ainsi d'une vue surplombante sur les littérateurs en cage. Comme l'implique son dédoublement d'éditeur et d'auteur, Stahl-Hetzel apparaît deux fois sous le regard du dessinateur esquissant une ébauche des bêtes spectatrices. Français croque ainsi Grandville au travail, avec tous les accessoires de sa création, dans sa tenue d'artiste bohème, alors qu'éditeur et littérateurs sont plutôt des têtes oisives en représentation, offertes à la curiosité des animaux.

La différence est au vrai flagrante entre les termes du contrat imposé à un Grandville mis sous tutelle, d'un côté, et, de l'autre, le message inaugural de déférence de l'éditeur envers l'artiste et l'image finale de la seconde partie, qui

¹² *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, vignettes par Grandville ; études de mœurs contemporaines, publiées sous la direction de M. P.-J. Stahl, avec la collaboration de Messieurs de Balzac [*et al.*], 2 vols, Paris, Hetzel et Paulin, 1842, t. 1, préface, sans pagination. Titre et sous-titre sont des clins d'œil aux catégories balzaciennes de l'histoire des mœurs et des scènes déclinées selon plusieurs théâtres (vie privée, vie parisienne, vie militaire), d'où la mise en valeur de Balzac comme premier auteur nommé.

accorde à Grandville une liberté de création par rapport aux littérateurs. Le sacre du dessinateur est donc des plus ambigus. A la fin des années 1860, Hetzel, qui s'attribuera même l'initiative du projet des *Scènes* dans une lettre privée¹³, publie une nouvelle édition revue et augmentée des *Scènes* sous le titre *Vie privée et publique des animaux* (1867) ; il place cette fois l'image de Français en frontispice du volume, avec la nouvelle légende « Les Animaux peints par eux-mêmes et dessinés par un autre » – légende qui constitue une reprise, on va le voir, de l'affiche dessinée par Grandville au début des années 1840. Hetzel efface le message de déférence envers l'illustrateur, qui ouvrait la première partie des *Scènes* en 1842, et remplace, en épilogue de l'ouvrage, l'image de Français, qui représentait l'illustrateur comme un artiste libre en pleine création, par l'un des autoportraits de Grandville, changé en porc-épic par un chien magicien. La violence figurée vis-à-vis de l'artiste, mort depuis vingt ans, est soutenue par le récit dans lequel Stahl-Hetzel décrit « un petit Animal hargneux et étrange, tel qu'on en pourrait rêver seulement dans les visions d'une nouvelle Apocalypse, lequel prétendait opiniâtrement que son devoir était de protester »¹⁴.

Dessinée par Grandville¹⁵, l'affiche de souscription des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* met en lumière le rôle majeur de l'illustrateur dans le projet des scènes animales et contient une image qui sera répétée, avec quelques variations, dans différents contextes éditoriaux. Remaniée, elle sert de frontispice au premier volume des *Scènes*. Par la suite, cette gravure en frontispice sera reproduite à l'identique, après l'image de Français figurant les littérateurs en cage, et introduira 23 dessins repris de l'édition originale et publiés à la fin de l'édition Marescq-Havard des *Scènes* en 1852

¹³ Ph. Kaenel cite une lettre au journaliste Villemot, reproduite par A. Parménie et C. Bonnier de La Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs : P.-J. Hetzel (Stahl)*, Paris, Albin Michel, 1953, pp. 25-26.

¹⁴ P. J. Stahl, « Dernier Chapitre », *Vie privée et publique des animaux*, vignettes par Grandville, publiée sous la direction de P. J. Stahl, Paris, J. Hetzel, 1867, p. 631. Stahl-Hetzel décrit cette créature hybride en se trompant même d'animal : « Moitié Hérisson, moitié Bouledogue, cet être bizarre qui a emprunté à l'Homme quelque chose de son visage [...] » (p. 632). Il brouille aussi l'identification de l'illustrateur, puisqu'il ne nomme pas Grandville (contrairement à l'épilogue de l'édition originale), décrit les dards de l'animal en « lames de canif, de porte-crayons, de grattoirs et de plumes de fer » et cite les deux noms auxquels prétendrait l'animal et qui ne décrivent pas l'artiste : Journaliste ou Porte-plume. La violence vis-à-vis de Grandville n'est donc plus simplement larvée. Cependant, à la suite de *Vie privée et publique des animaux*, Hetzel fait imprimer une traduction de l'ouvrage sur le renard, de Goethe, illustré par Kaulbach, dont les dessins rendent en fait hommage au travail de Grandville (voir note 8).

¹⁵ J'analyse ici l'affiche conservée aux Arts Décoratifs-Musée de la Publicité (Paris). La Bibliothèque nationale de France possède un état différent de l'affiche, consultable sur le site Gallica.

(en un volume, beaucoup moins illustré). Enfin, la même gravure sera reprise en frontispice du prologue, dans l'édition de 1867 de *Vie privée et publique des animaux*.

L'affiche publicitaire du projet des *Scènes* représente une mise en abyme de la production et du collage des affiches annonçant l'œuvre animalière et invitant les animaux, lecteurs et spectateurs de l'affiche, à souscrire au projet, comme le font à la même époque, et avec une composition similaire, les affiches des *Français peints par eux-mêmes* dessinées par Gavarni et d'autres vignettistes, qui réutilisent leurs dessins pour les frontispices des volumes¹⁶. Dans l'affiche grandvillienne, le sous-titre des *Scènes* animales fait référence à ce grand projet éditorial : *Les Animaux peints par eux-mêmes*. Le jeu de mots, mis en valeur par les italiques inversées – *Et dessinés par un autre* –, est suivi par la mention écrite du dessinateur, dont le singe artiste, juché sur son échafaudage, finit de colorier le nom imprimé en très grosses lettres ; les caractères adoptés pour le nom du vignettiste font écho à ceux utilisés pour « vie des animaux », ainsi que pour les deux éditeurs de l'ouvrage, Hetzel et Paulin, comme pour marquer la solidarité de l'équipe de production de l'ouvrage et le statut élevé de l'artiste. En revanche, aucun nom des auteurs littéraires du volume ne figure sur l'affiche prototype, à coller par le chien annonceur – et figure de l'éditeur-promoteur. Les noms de grands auteurs, savants ou moralistes – La Fontaine, La Bruyère, Buffon, Benjamin Franklin, Sterne – apparaissent ou se devinent dans les affiches placardées en arrière-plan, rappelant ainsi la devanture des libraires éditeurs ou la cimaise des musées. Ces références littéraires ou philosophiques rehaussent le statut de l'illustrateur, qui est ici représenté par le singe au travail, pipe à la bouche, bonnet sur la tête et large palette de peinture sur le bras gauche, détail qui mime le coloriage de l'affiche lithographiée à la main¹⁷. De plus, comme s'il était coupé de la scène commerciale, le singe bohème et perché tourne le dos au groupe des badauds spectateurs, qui sont en fait les objets mêmes de la peinture et des études de mœurs

¹⁶ Le clin d'œil de Grandville à Gavarni montre qu'Hetzel et Paulin cherchent à concurrencer Léon Curmer, l'imprimeur des *Français peints par eux-mêmes*. Sur celui-ci et la production d'affiches au XIXe siècle, voir l'article de J. Taylor Lerner, « *The French profiled by themselves : social typologies, advertising posters, and the illustration of consumer lifestyles* », *Grey Room*, n° 27, printemps 2007, pp. 6-35. Sur les affiches, voir l'ouvrage dirigé par R. Bargiel et S. Le Men, *L'Affiche de librairie au XIXe siècle*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, « Les dossiers du Musée d'Orsay », n° 13, 1987 ; et le chapitre IV, « L'image dans la ville », de l'ouvrage de Ph. Hamon, *Imageries*, *Op. cit.*, pp. 149-181.

¹⁷ Le singe de Grandville tient les mêmes instruments que le singe peintre de Chardin (Salon de 1740).

menées dans l'ouvrage auquel ils sont invités à souscrire. Le perroquet, le canard, la carpe et le crapaud au lorgnon semblent fascinés par l'annonce dont ils valident la teneur et l'intérêt ; tous sont croqués par leurs têtes, bustes et yeux braqués en direction du chien afficheur et bonimenteur, prêt à l'affichage et arborant, comme le singe, tous les accessoires de son métier¹⁸.

« La Clé des champs »

Après la collaboration sur les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, les tensions entre l'éditeur-auteur et l'illustrateur, dont nous avons repéré quelques signes visuels et narratifs, éclatent quand Grandville accuse Hetzel et le vignettiste Tony Johannot de lui avoir subtilisé l'idée qui sera celle d'*Un Autre Monde* en publiant, avec la collaboration de Musset, *Voyage où il vous plaira*, dont la première livraison paraît en décembre 1842¹⁹. Hetzel, indigné, demande des excuses et envoie un ultimatum à l'illustrateur, qu'il menace même d'un duel ; Grandville admet le malentendu ou l'effet du hasard, mais rompt tout lien avec Hetzel. Passons sur les détails de l'affaire, bien étudiée par Ph. Kaenel, qui soutient la version des faits de Grandville en se fondant sur les archives de l'éditeur, et analyse la position dominée de l'illustrateur par rapport aux éditeurs et aux gens de lettres. Cette position contredit certes l'affichage du nom de l'artiste dans les documents illustrés relatifs au projet des scènes animales, que ce soit l'affiche de souscription, le frontispice du

¹⁸ Dans la reprise des motifs pour le frontispice du volume 1 des *Scènes*, les mentions des noms de l'illustrateur et des éditeurs disparaissent du dessin, puisqu'ils apparaissent dans la page de titre. Les lettres ouvragées mettent l'accent sur la concurrence avec le projet balzacien : *Scènes de la vie privée* ; la faute d'orthographe (« animo ») pointe cette fois l'ignorance du singe et peut-être le dédain de Grandville pour l'écriture. Enfin, la démesure du processus médiatique et publicitaire, qui contrarie la notion même de vie privée, apparaît dans la légende, reprise du prologue (signé Stahl) dans lequel les animaux se constituent en Assemblée délibérante et invitent Grandville à les dessiner : « Des affiches seront, d'après ses ordres, apposées sur tous les murs dans les quatre parties du monde, sur la fameuse muraille de Chine elle-même », comme le souhaite le corbeau mis en charge de « l'Office de Publicité ». Le frontispice du volume 2 reprend le thème de l'affichage, mais y ajoute une note violente : le chien déroule l'affiche annonçant la « 2e partie », juché sur son échelle ; il est à présent vêtu de la blouse du singe qui est quant à lui pendu à la lanterne, comme deux oiseaux le sont à une potence, tous trois victimes de la nouvelle révolution dont rend compte le prologue du second volume.

¹⁹ Cet ouvrage a été republié récemment, avec une riche étude génétique : T. Johannot, A. de Musset et P.-J. Stahl, *Voyage où il vous plaira*, introduction par G. Castagnès, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIXe siècle », 2010 ; voir aussi l'article de G. Castagnès, « *Voyage où il vous plaira* de Johannot, Musset et Stahl : la tentation de l'excentricité », *Romantisme*, n° 154, 2011, 4e trimestre, pp. 133-148.

premier volume, la page de titre de 1842 ou l'enfermement des écrivains face à un Grandville créateur et libre, dans l'image de Français. Conscient d'être injustement floué de la rémunération de son travail d'illustrateur, Grandville sera doublement lésé : « [il fut] menacé de son vivant et privé après sa mort des bénéfices symboliques qu'il aurait pu retirer de ces entreprises collectives », écrit Ph. Kaenel²⁰.

Avec son projet d'*Un Autre Monde*, dont l'éditeur Henri Fournier imprime trente-six livraisons entre 1843 et 1844, puis assure la publication en volume, Grandville subordonne cette fois le texte à l'image. Le journaliste et écrivain Taxile Delord, directeur du *Charivari* depuis 1842, rédige le texte sur les instructions du dessinateur. Avec une grandiloquence amusée, le prospectus de l'éditeur fait du dessinateur un nouveau Prométhée... et un artiste sûr de ses droits de « refaire l'univers » ; l'écrivain, de son côté, aurait décidé de garder l'anonymat, pour se contenter de « mettre le texte à la hauteur du dessin »²¹. Comme souvent dans le livre romantique illustré et dans le récit excentrique de la même époque, l'ouvrage inclut une mise en abyme de son processus créateur, et celle-ci fait partie du contrat passé entre le crayon et la plume, dans le prologue : « tu formuleras jour par jour, livraison après livraison, la Genèse de l'univers que j'aurai inventé [...] » (p. 6). Intitulé « La Clé des champs », le prologue met en scène et en image la rébellion du crayon contre la plume et le nouveau contrat sur lequel s'accordent les deux antagonistes, sur proposition du crayon, qui est ici l'emblème du dessinateur soucieux de sa postérité : « Tu laisseras mes ailes se mouvoir librement dans l'espace ; tu ne gêneras en rien mon essor vers les sphères nouvelles que je veux explorer. Par-delà l'infini il y a un monde qui attend son Christophe Colomb ; en prenant possession de ce continent fantastique au prix de mille dangers, je ne veux pas qu'un autre m'enlève la gloire d'y attacher mon nom » (p. 5), ordonne, et avoue, le crayon-Grandville à la vieille plume, emblème de l'écrivain, voire de l'éditeur, spoliateur.

²⁰ Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, *Op. cit.*, p. 347. Voir aussi l'article d'A. Renonciat, « P.-J. Hetzel et J.-J. Grandville », dans *Pierre-Jules Hetzel (1814-1886). Éditeur, écrivain, homme politique, à l'occasion du centenaire de sa mort*, sous la direction de P. Fulacher, Paris, Technorama, 1986, pp. 25-28.

²¹ La pagination renvoie au texte disponible dans la réédition en fac-similé d'*Un Autre Monde*, Paris, H. Fournier, 1844, présentée par D. Grojnowski, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIXe siècle », 2010. Cette réédition ne contient pas le prospectus, que je cite à partir de l'exemplaire numérisé et disponible sur le site Gallica, pp. 2-3.

Refusant son statut d'illustrateur sous influence, Grandville renoue avec la liberté de création dont il jouissait dans les premières années de sa carrière, comme caricaturiste dont les écrivains (et non des moindres, pensons à Balzac) commentaient les lithographies dans la presse satirique illustrée. L'artiste s'éloigne ainsi de la vignette romantique, pour mettre en œuvre tous les potentiels de l'image, comme le montre bien le frontispice dans lequel l'artiste joyeux et ricanant, coiffé du chapeau de la charge, se munit à la fois de la plume et du crayon, et part au bras de sa fée et compagne, emblème de la fantaisie (terme inscrit au bas de son châle ou écharpe), vers le nouveau monde qu'ils vont tous deux engendrer²². Les objets microscopiques, joujoux animés et statues hybrides qui entourent les deux personnages, symbolisent, en miniature, la nature féconde et expérimentale de l'union de la charge et de la fantaisie sur tous les plans géographiques : terre, mer et ciel (et même tout le cosmos). Les fragments arrondis de la mappemonde craquelée, à gauche, et ceux, lisses, de la mappemonde d'un autre monde, à droite, renforcent l'imagerie de l'enfantement qui ne sera plus mimésis, copie ou imitation, mais invention d'un autre monde, peuplé de nouvelles espèces et meublé (ou encombré) d'objets hybrides et d'êtres inconnus.

L'ouvrage, dont nous découvrons constamment la Genèse, associe effectivement la charge à la fantaisie : satire des savoirs, des mœurs et des travers d'une époque, sans oublier les fantasmagories technologiques et commerciales de l'ère industrielle et médiatique ; fabrication de revues, de livres, d'êtres et d'objets hybrides, croisant les genres et les espèces ; jeux désopilants de langage, de transformations et de métamorphoses ; enfin, mise en image de diverses formes de spectacle et de performance : processions, concerts, ballets, carnaval, défilés, pantomimes, fêtes foraines, expositions, parades militaires et même guerres. Le récit fantaisiste et humoristique que narre Taxile Delord, sous la dictée de Grandville, met en scène trois néo-dieux qui se partagent l'univers et la galaxie au cours de leurs voyages imaginaires : Puff reste sur la terre (mais se propulse aussi dans les airs) et se marie *in fine* à la réclame personnifiée, dont la robe est composée d'articles de journaux ; Krackq se jette dans la mer et descend en Enfer ; Hahbble part à la

²² Je renvoie à la fine analyse de Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, Op. cit.*, p. 360 sur ce point.

découverte du ciel²³. Chaque chapitre suit la logique des livraisons en huit pages imprimées, ornées de quatre gravures en noir et blanc, augmentées d'une page en hors-texte colorée. Le titre mis en page dans le prospectus, comme dans diverses affiches, met en lumière l'appartenance du livre au récit excentrique romantique, à la fois par la thématique des divagations et des hallucinations (réfléchies dans le récit par de multiples digressions, écarts et métamorphoses) et par la transformation du livre en spectacle et bel objet, comme le montrent la disposition typographique du titre et l'usage ludique de différents parangons, bien avant la découverte même des images autour desquelles s'organise la narration²⁴.

La mise en page, les divers cadres narratifs et le trio néo-divin d'*Un Autre Monde* disparaissent dans le réemploi des images par Hetzel en 1868-1869. Si l'emprunt des dessins de Grandville s'explique par le souci satirique caractérisant le « discours sur Paris » et la veine d'autodérision qui court à travers *Le Diable à Paris* des années 1840²⁵, l'éditeur exploite également les dimensions exploratoires de l'invention graphique chez Grandville. De plus, le principe de la narration par l'image change le texte même d'Hetzel, qui utilise plus de quarante dessins d'*Un Autre Monde* pour son prologue du *Diable à Paris* et renforce ainsi la double valeur critique et fantaisiste de son texte d'encadrement.

Visions sataniques : le prologue de 1868 du *Diable à Paris*

Dans le premier volume du *Diable à Paris*, de l'édition revue et augmentée des années 1860, Hetzel recompose en effet la suite des images de Grandville, qui, selon Ph. Kaenel, forme une sorte de « bric-à-brac iconographique », tandis que D. Grojnowski évoque pour sa part une « fatrasie visuelle »²⁶. Mais l'éditeur impose son

²³ Le genre du voyage imaginaire et satirique n'est pas nouveau (et le titre d'*Un Autre Monde* renvoie à celui de Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde*, 1650). Grandville avait d'ailleurs magnifiquement illustré les *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines* en 1838, ouvrage publié en deux tomes chez H. Fournier.

²⁴ Pour l'excentricité sur les plans discursif, typographique et narratif, je renvoie à l'ouvrage pionnier de D. Sangsue, *Le Récit excentrique (Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier)*, Paris, José Corti, 1987 ; et à son article, « Vous avez dit excentrique ? », *Romantisme*, n° 59, 1988, pp. 41-54.

²⁵ En 1868, Hetzel supprime le sous-titre de l'ouvrage, qui était clairement parodique à l'origine : *Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc., etc.*

²⁶ Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, *Op. cit.*, p. 363 ; D. Grojnowski, *Un Autre Monde*, *Op. cit.*, p. XV. L'historienne nord-américaine H. Hazel Hahn donne une cohérence à la suite d'images d'*Un Autre Monde*, en adoptant le principe de la mise en abyme du processus créateur et de la fabrique même du

texte à lui pour le prologue et signe ce texte-seuil de son pseudonyme d'homme de lettres, comme il le fait le plus souvent pour les préfaces, avant-propos ou épilogues. Dans le prologue, Hetzel donne parfois de nouveaux titres aux dessins gravés et leur impose un nouvel ordonnancement, puisant dans *Un Autre Monde* comme dans une iconothèque. Une telle pratique n'est pas exceptionnelle, bien au contraire, dans l'histoire de l'illustration, et encore moins dans la vignette romantique en ce que la généricité des images permettait leur réutilisation dans différentes publications (et donc leur rentabilité), accompagnées de légendes et de commentaires différents. Le caractère interchangeable des illustrations favorise ainsi le recyclage des images et leur appariement à une grande variété de légendes.

Dans le cas précis d'*Un Autre Monde*, l'infidélité de l'éditeur-auteur Hetzel aux intentions de Grandville mérite tout de même un regard critique, surtout si l'on se penche sur la postface, signée cette fois J. Hetzel, à l'édition de 1868-1869 du *Diable à Paris*. Tandis que la taille des gros caractères met à parité Gavarni et Grandville dans la page de titre de chacun des quatre volumes et présente les deux artistes comme références majeures identifiant les ouvrages, avant même les hommes et femmes de lettres ou les autres illustrateurs, les très larges majuscules qui font ressortir le nom de Gavarni, dans la postface, mettent en avant le rôle dominant de celui-ci, dont 600 dessins illustrent *Le Diable à Paris*. Dans sa postface, l'éditeur fait ainsi l'éloge du caricaturiste, « grand philosophe du crayon » : le « plus profond, le plus subtil, le plus parisien de nos peintres de mœurs parisiennes », qui a fait ni plus ni moins, un « Paris Gavarni », « véritable joyau de notre livre », écrit Hetzel²⁷. Les petites majuscules réservées à Grandville correspondent, certes, au nombre plus réduit de dessins utilisés, 112. Mais leur présentation par Hetzel suggère une interprétation personnelle du projet de Grandville, dont les dessins sélectionnés par l'éditeur sont identifiés à des « satires ingénieuses de la vie de Paris, choisies parmi celles des compositions de ce maître dont Paris est le sujet »²⁸. En fait, Hetzel reprend non seulement des images satirisant les simulacres et les faux-semblants de la culture parisienne et du règne de

livre. Voir son chapitre « *Puff Marries Advertising: Mechanization and Absurd Consumerism in J.-J. Grandville's Un Autre Monde* », dans *Scenes of Parisian modernity, culture and consumption in the nineteenth century*, New York, Palgrave, 2009, pp. 108-122.

²⁷ P.-J. Hetzel, *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens à la plume et au crayon*, par Gavarni - Grandville [etc.], Paris, J. Hetzel, 1869, t. 4, p. 192.

²⁸ *Ibid.*, p. 192.

l'annonce et de la réclame, mais il utilise également des images visionnaires de Grandville, qui dépassent le geste de caricature d'un objet ou d'un être reconnaissable.

Dans son prologue de 1845 du *Diabole à Paris*, intitulé « Comment il se fit qu'un diable vint à Paris, et comment ce livre s'ensuivit », Stahl-Hetzel avait introduit de manière comique et légèrement satirique la thématique du voyage, le *topos* de la descente en enfer, le genre du dialogue des morts et le carnaval comme miroir inversé du monde et de ses acteurs²⁹. Le prologue de 1845, puis celui de 1868 narrent les voyages de Satan dans ses états, puis les aventures de son ambassadeur à Paris, le favori Flammèche, diabolin amoureux et paresseux, dont l'auguste mission consiste à recueillir manuscrits (textes et images) sur Paris afin de « désennuyer » le monarque des Enfers³⁰. Pour l'édition de 1868, le prologue du premier volume couvre à présent 60 pages (le texte initial en contenait seulement 30) ; la double présence de l'éditeur en auteur et maître d'œuvre se fait encore plus insistante. Dans la première page du nouveau prologue, ornée par Bertall (comme en 1845), la signature et le pseudonyme de l'éditeur en auteur apparaissent, entourés de crochets droits, et sont intercalés entre le titre parodique affichant le souci d'expliquer la genèse du livre, et une célèbre citation, placée en exergue, de *L'Enéide* de Virgile (en latin, « *Facilis descensus Averni* », pointant le *topos* moral et littéraire de la catabase ; puis en français).

De plus, le diable du frontispice, auquel Gavarni avait donné les traits d'Hetzel, est repris en grand format, à la page 58 du prologue (ce qui n'était pas le cas du prologue original), et suit deux dessins de Grandville illustrant les pratiques de la réclame et de la concurrence inondant place publique et vie quotidienne (pp. 56-57). Dans l'une des vignettes repiquées par Hetzel, le dessinateur croque des passants de tous âges et de toutes classes courbés sous la force et le poids d'une tempête de prospectus et d'annonces publicitaires projetés par une fontaine phallique, activée par un bras mystérieux – deux détails qui symbolisent la puissance médiatique de l'éditeur

²⁹ Pour une étude de la figuration du diable comme flâneur et interprète des signes sociaux, et mise en scène de l'observateur-espion dans la grande ville, voir l'ouvrage de M. Lauster, *Sketches of the nineteenth century*, *Op. cit.*, chapitres 2, 4 et 6, notamment.

³⁰ P.-J. Stahl, Prologue, *Le Diabole à Paris. Paris et les Parisiens à la plume et au crayon*, par Gavarni - Grandville [etc.], Paris, J. Hetzel, 1868, t. 1, p. 2.

sur la vie quotidienne³¹. Stahl, alias Hetzel, prépare l'insertion de ces gravures et en complique par avance la charge satirique en ajoutant au texte original de 1845 une longue tirade apologétique sur le métier d'éditeur comme sauveur et providence des auteurs, et présente, comme éditeur idéal, celui « des *Animaux peints par eux-mêmes* », à savoir Hetzel lui-même (p. 56). L'ajout est ici d'autant plus voyant en ce que l'éditeur-auteur conserve dans l'ensemble le même texte et le même cadre fictif que le prologue de 1845, les ajouts visant surtout à mieux intégrer l'usage des dessins grandvilliens. Ainsi, bien qu'aussi pauvrement écrit que le texte original, la version de 1868 attache encore davantage l'éditeur aux anciens et nouveaux auteurs et illustrateurs par le biais d'une fable et d'un contrat qui, pour être des plus fantaisistes, n'évoquent pas moins les termes contraignants des rapports entre les parties et la domination de l'éditeur. En même temps, les images reprises à *Un Autre Monde* mettent en lumière les aspects commerciaux du marché, de la production et de la consommation de la littérature. Stahl-Hetzel, de son côté, souligne et célèbre le rôle médiateur, et incontournable, de l'éditeur.

Deux remplois visuels précisent ces derniers points. D'abord, Hetzel reprend une image de Grandville qui figurait en cul-de-lampe dans le prologue d'*Un Autre Monde* (« La Clé des Champs »), où elle illustre la liberté nouvellement acquise du crayon explorateur, à qui la plume fait un pied de nez. Dans *Le Diable à Paris*, il s'agit plutôt d'enjoliver l'annonce des œuvres qu'auteurs et illustrateurs vont confier à Flammèche le diabolotin pour le plus grand plaisir de Satan, comme si gens de plume et de crayon avaient abdiqué leur liberté pour vendre leur âme au diable-éditeur. Ensuite, le canif, qui pouvait représenter non seulement le graveur, mais aussi l'éditeur Fournier dont il reprend quelques caractéristiques physiques, et présidait avec autorité à la dispute de la plume et du crayon dans le prologue d'*Un Autre Monde*, prend un sens ambigu dans *Le Diable à Paris* en ce que le texte indique le rôle conciliateur des artistes et gens de lettres en même temps que la maîtrise absolue de Satan, qu'il faut à tout prix satisfaire, même en le flouant.

Que penser de la mise en page que retient Hetzel, dans le reste du nouveau prologue, pour lequel il réordonne les images visionnaires de Grandville ? Dans sa

³¹ Pour l'emplacement original des vignettes ou grands dessins dans les livraisons d'*Un Autre Monde*, je renvoie au document placé en annexe en fin d'article.

réédition du *Diable à Paris*, l'éditeur, auteur et maître d'œuvre amplifie considérablement le jeu ludique et la nature excentrique de son propre texte par les arrêts sur image que permettent les dessins insolites d'*Un Autre Monde*, qui deviennent souvent le véritable point de gravité du prologue, et ce bien davantage que le texte plutôt fade de Stahl-Hetzel ou les images amusantes de Bertall. Par exemple, dès les pages 4 à 6 du prologue, le thème du voyage interplanétaire de Satan est figuré, et rehaussé, par quatre gravures reprises à la XXI^e livraison d'*Un Autre Monde*, qui était intitulée : « Les Mystères de l'infini », puis à la XV^e livraison, « Une éclipse conjugale » d'*Un Autre Monde* ; Hetzel donne de nouveaux titres aux dessins. Parfois, l'éditeur-auteur renforce le lien entre le texte et l'image, mais dans le cas du emploi des magnifiques *Pérégrinations d'une comète*, placées en pleine page dans *Un Autre Monde*, la reprise atténuée beaucoup la portée onirique et visionnaire de l'image originale, ce qu'accentue encore davantage le passage de la pleine page autonome et colorée à l'image en noir et blanc intégrée dans le texte du prologue.

On peut faire une remarque similaire sur le emploi de « La Barque à Caron », qui inclut un autoportrait de Grandville en rêveur mélancolique et mort voyageant aux enfers. Ph. Kaenel et A. Renonciat ont identifié l'illustrateur dans le personnage au torse nu, assis près du nautonier. Coiffé d'un bonnet de fou et muni d'une marotte dupliquant en miniature les contours de son profil et de sa coiffe, le torse nu et le bas du corps curieusement recouvert à l'antique, il tourne le dos à tous les passagers, dont, au premier plan, assis sur le bord de la barque, Mayeux le bossu blagueur et un Arlequin masqué en bouledogue. Absorbé dans sa contemplation, paré comme s'il allait prendre un bain dans des thermes romains, il aperçoit peut-être ses traits dans le Styx, tandis que les trois grelots de son bonnet l'associent au Cerbère à trois têtes, gardien des enfers, au tout premier plan³². Le texte entourant l'image, dans le prologue de 1868, fait la satire des savoirs et entérine la dégradation des mythes et de la mythologie. En revanche, l'image initiale, grâce à la couleur et au statut de pleine page de la gravure, insistait davantage sur la mise en scène de personnages hâbleurs et cyniques, dont elle ratifiait la mort : Mayeux, le célèbre bossu lascif et caméléon ; le

³² Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, *Op. cit.*, p. 380 ; A. Renonciat, « La Barque à Caron. Fortune critique des effets comiques chez Grandville (1803-1847) », *Humoresques*, numéro spécial sur « L'image humoristique », n° 3, 1990, pp. 21-35.

brigand blasphémateur Macaire, absent de l'image, mais qui y est évoqué par son compère Bertrand à la houppelande verte, grimaçant à l'avant de la barque. Autant de personnages qui représentaient le contre-pouvoir du rire et de la blague sous la Monarchie de Juillet, avant et après les lois de septembre 1835 censurant la presse et l'illustration. La grande douleur du dessinateur, frappé de pertes nombreuses dans sa vie intime, était davantage visible dans l'autoportrait original, grâce au bonnet jaune porté par le rêveur (bonnet qui a aussi des allures de bonnet phrygien rappelant les idéaux politiques de Grandville) et à la coloration de sa chair ; la douleur apparaîtrait certes moins dans le remploi en noir et blanc qu'en fait Hetzel³³.

Malgré les défauts des manipulations auxquelles se livre Hetzel, il faut tout de même reconnaître que les images de Grandville infléchissent l'iconographie et la portée du prologue en y ajoutant au moins quatre autres thèmes. Le premier thème figuré dans l'image, mais non dans le texte, est celui d'une satire politique du Second Empire. Le républicain Hetzel, revenu d'exil depuis 1860, reprend ainsi les figures d'*Un Autre Monde* qui incluaient Napoléon 1^{er} et celles qui pouvaient être interprétées comme une dérision des « pantomimes militaires » de Napoléon III. Dans *Un Autre Monde*, le lecteur-spectateur découvrait la vue plongeante dont jouissait Hahbble, depuis le sommet de la colonne Vendôme, dressée comme un gigantesque phallus couronné par la statue de Napoléon, vue de dos, rappelant la célèbre lithographie de Raffet où l'empereur passe ses troupes en revue. Mais l'approche dorsale et plongeante de Grandville et l'usage du manteau évoquent la retraite de Russie et la fin du grand homme, plutôt que le petit caporal promis à un bel avenir militaire³⁴. Hetzel joue d'ailleurs sur l'un des accessoires iconiques de l'empereur, le tricorne, par le montage de la vue plongeante depuis la colonne Vendôme avec l'un des dessins dans lesquels Grandville s'est exercé aux déformations des corps et aux changements d'échelle ; cadré à hauteur d'homme et jouant sur des formes aplaties, le dessin

³³ Il faut peut-être voir dans ce détournement une nouvelle preuve de « violence symbolique », post-mortem, à l'égard de l'artiste, pour reprendre une notion qu'utilise Ph. Kaenel (*Le Métier d'illustrateur*, *Op. cit.*, p. 379).

³⁴ Sous la Monarchie de Juillet, une nouvelle statue de Napoléon en petit caporal, sculptée par Charles Émile Seurre, fut placée au sommet de la Colonne Vendôme, le 28 juillet 1833, date symbolique car elle marquait l'anniversaire des Trois (journées) Glorieuses de juillet 1830, qui avaient porté Louis-Philippe au pouvoir. La statue se trouve à présent dans la Cour d'Honneur de l'Hôtel des Invalides. Napoléon III l'avait fait remplacer par une copie de la première statue de Napoléon en empereur romain.

rapetisse et épaissit les chasseurs et le gendarme vêtu en petit caporal. La figure 26 campe Napoléon dans sa pose habituelle, tricorne sur une tête grossie et main dans le dos, attendant son tour pour monter sur le manège des chevaux de bois sur lesquels caracolent de grands hommes-jouets – Alexandre le Grand, Charlemagne, Jules César et Louis XIV – réduits au statut d'enfant par leur activité puérile, ce que montre aussi la baguette ou badine dérisoire que tous tiennent à la main. Enfin, la figure 25, qui faisait plutôt allusion à la conquête de l'Algérie dans *Un Autre Monde*, est un remploi tout à fait réussi, malgré le trait rudimentaire du dessin de Grandville, à dessein maladroit. Juché sur un monticule et un piédestal en forme de ruines, l'officier, qui porte une arme plus grande que lui, tourne le dos à une armée de fellagas en pleine action sur leur monture (chameaux ou chevaux) ; les traits de l'officier évoquent Napoléon III en tenue martiale, lequel ne se refusa pas « les pantomimes militaires », comme l'indique la légende à double sens. Le rideau et les colonnes évoquent la scène théâtrale (ou le champ de foire) et le genre de la pantomime, mais c'est la guerre de conquête qui peut aussi être identifiée à une forme de pantomime.

Le deuxième thème qu'introduit visuellement l'usage des dessins de Grandville a trait à la séduction d'un enfer burlesque et d'inversions théâtralisées. Si les figures dessinées à gros traits contiennent une modalité comique et souvent insolite, elles font néanmoins réfléchir à la duplicité des valeurs et des images. L'une des compositions les plus inouïes de Grandville met en scène des diables de music-hall totalement « *queer* », le double anachronisme (sur le « postgenre » de notre époque et la nature du spectacle) s'imposant ici pour les jeux sur le genre sexué auquel se livre le corps de ballet des diabolotins déhanchés, qui provoquent les femmes incarnant des anges blancs et bien rangées dans leur rituel processionnaire. Simplement vêtus d'un caleçon rayé (les rayures font ici référence à l'habit des bagnards), les diables performeurs exposent leur torse velu et musclé tout en jouant avec leur chapeau haut de forme (qui s'opposent à l'enseigne des anges), mimant ainsi les danseurs aux numéros desquels les spectateurs du XXe siècle ont été habitués par les comédies musicales ou l'expérience du music-hall, mais qui semblent tout de même inattendus pour l'époque, que ce soit en 1845 ou même en 1868. Hetzel a peut-être cherché à affaiblir la portée subversive de cette chorégraphie satanique, dont les ombres renforcent la présence au premier plan, en la couplant avec une vignette plus anodine

de Bertall, en bas de page, dans laquelle matrones et femmes vertueuses semblent faire rempart de leur corps et de leur caquet contre les diables noirs en gogouette.

La complète débandade de carnaval que met en scène la figure 29, qui apparaît à la page précédant celle où se produisent les diables danseurs, montre le faible poids de la figure angélique montée en chaire, mais battue d'avance en brèche par l'orgie diabolique de tous les personnages évoluant dans le pandémonium le plus délirant. Les deux personnages masculins allongés, au premier plan, lisent de concert les *Mémoires du diable* de Soulié, dans une position ambiguë, quasiment sexualisée. Notons que l'heureux diable figurant dans le tout premier plan, confortablement accoudé sur un oreiller et portant un pantalon de porte-faix (dont il a les muscles), a tout le profil d'Hetzel...

Si Stahl-Hetzel aborde de manière tout à fait superficielle, dans son texte, les plaisirs parisiens des spectacles et des performances corporelles, les images de Grandville renforcent la réflexion sur les effets des miroitements narcissiques et sur la séduction à l'œuvre dans la mascarade burlesque, comme dans la figure 30, dans laquelle plusieurs personnages masculins (tribun romain assis, général en grande tenue martiale, éphèbe efféminé, poète) sont groupés autour d'une courtisane ; l'enseigne « Lorette » sur le temple, bien visible à l'arrière-plan, indique les mœurs et la profession de la dame de manière burlesque, par l'anachronisme.

Relié à ce dernier thème des plaisirs narcissiques de la représentation de soi... en représentation, intervient le fantasme ou la fantasmagorie d'une toute-puissance de la vue. Encore une fois, Hetzel écrit un texte parfaitement banal à ce sujet, tandis que les images en plongée de Grandville sollicitent plutôt la réflexion sur la projection du sujet regardant et la mobilité flâneuse du regard. Dans les ajouts de son texte, Hetzel identifie parfois Grandville, l'inventeur graphique, à l'envoyé de Satan, Flammèche, dont texte et image font plutôt une figure de l'éditeur en quête d'auteurs. En effet, tandis que les images en plongée que compose Grandville, dans *Un Autre Monde*, figuraient le spectacle dont jouissait Hahbille abandonnant la terre en ballon, elles visualisent, dans un mouvement totalement inverse, les choses vues par Flammèche abordant la terre, dans le récit que fait Hetzel en 1868. Dans les deux cas, cependant, d'un ouvrage à l'autre, le regard du spectateur, comme hypertrophié, est mis en abyme et sollicité par de telles images.

Enfin, et c'est le dernier thème ou cadre visuel emprunté à *Un Autre Monde*, Hetzel repique plusieurs images qui servent de mise en abyme de la « littérature industrielle » et des miroirs aux alouettes que tend le règne de la réclame, comme on l'a vu plus haut³⁵. L'éditeur, que Flammèche représente dans le texte, joue alors sur une toute autre incarnation, celle du néo-dieu, le Docteur Puff, dont Hetzel reprend une image en cul-de-lampe, juste au-dessous de sa signature d'homme de lettres. Ce dessin était placé en cul-de-lampe du chapitre I, « Apothéose du Docteur Puff », d'*Un Autre Monde*, comme clôture au texte de Delord qui soulignait le passage du couple d'opposés mensonge-vérité à celui du vide et du plein³⁶. L'image en frontispice de ce chapitre inaugural d'*Un Autre Monde* représentait d'ailleurs de plain-pied le type même du blagueur, hâbleur et puffiste, Robert Macaire (donné comme l'oncle du Dr. Puff !).

Ainsi, là où le crayon de Grandville complique les rapports entre le visible et le lisible, et met en œuvre l'image et le trompe l'œil comme principe de figuration et sens enfoui des personnes, des scènes et des objets, la plume de Stahl/Hetzel met surtout en jeu la satire et les effets de miroitements narcissiques que permettent les images. Cependant, Hetzel ne trahit pas totalement le génie de Grandville en utilisant ses dessins gravés, qui avaient reçu un accueil hostile à leur parution dans *Un Autre Monde*. Quand l'éditeur transpose les images reliées au Paris de la Monarchie de Juillet, il leur donne une nouvelle vie et une pertinence inattendue pour la fête impériale du Paris napoléonien. « A l'image d'une époque puff qui accumule spéculations politiques et financières, expositions et exhibitions, la blague convertit l'enflure en inflation, qu'elle fait rimer avec défection », écrit justement Nathalie Preiss sur la blague, reine du XIXe siècle³⁷. L'analyse, qui noue le mode d'être et

³⁵ Au sujet de la réclame, je renvoie au numéro de la revue *Romantisme*, « La Réclame », n° 155, 2012, premier trimestre ; et à la lecture de H. H. Hahn, *Scenes of Parisian modernity*, *Op. cit.*, pp. 115-119. Sainte-Beuve avait créé le terme de « littérature industrielle » dans un article célèbre, publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1839, et dans lequel il attaquait la littérature de feuilletons, les connivences entre presse et littérature, ainsi que les réalités marchandes d'une littérature soumise à l'annonce et à la réclame.

³⁶ Voir l'article de N. Preiss, « De 'POUFF' à 'PSCHITT' ! – De la blague et de la caricature politique sous la Monarchie de Juillet et après... », *Romantisme*, n° 116, 2002, p. 5. Et plus généralement son livre : *Pour de Rire ! La Blague au XIXe siècle*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2002 ; sur le couple plein-vider, voir p. 90, p. 105. La citation de N. Preiss fait allusion à un compte rendu de Gautier sur une pièce de Scribe, *Le Puff, ou mensonge et vérité* (1848).

³⁷ N. Preiss, *Pour de Rire !*, *Op. cit.*, p. 139.

d'action des individus aux pratiques sociales d'une époque affairiste, vaut autant pour l'âge mercantile des faux-semblants que caricaturent la presse et le livre illustrés – ce qui inclut les spéculations éditoriales auxquelles se livre Hetzel – que pour les images de Grandville, transposées par l'éditeur dans son prologue étoffé au *Diable à Paris*.

« Grandville ou les expositions universelles » : de Stahl-Hetzel à W. Benjamin

Au-delà du prologue du *Diable à Paris*, l'influence que l'éditeur-auteur va exercer sur la postérité de l'illustrateur s'accroît avec la troisième partie du recueil collectif, sur laquelle Benjamin s'est peut-être appuyé pour son interprétation de l'œuvre de Grandville lorsqu'il écrit son essai « Paris, capitale du XIXe siècle » et donne à l'une des sections, dans les deux versions de son exposé « Paris, capitale du XIXe siècle », le titre de « Grandville ou les expositions universelles ». En effet, pour ce troisième volume du *Diable à Paris*, constitué par 194 pages de textes et de vignettes dans le texte, enrichis de 200 pages de gravures hors texte, Hetzel reprend 63 dessins d'*Un Autre Monde* en hors texte et les organise selon une sérialisation satirique inspirée de la fureur des expositions qui s'était développée depuis la première exposition universelle à Londres, en 1851, suivie de celles de Paris en 1855 et 1867. Les titres alloués aux groupements des images combinent l'anticipation scientifique, le croisement biologique des espèces, le développement des lieux d'exposition au XIXe siècle et l'accumulation d'images hétéroclites dans l'espace social et culturel à la même époque. L'ordre et les titres adoptés pour les diverses séries de l'album « Paris futur » donnent ainsi une cohérence factice aux images déplacées d'*Un Autre Monde*, dotées d'un nouvel intitulé et de nouveaux commentaires, et regroupées parodiquement sous l'enseigne des expositions ... *ad nauseam* : « Exposition de l'avenir », « Exposition interanimale », « Exposition animo-végétale », « Exposition archi-universelle » et « Musée rétrospectif ». Perdues dans la masse, de courtes séries ou des gravures isolées s'intercalent entre les séries plus denses : « Curiosités de Paris – Contrastes et sympathies » ; « Les Bouffes parisiens – Ballet des quatre parties du jour » ; enfin, « Les Bouffes parisiens – Ballet des quatre saisons »³⁸.

³⁸ Je renvoie au document en annexe, à la fin de cet article, pour la liste complète des dessins de Grandville publiés dans le troisième volume du *Diable à Paris* et l'emplacement des vignettes originales dans *Un Autre Monde*.

De plus, les vignettes, souvent sidérantes, de Grandville alternent en une sorte de voisinage kitsch avec celles de l'ancien Paris que dessinèrent Gavarni (regroupées sous la série « Les Parisiens »), Bertall (série « Paris comique ») et Champin (série « Paris d'hier ») ; ces albums forment une sorte de musée feuilletable des satires des mœurs et des types parisiens sous la Monarchie de juillet. Si quelques vues pittoresques donnent un aperçu du Paris nouveau, contemporain, elles le font avec une technique et un style déjà dépassés, pour l'époque. Un an après l'exposition universelle qui s'était tenue à Paris, Hetzel détourne donc les images de Grandville en leur donnant une valeur prophétique pour le Paris de l'avenir, utilisant la nature exploratoire du dessin grandvillien pour compléter l'approche visuelle des trois dimensions temporelles de la capitale. Il monte donc les images d'*Un Autre Monde* avec celles du Paris ancien et du Paris nouveau, comme si l'autre monde imaginé par le dessinateur - monde soumis à la vitesse, au discontinu, à la réification et à la consommation d'images -, allait inéluctablement devenir celui de demain.

Les nombreux sujets auxquels donnent vie les images d'*Un Autre Monde* illustrent plusieurs faces des imaginaires scientifiques, politiques et sociaux du siècle : juxtapositions, voire unions, incongrues de l'espèce humaine, et des espèces et sous-espèces animales et végétales ; changements d'échelle et d'angles visuels dans tous les sens ; rapidité des métamorphoses des objets en êtres animés ; mécanisation du vivant ; inversement, automates et animation du mécanique ; multiplication dépareillée de scènes de la vie animale et de la vie végétale ; sans oublier la conquête du cosmos. Si les choix d'Hetzel mettent en valeur l'inventivité graphique de Grandville, il faut reconnaître qu'il traite à nouveau les dessins de l'artiste comme une iconothèque, et ce, encore davantage sur le mode du tohu-bohu que dans son prologue de la première partie du *Diable à Paris*³⁹. Ainsi, les images fantaisistes de Grandville, fortement décalées par rapport au réalisme gavarnien et aux dessins comiques de Bertall, soulignent la nature composite du recueil d'Hetzel⁴⁰. De plus, contrairement aux images des autres illustrateurs, dont les dessins sont accompagnés

³⁹ Pour reprendre une métaphore à *La Curée* de Zola. L'image verbale du « tohu-bohu social » est reprise et commentée par Ph. Hamon, *Imageries*, *Op. cit.*, p. 45.

⁴⁰ Je n'oppose pas ici réalisme et fantaisie, qui furent étroitement associés dans l'avant-garde des années 1840-1850, complicité qui prolonge en fait le travail des illustrateurs et caricaturistes de la Monarchie de Juillet.

des légendes originales et de brefs dialogues, les dessins de Grandville reçoivent de nouveaux titres et un commentaire d'accompagnement à fonction explicative, toujours sur un ton comique ou burlesque, comme si Hetzel avait senti combien les créations graphiques de Grandville allaient dérouter les lecteurs-spectateurs.

On comprend ainsi que cette disparate d'images juxtaposées et multipliées dans un ordre factice ait provoqué, chez Rimbaud, une réaction de sarcasme et d'incompréhension vis-à-vis de Grandville, dont il condamne les dessins comme exemplaires de ce qu'il y aurait de « plus idiot » à ses yeux. Est-ce à dire, selon lui, plats, banals, vides de sens et repoussoirs des contre-valeurs et du regard barbare qu'il appelle de ses vœux ? Le poète des *Illuminations* et d'*Une Saison en enfer* aurait-il réagi avec la même répugnance s'il avait découvert les dessins de Grandville dans *Un Autre Monde*, voire dans le contexte de l'œuvre intégrale de l'artiste ? Il nous est certes difficile de l'affirmer, mais on peut suggérer que la réception rimbaldienne des dessins de Grandville a été façonnée par la recontextualisation imaginée par Hetzel, l'éditeur, auteur et maître d'œuvre du *Diable à Paris*.

Qu'en est-il de la réception benjaminienne ? La vision allégorique des dessins d'*Un Autre Monde* que privilégie Benjamin dans les années 1930, au moment où les surréalistes et d'autres écrivains redécouvrent Grandville, découle aussi, en partie du moins, du montage effectué par Hetzel. En sociologue inspiré par le matérialisme dialectique et doublé d'un herméneute des fantasmes et des contenus latents, Benjamin décrypte, dans l'imaginaire utopiste de la civilisation urbaine et les fantaisies technologiques que visualisent les dessins de Grandville, le sacre de la marchandise, qui donne naissance à une vie triviale ancrée dans des idéaux mercantiles et des objets-fétiches : « 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 », écrit-il dans son essai sur Paris, pointant ainsi la dualité des images de l'artiste⁴¹. Bien entendu, il serait faux

⁴¹ W. Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle » (1939), p. 10 de la version en format PDF établie par Daniel Banda pour la collection « Les classiques des sciences sociales », dirigée par Jean-Marie Tremblay, consultable sur le site Les Classiques de sciences sociales. Benjamin interprète ainsi le culte de la marchandise dans la mode : « La mode prescrit le rite suivant lequel le fétiche qu'est la marchandise demande à être adoré ; Grandville étend son autorité sur les objets d'usage courant aussi bien que sur le cosmos. En la poussant jusqu'à ses conséquences extrêmes il en révèle la nature. Elle

de dire que cette interprétation dérive du montage d'Hetzel, auquel Benjamin doit surtout le titre de son analyse de Grandville, et l'association entre l'artiste et les expositions universelles, qui représentent pour lui « les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche »⁴². Cependant, dans la troisième partie du *Diable à Paris*, Hetzel ne place-t-il pas, comme image inaugurale et seuil de l'album « Paris futur », après les vignettes de Gavarni ouvrant le recueil des vignettes hors texte, cette « fête d'ouverture » durant laquelle se célèbre le « triomphe du Veau d'or », trônant sur un coffre-fort porté par quatre personnages au corps d'animal, aux pattes d'insecte et à tête humaine, tandis qu'à l'arrière-plan, la foule se prosterne devant la nouvelle divinité et les pièces d'or et d'argent qui parsèment le sol au premier plan ?

Cette image de la fétichisation de l'or et de la suprématie de l'argent intervenait vers la fin d'*Un Autre Monde*, dans le contexte onirique et fantasmatique du chapitre XXXII « Les Métamorphoses du sommeil », qui contenait l'une des métamorphoses, interprétées de nos jours comme un « ciné-rêve » dans son déroulement⁴³. Le dessin de Grandville sollicite la vision dualiste de la femme, ange-fleur ou démon-serpent, et entremêle l'animation des choses et la réification des êtres vivants, homme ou animal : l'oiseau se transforme successivement en arc et carquois, en fuseau et bobine, en bilboquet, en vase et fleur, en femme portant une fleur ; quand la figure féminine se brouille et s'estompe, sa robe s'enroule et s'allonge en une traîne, qui devient un bouquet de fleurs, lequel se métamorphose, pour finir, en serpent. Ce dessin est déplacé par Hetzel dans la série exposant plusieurs figures d'hybridation, « Paris futur - Exposition animo-végétale » ; elle y reçoit le titre de « Série emblématique » et un bref commentaire renforçant le côté misogynne de l'image.

L'image du veau d'or, qui ouvre la série « Paris futur - Exposition de l'avenir », ne reçoit pas une association aussi directe avec le rêve et le fantasme dans le nouveau contexte que lui donne Hetzel. Toutefois, cette série initiale se prête à une réflexion sur l'animation des choses et la réification du vivant, les dessins illustrant en effet diverses formes de spectacle et de création artistique (peinture, sculpture, musique,

accouple le corps vivant au monde inorganique. Vis-à-vis du vivant elle défend les droits du cadavre. Le fétichisme qui est ainsi sujet au *sex appeal* du non-organique, est son nerf vital » (pp. 10-11).

⁴² *Ibid.*, p. 9.

⁴³ Voir l'article de G. Fihman, « Sur les scènes animées des ciné-rêves de Grandville », cité en note 10 plus haut ; et celui de Ph. Kaenel, « Les rêves illustrés de J.-J. Grandville (1803-1847) », *Revue de l'Art*, 1991, n° 92, pp. 51-63.

littérature, mode) par le biais d'animaux, d'objets animés et d'automates (vignettes numérotées 3 à 14 de la série). Dans le cas des vignettes numérotées de 9 à 12, Hetzel a quasiment respecté la disposition voulue par Grandville pour quatre vignettes qui illustraient la production mécanique de la musique et apparaissaient aux chapitres III et IV d'*Un Autre Monde*. Grandville y poussait la logique du progrès scientifique jusqu'à ses limites absurdes ou fantastiques en imaginant la mécanisation de la voix et des sons musicaux, produits par des automates ou des machines, et par une formation composée de deux cent trombones tous identiques. Dans *Un Autre Monde*, l'artiste et le journaliste du *Charivari* avaient imaginé un support périodique pour la commercialisation et la critique des performances publiques. Ainsi, la vignette n°9 représentait une affiche que fait placarder le Dr. Puff « dans tous les carrefours » pour annoncer une « Mélodie de 200 trombones » ; les vignettes 10 à 12 étaient publiées dans *Le Galoubet littéraire et musical* (journal, dessiné par Grandville, paraissant toutes les heures, « comme les omnibus », dit l'image-journal). Le rédacteur du *Galoubet*, à la solde du Dr. Puff (aussi décrit comme journaliste par Delord), fait l'éloge de la musique à la vapeur en intitulant son article, en gros titre sur les deux colonnes de la première page, « Grand festival du Docteur Puff » (p. 22).

Bien que le contexte commercial imaginé par Grandville et Delord disparaisse dans le déplacement, par Hetzel, des dessins gravés, le groupement des images retenu dans *Le Diable à Paris* justifie l'interprétation de Benjamin sur les versants utopiques et satiriques des dessins grandvilliens. Mais la valeur artistique du dessin et son inventivité font également appel à l'imagination et à la réflexion des spectateurs et des lecteurs, qu'ils soient ou non contemporains de l'image gravée. L'œuvre de Grandville invite à ne pas se concentrer sur la seule valeur d'échange des objets, pour considérer aussi leur valeur d'usage et la portée esthétique des dessins qui les représentent, les (ré)inventent et les mettent en scène de manière inouïe et critique. Prenons l'exemple de l'humour noir bien visible dans la gravure n° 12 de la première série sur l'exposition de l'avenir : une machine bestiale y déchire les oreilles des spectateurs, qui sont évoqués, dans leurs loges, par la métonymie de leurs seules oreilles ; la force des sons exprime la cruauté de la machine (et de la main qui l'actionne, à peine visible) à travers les portées de notes et les oreilles détachées ou agressées par les notes transformées en projectiles. Dans ce cas, comme dans

beaucoup d'autres, la mise en scène des objets animés, la composition et le trait du dessin ne sont pas réductibles à la seule interprétation marxiste, dialectique ou allégorique qu'en donne Benjamin⁴⁴.

Conclusion

Dans sa postface au *Diabie à Paris*, en 1869, Hetzel motivait son projet de réédition des textes et des images des années 1840 par la nécessité de rassembler les témoins et les traces d'une époque disparue, en même temps si proche et si lointaine, ce qui transforme le livre en album-musée et lieu de mémoire. *Le Diabie à Paris*, œuvre illustrée et mise à jour, témoigne ainsi de la riche fabrique iconographique du premier XIXe siècle, dont Hetzel fut l'un des acteurs, avec les éditeurs de son temps. S'il reproduit industriellement les images de Gavarni, l'éditeur évoque néanmoins à leur propos la notion de « musée » quand il explique la constitution d'un « Paris-Gavarni » dans les quatre volumes de l'ouvrage, comme si chaque œuvre de l'artiste était non pas répétée, mais offerte au regard dans son unicité et son originalité. En ce qui concerne Grandville, on l'a vu, ce sont les « satires ingénieuses de la vie de Paris » qu'offre aux lecteurs l'éditeur et maître d'œuvre ; conscient de l'oubli dans lequel est tombé *Un Autre Monde*, il explique aussi que l'ouvrage fait redécouvrir des œuvres qui sont « de véritables nouveautés pour un grand nombre de nos lecteurs de 1869 »⁴⁵. Bien que la réédition d'Hetzel ait en effet donné une nouvelle vie aux dessins de Grandville, leur déplacement et leur adaptation, dans *Le Diabie à Paris*, trahissent souvent une forme de détournement de la part de l'éditeur. Si le emploi des images grandvilliennes répond au besoin d'embellir et de rentabiliser l'œuvre dans laquelle elles s'insèrent, on peut aussi y deviner parfois la volonté de régler un compte, par-delà le tombeau, avec l'illustrateur qui avait brigué la liberté du crayon vis-à-vis de la plume et de l'éditeur. Le nouveau contexte éditorial du *Diabie à Paris* et les montages auxquels se livre Stahl-Hetzel, pour les dessins repiqués d'*Un Autre Monde*, éclairent le jugement défavorable de Rimbaud sur les dessins de Grandville, comme l'équation quelque peu énigmatique par laquelle W. Benjamin présentait l'œuvre visionnaire et

⁴⁴ Pour une étude plus complète de l'interprétation allégorique de W. Benjamin, on se reportera à l'article de M. Hannoosh, « *The allegorical artist and the crises of history* », cité en note 6 plus haut.

⁴⁵ P.-J. Hetzel, *Le Diabie à Paris. Paris et les Parisiens à la plume et au crayon*, par Gavarni - Grandville [etc.], Paris, J. Hetzel, 1869, t. 4, p. 192.

satirique de l'illustrateur en l'identifiant aux expositions universelles. Notre étude a ainsi mis en jeu des notions que l'on a pu considérer un temps comme « dépassées », telles que les intentions d'un auteur-artiste ou les contextes biographiques, éditoriaux et matériels de l'œuvre graphique. Enfin, on a pu mesurer combien l'œuvre dessinée de Grandville pose de manière originale - et met fréquemment en abyme - la double question de l'autorité de l'artiste qui signe l'œuvre et celle de l'éditeur qui la diffuse, la commercialise et en assure la rentabilité. Notre enquête invite ainsi à penser les images dans leur relation aux textes qui les commentent ou qu'elles illustrent, comme aux supports qui les accueillent ou les déplacent, et aux différents contextes éditoriaux qui en orientent la visibilité, l'interprétation et la réception.

Annexes

Tables des transferts des dessins gravés

d'*Un Autre Monde* (1843-44) dans *Le Diable à Paris* (1868-69)

- Le Prologue du *Diable à Paris*, t. 1.

<i>Un Autre Monde</i> (1843-44) [les titres de chapitre sont indiqués plus bas après les chiffres romains, et seulement quand il s'agit d'un nouveau chapitre]	<i>Le Diable à Paris</i> , t. 1 (1868), Prologue [Légendes nouvelles et intégration des vignettes dans un nouveau texte, signé Stahl (Hetzel)]
<ul style="list-style-type: none"> • P. 142 (XXI, « Mystères de l'infini ») • P. 139, 140 (XXI) • P. 94 (XV, « Une éclipse conjugale ») 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 4 • P. 5 : 2 dessins sur la même page. • P. 6
<ul style="list-style-type: none"> • P. 95 (XV) 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 7
<ul style="list-style-type: none"> • Entre pp. 94-95, dessin en pleine page, en hors texte colorié : « Pérégrinations d'une comète » 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 8
<ul style="list-style-type: none"> • P. 223 (XXX, « L'Enfer de Krackq pour faire suite à l'Enfer de Dante ») • P. 200 (XXVII, « Macédoine céleste : Dieux, anges, démons »), p. 232 (XXX) • P. 229 (XXX) • P. 231 (XXX) 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 9, dessin de Grandville encadré par dessin de Bertall • P. 10 : 2 dessins sur la même page. • P. 11 • P. 12
<ul style="list-style-type: none"> • P. 212, p. 219 (XXIX, « Les plaisirs des Champs-Elysées ») 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 13 : 2 dessins sur la même page.
<ul style="list-style-type: none"> • Entre pp. 216-217 (XXIX), pleine page 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 14
<ul style="list-style-type: none"> • P. 218-219 (XXIX), pleine page • P. 217, p. 215 (XXIX) 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 15 • P. 16 : 2 dessins sur la même page.

<ul style="list-style-type: none"> • P. 214 (XXIX) • P. 210 (XXIX), P. 181 (XXVI, « Une journée à Rheculanum ») 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 17 • P. 18 : 2 dessins sur la même page.
<ul style="list-style-type: none"> • P. 189 (XXVI) 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 19
<ul style="list-style-type: none"> • P. 180 (XXVI) 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 20
<ul style="list-style-type: none"> • P. 266 (XXVI, « La fin de l'un et de l'autre monde ») 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 24
<ul style="list-style-type: none"> • Entre pp. 196-197, dessin en pleine page, hors texte colorié (XXVII, « Macédoine céleste : Dieux, anges, démons ») • P. 197 (XXVII) • Entre pp. 224-225, dessin en pleine page, hors texte colorié (XXX) • P. 149 (XX, « Les quatre saisons ») 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 25 • P. 26: dessin couplé avec vignette de Bertall • P. 34 • P. 41
<ul style="list-style-type: none"> • P. 32 (VI, « A vol et à vue d'oiseau ») 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 42
<ul style="list-style-type: none"> • P. 163 (XXIV, « Les grands et les petits »), p. 31 (VI) 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 43
<ul style="list-style-type: none"> • P. 167 (XXIV) 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 44
<ul style="list-style-type: none"> • P. 159 (XXIV), p. 16 (II, « L'univers au scrutin ») • P. 28 (VI) • P. 26 (V, « La terre en plan ») 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 45 : 2 dessins sur la même page. • P. 46 • P. 47
<ul style="list-style-type: none"> • Entre pp. 24-25, dessin en pleine page, hors texte colorié (V) 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 48
<ul style="list-style-type: none"> • P. 8 (cul-de-lampe, prologue) • P. 4 (le canif, prologue) • P. 277 • Entre pp. 278-279, dessin en pleine page, hors 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 50 • P. 51 • P. 56 • P. 57 (image suivie par le

<p>texte colorié (« La concurrence », dans XXVI, « La fin de l'un et de l'autre monde »)</p>	<p>diable de Gavarni, comme figure de l'éditeur)</p>
<ul style="list-style-type: none"> • P. 11 (I, « Apothéose du docteur Puff) 	<ul style="list-style-type: none"> • P. 60, cul-de-lampe du Prologue

- *Le Diable à Paris*, t. 3.

<p><i>Un Autre Monde</i> (1843-44) [Les titres de chapitre sont indiqués plus bas après les chiffres romains, et quand il s'agit d'un nouveau chapitre]</p> <ul style="list-style-type: none"> • Frontispice d'<i>Un Autre Monde</i> 	<p><i>Le Diable à Paris</i>, t. 3 (1868) [Les titres des vignettes, quand ils y sont, sont donnés entre guillemets]</p> <ul style="list-style-type: none"> • Frontispice du <i>Diable à Paris</i>, t. 3
<ul style="list-style-type: none"> • P. 245 (XXXII, « Les métamorphoses du sommeil ») 	<p>[Série 1]</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 1
<ul style="list-style-type: none"> • P. 88 (XIV, « Le Louvre des marionnettes ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 2
<ul style="list-style-type: none"> • P. 82 (XIV) • P. 77 (XIII, « Le Royaume des marionnettes ») • P. 79 (XIII) • P. 87 (XIV) 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 3 • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 4 • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 5 • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 6
<ul style="list-style-type: none"> • P. 78 (XIII) 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 7
<ul style="list-style-type: none"> • P. 96 (XV, « Une éclipse conjugale ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 8
<ul style="list-style-type: none"> • P. 19 (III, « Concert à la vapeur ») • P. 23 (IV, « La rhubarbe et le séné ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 9 • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 10

<ul style="list-style-type: none"> • [P. 20] (III), titre : <i>Prime aux abonnés du galoubet</i> • P. 24 (IV) • P. 272 (XXXIV, « La fin de l'un et de l'autre monde ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 11 • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 12 • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 13
<ul style="list-style-type: none"> • P. 71 (XI, « Un voyage d'avril ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 14
<ul style="list-style-type: none"> • P. 119 (XVIII, « Une après-midi au Jardin des Plantes ») • P. 271 (XXXIV) • P. 135 (XX, « Locomotions aériennes ») • P. 137 (XX) 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 15 • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 16 • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 17, « Le progrès du vol » • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 18, « Plus lourd que l'air »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 132 (XX) 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 19, « Plus léger que l'air »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 131 (XX) 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 20, « Progrès de la science »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 198 (XXVII, « Macédoine céleste ») • P. 133 (XX) 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 21, « Essai de pont suspendu » • [figure originale coupée à moitié] • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 22, « Progrès de la science »
<ul style="list-style-type: none"> • [P. 235] (XXXI, « Les noces du Puff et de la réclame ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 23, « Le mât de cocagne du mariage »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 86 (XIV, « Le Louvre des marionnettes ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 24, « Galerie des beaux-arts »

<ul style="list-style-type: none"> • P. 120 (XVIII, « Une après-midi au Jardin des Plantes ») • P. 250 (XXXIII, « La meilleure forme de gouvernement ») • P. 256 (XXXIII) • P. 246 (XXII, « Les métamorphoses du sommeil ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l’avenir, 25, « Horticulture nouvelle » • Paris Futur – Exposition de l’avenir, 26, « Scène d’intérieur » • Paris Futur – Exposition de l’avenir, 27, « Scène d’intérieur – Les grandes cuisines » • Paris Futur – Exposition de l’avenir, 28, « Les lorettes d’hier – les cocottes de demain »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 15 (II, « L’univers au scrutin ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l’avenir, 29, « Le dernier chapeau »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 174 (XXV, « La jeune Chine ») • P. 255 (XXXIII) • En hors texte, entre pp. 282-283 : « Le Jour de l’an » • P. 203 (XXVIII, « Course au clocher conjugal ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l’avenir, 30, « Ce que l’Europe nous envie » • Paris Futur – Exposition de l’avenir, 31, « Egalité sans liberté » • Paris Futur – Exposition de l’avenir, 32, « Le conservatoire de l’avenir » <p>[Série 2]</p> <ul style="list-style-type: none"> • Curiosités de Paris – Contrastes et sympathies, 1, « La Belle Flamande et la Gentille Espagnole »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 160 (XXIV, « Les Grands et les petits ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Curiosités – Contrastes, 2, « Les extrêmes se touchent »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 72 (XI, « Un voyage d’avril ») • P. 69 (XI) • P. 35 (VII, « Le Carnaval en bouteille ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Curiosités – Contrastes, 3, « Où cela s’arrêtera-t-il ? » • Curiosités – Contrastes, 4, « Les deux font la paire » <p>[Série 1, suite]</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l’avenir, 33, « La bouteille à

	l'encre »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 152 (XXII, « Les quatre saisons ») • En hors texte colorié, entre pp. 154-155 • P. 204 • P. 116, (XVIII, « Une après-midi au Jardin des Plantes ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 34, « Les progrès de la limonade » • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 35, « Un menuet aux îles Marquises » • Paris Futur – Exposition de l'avenir, 36, « Une descendante de l'obélisque » <p>[Série 3]</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition interanimale, 1, « La création réformée par l'homme »
<ul style="list-style-type: none"> • En hors-texte, entre pp. 114-115, « Le jardin » • P. 117 (XVIII) • [p. 112] (XVII, « Une après-midi au Jardin des Plantes »), « La fosse aux oublivores » • En hors texte colorié, entre pp. 106-107, « La poursuite » 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition interanimale, 2, « Qui se ressemble s'assemble » • Paris Futur – Exposition interanimale, 3, « Tout est dans tout » • Paris Futur – Exposition interanimale, 4, « Les héritiers de Martin » • Paris Futur – Exposition interanimale, 5, « Un steeple-chase accidenté »
<ul style="list-style-type: none"> • [p. 38] (VII, « Le Carnaval en bouteille ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition interanimale, 6, « Un bal insidieux »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 39 (VII) 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition interanimale, 7, « Après le bal masqué »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 40 (VII) 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition interanimale, 8, « Prise de corps préliminaire »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 107 (XVII, « Une après-midi au Jardin des Plantes ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition interanimale, 9, « Une ménagerie »

	ambulante »
<ul style="list-style-type: none"> • En hors-texte colorié, entre pp. 42-43 (VIII, « Caractères travestis et travestissement de caractères »), « Bal masqué » • En hors-texte colorié, entre pp. 124-125, « La fête des fleurs » (XIX, « La mort d'une immortelle ») • En hors-texte colorié, entre pp. 64-65 • [p. 60], « Le réveil des plantes » 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris Futur – Exposition interanimale, 10, « Fête démonstrative » <p>[Série 4]</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paris futur – Exposition animo-végétale, 1 • Paris futur – Exposition animo-végétale, 2, « Un drame potager » • Paris futur – Exposition animo-végétale, 3, « Dortoir accidenté »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 63 (X, « Une révolution végétale ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris futur – Exposition animo-végétale, 4, « La Reine du jour »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 126 (XIX, « La mort d'une immortelle ») • P. 128, (XIX) • P. 125 (XIX) • P. 62 (X) [vignette en haut, <i>Diable à Paris</i>]; p. 59 [vignette en bas, <i>Diable à Paris</i>] 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris futur – Exposition animo-végétale, 5, « Un orphéon sur couche » • Paris futur – Exposition animo-végétale, 6, « Scène conjugale » • Paris futur – Exposition animo-végétale, 7, « Sécurité publique » • Paris futur – Exposition animo-végétale, 8-9, « Economie domestique . . . perfectionnée »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 123 (XIX) 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris futur – Exposition animo-végétale, 10, « Spectacle en plein air »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 275 (XXXIV, « La fin de l'un et de l'autre monde ») 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris-futur – Exposition animo-végétale, 11, « Un acteur à effets »
<ul style="list-style-type: none"> • P. 243 (XXII, « Les métamorphoses du sommeil ») • En hors-texte colorié, entre pp. 52-53, « Apocalypse du ballet » 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris futur – Exposition animo-végétale, 12, « Série emblématique » <p>[Série 5]</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exposition archi-universelle, 1, « Grand divertissement final.

	Pour les vieux »
<ul style="list-style-type: none"> • [P. 51], « Pas de trois » • En hors-texte colorié, entre pp. 84-85, « Le Louvre des marionnettes » • P. 98 ; en hors-texte colorié, entre pp. 150-151 ; p. 92 ; en hors-texte colorié, entre pp. 144-145 	<ul style="list-style-type: none"> • Exposition archi-universelle, 2, « Fête archi-finale. Pour les jeunes » • Musée Rétrospectif [1 seule gravure] : « Un dernier coup d'œil » <p>[Avant-dernière série : 4 gravures]</p> <ul style="list-style-type: none"> • « Les Bouffes parisiens – Ballet des quatre parties du jour », avec titres ajoutés : Le Matin, Le Midi, Le Soir, la Nuit.
<ul style="list-style-type: none"> • P. 147, p. 104, en hors-texte colorié, entre pp. 100-101, p. 151 	<p>[Dernière série : 4 gravures]</p> <ul style="list-style-type: none"> • « Les Bouffes parisiens – Ballet des saisons », avec titres ajoutés : Le printemps, l'été, l'automne, l'hiver.