



Université de Poitiers  
UFR des Lettres et Langues

Master 1 Texte/Image : Littérature, Écrans, Scènes  
Spécialité recherche Littératures et Culture de l'Image (LCI)

# **L'Analyse de l'illustration panoptique dans les journaux illustrés au XIX<sup>e</sup> siècle**

Présenté par : Miju YOH

Sous la direction de :

Luc VIGIER

Maître de conférences

Année Universitaire : 2017-2018

## **Remerciements**

Je tiens à remercier M. Luc Vigier, maître de conférences à l'Université de Poitiers, pour le temps qu'il a accordé au suivi de mon travail de recherche, ainsi que pour son regard critique qui était essentiel au bon développement de ce mémoire.

Je tiens également à remercier M<sup>me</sup> Anne-Cécile Guilbard, maître de conférences et responsable de la mention du Master Texte/Image à l'Université de Poitiers et membre du jury, pour avoir accepté d'accorder du temps pour la lecture et le jugement de ce travail.

J'adresse mes remerciements à tous ceux qui ont contribué au bon déroulement de ces recherches.

# SOMMAIRE

INTRODUCTION .....	1
I. APPARITION DE L'ILLUSTRATION PANOPTIQUE.....	5
1. 1. COUPES HABITEES .....	6
1. 2. MODERNISATION DE LA VISION.....	10
1. 3. ÉVOLUTION DE LA PRESSE ILLUSTRÉE ET DE LA BANDE DESSINÉE.....	16
II. GÉNÉRATIONS DE L'ILLUSTRATION PANOPTIQUE .....	23
2. 1. PREMIÈRE GÉNÉRATION (ANNÉES 1830 ~) .....	23
2. 2. SECONDE GÉNÉRATION (ANNÉES 1840 ~).....	28
2. 3. TROISIÈME GÉNÉRATION (ANNÉES 1860 ~).....	36
III. ÉLÉMENTS DE L'ILLUSTRATION PANOPTIQUE.....	46
3. 1. LES MURS .....	46
3. 2. LES CHAMBRES .....	49
3. 3. LES ESCALIERS.....	54
3. 4. LES PERSONNAGES .....	56
3. 5. LES TEXTES.....	58
CONCLUSION.....	64
BIBLIOGRAPHIE.....	67
ANNEXE.....	73

## Introduction

*C'est l'œil des Parisiens ! [...]. Cet œil consomme des feux d'artifice de cent mille francs, des palais de deux kilomètres de longueur sur soixante pieds de hauteur en verres multicolores, des féeries à quatre théâtres tous les soirs, des panoramas renaissants, des expositions continuelles, [...] vingt ouvrages illustrés par an, mille caricatures, dix mille vignettes, lithographies et gravures<sup>1</sup>.*

Toutes les choses nouvelles qui sont nées et ont été en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle - non seulement époque révolutionnaire mais aussi ère industrielle - sont admirables : en particulier, les images et les inventions visuelles qui séduisaient les yeux des gens. Ces jeux visuels occupent une position importante, non seulement en tant qu'archives historiques mais aussi comme origine du développement des médias visuels. Ainsi, les chercheurs qui travaillent sur les médias apparus au XIX<sup>e</sup> siècle et existant encore de nos jours tels le cinéma, la photographie, la bande dessinée, le dessin animé, sont obligés de retracer au moins une fois la culture de masse au XIX<sup>e</sup> siècle.

Au sein de la culture visuelle du XIX<sup>e</sup> siècle, la naissance de la bande dessinée est l'une des manifestations du développement de la presse et des techniques d'impression pendant cet âge d'or. Les prototypes de bande dessinée croisent un support idéal, la presse illustrée des années 1840, puis évoluent sur les pages de la presse. Au tournant de l'année 1900, quand les œuvres populaires comme *La Famille Fenouillard* de Christophe (1889), *Yellow Kid* (1895 - 1898) d'Outcault et *Little Nemo* (1905 - 1926) de Winsor McCay aux États-Unis standardisent leur style et leur forme, ce genre échappe de plus en plus à la catégorie des autres types de dessin, et se place comme un nouveau média sous le nouveau nom « bande dessinée ».

Dans ce contexte, on peut avoir la curiosité des circonstances qui vont transformer les histoires en images en nouveau genre dans le monde de la presse illustrée. Sur les pages des

---

<sup>1</sup> BALZAC, Honoré de, « Gaudissart II », *Œuvres complètes*, tome XII, Paris, Éd. Houssiaux, 1874, pp. 149 - 150.



périodiques, des magazines et des revues illustrées, il existait de nombreuses illustrations dont les sujets et les styles étaient extrêmement abondants et divers. En retraçant l'histoire et le processus de formation de la bande dessinée, on peut remarquer que les images, dans la presse illustrée du XIX<sup>e</sup> siècle, ont résolument évolué dans le sens d'une fonction narrative, en termes de contenu et de composition, l'une influant sur l'autre. Par conséquent, les recherches sur la bande dessinée n'arrêtaient pas d'exhumer des illustrations de la presse comme des données archéologiques. Cependant, par rapport aux recherches concernant les travaux sociaux et politiques sur la caricature et les illustrations des périodiques illustrés au XIX<sup>e</sup> siècle, qui ont commencé à abonder dans le monde académique à partir de 1960, celles sur la morphologie (ou la généalogie) et la mise en page de l'illustration ou du prototype de bande dessinée au XIX<sup>e</sup> siècle sont relativement restreintes. Il est vrai que les chercheurs qui étudient les caricatures, les illustrations, les images populaires du XIX<sup>e</sup> siècle ont tendance à attribuer plus d'importance à leurs auteurs, à leurs sujets et usages, à leur contexte social et politique ou à leurs significations iconiques.

Pourtant, il existe quelques travaux récents qui y prêtent attention. On trouve d'abord, par exemple, Thierry Smolderen, avec ses recherches sur les précurseurs de la bande dessinée au XIX<sup>e</sup> siècle. Son livre, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*<sup>2</sup>, retrace le processus de formation de la bande dessinée occidentale en dissertant sur les formes d'images narratives du XVIII<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le livre explique les formes et les signes visuels évolués dans les premières œuvres de bande dessinée, à partir des séries de gravures de William Hogarth et les « romans en estampes » de Töpffer, celles des dessinateurs de la génération suivante comme Harper, Doré, Outcalt, et jusqu'à l'ère de Winsor McCay après le développement de la photographie et de la cinématographie. Dans *La Bande dessinée, son histoire et ses maîtres*,<sup>3</sup> autre livre de Groensteen, il nous présente aussi les dessinateurs qui ont contribué à la naissance de la bande dessinée au XIX<sup>e</sup> siècle.

Il y a ensuite *La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer, Suivi d'un catalogue des albums et feuillets publiés à Paris et à Genève (1835-1905)*<sup>4</sup>, thèse de Camille Filliot,

---

<sup>2</sup> SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la Bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Paris, Les Impression Nouvelles, 2009.

<sup>3</sup> SMONLDEREN, Thierry, *La Bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2009.

<sup>4</sup> FILLIOT, Camille, « La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer, Suivi d'un catalogue des albums et feuillets publiés à Paris et à Genève (1835-1905) », Thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Dürrenmatt, Toulouse, École doctorale Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication, 2011, mise en ligne le 13 septembre 2016, consulté le 4 août 2017. URL: <http://www.topfferiana.fr/2016/10/la-bande-dessinee-au-siecle-de-rodolphe-topffer/>

qui contient l'analyse des formes diverses des prototypes de bande dessinée sur différents supports. Cette étude cherche à déterminer avec précision quelles sont les bandes dessinées publiées au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Elle observe d'abord les formes de publications comme l'album, le journal, l'image populaire. À travers les sous-chapitres attribués aux techniques d'impression telles que la lithographie, la gravure sur bois, et les styles de dessin et de mise en page, elle analyse aussi les récits graphiques sous divers angles. L'auteur a également prêté attention aux sujets des dessins, et aux mises en page qui prennent en considération la typographie et la relation entre l'image et le texte dans une page. Ce type d'analyse et de méthodologie a le mérite de couvrir des aspects variés, en citant les œuvres de dessinateurs pratiquement inconnus.

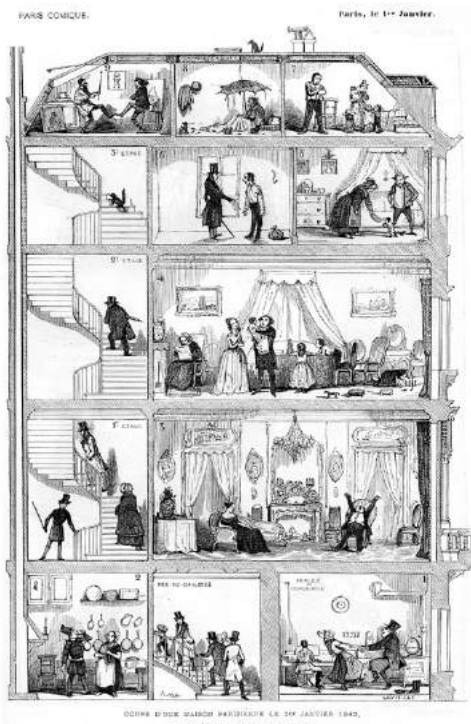


Fig. 1. Coupe d'une maison parisienne le 1<sup>er</sup> janvier 1845 - cinq étages du monde parisien, dessiné par Bertall, gravé par Lavielle, 11/01/1845

Le troisième exemple concerne les articles de M. Philippe Willems. Il s'agit des recherches sur l'image et la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle. Étant traducteur d'une version anglaise du *Vingtième siècle* (1883), roman de science-fiction d'Albert Robida, il analyse et interprète la vue panoramique dans les images imprimées au XIX<sup>e</sup> siècle, et trouve une relation spatiale avec le concept moderne de réalité virtuelle. Dans son article « *Virtual Reality in the Age of Panoramas: Mapping Out Buildings, a Village, Capitals, and Hell*<sup>6</sup> », il présente aussi une forme de dessin qui est une coupe transversale d'immeuble et qui peut efficacement visualiser son intérieur. Willems l'a nommé le « panoptique », en le considérant comme un sous-genre du panorama.

Les recherches de M. Philippe Willems sur le panorama sont ceux qui ont joué pour moi le rôle le plus décisif pour le choix du sujet de ce mémoire. L'illustration panoptique, est peut-être l'une des illusions du XIX<sup>e</sup> siècle qui réalisent le plus excessivement le désir de nos yeux. Parmi ces dessins de coupe du XIX<sup>e</sup> siècle, celui de la Fig. 1, « Coupe d'une maison parisienne » de Bertall - que je vais présenter en détail dans la deuxième partie - est peut-être

<sup>5</sup> FILLIOT, Camille, *thèse, cit.*

<sup>6</sup> WILLEMS, Philippe, "Virtual Reality in the Age of Panoramas: Mapping out Our Buildings, a Village, Capitals, and Hell", *Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, 2016. vol. 20, issue 2, p.187 – 212.

le plus fameux. On peut y observer les habitants et ce qu'il se passe dans tous les étages et toutes les chambres. Son but est non seulement de présenter une vue large mais aussi de décrire la vie quotidienne ou la micro-histoire des citoyens. Cette structure a le pouvoir de l'humour et de la satire. Au siècle suivant, le même thème du dessin panoptique est toujours emprunté, non seulement dans l'art visuel mais aussi dans le monde littéraire français, comme *Passage de Milan*<sup>7</sup> de Michel Butor, et *La Vie mode d'emploi*<sup>8</sup> de Georges Perec, etc.

La motivation de ma recherche commence donc à partir du moment où j'ai rencontré une illustration panoptique française. Étant l'une des formes d'image narrative au XIX<sup>e</sup> siècle, n'est-il pas évident qu'elle fasse un peu partie du monde des prototypes de la bande dessinée ? En effet, l'observation des chambres d'un bâtiment panoptique peut sans aucun doute nous rappeler des vignettes. Parfois, une petite scène dans une chambre où le mobilier est disposé et où les résidents séjournent est liée aux scènes des autres chambres. Cela ne ressemble-t-il pas précisément aux cases d'une bande dessinée ?

Cette recherche sera donc fondée sur une analyse structurale sur les formes d'illustration panoptique, en tant que genre d'image qui influe la forme de la bande dessinée moderne. Je vérifierai aussi quelles caractéristiques et quels éléments ce type d'illustration possède pour raconter un récit. Sa structure architecturale pour la narration sera ce sur quoi je mettrai l'accent à travers ce mémoire, ainsi que ses similitudes et ses différences avec les récits graphiques. J'essaierai aussi de lire les codes et formes d'humour cachés d'une illustration panoptique, et de comprendre comment fonctionnent ses dispositifs structuraux.

La première partie traitera du contexte du XIX<sup>e</sup> siècle, où l'illustration panoptique fut à la mode. Je reviendrai sur l'histoire du plan de coupe et d'élévation habitée en architecture et sur l'essor de la vue panoramique dans la ville de Paris. Dans la deuxième partie, je montrerai l'évolution de l'illustration panoptique à travers trois générations. La troisième partie analysera les éléments qui constituent l'illustration panoptique comme la chambre, le mur, l'escalier, les personnages, le texte, et montrera de quelle façon ils sont disposés et fonctionnent mutuellement pour représenter une histoire.

Afin d'éviter des confusions dans ce mémoire, je rangerai, d'après Willems, les dessins où l'intérieur apparaît transparent sous le nom de « panoptique ». Cette étude n'emprunte qu'une expression de Jeremy Bentham, elle n'a donc pas grand-chose à voir avec la notion de Michel Foucault.

---

<sup>7</sup> BUTOR, Michel, *Passage de Milan*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1954.

<sup>8</sup> PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Éditions Hachette, 1978.

## I. Apparition de l'illustration panoptique

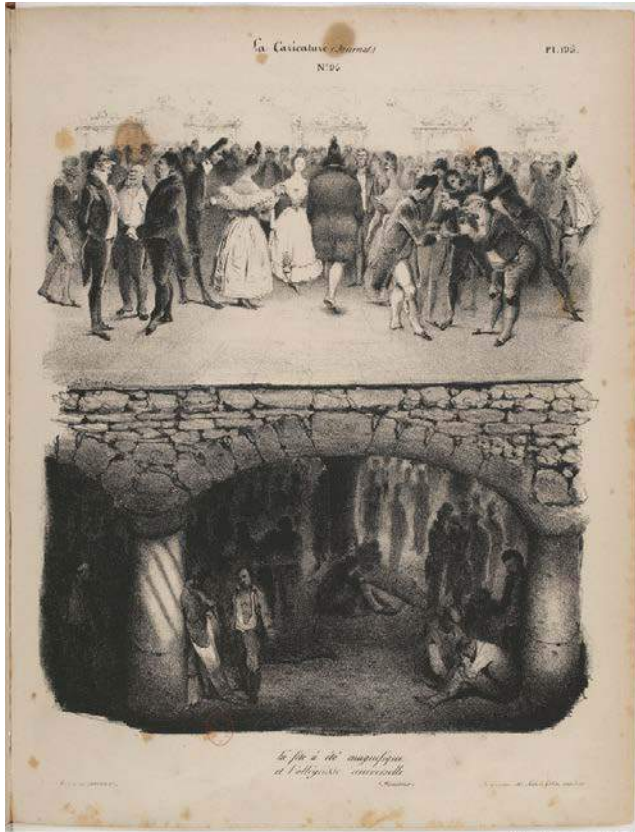


Fig. 2. "L'allégresse et universelle", dessin de Traviès, dans *La Caricature morale, politique et littéraire*, no. 95, 30/08/1832

Il existait déjà des dessins sur l'espace du dedans caché comme l'intérieur d'un bâtiment ou le sous-sol, mais le moment où l'illustration panoptique qui met accent sur l'histoire de vie de ses habitants a été remarquée fut dès le début des années 1830. Ses idées primaires apparaissaient petit à petit dans les pages des quelques journaux politiques dans lesquels s'inséraient des caricatures et des planches, tels que *La Caricature morale, politique et littéraire* (fondé en 1830) ou *Le Charivari* (fondé en 1832), avant même 1833, année de la fondation du *Magasin Pittoresque*, le premier journal illustré français. Par exemple, pour les premiers dessins panoptiques, comme la gravure à gauche,

qui ont été publiée dans *La Caricature* en 1832 (Fig. 2), apparaît une manière empruntée d'une forme simple de bissection pour représenter une certaine intention. Le dessinateur a divisé la structure de cette planche en haut et bas, afin de mettre en contraste les foules joyeuses dans la cour et les détenus politiques qui se laissent mourir dans la prison souterraine. En mentionnant Daumier, condamné à 6 mois de prison pour sa caricature qui avait ridiculisé le roi comme grand Gargantua, ce journal s'est plaint de la censure renforcée par le régime de la Monarchie de Juillet. Il a déclaré qu'il n'était pas d'accord avec la joie du roi d'avoir été réintégré parce que ceux qui étaient en difficulté en raison de l'épidémie ou de leur position politique pouvaient eux aussi lire le journal.

L'illustration panoptique du XIX<sup>e</sup> siècle a commencé par les idées d'une image qui mêle le dessin montrant la culture et la réalité des citoyens et une coupe de bâtiment. Nous pouvons remarquer plusieurs motifs qui servaient de fondement à la naissance de ce type d'illustration, mais cette dernière serait d'abord héritière de l'évolution de la représentation de la figure humaine dans le dessin d'architecture. Deuxièmement, la modernisation de la « vision », depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, comme un facteur social contribuait à la formation des thèmes et des caractéristiques structurales de l'illustration panoptique. Troisièmement, elle était influencée par la vogue des images narratives telles que le « roman en estampes », c'est-à-dire, l'évolution de la bande dessinée.

### 1. 1. Coupes habitées

En effet, les plans de section (coupe) d'architecture contenant la figure humaine n'étaient pas rares et existaient dans les siècles précédents. Mais leur premier rôle ne concernait pas ses habitants, mais l'architecture. Les figures humaines dans la section ont changé au cours des siècles, jusqu'à être soulignées comme des héros dans l'illustration panoptique. Dans quel contexte l'intérieur de la coupe est-il devenu grouillant de figures humaines ?

Le dessin d'architecture était nécessaire depuis l'apparition de la construction humaine sur la Terre, nous pouvons donc retracer son histoire avant J.-C. Normalement, avant l'invention du papier, au XIV<sup>e</sup> siècle, les architectes ne développaient pas leurs idées en esquisses et ne notaient pas leurs solutions conceptuelles<sup>9</sup>, mais on va rencontrer assez tôt une trace de la combinaison de la section et de l'élévation dans *l'Album de Villard de Honnecourt* du XIII<sup>e</sup> siècle, un des dessins d'architecture les plus anciens. Parmi ses 260 dessins (dont 70 liés à l'architecture), quelques croquis de la cathédrale de Reims ont décrit assez soigneusement les décors muraux frontaux de ses chapelles absidiales. Ainsi, l'ère gothique fut une époque où le plan architectural commença à se développer, et il pouvait apporter sa professionnalité et sa précision à la forte demande d'édifications des grandes cathédrales européennes à Rome, Milan, Florence, Rouen, etc.

---

<sup>9</sup> "prior to the invention of paper in the fourteenth century, architects did not normally develop ideas in sketches or to put down design solution", ACKERMAN, James S., « Villard de Honnecourt's Drawings of Reims Cathedral: A Study in Architectural Representation », *Artibus et Historiae*, Vol. 18, No. 35, 1997, p. 41-49, consulté 15 octobre 2017, URL : <http://www.jstor.org/stable/1483536>



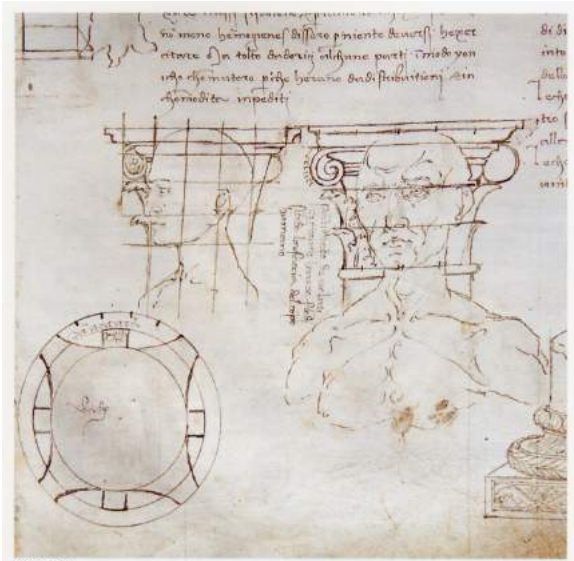


Fig. 3. *Trattato di architettura civile e militare*, dessin de Francesco di GIORGIO MARTINI, Bibliothèque royale de Turin, circa 1482

À partir de la Renaissance, où l'on considéra le corps humain comme idéal, le dessin d'architecture eut besoin de la figure humaine. Du point de vue de la Renaissance, le corps humain qui vient de la nature était une réalisation complète aux proportions parfaites. En le prenant pour modèle, les architectes croyaient qu'ils pouvaient réconcilier leurs bâtiments avec les proportions dictées par la loi naturelle universelle – les mêmes proportions qui dominaient l'harmonie dans la musique et les mouvements des cieux<sup>10</sup>. De nombreux architectes et peintres italiens avaient

l'habitude de comparer des proportions en mettant les dessins de plinthe et de décoration sur le corps ou le visage humain comme l'esquisse de di Giorgio Martini du XV<sup>e</sup> siècle (Fig.3).

Une autre intention principale de l'utilisation de la figure humaine est la comparaison avec la taille du bâtiment, qui est toujours utilisée dans le plan d'architecture moderne. C'est pour deviner l'échelle réelle du bâtiment par la taille des petites figures humaines incluses dans le dessin. Ces dessins étaient déjà omniprésents dans les livres d'architecture de cette époque, tels que *De Architectura de Vitruvius* (1521). Nous pouvons donc y découvrir des hommes debout, à l'intérieur aussi bien que devant les coupes de bâtiments.

Le premier propos de la figure humaine visant à la comparaison des proportions se retrouve moins fréquemment et perd finalement son utilité à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand le système métrique s'établit. Cependant, le deuxième propos survit toujours : dans les dessins d'architecture au siècle du *Capriccio*, où l'on s'adonne aux bâtiments fantastiques et aux endroits inexistant, puis au siècle du néo-classicisme où les architectes progressifs cherchent des changements. Entre-temps, entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, la gravure sur cuivre s'était

<sup>10</sup> "Taking the human body as their model, architects believed that they could reconcile their buildings with the proportions sanctioned by universal natural law - the same proportions that ruled harmony in music and the motions of the heavens.", ANDERSON, Alex. T., « Scale and Inhabitation: On the Human Figure in Architectural Representations », *867th ACSA Annual Meeting and Technology Conference, Association of Collegiate Schools of Architecture*, 1998, p. 582-586. Consulté 15 octobre 2017, URL : <http://apps.acsa-arch.org/resources/proceedings/indexsearch.aspx?txtKeyword1=71&ddField1=4>

progressivement substituée à la gravure sur bois pour atteindre son apogée à l'époque de Piranèse<sup>11</sup>. Ainsi, la technique du dessin d'architecture s'affine.

Les œuvres de Giovanni Battista Piranesi dit Piranèse (1720 - 1778) étaient réputées pour montrer son esprit d'observation. Il en était ainsi de sa gravure en taille-douce du *Temple de Vesta à Tivoli* (Fig. 4). Dans cette façade du temple, édifié vers 80 avant J. C., coexistent l'antiquité et la modernité en s'engrenant avec les parties conjecturales reconstituées par Piranèse. Le toit de la rotonde orné d'une pomme de pin et son antéfixe sont ce que Piranèse a imaginé, et il a séparé les parties imaginaires du temple et les ruines réelles par les cadres. Au milieu de ces vestiges, on remarque deux personnages. Ils semblent importants pour percevoir la dimension du temple, mais ils ont choisi de s'occuper à examiner la ruine comme une équipe

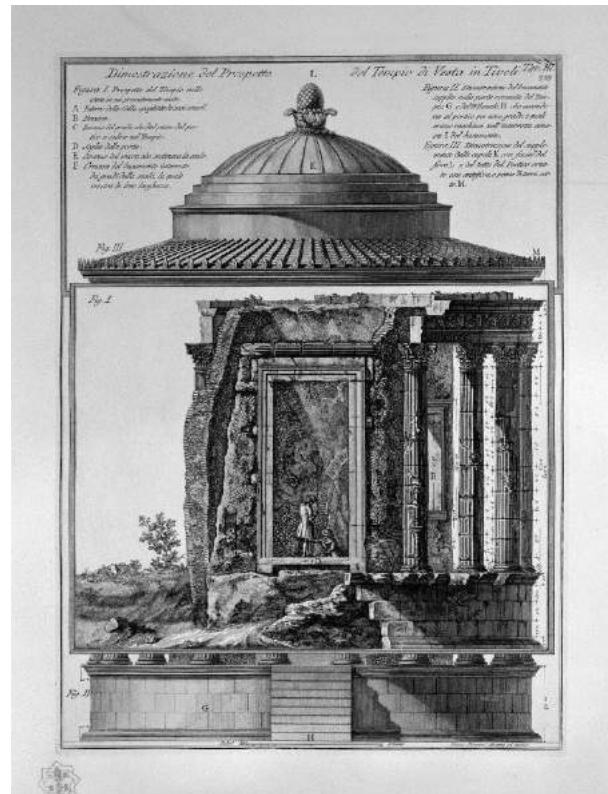


Fig. 4. *Dimostrazione del prospetto del Tempio di Vesta in Tivoli*, Giovanni Battista Piranesi, 1756.

de fouille archéologique, plutôt que de se redresser pour une comparaison précise avec la taille de l'édifice. En effet, pour s'accorder à la vocation originale de ce temple, insérer des sibylles plutôt que des archéologues serait plus convenable. Mais Piranèse, homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'est focalisé sur la valeur du temple comme site archéologique, plutôt que sur sa sainteté : il a changé la destination de l'édifice par l'insertion de deux archéologues. En tout cas, en exposant leurs caractères et identité, les personnages indiquent, dans ce dessin d'architecture, que le bâtiment est un espace lié à une certaine activité humaine. D'après Colonnese, cette présence de la figure humaine dans les dessins d'architecture montre les valeurs ontologique et figurative dans les cinq nuances : système proportionnel, système analogique, anthropomorphisme, correctives optiques, et mode

<sup>11</sup> PICON, Antoine, « Du traité à la revue : L'image d'architecture au siècle de l'industrie », *Usages de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy (ed.), Paris, Édition Créaphis, 1992, 153-165p.

d'emploi<sup>12</sup>. Dès la Renaissance, plusieurs dessins d'architecture incluaient la figure humaine à ces fins.

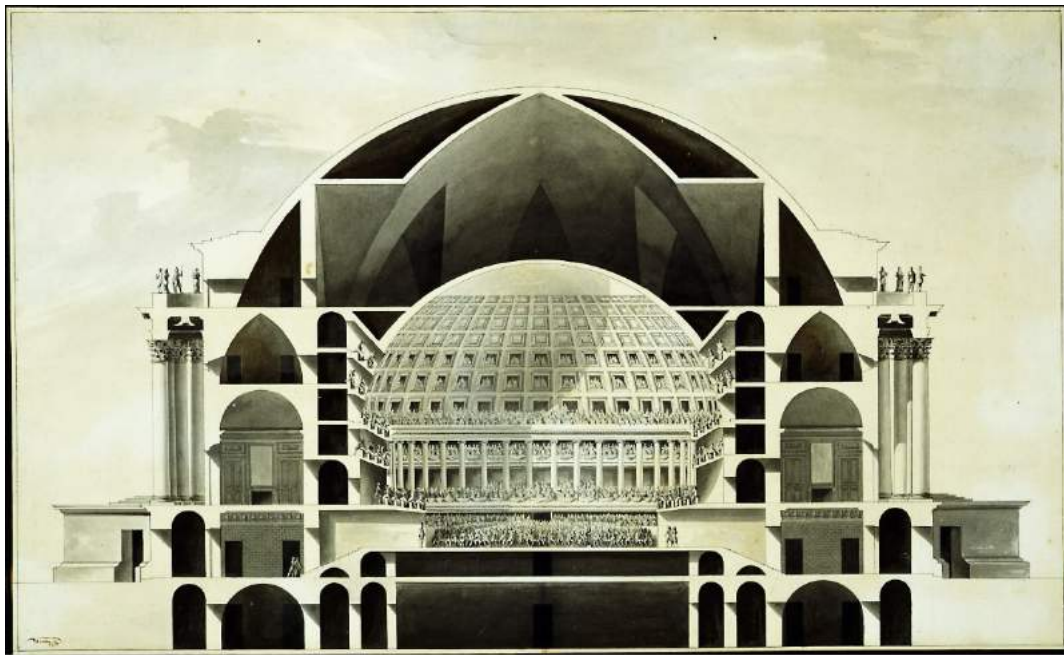


Fig. 5. Opéra au Carrousel (plan d'architecture), Étienne-Louis Boullée, 1781.

Encore un autre exemple : regardons le projet de l'Opéra (1781) proposé par Étienne-Louis Boullée (1728-1799) après l'incendie du théâtre du Palais-Royal. Cette coupe (Fig. 5) est une partie de plusieurs dizaines de plans d'architecture pour la construction réelle de l'Opéra. Le dôme et le grand corps de l'édifice imitent ceux de l'Antiquité de façon moderne : par exemple, l'intérieur de l'amphithéâtre est similaire au Panthéon de Rome, et son mur intérieur est réinterprété en parterre.

Les places assises grouillent de spectateurs venus assister au théâtre. La foule populaire est un élément scénique qui métamorphose ce plan d'architecture en image spectaculaire. La figure de ces gens qui remplissent la salle souligne le grandiose du grand opéra.

Pourquoi a-t-il montré l'édifice rempli de gens, et non pas inoccupé ? Peut-être l'architecte voulait-il représenter la popularité et la richesse de l'édifice. Les spectateurs qui remplissent la salle agissent de diverses façons : l'un monte les escaliers, certains s'assoient à leur place, d'autres regardent le spectacle en se tenant debout, etc. De plus, ils portent des

---

<sup>12</sup> "Presence of human figures on architectural drawing shows both ontological and figurative values and can be classified in five different shades: proportional system; analogical system; anthropomorphisms; optical correctives; instruction to use.", COLONNESE, Fabio, *Man as Measure : Human Figure in Modern Architectural Drawings*, consulté le 15 octobre 2017, URL: [https://www.academia.edu/2497932/Man\\_as\\_Measure.\\_Human\\_figure\\_in\\_modern\\_architectural\\_drawings](https://www.academia.edu/2497932/Man_as_Measure._Human_figure_in_modern_architectural_drawings)



vêtements différents et se comportent différemment. Cela offre plus d'informations du propos général du plan d'architecture – à quoi sert ce bâtiment, et que font les gens dans le bâtiment ?

Ainsi, nous pourrions considérer que la coupe habitée, à savoir l'illustration panoptique, est dans ce prolongement de l'évolution de l'utilisation de la figure humaine dans le dessin d'architecture.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le dessin d'architecture est devenu un type de document que le public pouvait fréquemment voir dans les journaux, et en particulier dans les journaux illustrés. Par exemple, le Magasin Pittoresque qui avait pour objectif de diffuser des connaissances utiles plutôt que politiques, et il était donc un des périodiques illustrés qui utilisaient très souvent ce genre de dessin. Mais la nature des informations offertes par les vignettes, de toute évidence, est bien différente de celles qu'offrent sur un édifice un plan, une coupe ou une élévation, de l'approche professionnelle que suppose la presse architecturale<sup>13</sup>.

## 1. 2. Modernisation de la vision

L'illustration d'un bâtiment panoptique montre différents types de personnages en même temps dans un immeuble. Dans le bâtiment, il y a entre les personnages des murs et des étages qui indiquent métaphoriquement les classes ou la ségrégation. Les attitudes du lecteur qui les regarde sont observationnelles, et parfois voyeuristes. Ce regard est un facteur moderne qui contient les idées de la « vie privée » et de la « masse ». Dans le contexte social de la même époque, nous pouvons découvrir pourquoi l'illustration panoptique avait ces sujets et ces caractères en termes de contenu.

### 1. 2. 1. Comparaison du « regard »

À tout moment de l'histoire, l'art révèle la vision du monde et le point de vue de la société partagés par les personnes de son temps. Avant l'époque moderne, par exemple, l'art était un soutien efficace de la religion<sup>14</sup>. La tendance artistique est la réflexion du point de vue sur le monde des contemporains. Pour interpréter le motif des œuvres d'art, il est donc utile de savoir comment son mécanisme domine l'art général de son époque.

---

<sup>13</sup> LE MEN, Ségolène, « La ville, vive les représentations architecturales dans l'illustration », *Les périodiques d'architecture XVIIIe-XXe siècle, Recherche d'une méthode critique d'analyse*, sous la direction de Jean-Michel Leniaud et de Béatrice Bouvier, Paris, l'École des chartes, 2001, p.39.

<sup>14</sup> BLANCHARD, Gérard, *Histoire de la bande dessinée*, Verviers, Marabout université, 1969, p.16.



Fig. 6. *La Vie de Jean le Baptiste*, Giotto (Ambrogio) di Bondone, Fresque de la Chapelle Peruzzi, Santa Croce, Florence, 1315.

D'abord, au début de la Renaissance, on rencontre certaines œuvres qui évoquent l'illustration panoptique : fresques de la basilique italienne au XIV<sup>e</sup> siècle, tableaux multiptyques comme une forme de couronne qui décorait l'autel, etc. Les premiers s'inséraient sur des colonnes et des arcs constituant l'édifice et montrant, à usage décoratif, des épisodes dans la Bible. Ainsi, *La vie de Jean le Baptiste* (mur nord, Fig. 6) de Giotto, remplit l'intégralité du mur nord de la chapelle avec l'histoire du prophète Jean. Les scènes de Jean encadrées dans les trois espaces qui partagent le mur décrivent successivement *l'annonce à Zacharie, la naissance de Jean, et le banquet d'Hérode*. Les bâtiments ouverts, sans murs, dans ces tableaux permettent au spectateur d'en voir l'intérieur, et ce qui est raconté est lié aux récits de l'extérieur, rappelant ainsi les mises en abyme.

Présenté non pas en vue de face parfaite mais en vue oblique, ce dispositif « sans murs », qui apparaissait fréquemment dans les fresques de l'époque, fonctionnait comme un cloisonnement des espaces où se déroulent les histoires. Il ne s'agit pas de la vie privée ou des secrets de quelqu'un, mais des récits religieux publics. Il cherche donc à montrer la beauté et la sainteté des anecdotes narrées par les fresques, plutôt que d'observer secrètement l'intérieur du bâtiment.

Par ailleurs, parlons des gravures du *Diable Boiteux*, roman d'Alain-René Le Sage publié au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le titre et la structure principale de ce roman satirique a imité *el Diablo cojuelo*, roman de 1641 de Luis Vélez de Guevara, écrivain espagnol. Après son succès il a été de nouveau publié avec ses nouvelles gravures. De nombreux illustrateurs ont représenté les scènes où le héros se fait transporter par le diable Asmodé afin de voir ce qui se passe à l'intérieur des maisons et de le raconter<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> GARRIC, Jean-Philippe, D'ORGEIX, Emilie, THIBAUT, Estelle (Ed.), *Le livre et l'architecte : actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville*, Paris, l'Institut national d'histoire de l'art, 2008, p. 266.

Certaines des gravures grotesques publiées dans la version en 1726 rappellent des maisons de poupées. La scène à droite (Fig. 7) est un paysage où des maisons à plusieurs étages sont alignées. Le but de ce dessin est de présenter au lecteur l'excentricité de l'apparence des bâtiments et leur intérieur. Malgré leur vue non pas de la façade mais plongeante, les maisons dont les toits et murs ont été intentionnellement éliminés, montrent l'intérieur uniformisé des chambres et leurs personnages enfermés comme des poupées. Ce livre contient d'autres illustrations décrivant les habitants des loges du démon qui exposent leur intérieur. Le démon dit à don Cléophas : « Examinons toutes ces personnes l'une après l'autre<sup>16</sup>. » En décrivant en détail et un par un les noms et les histoires des prisonniers ou des fous, le roman élargit l'espace d'une chambre comme un monde étendu à l'histoire de chaque individu.

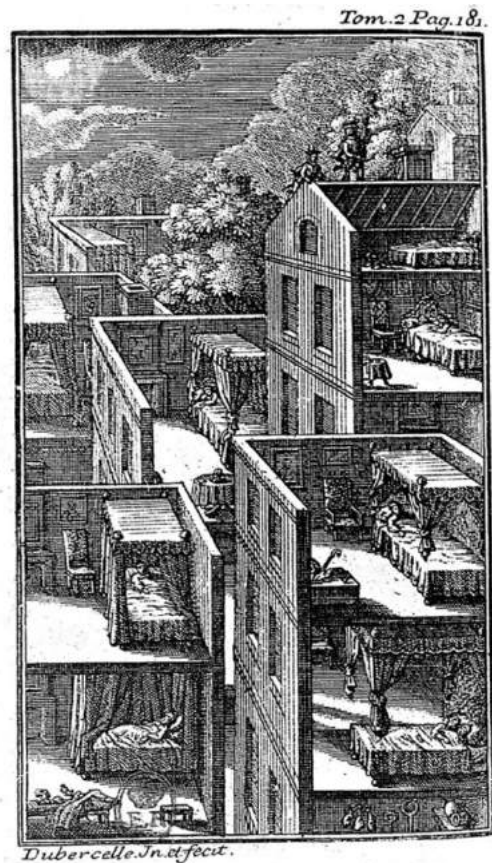


Fig. 7. Illustration du Diable boiteux, gravure de Dubercelle, 1726, p181.

Les chercheurs considèrent souvent l'évolution vers la mentalité moderne comme une évolution du « regard » - les gens qui regardaient du bas vers le haut, du point de vue religieux, ont commencé à observer le monde au niveau des yeux rationnels ou du haut vers le bas, autrement dit avec un regard bourgeois ou moderne. Ce nouveau type du regard n'était pas seulement découvert par les idées de l'exposition ou du musée, mais partout : Michel Foucault a souligné celles de l'hôpital et de la prison au XVIII<sup>e</sup> siècle. Effectivement, les idées sur l'équipement public n'étaient pas les mêmes qu'auparavant. On ne mettait pas l'accent sur le design de l'intérieur ou la décoration, mais sur les plans fonctionnalistes qui maximisaient la fonctionnalité de la structure d'architecture. Cela provient de contextes sociaux et historiques variés : au XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque l'emprisonnement était généralisé comme façon de punir les crimes, le gouvernement et la classe dirigeante devaient construire des bâtiments publics pour les vagabonds et les étrangers se rassemblant en foule dans la ville. La société déstabilisée par la propagation du choléra et de la Révolution française amenaient la classe dominante à

<sup>16</sup> LESAGE, Alain-René, Le diable boiteux, Paris, 1707, Chez Claude Barbin, p. 148.

chercher un moyen d'observer les foules. De plus, la société s'éveillait à l'individualité et entrait dans une période de transition où se formaient la notion de la vie privée et la naissance de la masse. Donc là, nous ne pourrions pas ignorer le *Panopticon*, l'idée d'architecture du XVIII<sup>e</sup> siècle qui rassemblait les caractéristiques de la vue et du regard modernes et qui est aussi à l'origine du nom « panoptique ».

### 1. 2. 2. Panoptique et panorama

Le panoptique est une structure architecturale – prison – inventée par le philosophe utilitariste Jeremy Bentham à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le nom de cet édifice est issu du grec. Bentham voulait établir un pénitencier panoptique réel afin de surveiller les prisonniers de façon économique et rationnelle, en renfonçant la rééducation.

*« Le bâtiment est circulaire. Les appartements des prisonniers occupent la circonférence. Tu peux les appeler, si tu veux, des cellules. Ces cellules sont séparées les unes des autres, et par ce moyen les prisonniers sont mis à l'écart de toute communication entre eux, par des cloisons en forme de rayons issus de la circonférence vers le centre, et étendus autant que nécessaires pour donner la plus grande dimension possible à la cellule. L'appartement du surveillant occupe le centre. »*

*(The building is circular. The apartments of the prisoners occupy the circumference. You may call them, if you please, the cells. These cells are divided from one another, and the prisoners by that means secluded from all communication with each other, by partitions in the form of radii issuing from the circumference towards the centre, and extending as many feet as shall be thought necessary to form the largest dimension of the cell. The apartment of the inspector occupies the centre<sup>17</sup>).*

---

<sup>17</sup> BENTHAM, Jeremy, "Letter II. Plan for a penitentiary inspection house", *The Panopticon Writings (1787)*, Ed. Miran Bozovic, London, Verso, 1995.



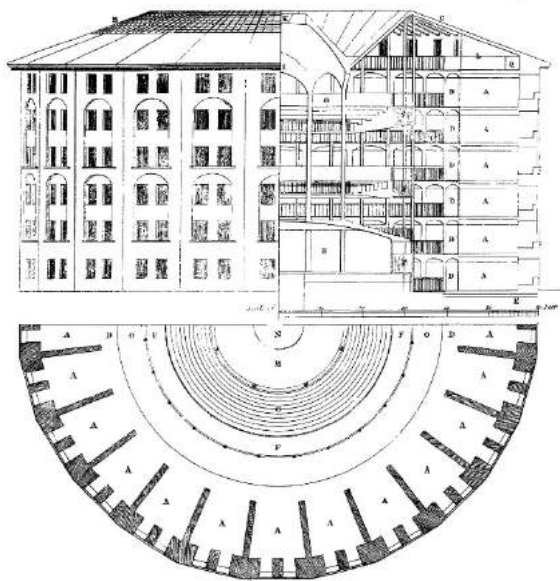


Fig. 8. Élévation, section et plan du pénitencier panoptique de Jeremy BENTHAM, dessiné par Willey REVELEY, 1791.

Le bâtiment où sont détenus les prisonniers a des fenêtres dirigées vers l'intérieur. Le surveillant est installé dans une tour, au centre de l'édifice en forme d'anneau. Il peut voir tous les prisonniers et observer ce qu'ils font, par contre les détenus ne peuvent jamais voir le surveillant et cela les rend psychologiquement soumis. Bien que cette structure n'ait pas été réalisée comme c'était projeté, son idée représentait plus qu'un motif, qui nous fit nous intéresser à une vision plus large. Un système semblable à l'observatoire astronomique, dont les yeux s'orientent vers le ciel et vers l'espace, a été incorporé dans

l'établissement pénitentiaire et a commencé à observer les personnes. La vue, à partir de l'édifice panoptique, est étendue et le regard est observationnel et dominant, de manière à ce qu'il représente le désir visuel de l'homme qui veut voir plus loin et beaucoup de choses à la fois. Pareillement, la plupart des dispositifs de divertissement visuel, à la même époque, avaient les mêmes idées que le panoptique. L'un des exemples les plus représentatifs est le panorama qui suit.

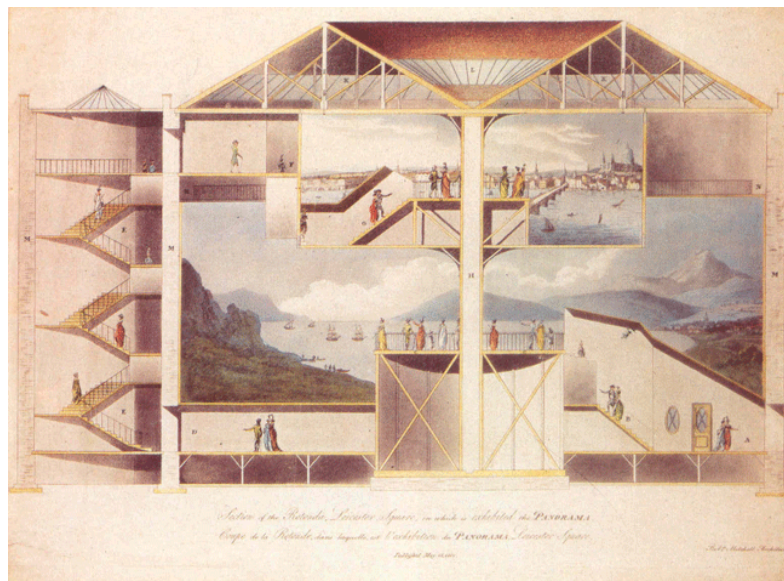


Fig. 9. Section de la rotonde à Leicester Square, dans laquelle on voit le panorama de Londres, British Museum, 1801.

Le peintre écossais Barker déposa son brevet sous le nom de « La Nature en un coup d'œil » (Nature at a Glance) à la même période où Bentham écrivit ses idées sur le panoptique dans une lettre, en 1787<sup>18</sup>. Le concept du panorama est originalement une installation de Barker, avec une structure architecturale pour l'exhibition, et offre une vue similaire au panoptique : une longue peinture est installée le long des murs intérieurs circulaires d'une rotonde, comme le montre le dessin en Fig. 9, et les spectateurs la voient du centre du bâtiment. Sa première peinture panoramique était un énorme paysage de Londres à 360 degrés (94.4m X 15.24m), qu'il avait réalisé sur le toit d'*Albion Mills*. Elle était exposée à Londres, dans la Rotonde de *Leicester Square* en 1793. Le spectateur entré dans la rotonde rencontre l'illusion d'être au milieu du paysage réel.

Comme dit Walter Benjamin « L'intérêt pour le panorama vient de ce qu'on voit la vraie ville, la ville à la maison<sup>19</sup> », le point de vue panoramique qui englobe un large champ visuel pouvait satisfaire le désir visuel du public, qui voulait voir davantage de choses après avoir pris conscience de la culture de consommation au milieu des paysages urbains qui changeaient très rapidement. D'après Oettermann, le panorama est une sorte de pattern pour organiser l'expérience visuelle, dans laquelle « les paysages réels étaient vécus comme un panorama (artificiel), et la vue panoramique des paysages devenait le mode dominant de la « vision » (*a kind of pattern for organizing visual experience, in which « real landscapes were experienced as (artificial) panoramas, and the panoramic view of landscapes became the dominant mode of « seeing »*<sup>20</sup>) ». De plus, le panorama est une forme symbolique d'une vue spécifiquement moderne, bourgeoise, de la nature et du monde (*symbolic form of a specifically modern, bourgeois view of nature and the world*<sup>21</sup>).

En incluant non seulement les paysages naturels mais aussi ceux de l'urbain, la vision panoramique en tant que symptôme de la modernité entraînait par ailleurs une vision physiologique, qui avait un lien étroit avec la vogue de la littérature panoramique ou « l'étude de mœurs ». Où se rendent les citoyens et comment vivent-ils ? Cela devenait aussi un genre de spectacle dans leur époque. Le bâtiment panoptique transparent était donc une forme qui pouvait efficacement exposer cette curiosité. Ce type d'inventions optiques qui offrent un spectacle et nous font consommer une luxuriance d'images – diorama, vue optique, exposition

---

<sup>18</sup> La première peinture panoramique en France est *les Transparents de Carmontelle*, par Louis Carrogis dit Carmontelle, en 1800.

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter, *Arcade Project*, 1999, p. 532.

<sup>20</sup> OETTERMANN, Stephan, *The Panorama: History of a Mass Medium* (Trans. By Deborah Lucas Schneider) New York, Zone Books, 1997, p.7.

<sup>21</sup> OETTERMANN, Stephan, *ibid.*, 1997, p.7.

universelle, etc. – poursuivaient également un amusement visuel. D'autre part, montrer l'intérieur caché d'une maison symbolise de quelle manière la littérature réaliste traversait cette époque, exposant les dessous des différents types de personnes. Dans ce cadre, la métaphore de la « maison de verre » est couramment employée par les romanciers réalistes (Balzac) et naturalistes, notamment Zola vers 1880, quand ils établissent la théorie de ce « roman de mœurs » qu'ils veulent promouvoir, un roman qui décrirait la société de leur temps en perçant les masques et les façades qui en voilent les rouages et les secrets cachés<sup>22</sup>. Par ces influences, l'illustration panoptique avait un caractère réaliste sur la vie urbaine.

### 1. 3. Évolution de la presse illustrée et de la bande dessinée

En même temps, l'illustration panoptique, qui était dérivée du dessin d'architecture et émergeait sous la vision moderne, adoptait les éléments et caractéristiques du « graphique narratif », qui était en vogue à son époque. Les étapes du développement du graphique narratif en route vers la forme standard de la bande dessinée moderne pendant un siècle se mêlaient étroitement à l'influence des phénomènes sociaux du XIX<sup>e</sup> siècle et à d'autres genres d'art tels que la littérature, le cinéma, la photographie. La naissance du journal illustré et son évolution y contribuaient essentiellement, et les illustrations panoptiques fréquemment publiées dans ses pages pouvaient transformer ses formes en garnissant les grammaires et les caractéristiques de la bande dessinée, telles que la narrativité et le texte, etc.

#### 1. 3. 1. Évolution de la presse illustrée

Le présage que la presse connaîtrait son âge d'or au XIX<sup>e</sup> siècle apparaît déjà au XVIII<sup>e</sup>. Les livres, qui étaient la propriété exclusive de la classe privilégiée, se vulgarisent rapidement avec la prospérité économique et la prolifération des idées révolutionnaires à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les encyclopédies et les publications instructives sont parues et ont été diffusées en ville. À ce moment, la gravure sur cuivre, quelle qu'en soit la technique (taille-douce, eau-forte, manière noire, pointillé, et enfin, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, aquatinte) fut à la fois un instrument de création artistique très élaboré, et la seule technique qui permit de

---

<sup>22</sup> HARMON, Philippe, « La bande sans la case, la case sans la bande, et la BD sans la BD », Le Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle no.6, Paris, Champ-Vallon, 2015, p.79-84.

reproduire correctement les illustrations documentaires, scientifiques ou pédagogiques<sup>23</sup>. Cependant, avec cette technique, on ne pouvait pas produire du texte et des images ensemble dans la même page. La technique d'impression qui produit des feuilles comprenant à la fois texte et image se développe depuis que les imprimeurs britanniques ont fait un second éclairage sur la gravure sur bois, qui était presque tombée en désuétude juste avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En France, la technique de la gravure sur bois debout fut présentée en 1817 par Charles Tompson, et entraîna la vogue des périodiques et des livres illustrés. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les techniques d'impression en évolution deviennent plus rapides et moins chères, et accélèrent la popularisation des publications et de leurs images. Les dessins et gravures n'avaient donc pas seulement complété le texte dans des livres, mais avaient également le pouvoir de raconter par eux-mêmes, indépendamment des histoires. Aussi, la multiplication des illustrations va amener une véritable renaissance de l'histoire en images<sup>24</sup>.

Les périodiques et les revues avaient déjà existé sous l'Ancien Régime par l'autorité royale, ou parfois durant les temps de rébellion comme la Fronde. Mais après être passés par la période révolutionnaire où les mouvements rebelles et de résistance se répandaient, ils vulgarisaient finalement pour les classes moyennes et basses au XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, le mot « illustration » commençait à être fréquemment utilisé grâce à la parution du journal illustré « L'Illustration » en 1843. Les périodiques illustrés, dont le texte et les images étaient imprimés sur une même page, furent d'abord publiés en Angleterre au début des années 1830 puis se répandirent dans toute Europe. Jean-Pierre Bacot<sup>25</sup> périodise la montée de l'illustration en quatre étapes, dont les trois premières sont directement importées de Grande-Bretagne<sup>26</sup>.

Premièrement, *The Penny Magazine* édité par le *Development of Useful Knowledge* en 1832, était une des premières presses illustrées, et avait tant de succès que de 160 000 à 200 000 exemplaires au total furent imprimés à Londres durant la première année. Un an après cela, Édouard Charton (1807-1890) fonda *Le Magasin Pittoresque*, premier journal illustré en France, en 1833. Comme celui du Penny Magazine, le propos du Magasin Pittoresque se dirigea vers la diffusion d'une information moins politique mais plus instructive, autrement dit la connaissance utile<sup>27</sup>. La plupart des gravures dans ces journaux, en vue de la propagation des

---

<sup>23</sup> TÉTU, Jean-François, « L'illustration de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle », *Semen* [En ligne], no. 25, 2008, mis en ligne le 09 juin 2010, consulté le 14 novembre 2017. URL : <http://semen.revues.org/8227>

<sup>24</sup> BLANCHARD, Gérard, *Histoire de la bande dessinée*, Verviers, Marabout université, p.74.

<sup>25</sup> BACOT, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle : une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.

<sup>26</sup> TÉTU, *ibid.*

<sup>27</sup> BACOT, Jean-Pierre, « 1848 et l'illustration. La double naissance du reportage illustré et de la post-réception des gravures », VAILLANT, Alain, THÉRENTY, Marie-Ève (Ed.), *Presse & plumes : Journalisme*



informations encyclopédiques, étaient donc consacrées à des descriptions très objectives et réelles. D'autre part, comme *La Caricature* (*La Caricature politique, morale, littéraire et scénique*) et *Le Charivari*, les journaux voués à la caricature furent fondés à peu près au même moment des années 1830. Ces journaux contenaient généralement des planches entières de caricatures qui faisaient la satire des phénomènes sociaux. Immédiatement après, quelques périodiques illustrés furent fondés et vendus à bon marché, à un public peu fortuné et familial. Au contraire, certains magazines comme le *Magasin universel* se destinaient aux classes moyennes.

Les presses illustrées de la deuxième génération étaient plus bourgeoises et offertes à prix élevé. Suite à la parution du *Illustrated London News* à Londres en 1842, dans lequel les éléments visuels submergeaient le texte<sup>28</sup>, Édouard Charton ainsi que le journaliste Alexandre Paulin et ses collègues ont fondé *L'illustration* à Paris, en 1843. Comme les précédents, ces périodiques étaient également voués à l'information utile avec leurs illustrations explicatives sur des vues pittoresques, des arts ou des technologies. Marie-Laure Aurenche<sup>29</sup> a classé les contenus du *Magasin pittoresque* en 5 rubriques : biographies, histoire naturelle, beaux-arts, vues pittoresques, sciences et techniques.

En 1848, les guerres civiles et les événements politiques ébranlèrent la situation. Après la Révolution de février qui renversa le gouvernement, les clubs et groupes politiques surgirent de partout. Dans cette période de bouleversements, la propagation de l'information et l'incitation politique par les publications jouaient un rôle important. Ainsi, les éditeurs renoncèrent au modèle encyclopédiste puis tentèrent de convertir leurs périodiques à un nouveau support qui introduirait l'actualité révolutionnaire. Les illustrations dans les journaux - caricatures, vignettes, paysages, etc. - commencèrent à être utilisées de manière différente, en fonctionnant en tant qu'éléments du journalisme illustré et en tant qu'archives pour la mémoire historique. De plus, à la suite du changement de leurs sujets, la presse illustrée commença à chercher comment laisser le texte et l'image coexister dans une page par des mises en page diverses et créatives.

La troisième génération, entre les années 1860 et 1880, fut une période où les périodiques illustrés d'actualité pouvaient attirer plus de lecteurs peu fortunés pour plusieurs

---

*et littérature au XIXe siècle* [version Android] doi : 9782847360455, Montpellier, Nouveau Monde Édition, 2004.

<sup>28</sup> SASSOON, Donald, *The Culture of the Europeans: From 1800 to the Present* [version Kindle] doi: B008CBDENE, London, HarperPress, 2012.

<sup>29</sup> AURENCHÉ, M.-L., *Edouard Charton et l'invention du Magasin Pittoresque*, Champion, 2002.

raisons : réduction du prix, insertion des publicités, développement des transports, généralisation de l'éducation. La popularisation de la presse illustrée et de l'illustration permit à leurs dessinateurs, Jean-Jacques Grandville, Gustave Doré, Albert Robida entre autres, de devenir célèbres.

Suite à ce phénomène des années 1880, le coût de la reproduction des images était encore descendu, et la proportion d'illustration par rapport au texte dans un exemplaire s'élevait. Dans le cadre de la quatrième génération, les journaux non illustrés offraient des suppléments hebdomadaires illustrés : des quotidiens populaires tels que *Le Petit parisien*, *Le Petit Journal*, *Le Matin* et *Le Journal* produisaient leurs suppléments dominicaux illustrés. Leurs illustrations devenaient familières et omniprésentes, déplaçant de plus en plus leurs sujets des paysages lointains à la vie quotidienne.

À partir de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le journal illustré devint un facteur important en permettant pour toutes les classes de citoyens de consommer un flot d'images. Il était également très significatif en tant que banc d'essai permettant aux éditeurs et dessinateurs d'essayer diverses formes et contenus d'illustrations. Ses pages étaient un espace essentiel où évoluaient des récits graphiques, y compris l'illustration panoramique.

### 1. 3. 2. Évolution de la bande dessinée

C'est à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que l'augure de la naissance de la bande dessinée moderne est apparu, mais les signes du texte et de l'image qui posaient leur première pierre avaient été inventés depuis longtemps. La façon de représenter des récits par l'étalement de dessins, c'est-à-dire les images narratives ou les récits graphiques, existait déjà dans différents médias : par exemple, les reliefs de la colonne Trajane du II<sup>e</sup> siècle à Rome et les dessins séquentiels sur la tapisserie oblongue de Bayeux au XI<sup>e</sup> siècle, ou *La Biblia pauperum* (La Bible des pauvres) dans laquelle les anecdotes bibliques étaient décrites et où des banderoles jouant le rôle des bulles étaient insérées. Ceux-ci étaient tous des médias mêlant texte et images continues pour narrer une histoire. Ensuite, au XVIII<sup>e</sup> siècle, William Hogarth, un dessinateur britannique a prévu la naissance de la bande dessinée moderne en appliquant ces formes aux estampes satiriques. Il a produit des suites de pièces gravées comme *A Harlot's Progress* (La Carrière d'une prostituée, 1732), *A Rake's Progress* (La Carrière d'un libertin), *Mariage A-La-Mode* (Le Mariage à la mode, 1745), etc. Ces derniers étaient des séries d'images séquentielles dans lesquelles apparaissaient les mêmes personnages dans des lieux différents, et ils portaient des

messages satiriques et instructifs. Peu après, dans l'industrie de l'édition britannique, les artistes tels que Thomas Rowlandson et George Cruikshank ont activé la publication du même genre d'estampes politiques, ce qui influença les artistes français qui avaient créé des dessins et des caricatures ayant un objet politique ou social à la veille de l'ère de l'image.



Fig. 10. *Les Amours de Monsieur Vieux Bois*, Rodolphe Töpffer, 1837.

Influencé par Hogarth et surnommé l'inventeur de la bande dessinée, Rodolphe Töpffer, graveur suisse, essaya un nouveau style de roman graphique nommé « littérature en estampes », en commençant par *Les Amours de Monsieur Vieux Bois* (Fig. 10) en 1827. Ce nouveau genre qu'il a inventé était une bande d'images disposées en ordre avec quelques textes explicatifs. Son style de dessin schématique et son ton satirique inspira d'autres éditeurs et dessinateurs parisiens tels que Cham, Doré, Granville, etc., qui commencèrent donc à imiter ses œuvres. Ces graphiques narratifs ont reçu plusieurs influences sociales et culturelles lors de leur évolution vers la forme de la bande dessinée moderne. D'abord, l'image avait un effet intuitif et immédiat sur les gens, qu'ils sachent lire ou pas, et avait l'avantage d'émouvoir leur cœur, son pouvoir d'influence était puissant. De plus, les images narratives convenaient plus à une grande planche de journal qu'à une petite page de livre, et en temps opportun les journaux illustrés furent créés. En changeant de support, l'invention de Töpffer changea aussitôt de raison d'être<sup>30</sup>. Le quadrillage du journal changea la disposition des cases des dessins, et laissa le dessin maintenir le ton neutre de son point de vue. Grâce aux dessinateurs audacieux comme Wilhelm Busch,

<sup>30</sup> SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la Bande dessinée : de William Hogarth à Windsor McCay*, Paris, Les impressions nouvelle, 2009, p.81.

Rudolph Dirks, au journal illustré s'ajoutèrent des éléments de style comique, excentrique et ou mignon, qui transformèrent encore une fois les formes de roman en estampes.

À la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le développement des techniques photographiques inspirèrent les artistes. Après avoir été développée par les scientifiques comme Louis Daguerre, William Henry Fox Talbot, la photographie qui pouvait parfaitement représenter et reproduire les paysages réels commença à remplacer les peintures et s'universalisa. En plus de cela, la photographie était un média qui pouvait introduire un mouvement plus progressivement et séquentiellement que le dessin. En 1878, *La Nature*, une revue européenne publia pour la première fois les séries de photographies expérimentales muybridgiennes qui représentaient une action progressive à travers quelques cases, c'est-à-dire des séquences chronophotographiques. Les auteurs de l'histoire en images imitaient souvent leur forme de grille, et son instantanéité pleine d'impression de vie. Les publications de ce genre, l'illustration chronophotographique, étaient fréquentes dans la presse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>.

Enfin, en insérant du texte sonore, à savoir l'onomatopée et la bulle parlante, la forme moderne de la bande dessinée prenait forme de plus en plus.

Au cours du siècle, les successeurs de Töpffer continuèrent leurs expériences pour varier ces images narratives de façon créative. La taille et la mise en page flexible du journal permettaient l'apparition de formes diverses. En conséquence, plusieurs formes furent inventées d'après la disposition des éléments et l'avancement de l'histoire dans une page : bandes multiples, vignette romanesque qui n'a pas de cadre, mur d'images, etc. L'illustration panoptique en faisait partie. Selon Philippe Hamon, on trouve dans la presse illustrée de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle deux opérateurs (« compartimenter » et « filer ») qui reviennent avec une certaine fréquence. Ces deux procédés autonomes anticipent séparément les ingrédients majeurs qui collaboreront dans la bande dessinée, la « mise en cadre » d'une part (le trait-cadre qui cerne et délimite une case, une image figurative, un moment d'un récit, le micro-épisode dessiné), et le « déroulement » d'autre part (qui assurera la dynamique orientée d'un long récit). Sous une triple thématique, la « maison de verre » et la « cimaise » d'une part, le « défilé » d'autre part. Et une double opération : « compartimenter » d'une part, « filer » d'autre part<sup>32</sup>.

Étant donné que ces images narratives étaient destinées à la masse, leurs variations dans la presse étaient élaborées non seulement pour offrir une satisfaction visuelle, mais aussi pour

---

<sup>31</sup> SMOLDEREN, Thierry, *op. cit.*, p.109.

<sup>32</sup> HAMON, Philippe, *op. cit.*, 2016, p.79-84.

représenter efficacement les phénomènes sociaux. En outre, nous pouvons y trouver quelques traces de leurs changements, ou évolutions. Par exemple, dans les premiers temps, les planches sur l'exposition du Salon, fréquemment insérées dans les journaux au XIX<sup>e</sup> siècle aussi bien que l'illustration panoptique, étaient seulement remplies d'articles d'exposition dans le style des « murs d'images », afin d'offrir de l'information au public ou de l'archiver en montrant un flot d'images dans leur mise en page. Mais ensuite, elles mettaient en place une narrativité en ajoutant les descriptions des personnages, c'est-à-dire des spectateurs qui les regardent (Fig. 11).

Dans le même cadre, nous pouvons remarquer que les illustrations panoptiques qui n'avaient initialement pas de narrativité transformaient leurs formes et leurs contenus, en participant à la naissance et à l'évolution de l'illustration dans la presse et de la bande dessinée.

Alors, comment l'illustration panoptique, apparue dans ces différents contextes, évoluait-elle, et sous quelles formes ? Dans la deuxième partie, je vais traiter des étapes concrètes de son développement en termes de forme et de contenu.

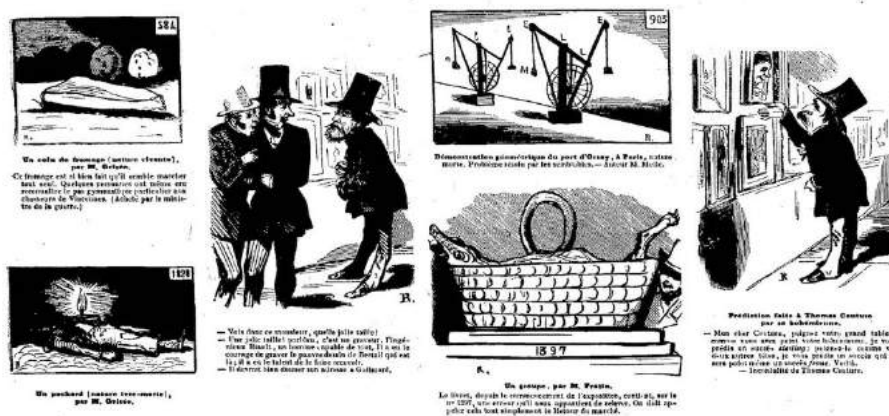


Fig. 11. « Revue du Salon de 1852 », par Bertall, le Journal pour rire, no.37, 12/06/1852.

## II. Générations de l'illustration panoptique

Semaine après semaine, dans les livraisons du journal, l'architecture est partout représentée, retraçant le « tableau de Paris » familier des contemporains et des flâneurs<sup>33</sup>. Dans ce type d'images d'architecture, l'illustration panoptique proliférait avec différentes variations au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, mais à partir des années 1840, elle eut des patterns réguliers sur sa composition et son sujet. Les patterns sont souvent déterminés par la caractéristique du périodique ou le style de dessin du dessinateur. D'ailleurs, il semble que le changement de l'illustration panoptique passe par trois phases, jusqu'à s'approcher de la forme de la bande dessinée moderne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en s'hybridant avec les autres récits graphiques. L'illustration panoptique reflète donc le style et le courant de pensée en vogue autour des images de son époque. La légende, la simplification, le ton humoristique et l'allégorie étaient des éléments nécessaires pour l'essor de la génération de l'illustration. Mais quand le XIX<sup>e</sup> siècle est presque fini, les première et deuxième générations d'illustrations panoptiques coexistent avec la troisième génération : c'est différent du fait que les autres récits graphiques dans le journal – par exemple les images töpfferiennes – se sont éloignés de la tendance quand la forme de la bande dessinée moderne apparaît enfin.

### 2. 1. Première génération (années 1830 ~)

Avant l'arrivée des images töpfferiennes dans la presse illustrée, la planche de caricature satirique et le dessin d'architecture voué à l'offre de l'information sont les points de départ où naissent les idées de l'illustration panoptique. Ces deux genres différents montreraient l'influence visible de l'hybridation à l'étape de la deuxième génération. Ils apparaissent tous dès la période initiale du journal illustré, avant l'entrée des dessins töpfferiens en 1839. Malgré les dissemblances, on pourrait mettre les deux genres dans la même génération parce qu'ils ont la même idée de « représenter l'intérieur ». Les planches contenant les idées primitives du

---

<sup>33</sup> LE MEN, Ségolène, *op. cit.*, p.41.

panoptique sont d'abord publiées dans les périodiques satiriques comme *Le Charivari* (1832-1937), *La Caricature : morale, politique, et littéraire* (1830-1843). Leurs pages sont imprimées en deux parties, celle du texte et celle des images, ils incluent donc au moins une planche de dessins par numéro.

En 1833, *Le Charivari*, le premier quotidien illustré, a publié certaines lithographies du *Voisinage*, la série de 9 lithographies de Frédéric Bouchot publiée par l'imprimeur Aubert. Ces planches décrivent les personnages opposés qui sont séparés par un mur, et sous chaque chambre s'ajoute une phrase de légende.

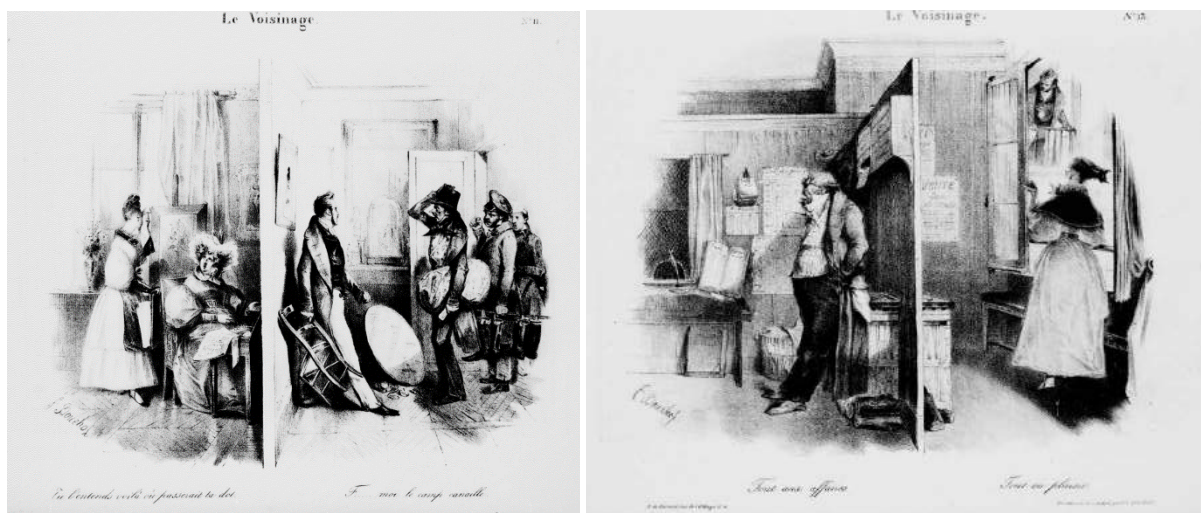


Fig. 12. « Le Voisinage », dessin de Frédéric Bouchot, gravure de Bénard, *Le Charivari*, 05/03/1833, 19/04/1833

D'après le texte du journal, dans la première planche (Fig. 12) Bouchot a voulu montrer un mariage manqué (*Le Charivari*, no. 95, 05/03/1833). Dans la chambre de gauche, la nouvelle mariée est en colère contre la dot perdue (légende : *Tu l'entends voilà où passerait ta dot*), et dans la chambre à droite le jeune marié chasse les invités en les insultant (*F.... moi le camp canaille*). La deuxième planche oppose un homme solitaire et une femme qui désire un autre amour au-delà de la fenêtre. L'intérieur des deux personnages est montré au lecteur, mais eux ne peuvent pas se voir. Cela est allégorisé par la structure cloisonnée : l'intérieur de la chambre symbolise leur monde intérieur, et en même temps, la duplicité des deux types de personnes. Ce contraste simple est aussi impliqué dans la planche politique du sous-sol en 1832 (Fig. 2), que j'ai citée dans la première partie. La relation des personnes dans les deux espaces est bloquée par le plafond du souterrain, et ce dernier souligne le contraste.



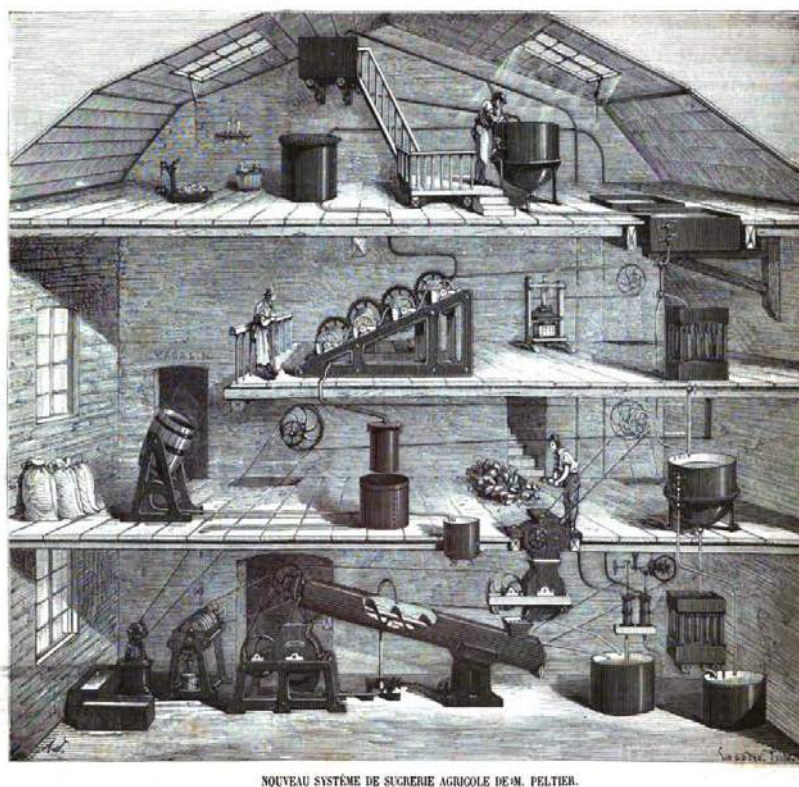


Fig. 13. Nouveau système de sucrerie agricole de M. Peltier, gravure par S. Tilly, *L'Illustration* 11/04/1974

Par contre, comme dans la Fig. 13 ci-dessus, dans l'illustration architecturale qui décrit l'intérieur du bâtiment de façon réaliste, une telle allégorie n'est pas accentuée. À la suite des deux journaux précités, on peut fréquemment voir ces dessins d'architecture dans les numéros du *Magasin pittoresque* (1833 – 1938) et de *L'Illustration* (1843 – 1944). *Le Magasin pittoresque* présente la technique innovatrice d'imprimer du texte et des images ensemble sur la même page, il est donc possible d'insérer librement des dessins dans les pages de texte. Proches du dessin d'architecture pur et sans être sous l'influence du récit graphique, les illustrations de la première génération sont toujours publiées dans le cadre de reportages d'images dans les journaux traitant de l'actualité et des connaissances utiles, même au XX<sup>e</sup> siècle. Le reportage d'images, dans les publications comme *L'Illustration*, passe deux pactes avec le lecteur : celui qu'on pourrait dire « naturaliste » qui consiste à dire et à montrer le vrai d'après nature, et le pacte « actualiste », qui consiste à représenter l'événement « à chaud », et à rendre la fluidité du présent<sup>34</sup>. De plus, les illustrations panoptiques, au-delà du but de transmettre de l'information et des connaissances, veulent aussi montrer une vue dominante et

<sup>34</sup> LE MEN, Ségolène, *op., cit.*, p.54.



spectaculaire des procédés de fabrication industrielle à l'usine, ou des grands édifices. Par exemple, la Fig. 13 est une illustration panoptique présentant le processus de fabrication du sucre dans une sucrerie. Selon le numéro du 11 avril 1974 de *L'Illustration* (p.235), il s'agit d'un nouveau système de M. Peltier qui a exposé à l'Exposition de l'agriculture tenue aux Champs-Élysées. Cette image montre le flux du procédé industriel. Elle a le pouvoir de contrôler le chemin de notre regard : il se déplace de haut en bas, en suivant naturellement les escaliers et les mécanismes installés à l'intérieur du bâtiment. C'est non seulement une information utile, mais elle devient aussi un plaisir des yeux, un spectacle en tant que petite exposition dans la page imitant l'exposition réelle.

Une autre forme de la première génération est le sous-sol. Suite à l'industrialisation, en développant les infrastructures souterraines, les êtres humains sont entrés dans le sous-monde. La curiosité pour cette zone invisible est devenue l'un des sujets ordinaires de l'illustration panoptique.



Fig. 14. Paris souterrain, *L'Illustration*, 21/02/1844

Une illustration du 21 février 1844 de *L'Illustration* (Fig. 14) proclame que le monde souterrain n'est plus le royaume ténébreux des gnomes et des farfadets, et présente aux lecteurs les inévitables découvertes dans ce monde nouveau et presque inconnu (*L'Illustration*, vol.2, 21/02/1844, p. 403). En prenant la frontière de la surface de la section comme repère, le dessin se divise en deux parties : sur la terre et sous la terre. Les gens et les machines du paysage souterrain sont agrandis comme par une loupe. Le journal explique en détail l'usage des tuyaux d'égout et de gaz souterrains en les numérotant dans l'illustration. Particulièrement, les tuyaux ne sont pas coupés mais se prolongent en dehors de la gravure. Les paysages inconnus et affairés de l'industrialisation cachée sous la terre s'exposent

par la coupe, créant un contraste avec les scènes familières et tranquilles de la surface. Pour susciter l'intérêt du lecteur, il est peut-être plus efficace de montrer plutôt les paysages

contrastés des deux mondes que seulement ceux du monde souterrain. Le sous-sol est l'intérieur du monde. De quoi parle le sous-sol ? Il parle des témoins de la prospérité de l'industrie et des nouvelles choses intéressantes à voir, de la « différence » par rapport au monde de la surface. On peut aussi trouver ces concepts dans les autres illustrations panoptiques traitant du sous-sol.

Parallèlement, on peut souvent voir des dessins panoptiques de la première génération décrivant une coupe qui fait apparaître seulement quelques parties, et non pas l'intégrité du bâtiment. L'illustration panoptique, publiée par *L'Illustration* en 1844 qui est parvenue à son premier anniversaire, est un bon exemple (Fig. 15). En représentant la façade de son bureau situé au 33 rue de Seine, elle fait l'éloge de la croissance du journal dont la circulation a doublé en une année. Cette gravure évocatrice du frontispice des livres d'architecture est loin du dessin d'architecture informatif, mais proche d'un spectacle du bâtiment avec les foules qui l'assiègent pour lire le journal. Le remplissage de l'extérieur du bureau par la foule confuse, est insuffisant pour

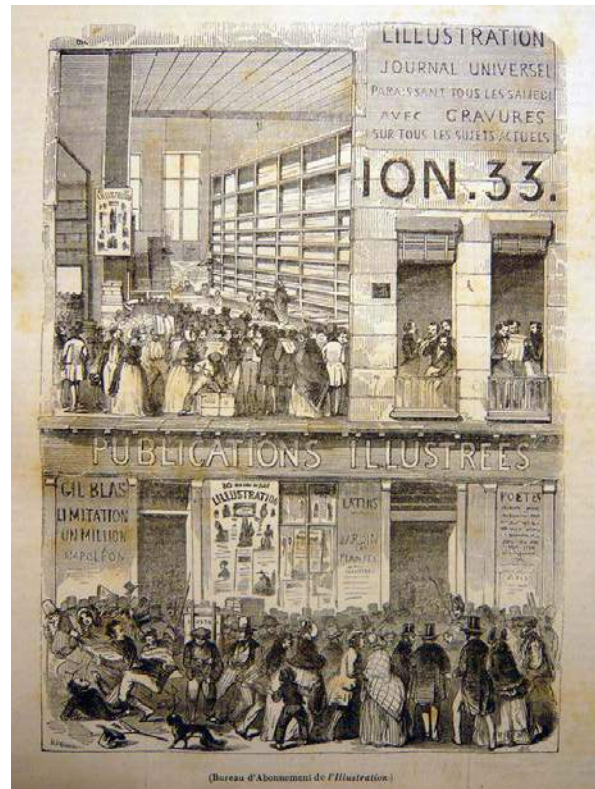


Fig. 15. Bureau d'Abonnement de *L'Illustration*, *L'Illustration*, Henri Valentin, 02/03/1844

décrire l'enthousiasme : la gravure montre également la bousculade à l'intérieur du bureau en enlevant le mur du premier étage. Sur les murs extérieurs du bâtiment, sont apposés des posters sur les publications, y compris *L'Illustration*, et à l'intérieur du premier étage, les énormes étagères qui conservent les numéros sont minutieusement décrites en perspective exagérée. Les personnages sont aussi décrits en détail : d'un citoyen impatient qui court en portant des numéros, à un crieur de journaux qui veut prendre une grosse liasse pour tout vendre.

Le dessinateur de la gravure a choisi un dispositif partiellement panoptique, afin de montrer à la fois l'extérieur et l'intérieur du bâtiment. N'étant pas en contraste l'un avec l'autre, les deux espaces, dans le même contexte, exagèrent les foules denses et la popularité de *L'Illustration*. Le dessin se focalise aussi plutôt sur la turbulence des foules que sur le bâtiment lui-même. Un dernier point, le bâtiment ne donne pas suffisamment d'information sur son utilité en montrant son intérieur : il ne l'implique qu'en montrant le texte sur ses murs – *L'Illustration*,

33, journal universel, etc. Cela veut dire que la fonction du texte dans l'illustration est plus forte qu'avant.

En bref, la première génération de l'illustration panoptique a pour but, plus que les autres, de diffuser de l'information, et a tendance à mettre en relief la structure dichotomique et le contraste. Elle implique aussi l'allégorie sur l'intérieur, et affirme de plus en plus sa tendance à souligner les personnes plus que le bâtiment. Ces caractéristiques se développeraient sous l'influence des histoires en images et apparaîtraient plus clairement à la deuxième génération.

## 2. 2. Seconde génération (années 1840 ~)

Comme je l'ai dit auparavant, la deuxième génération de l'illustration panoptique est sous l'influence des images töpfferiennes, après leur introduction dans les journaux illustrés des années 1840. Après que la contrefaçon de *l'Histoire de M. Jabot* ait été publiée au *Charivari* le 27 février en 1839, *La Journée du célibataire*, série de lithographies de Honoré Daumier est feuilletonnée (1839), puis *Voyage de Paris en Amérique* de Cham (1844-1845). Dans *L'Illustration*, *l'Histoire de M. Cryptogame* de Rodolphe Töpffer, créée dans les années 1830, est republiée en 1845. De cette manière, les séquences graphiques töpfferiennes commencent à apparaître dans les journaux illustrés pour éveiller l'intérêt, augmenter le nombre d'exemplaires vendus, et promouvoir les albums de ces histoires en estampes elles-mêmes.

À l'origine, pour être mises dans un album, les histoires en estampes de Töpffer suivaient le format oblong d'une bande (*strip*) par page. Mais dans les pages du journal illustré, elles devaient changer de forme : elles étaient publiées en trois bandes par page. Kunzle a dit : « disposition qui entravait l'impulsion vers l'avant que favorisait le format de l'album, et nivelait le rythme que Töpffer avait cherché à varier »<sup>35</sup>. Effectivement, pour s'accorder au format de trois colonnes du journal, la taille et la forme des vignettes devaient être réglées, et la mise en page pour les vignettes, grilles, et légendes devait aussi se transformer sur les pages du journal. Mais au début, la notion de « cadre » était encore rare et donc, la bande dessinée töpfferienne dans le journal n'avait que peu de blanc entre les images. Par exemple, on peut trouver des *strips* dans *Voyage de Paris dans l'Amérique du Sud* de Cham (1845), mais les

---

<sup>35</sup> D. Kunzle, « Histoire de Monsieur Cryptogame (1845) : une bande dessinée de Rodolphe Töpffer pour le grand public », *Genava*, 1984, p. 154.

vignettes sont dessinées sans cadre. Dans la *Revue comique du Salon*, en 1851, apparaissent quelques vignettes qui reconnaissent les cadres de peinture. Dans ce contexte, on peut dire que ce qui suivait de bonne heure la notion de bordure et de grille, c'était l'illustration de la coupe de bâtiment. La deuxième génération de l'illustration panoptique a débuté dès le moment où le compartimentage de l'intérieur de bâtiment a été considéré comme le quadrillage en image narrative.

Un bâtiment est un assemblage de divers petits espaces. Son cloisonnement est le concept du partage d'un grand espace, il a des étages (*strips*) et des chambres (cases) cadrés. Les cloisons fractionnent le bâtiment, dissocient les espaces et les personnes. Les paysages contrastés que possède l'illustration de première génération évoluent vers la stratification et le quadrillage qui suggèrent la hiérarchisation et la rupture entre les personnes. Cela devient un dispositif convenable pour décrire visuellement quelques classes sociales, c'est-à-dire, visualiser un genre littéraire, une « physiologie ». De plus, pour intensifier la vie quotidienne et les historiettes qui se passent dans le bâtiment, le style de dessin se schématise, et se façadise.

Les paysages de la deuxième génération, comme un patchwork des événements se déroulant en même temps dans un bâtiment, racontent donc la simultanéité. Il y a aussi une autre fonction : le motif de coupe de bâtiment est utilisé comme un ornement abstrait et allégorique qui construit l'apparence fantastique.

### 2. 2. 1. Panoptique de Bertall

En premier lieu, regardons l'illustration bien connue de Charles-Albert d'Arnoux, dit Bertall, publiée dans *L'Illustration* en 1845. (Fig. 16). En bas de l'image, la légende indique qu'elle est extraite des vignettes du *Diable à Paris*<sup>36</sup> : recueil collectif de plusieurs auteurs comme Balzac, Sand, Hugo, et dessinateurs tels que Gavarni, Granville, etc.<sup>37</sup>. Ce bâtiment panoptique rappelle « Les cinq étages », chanson par Pierre-Jean de Béranger composée en 1830. La chanson est l'histoire d'une femme née au rez-de-chaussée. Elle monte étage par étage

---

<sup>36</sup> *L'Illustration, Journal universel*, Tome 5, 1845, p.293.

<sup>37</sup> *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle*, édité par Pierre-Jules HETZEL, Paris, 1845.

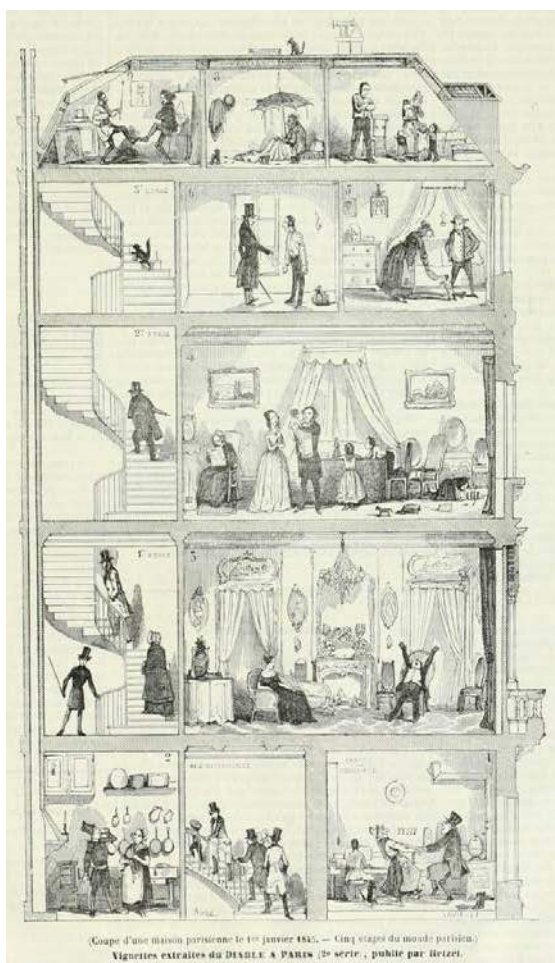


Fig. 16. Coupe d'une maison parisienne le 1<sup>er</sup> janvier 1845 - cinq étages du monde parisien, dessiné par Bertall, gravé par Lavielle, 11/01/1845

en désirant la progression sociale, mais elle perd tout et se retrouve enfin dans la mansarde. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreuses personnes s'étaient rassemblées à Paris, qui traversait le changement brusque de l'industrialisation. Ces appartements étaient les endroits où l'on pouvait retrouver toutes les couches de la population. Ce que Bertall a décrit est comme une sorte de « Coupe géologique » de la population parisienne<sup>38</sup>. Consistant en un rez-de chaussée, trois étages et des combles, la coupe de l'immeuble dissèque les micro-histoires des personnes de chaque classe sociale.

À une époque où l'ascenseur n'existe pas, les logements les plus facilement accessibles depuis le rez-de-chaussée sont en même temps les plus inaccessibles financièrement<sup>39</sup>. Les zones d'escaliers existent à tous les étages, mais plus haut, sont moins fréquentées, parce qu'il est dur pour les gens d'atteindre le dernier étage.

Au rez-de-chaussée, résident le gardien et les domestiques, avec la cuisine et la loge du concierge à l'arrière-plan. Le premier étage est celui où un couple riche vit agréablement dans un salon luxueux. Le deuxième étage montre la vie d'une famille unie de classe moyenne, dans un logement modestement orné. Ensuite, les plus petites chambres, au troisième étage, sont pour la petite bourgeoisie. À partir de là apparaissent les gens hors mariage. Au dernier étage, les combles exigus, où la pluie coule, sont pour le prolétariat et les artistes pauvres.

Par rapport à l'illustration panoptique de la première génération qui représentait le sous-sol invisible comme un spectacle, la coupe de la deuxième génération transforme une maison, qui est un espace privé, en espace ouvert au lecteur. Sa structure plus simplifiée et abstraite que celle de la première génération amène le lecteur à se concentrer sur les situations et les histoires dans chaque chambre plutôt que sur l'aspect architectural du bâtiment. Les murs et les étages

<sup>38</sup> DELPECH, David, *La France de 1799 à 1848 : Entre tentations despotiques et aspirations libérales* [version Android], 2014.

<sup>39</sup> DELPECH, David, *ibid.*



cloisonnent les locataires, et les hiérarchisent. Dans chaque chambre, exceptés les combles, se déroule un théâtre de situations où deux adultes sont les personnages principaux, et cela crée une répétition du contraste. Ce qui est aussi important dans l'image, c'est la numérotation des chambres pour introduire un ordre de lecture correct. L'ordre de lecture de bas en haut, précisément du rez-de-chaussée au dernier étage, devient un modèle classique d'illustration panoptique.

Deux ans après, *La Maison à trois étages* de Karl Girardet, inspirée par l'immeuble de Bertall, est publiée au *Magasin pittoresque*. Rendue transparente par la force surnaturelle d'Asmodée (*Le Magasin pittoresque*, tome XV, 1847, p. 400), la structure de cette maison est assez similaire à celle de Bertall, mais elle n'est ni simplifiée ni complètement façadisée (on peut remarquer une légère perspective d'angle droit). Cependant la structure du compartiment est plus simple. Selon l'article dans le numéro, les employés et les domestiques dans la loge du concierge sont si occupés qu'ils n'ont pas de temps libre. Au contraire, la salle du bal au premier étage est remplie par la lumière la plus brillante. À l'étage du dessus, une

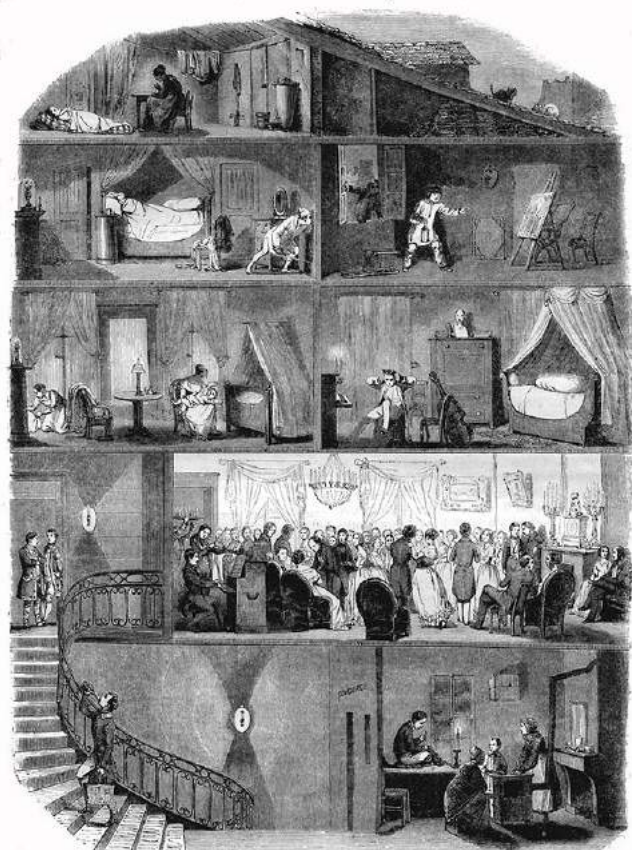


Fig. 17. Dessin de M. Karl Girardet, gravure par John Duartley, *Magasin pittoresque*, tome XV, 1847, 401p.

famille plus modeste est installée : la mère endort l'enfant, et une bonne fait chauffer du tissu, et le père est gêné par les cris de l'enfant. Le troisième étage est la chambre à coucher et l'atelier d'un peintre, qui est réveillé par le bruit fait par un voleur. Dans la chambre sous les toits, une pauvre femme travaille à côté d'une maigre lumière. Ce panoptique suit aussi l'ordre de lecture de Bertall, de bas en haut. Mais les différences résident dans les plus grands liens et corrélation entre les chambres. Le musicien au deuxième étage est influencé par le bruit crispant, et le peintre en pyjama du troisième étage prête attention au voleur de la chambre voisine. Ce sont des événements se déroulant presque en même temps, mais le motif des actions des personnes et l'ordre des événements sont déterminés. Par exemple, puisque le voleur s'est infiltré dans l'atelier, le peintre se réveille, et puisque la chambre voisine était trop bruyante, le musicien se

bouche les oreilles. Une légère séquentialité produite par cette relation dépend de quelle chambre on a regardé précédemment.

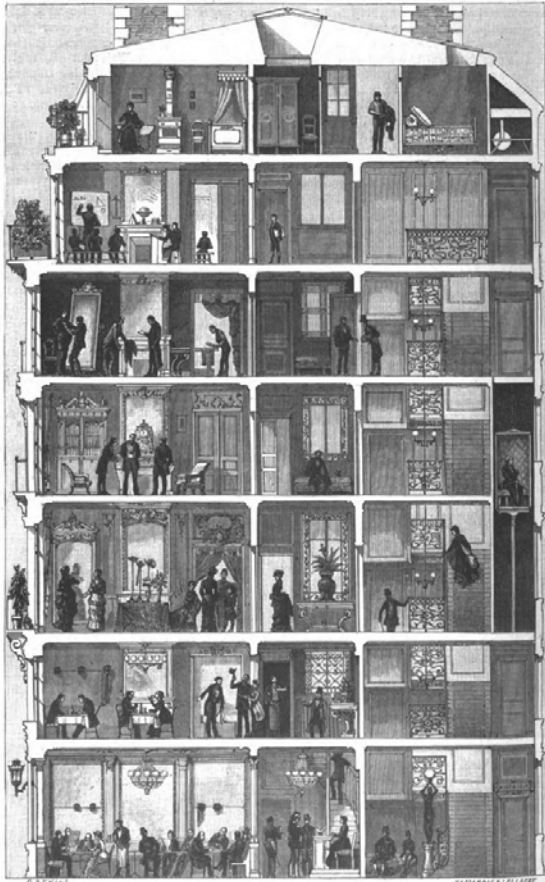


Fig. 18. Paris qui travaille - Composition et dessin de Tissandier et Gilbert, *Magasin pittoresque*, Tome premier, deuxième série, 1883, p.384.

Par contre, quelques illustrations de la deuxième génération à la Belle Époque n'ont pas vraiment le ton satirique. En revanche, elle n'a que l'intention de montrer l'hypertrophie et la trépidation de la vie urbaine. Par exemple, cette insipidité apparaît dans les deux planches *Paris qui travaille*, parues dans le numéro du *Magasin pittoresque* en 1883. Les deux panoptiques sont fondés sur des immeubles réels<sup>40</sup>. Ce grand immeuble (Fig. 18) est constitué de bureaux luxueux où on peut voir la vie quotidienne des citoyens au travail. L'intérieur du bâtiment, équipé d'un ascenseur, est moderne et organisé jusque sous les toits, et les gens sont bien habillés. Les travailleurs – garçon de café, marchand de chapeaux, tailleur, etc. – sont liés horizontalement et non verticalement aux clients, et la taille des étages et des chambres est cloisonnée avec équité.

Comme les accessoires d'une machine, les expressions des personnes dans le bâtiment industrialisé sont modérées, et le point de vue du dessinateur est sec et atone.

D'ailleurs, les dessinateurs dessinaient parfois les transports – trains, bateaux, ... – hypertrophiés par l'industrialisation : par exemple, *Souvenir d'un officier de marine*, dessin de l'intérieur d'une frégate publié dans *La Vie Parisienne* le 20 avril en 1867, et *Le Train N° 1880*, illustration sur les trains inséré dans le journal *La Caricature*, le 1<sup>er</sup> janvier 1881. L'intérieur de ces transports était toujours divisé par voitures ou cabines, et les foules fourmillantes les remplissaient toujours.

<sup>40</sup> « Ce premier dessin est la coupe d'une maison située dans un quartier riche, rue Auber, par exemple, ou avenue de l'Opéra, ... L'autre maison est quelque part dans le faubourg Saint-Denis ou le faubourg Saint-Martin. », *Magasin pittoresque*, vol. 51, second série, tome premier, Paris, 1883, p. 383, 386.

### 2. 2. 2. Panoptique ornemental

Entre temps, le motif de bâtiment panoptique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle est utilisé comme vignette ornementale dans l'illustration. L'imitation des décorations, dans les livres enluminés des siècles précédents, était une tendance dans les images du journal illustré. Le modèle d'enluminure était beaucoup plus attrayant et évocateur que le quadrillage régulier adopté par Cham<sup>41</sup>. De la même façon, le contour du bâtiment panoptique qui évoque un frontispice de livre décorait souvent l'espace dans la page en remplissant sa tâche du cloisonnement. Les dessins allégoriques de Noël dans *L'Illustration* et les *Heures du jour*<sup>42</sup> de C. Fath en étaient des exemples.



Fig. 19. Noël par M. Walcher, *L'Illustration*, 30/12/1848, vol.12, p.281.

La gravure au-dessus (Fig. 19) va dans le même sens. Cette illustration panoptique était importée de *l'Illustrated London News*, avec ses autres dessins d'événements de Noël, et

<sup>41</sup> SMOLDEREN, Thierry, *ibid.*, p.95.

<sup>42</sup> « Des vignettes d'imagination comme celles des "heures du jour" illustrées sur une sorte de cadran d'horloge comportent des détails réalistes qu'il faut presque observer à la loue. », LE MEN, Ségolène, *op., cit.*, p.41.



publiée dans une planche de *L'Illustration*. Le bâtiment irréel embrasse l'espace fantastique de Noël sous la protection de l'ange. Les paysages de Noël dans les fenêtres sont plus réels que l'apparence du bâtiment. La Lune lance une lumière blafarde sur la scène de la famille petite bourgeoise à l'étage supérieur, où il y a le berceau d'un enfant endormi, et l'étage inférieur est la scène de la messe à la cathédrale. On peut deviner que la mère assiste à la messe alors que son enfant dort. Les deux différents endroits (cathédrale et maison) sont décrits dans un seul bâtiment. Ce qui divise les lieux, c'est le compartimentage du bâtiment. Les fenêtres – hors récit – ne décorent que les cases par leurs motifs décoratifs – typographie de Noël et arabesque végétale – et leurs ornements. Contrairement aux autres illustrations panoptiques de la deuxième génération susmentionnées, ce panoptique donne de l'importance non seulement à l'intérieur mais aussi à l'extérieur du bâtiment, et il a l'allure d'une mise en abîme.

De cette façon, pour décorer les bordures et les marges, les images du journal illustré empruntaient souvent les motifs de médaillons, de cartouches, de bandeaux, etc. Parmi eux, le motif de bâtiment panoptique était un dispositif efficace pour non seulement encadrer les images par l'allégorie spatiale, mais aussi représenter différents sous-espaces dans un même espace supérieur.

Dans la première partie, j'ai dit que le texte de Philippe Hamon montre que l'on trouve dans la presse illustrée de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle les ingrédients majeurs qui collaboreront dans la bande dessinée, la « mise en cadre » et le « déroulement »<sup>43</sup>. Lors de l'évolution la deuxième génération, il semble que l'illustration panoptique établissait déjà son modèle standard de la « mise en cadre ». Alors, en termes de contenu, le modèle du déroulement de l'histoire, évoluait-il ? En se simplifiant, et en se caricaturant, l'illustration panoptique de la deuxième génération, publiée à diverses fins, passe par une autre transition pour avancer vers la prochaine génération, c'est le modèle d'action progressive qui apparaissait d'abord dans le récit graphique töpfferien.

---

<sup>43</sup> HAMON, Philippe, *art.*, *cit.*

### 2. 2. 3. Panoptique narratif

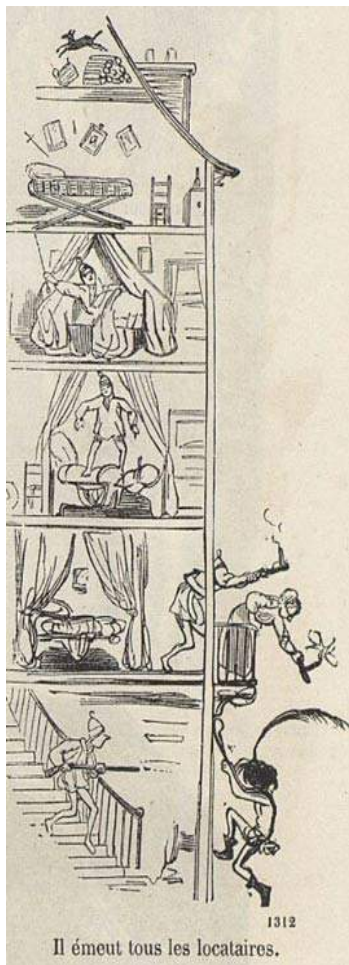


Fig. 20. L'illustration dans *L'Homme aux cent mille écus*, imitation anglaise, par E. Bourget, dessin de Gustave Doré, gravés par Delaroche et Potthey, *Le Journal pour rire*, janvier – juin, 1850

Le petit panoptique à gauche, dessiné par Gustave Doré, a des idées humoristiques (Fig. 20). C'est l'une des vignettes de *L'Homme aux cent mille écus* de E. Bourget<sup>44</sup>, l'histoire en images en feuilleton publiée dans le *Journal pour rire*, qui respecte le modèle töpfferien.

Les épisodes de la vie quotidienne du héros, Narcisse Pomponet, se déroulent dans des vignettes séquentielles avec légendes. Lorsqu'il y a un ordre régulier et stable entre les vignettes séquentielles, ce panoptique a, indépendamment, sa propre continuité. Il s'agit d'une histoire burlesque : Narcisse essaie d'entrer chez lui pour la soirée avec un déguisement ridicule, mais malheureusement il réveille les autres locataires. Ceux-ci réagissent tous après avoir entendu l'alarme, mais de haut en bas du bâtiment, leurs actions deviennent de plus en plus dynamiques. Le personnage tout en haut s'est juste levé du lit, et celui à l'étage inférieur est debout dans son lit. Ensuite, il y a un couple qui se met au balcon au premier étage, et tout en bas, une personne descend l'escalier avec un fusil. On pourrait, bien sûr, interpréter chaque chambre séparément. Mais, les réactions étalées comme un spectre à travers les cloisons nous montrent une progression des actions séquentielles – même les tenues des locataires sont similaires – et cette idée indique que les chambres du panoptique montrent non seulement la rupture des gens ou leur diversité, mais aussi une possibilité d'être employées en tant que dispositif pour déployer la narration filée, comme le modèle töpfferien.

<sup>44</sup> « Largement inspirée d'une autre intitulée « Mr. Crindle's Rapid Career upon Town », fruit de la collaboration entre l'écrivain Albert Smith et le dessinateur H.G. Hine », *Töpfferiana*, « *L'Homme aux cent mille écus* et autres histoires en images de Gustave Doré », *Töpfferiana* [en ligne], mis en ligne le 19 septembre 2014, mise à jour le 3 février 2015, consulté le 14 mars 2018. URL : [http://www.topfferiana.fr/2014/09/lhomme-aux-cent-mille-ecus-et-autres-histoires-en-images-de-gustave-dore/#identifier\\_1\\_11381](http://www.topfferiana.fr/2014/09/lhomme-aux-cent-mille-ecus-et-autres-histoires-en-images-de-gustave-dore/#identifier_1_11381)

## 2. 3. Troisième génération (années 1860 ~)

La troisième génération de l'illustration panoptique profitait du virement vers le sujet de la femme et de l'actualité parisienne, étant donné que l'Empire (autoritaire) avait tué sans rémission la caricature politique<sup>45</sup>. Cependant, quand la censure de la presse s'est relativement réduite, au même moment *Le Journal illustré* a été fondé en 1864 en imitant *le Penny Illustrated Paper*, les illustrations et les caricatures ont vu des sujets mondains et grivois comme des paysages somptueux, les mondanités, des costumes exagérés, etc. Pour décrire les mœurs parisiennes luxurieuses, les illustrations du journal, qui étaient considérées comme le « hors-texte », commencèrent à inclure des textes.

À cette époque, l'illustration panoptique, qui avait un caractère satirique, est devenue un dispositif pour l'ornement ou le déroulement de l'histoire. Les nouvelles idées qui transformeraient l'illustration panoptique se répandaient continuellement avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : le texte long pour la narration, le cloisonnement compliqué des chambres et étages, le développement de l'histoire, l'idée nouvelle de l'ordre de lecture.

### 2. 3. 1. Panoptique dans *La Vie parisienne*

Deux périodiques publiaient particulièrement plus d'illustrations panoptiques que les autres, *La Vie parisienne* (1863 - 1970) et *La Caricature* (1880 - 1904). Tout d'abord, *La Vie parisienne* est une revue libertine fondée par Marcelin, qui a comme sous-titre « Mœurs élégantes, Choses du jour, Fantaisies, Voyages, Théâtres, Musique, Modes ». Ce périodique, dont le titre est issu de *Scènes de la vie parisienne*, un roman de Balzac, est un hebdomadaire très parisien, avec des textes souvent galants et des gravures souvent grivoises<sup>46</sup>. Parmi ses romans en feuilleton, il y en avait dont la plupart de phrases étaient des dialogues, comme une pièce de théâtre. La revue, composée de deux colonnes, traitait des mœurs urbaines et de la mondanité, particulièrement de la mode des femmes, en publiant des illustrations sur les espaces

---

<sup>45</sup> GRAND-CARTERET, John, *Les Mœurs de la caricature en France*, 1888, Paris, A la librairie illustrée, p.336.

<sup>46</sup> SADOUD-ÉDOUARD, Clara, « *La Vie parisienne* ou la mise en scène de la mondanité », *Médias 19* [En ligne], Théâtralisation des écritures de presse, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Presse et scène au XIX<sup>e</sup> siècle, Publications, mis à jour le : 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=5052>

sociaux comme le théâtre, l'hôtel, le salon, la salle de bal. En montrant une société glorieuse et dépravée à la fois, les illustrations étaient réalisées de manière très luxueuse et décorative.

Le design panoptique a été utilisé dès le commencement de la revue pour souligner la splendeur de ses gravures. Les panoptiques de *La Vie parisienne* respectent une certaine norme : en suivant la tendance selon laquelle la plupart des vignettes de ce magazine ont leurs légendes en bas, une forme de panoptique est standardisée où chaque chambre a sa propre légende. Expliquant par une phrase la situation dans la chambre, la légende s'inscrit dans une ligne en bas.

Le bâtiment ci-dessous (Fig. 21) est l'une des premières planches dans *La Vie parisienne* en 1864. La structure totale est similaire que celle de Bertall, mais elle a perdu le ton satirique, et a pris un ton humoristique. De plus, les légendes s'y ajoutent, qui nous aident à comprendre les événements de chaque chambre.



Fig. 21. Un hôtel de Paris au mois de juillet, dessin par Paul HADOL, *La Vie parisienne*, 02/07/1864, p. 378.

L'hôtel est un espace dense où séjournent divers types de personnes. Au rez-de-chaussée, il y a l'hôtesse et ses amis qui s'entendent bien à table, et une personne qui empile des bagages



devant la porte. Le bureau du télégraphe est un nouvel espace apparu avec l'industrialisation. Le premier étage est plus exotique et multiculturel : une brésilienne et ses assistantes noires, et deux agents fédéraux. Il y a plus de désordre au deuxième étage : un marchand de Manchester qui a six enfants, un client qui crie « garçon ! », un monarque anachronique. Au troisième étage séjournent un gentleman conscient de la mode avec son tailleur, un couple en lune de miel, et un voyageur harcelant les femmes de ménage. Comme d'habitude, les mansardes sont pour une foule des gens pauvres : une belle photographe sans le sou, un groupe d'orphéonistes, une famille intolérante au bruit et un musicien dans le feu de la composition. Toutefois, le bâtiment a l'air non pas désespéré mais burlesque. La taille des chambres est plus équilibrée que celles de Bertall. De plus, les chambres du dernier étage ne semblent pas si exiguës, donc elles ne montrent pas l'inégalité entre les personnes. Les locataires dans les chambres vivent leur propre vie, en montrant davantage diverses facettes de leur existence que les panoptiques des générations précédentes. Bien que les décorations dans la chambre, telles que la tapisserie et le cadre, puissent être omises, elles sont décrites en détail et contribuent à une apparence splendide. Les légendes entre le fond et le sol des chambres complètent la description détaillée des scènes. Parfois, il y a des monologues ou des dialogues. Grâce à l'addition d'une phrase de légende, l'intérieur de l'immeuble prend plus de vivacité.

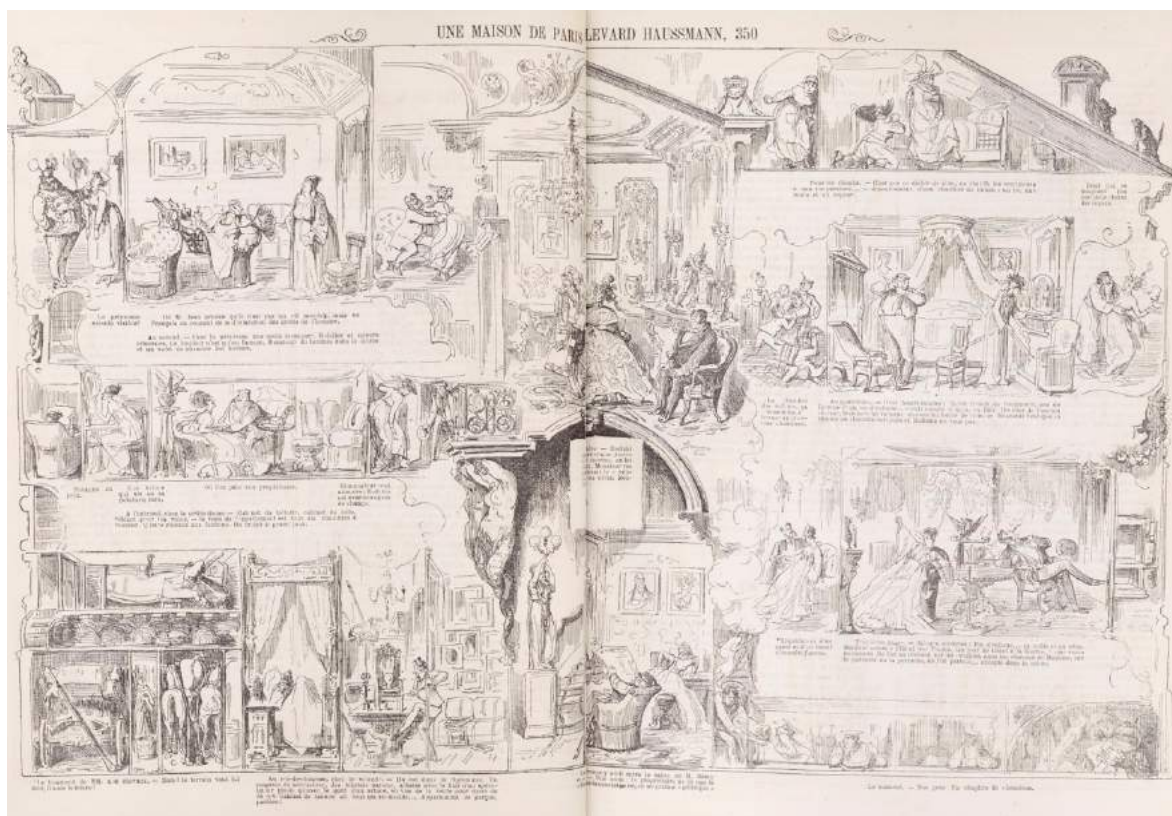


Fig. 22. Une maison de Paris boulevard Haussmann, 350, *La Vie parisienne*, 22/02/1868, p.134-135.



Les textes dans l'illustration de *La vie parisienne* s'allongeaient, prenant de plus en plus d'importance en tant que description littéraire. Dans un autre exemple publié le 22 février 1868 (Fig. 22), on peut remarquer que quelques espaces sont consacrés à plusieurs groupes de textes.

Ce grand immeuble est une maison haussmannienne. Les immeubles haussmanniens construits dans la période du Second Empire changeaient non seulement les paysages urbains, mais aussi la vie quotidienne des habitants. Ces derniers constituaient naturellement l'un des thèmes les plus récurrents dans le journal. Bien qu'il y ait deux pages pleines d'articles descriptifs de cette maison dans le numéro, les légendes prennent toujours une grande place dans l'illustration. D'un côté, les plafonds et les murs de l'immeuble ont des variations plus courbées et décoratives, et la répartition asymétrique élégante est similaire au dessin allégorique de la deuxième génération. D'autre part, l'ordre de lecture de l'illustration sur deux pages complètes n'est pas typique : il faut lire de bas en haut, mais d'après une forme de N. De plus, l'intérieur asymétrique brise la structure de l'immeuble réel : la partie haute à gauche de l'immeuble est le deuxième étage, et la partie basse à droite est le troisième étage. La destruction de l'ordre de lecture apparaissait souvent dans les autres histoires en images à cette époque. Par exemple, quelques vignettes sur l'opéra *Don Carlos* dans le numéro du 11 mai en 1867 et *Le Triangle* par Le Petit dans le numéro du 20 juillet du *Journal Amusant* montrent une composition irrégulière en quittant les *strips* stables.

Cette illustration parle de l'intérieur et des résidents de l'immeuble haussmannien, qui représente la modernité. Par rapport à la somptuosité et à la modernité de l'immeuble, le ton de l'auteur de l'article qui l'observe est un peu cynique : « *À voir la précision, le fini uniforme des détails, la banalité de l'ordonnance, la sécheresse de l'aspect général et cet air « réussi », on dirait une maison faite à la mécanique, où rien ne sent la main, l'âme de l'homme ? Un palais de louage. (La Vie parisienne, 22/02/1868, 133p)* ». Cependant, par rapport à l'hôtel de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dont l'hôte est l'« *exécuteur des basses œuvres de M. Vautour* », l'air et les mœurs de l'immeuble haussmannien changent : il y a l'hôte qui est gentil, élégant, et respectueux des lois ; de plus ses résidents sont multiculturels ; certains d'entre eux habitent même au rez-de-chaussée.

La plupart des personnages, dans l'immeuble, sont riches et passent leur temps de façon luxueuse. Pourtant, tout cela ne signifie pas la richesse. Bien sûr, le vicomte séjournant au rez-de-chaussée mène une vie commode, et préfère les ornements ponctuels en tant que secrétaire de l'ambassade qui voyage souvent à l'étranger. Il ne collectionne que les objets d'art des divers pays. L'entresol du dessus est le logement de la baronne qui possède aussi un ameublement très

cher. Toutes les fenêtres ont des rideaux parce qu'elle n'aime pas le grand jour. Ensuite, le bas au centre est l'espace doré de l'hôte, qui lit un journal libéral plutôt qu'un journal politique.

Le deuxième étage occupé par les chambres, en haut à droite, est le logement de la princesse russe. Son intérieur de style oriental est splendide, mais les valets et servantes s'étourdissent dans les plaisirs. Dans la plus grande chambre est caricaturé un valet russe, qui s'étend sur le canapé en déclarant les droits de l'homme, « comme un Français ».

Pour chercher le troisième étage, il faut tourner nos yeux en bas à droite : c'est une famille prétentieuse qui a des chambres dorées mais a un coffre-fort vide. La dot de 500 000 francs de la femme est presque épuisée, et l'homme est un remisier (un agent de Bourse) à petit salaire qui n'ose pas avoir d'enfant. De mauvais gré, la femme voit le vicomte du rez-de-chaussée pour emprunter de l'argent. Le quatrième étage est aussi l'espace de la famille d'un fonctionnaire qui gagne un salaire de 25 000 francs mais manque d'argent. L'intérieur des chambres est toujours dans le style de l'Ancien Régime, et l'homme a la mauvaise habitude de taquiner la femme de chambre. Sous les toits, dans la chambre de bonne, un sapeur mendie l'amour d'une jeune fille en tenue de sortie.

Ce que l'on doit remarquer, c'est que cet immeuble ne montre pas une vraie « simultanéité ». Les preuves se retrouvent partout : les personnages apparus dans une chambre précédente apparaissent encore dans une autre chambre. Par exemple, Madame Susanne Spas, qui réside à l'entresol, se montre quatre fois dans les chambres au même étage, et cela suit le déroulement ou le changement de l'histoire. Aussi, le propriétaire de l'immeuble qui lit le journal en bas apparaît encore une fois dans la troisième chambre à l'entresol et tient la main de la baronne. D'autre part, le vicomte du rez-de-chaussée réapparaît au troisième étage et voit secrètement la femme. De plus, la chambre la plus à droite est imaginaire, le fonctionnaire l'a créée.

Les illustrations panoptiques de *La Vie parisienne* présentaient encore des différences par rapport à la forme de la bande dessinée moderne, mais montraient une grande liberté sur la composition, et diverses variations d'idées audacieuses.

### 2. 3. 2. Panoptique dans *La Caricature*

D'ailleurs, l'histoire en images dans la période de la Troisième République applique les modèles chronophotographique et cinématographique. Cette évolution apporte de nouvelles techniques à la mise en page de la bande dessinée : la répétition des cases, l'adoption du gaufrier

de Muybridge, etc. Les illustrations panoptiques sont aussi sous cette influence. On peut les trouver surtout dans le journal *La Caricature*.

*La Caricature* est un journal hebdomadaire fondé par Georges Decaux de *La Librairie illustrée* en 1880, avec comme sous-titre « politique, satirique, drolatique, prophétique, atmosphérique et littéraire ». Comme son rédacteur en chef, Albert Robida, était dessinateur, le journal publiait de nombreuses illustrations et récits graphiques qui apportaient beaucoup d'idées, comme la bande dessinée sans légende et la planche d'ombres chinoises.



Fig. 23. Pot-bouille ou tous détraqués mais tous vertueux, dessin par Albert Robida, *La Caricature*, 13/05/1882.

Robida a parfois publié quelques illustrations sur les romans d'Émile Zola, comme *Nana*-revue du 3 janvier 1880, *Au Bonheur des dames* du 31 mars 1883, *Quelques croquis charbonnés sur Germinal* du 16 mai 1886. Le panoptique à gauche (Fig. 23) est aussi une image de Robida, sur *Pot-Bouille*<sup>47</sup>, roman naturaliste de Zola publié en 1882.

*Pot-Bouille* (1882) est un dixième volume des Rougon-Macquart d'Émile Zola, publié de 1871 à 1893. Il s'agit de l'état véritable et de la vanité des familles de la petite bourgeoisie. Le roman est l'histoire d'un séducteur, Octave Mouret, nouveau locataire du quatrième étage d'un immeuble neuf à Paris, et de ses voisins. Dans ce roman,

la narration de Zola sur les locataires de l'immeuble évoque l'illustration panoptique d'une coupe de bâtiment.

L'intérieur de cette coupe de l'immeuble de la rue Choiseul, de Robida, peut être lu du haut à gauche au bas à droit, mais pas dans l'ordre. En citant le texte zolien, les légendes longues disant qu'Octave commence à détraquer les servantes au dernier étage remplissent l'intervalle

<sup>47</sup> ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire : Pot-Bouille*, Paris, G. CHARPENTIER (Éd.), 1882.

entre le dernier étage et l'étage du dessous. Au cinquième (et dernier) étage, il y a les servantes, celle qui s'endort, celle qui regarde par la fenêtre et celle qui voit Octave, habillées de la même façon. En haut à droite, il y a Zola, auteur de cette histoire, qui les regarde par la lucarne en esquissant un sourire un peu méphistophélique.

À partir du niveau inférieur, les étages (*strips*) sont divisés en trois chambres. Celles du centre sont les zones d'escaliers. Dans la chambre de gauche, Octave apparaît pour séduire Marie Pichon, en lui lisant une phrase de la *Divine Comédie*. Ensuite, celui qui descend l'escalier dans la case au centre, c'est le mari de Berthe. Octave essaie de faire des avances à Madame Jozeur, mais elle refuse (chapitre 11). À l'étage inférieur, il y a d'un côté la chambre d'un couple distingué qu'Octave ne peut détraquer (chapitre 6), et de l'autre côté la famille de M. et Mme Campardon qui se détraquent eux-mêmes. Quand on descend un étage plus bas, il y a un autre Octave qui regarde Valérie Vabre tomber, et Berthe qui descend dans sa peur avec sa grande ombre. La chambre à droite est celle d'Alphonse Duveyrier, qui a une maladie de la peau, et de sa femme, qui joue du piano. Le rez-de-chaussée à gauche est le magasin de soie de M. Auguste Vabre, dans lequel Octave est surpris par la dépravation de Berthe - dont le corps est coupé comme un mannequin de cire. Mais chez le concierge, Zola est assis avec insouciance, « Parlez au Émile Zola naturaliste ». Le ton humoristique du texte, au-dessous du concierge<sup>48</sup>, montre aussi les caractéristiques du monstrueux zolien<sup>49</sup>, comme auteur de ces tragédies.

Cette illustration a des caractéristiques différentes des autres panoptiques précités : les murs de l'immeuble sont davantage schématisés et transformés en lignes fines, et les détails de l'intérieur sont omis, à part les meubles importants. Donc on ne peut prendre conscience de la somptuosité de l'immeuble que par les textes. Les légendes, qui se sont placées normalement au-dessous de la chambre, s'y insèrent cette fois-ci plus librement. Mis à part l'étage des chambres de bonne, la répartition équitable des cases et des étages est une stratégie pour le déroulement de l'histoire plutôt que la représentation des couches sociales. Il y a également un nouvel ordre de lecture : comme d'autres histoires en images, elle peut être lue du haut à gauche

---

<sup>48</sup> « STATISTIQUE. Malgré les bruits qui ont couru, le bel ouvrage de M. Émile Zola peut être lu par les familles aux veillées du soir. Il suffira de passer quelques mots de temps en temps. Nous avons soigneusement relevé les interdictions dégoûtantistes et nous avons vu que le mot... ne se trouve répété que 12426 fois, le mot... 6792 fois, le mot... 2816 fois, etc., etc. Enfin une jeune personne qui voudrait ne rien passer pourrait lire Pot-Bouille d'un bout à l'autre en rougissant 1599997 fois seulement. En terminant nous nous permettrons de signaler aux pensionnats de demoiselles la vertueuse p. 47, où Bossuet lui-même ne trouverait pas à rougir. Il est vrai qu'elle n'a que 7 lignes, mais ces 7 lignes sont pures ! »

<sup>49</sup> VERRET, Arnaud, *Monstre et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola*, Thèse de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2015, p. 588.

au bas à droite. En même temps, les cases des escaliers peuvent être lues à part, de haut en bas avec la légende au-dessous.

Le héros Octave Mouret réapparaît maintes fois, dans plusieurs cases, en tant que don Juan qui trouble la paix des familles de la petite bourgeoisie. Parfois il enjambe le mur du voisin, ou guigne la chambre d'à côté. De plus, la taille des personnages n'est pas égale : voyez la grande tête de Zola. Les personnages à souligner sont dessinés plus grands. Quelques personnages débordent de leur case. Au dernier étage, les servantes avec le même costume, dans des chambres similaires, semblent être une seule personne : peut-être connaissent-elles à fond toutes les histoires des bourgeoises de l'immeuble, en échangeant leurs informations au cinquième étage. Ce sont elles qui sont les plus proches d'une sorte d'omniscience au foyer, en tant que présence muette quasi-flaubertienne, « présent partout » et les trafiquantes les plus occupées en commérage (*it is they who come closest to a kind of omniscience in the household, as a kind of quasi-flaubertian muted presence, 'present partout' and thus the busiest dealers in gossip*<sup>50</sup>).

Une autre omniscience est Émile Zola, le *deus ex machina* qui apparaît deux fois, au sommet du toit et chez le concierge en bas. Ayant la tête hypertrophiée, comme dans les caricatures contemporaines d'André Gille ou d'Hix, il connaît tous les événements dans l'immeuble comme le concierge ou les servantes, ou les lecteurs qui lisent une illustration panoptique. C'est une caricaturisation de la vue naturaliste de l'auteur qui regarde le monde de façon sarcastique.

À la suite du panoptique de Robida, dans le numéro du 21 octobre de la même année, est publiée une autre illustration panoptique par Loÿs. Cette illustration intitulée *Au Vaudeville* (Fig. 24), est de style plus simple, et très semblable à la bande dessinée moderne. L'histoire est fondée sur la *Tête de Linotte*<sup>51</sup>, comédie écrite par Théodore Barrière et Edmond Gondinet, et jouée pour la première fois en septembre 1882. La tête de linotte est le surnom du personnage principal de la pièce, Céleste Champanet. Puisqu'elle tombe amoureuse de Jules Carpiquel, son mari tente de marier Jules avec sa nièce Cécile. Mais il y a quelques malentendus entre eux, ils font donc du tapage dans un immeuble à Paris. La scène de théâtre se divise aussi en deux parties par le pan coupé : l'intérieur du bâtiment ou de la chambre et son extérieur.

---

<sup>50</sup> WHITE, Nicolas, *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*, New York et Melbourne, Cambridge University Press, 1999, p.66.

<sup>51</sup> BARRIÈRE, Théodore, GONINET, Edmond, *Tête de linotte : comédie en 3*, Paris, Lévy CALMANN (Éd.), 1886.





Fig. 24. Au Vaudeville par LOÏS, *La Caricature*, 21/10/1882.

Pour lire cette image, nos yeux vont depuis le haut à gauche, le titre de l'image *Tête de linotte* à la base, puis montent selon les niveaux de l'immeuble. Mais le déroulement de l'histoire dans l'immeuble n'est pas dans l'ordre, mais désordonné. Selon le fil de l'histoire qui commence au-dessous du titre, les personnages arrivés à la maison en banlieue sont d'abord dans l'embarras par la perte de la clef (Acte I). Ensuite, ils se déplacent dans l'image de l'immeuble : c'est celui de Jules Carpiquel à Paris, à l'Acte II. Au rez-de-chaussée, il y a un homme robuste qui crie vers étages supérieurs en cherchant Jules, – en effet, ce qu'il cherche, c'est le cocher de Jules – et un autre homme maigre qui se cache chez le

concierge à droite, et qui est peut-être le cocher de Jules. D'un côté, on peut trouver Stéfano qui visite l'immeuble pour chercher partout Céleste, aux premier, troisième, quatrième étages : au premier étage, il ramasse le gant noir de Céleste. Il apparaît aussi dans la chambre d'un immobilier, mais ce n'est que son souvenir du passé. De l'autre côté, Céleste Champanet et Elmire Grimoine, qui sont venues pour voir Jules, montent l'escalier du troisième étage afin de ne pas croiser leurs maris.

Dans la chambre de Jules mais bientôt d'Olympia, au deuxième étage, les trois hommes – Jules Carpiquel, M. Champanet qui est dans la placard, et M. Grimoine – se croisent dans une situation burlesque. Au troisième étage, la somnambule douteuse dit à Stéfano qu'il a un rival en amour. Il y a une chambre des officiers à l'étage supérieur, et au sommet, on peut voir le propriétaire de la voix mystérieuse, ou peut-être le concierge, qui fait errer les héros dans l'immeuble.

Cet immeuble panoptique a des cases et des intervalles géométriques par simplifier ses contours et sa perspective. Il a aussi peu de meubles et de décorations dans son intérieur. Même s'il manque de réalisme du fait de cette schématisation, ses étages correspondent à peu près au décor des événements extraits de l'histoire dans la pièce de théâtre. En même temps, l'ordre de

déroulement des événements est interverti dans l'immeuble. Cela peut confondre les lecteurs, mais montre efficacement les moments importants de la pièce, comme une bande-annonce.

Du reste, toutes les chambres à gauche sont des zones d'escaliers, et celles de droite sont les logements ou les bureaux des personnages. La répétition des escaliers à chaque étage contraste avec les comportements différents des personnages dans un même décor. D'un autre côté, la femme (Elmire) du quatrième étage pénètre dans la chambre voisine, mais dans l'intervalle entre les chambres, son corps est invisible : le dessinateur est peut-être conscient que les intervalles sont hors-champ (ou extradiégétiques). De plus, les personnages réapparaissent encore et encore dans l'immeuble. Ce qui leur donne une personnalité, ce sont non seulement leur apparence, mais aussi leurs habitudes. Par exemple, Stéfano a toujours un chapeau, qui est parfois suspendu humoristiquement dans les airs (au deuxième étage, et dans la chambre de la somnambule). Les légendes au-dessous de chaque chambre sont issues des dialogues de la pièce. Bien qu'elles nous donnent une sensation de distance avec les locuteurs, contrairement aux bulles de la bande dessinée qui se placent près de la bouche des personnages, il est vrai qu'elles ajoutent des effets sonores. Aussi, les intervalles entre les étages, entre les cases se rapprochent du concept de la bande dessinée moderne – réguliers, et rythmiques.

En conclusion, l'illustration panoptique de la troisième génération penchait d'abord vers la forme décorative dans les années 1860, puis vers la forme de l'histoire en se simplifiant dans les années 1880. Ressemblant de plus en plus à la bande dessinée moderne, elle avait les caractéristiques similaires des récits graphiques en général, comme les cases carrées et les légendes, mais aussi ses propres caractéristiques, étant donné qu'elle profitait de l'image de l'espace d'un bâtiment où l'on peut appliquer différentes manières de composition comme l'ordre inhabituel de lecture, la composition répétitive, etc.

Jusqu'ici, nous avons exploré l'évolution des apparences de chaque génération de l'illustration panoptique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la partie suivante, nous allons analyser chaque élément des illustrations panoptiques en détail, et leurs caractéristiques.

### III. Éléments de l'illustration panoptique

Étant donné que l'illustration panoptique décrit une coupe d'architecture, on peut la décomposer en cinq éléments de structure spatiale : mur, chambre, escalier, personnages, texte. Ce sont les composants qui constituent une illustration panoptique, et ils se rassemblent pour former une partie de l'histoire dans le bâtiment. Les composants architecturaux comme les murs, les chambres et les escaliers composent le décor et le contexte de l'événement dans le bâtiment ; les personnages mobiles et les textes y insufflent l'histoire. D'après l'objectif du dessin et son style, ou la tendance du temps, les formes et les fonctions des éléments varient, en racontant des histoires différentes.

#### 3. 1. Les murs

Ce qui détermine prioritairement les espaces dans l'illustration panoptique, ce sont les murs horizontaux et verticaux qui se croisent. Les murs extérieurs, exposés par le découpage vertical de l'immeuble, dessinent les contours de l'immeuble entier. Les murs intérieurs forment les chambres rectangulaires en divisant l'espace intérieur du bâtiment, et en même temps ils bloquent la liaison entre les espaces – chambres et étages. Du point de vue de la structure générale, ils correspondent aux lignes de cadres dans la bande dessinée moderne, qui composent les cases et les strips, et en même temps ils fonctionnent parfois comme l'armature interne des planches<sup>52</sup>, à savoir les espaces intericoniques ou les cadres vignettaux.

##### 3. 1. 1. Les murs extérieurs

En premier lieu, les murs extérieurs généraux que présente une coupe, c'est-à-dire les contours, limitent l'arrière-plan de l'histoire à l'intérieur d'un seul immeuble, en encadrant

---

<sup>52</sup> GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p.49.

l'ensemble des espaces qui est le plus grand dans la page en tant que case extrême. Certainement, dans certaines illustrations panoptiques qui n'ont pas besoin des détails des contours, les murs extérieurs peuvent être omis, comme les figures 15 et 17.

Les murs extérieurs jalonnent l'espace extérieur du bâtiment (Fig. 19), ou dans le cas des illustrations qui ne remplissent pas l'intégralité d'une planche, ils font face à l'extérieur de l'illustration, c'est-à-dire au texte des articles. Les détails de leurs différentes parties – toits, cheminées, balcons – sont décrits non seulement par des lignes droites, mais aussi par des lignes courbes. Parfois ils représentent les parties des murs non coupés de manière excessive : de cette façon, ils donnent du relief aux caractéristiques de l'apparence extérieure de l'immeuble, ou deviennent décorations eux-mêmes.

Ce qui est unique dans la coupe de Bertall (Fig. 16), ce sont, d'une part, les murs extérieurs qui dessinent la coupe des tuyaux de ventilation qui se prolongent du rez-de-chaussée à la cheminée au sommet : cette coupe de tuyaux produit un interstice épais entre l'extérieur et l'intérieur du bâtiment à la place du mur extérieur. D'autre part, sur les toits, se décrit la coupe des fenêtres de toit, qui sont proches du plan d'architecture. Comparés à la coupe de Bertall, les dessins allégoriques intensifient la description de l'extérieur de l'immeuble. Leurs murs extérieurs montrent donc des caractéristiques plus décoratives que les autres murs : par exemple, certains dessins qui décrivent délicatement la surface des murs extérieurs, ou ceux qui circonscrivent l'interface non par des murs mais par des colonnes ou des branches.

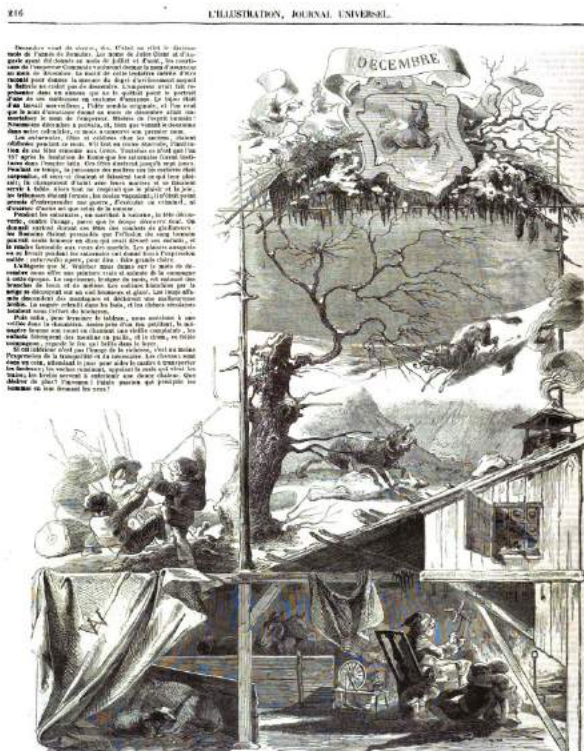


Fig. 25. Décembre, dessin par Walcher, Illustration, vol. 13, p.216., 01/12/1849.

L'illustration à gauche (Fig. 25) est l'un de ces exemples. Pour faire contraster les paysages extérieurs et la scène intérieure, ce dessin allégorique emprunte partiellement une coupe de maison. La maison, qui a une cage d'animaux, ressemble davantage à une écurie ou à un abri. Ses murs et ses charpentes en bois, s'étendant verticalement, rejoignent le paysage d'hiver au-dessus et font encore partie du cadre de houx qui les encadre. De cette manière, le dessin montre sa nature fantastique et symbolique plus que réaliste.

Entre-temps, comme les murs extérieurs du panoptique sont l'unité la plus grande dans l'illustration, ils constituent

parfois la case extrême qui englobe tous les dessins, autrement dit l'hypercadre ou le multicadre<sup>53</sup>. Comme ils jouent un rôle pour rappeler que tous les espaces subordonnés à la coupe d'immeuble appartiennent à un espace uni, les murs extérieurs sont souvent décrits par des lignes épaisses pour les distinguer des murs intérieurs (Fig. 23).

### 3. 1. 2. Les murs intérieurs (les cloisons)

En général, la forme des murs intérieurs, qui consiste en croisements de lignes droites, est plus simple que celle des murs extérieurs. Les espaces dépendant de l'immeuble, comme les chambres, ont leur individualité en étant séparés par les murs. Dans les illustrations réalistes de la première génération ou dans les dessins de *La Vie quotidienne*, des piliers et des décorations des murs intérieurs sont soulignés : par exemple, dans la figure 31 (page 63), illustration publiée dans *La Vie quotidienne* en 1863, apparaissent des murs intérieurs ornés de chapiteaux.

En outre, parfois les murs intérieurs ne se lient pas mais sont interrompus, ou sont remplacés par des colonnes (Fig. 22). Au contraire, ils sont représentés comme des lignes simples dans certains dessins schématisés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme les coupes de Robida dans *La Caricature* (Fig. 23, 29 (page 58)).

D'ailleurs, en tant qu'espace invisible pour les résidents, l'intérieur des cloisons est « le blanc », qu'on n'arrive pas à atteindre et où n'a lieu aucun événement. Pourtant, contrairement aux cadres vignettaux sur la page de la bande dessinée qui signifient l'interruption de l'avancement de récit, reste le contexte de l'arrière-plan dans l'intérieur des cloisons de l'illustration panoptique. Autrement dit, on peut prendre conscience que les intervalles d'entre chambres – les murs intérieurs – appartiennent, dans tous les cas, à l'immeuble. Par conséquent, ils sont considérés comme une zone non seulement hors-champ mais aussi intérieure au récit.

Les dessinateurs profitaient bien de telles caractéristiques : dans certaines illustrations, les murs horizontaux s'épaississent plus que les murs verticaux, afin de souligner la distance entre les étages (Fig. 16, 24). Cette tendance s'intensifiait à mesure que les illustrations panoptiques de la troisième génération étaient influencées par les dessins narratifs contemporains publiés dans la presse illustrée. Les espaces vides de l'intérieur des cloisons

---

<sup>53</sup> « Celle d'hypercadre s'applique à une seule unité, qui est celle de la planche. Les multicadres, en revanche, sont plusieurs. Le strip, la planche, la double page et l'album sont des multicadres gigognes, ... », GROENSTEEN, Thierry, *Système de la Bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.38.



horizontales sont efficacement utilisés pour insérer du texte (Fig. 22, 23, 24), et en particulier, comme je l'ai expliqué dans la deuxième partie, la figure 24 montre une technique du « hors-champ », qu'on peut voir souvent dans la bande dessinée moderne, et qui nous fait considérer les cloisons comme l'extérieur du récit.

### 3. 1. 3. La signification des murs

Dans l'illustration de la première génération, le mur se plaçant entre deux espaces symbolise la rupture spatiale. Ensuite, dans les bâtiments panoptiques de la deuxième génération représentés par celui de Bertall, la rupture entre les étages se distingue plus qu'entre les chambres. Alors que la rupture de la relation verticale par les murs est plus soulignée, la relation horizontale entre les chambres d'un même étage – bien que ces dernières soient aussi barrées par les murs – devient plus étroite, au point que les chambres ont une relation interactive ou de cause à effet.

Les murs de l'illustration panoptique de la troisième génération perdent de plus en plus leur sens physique de la hiérarchie, mais acquièrent un sens psychologique : les murs en tant qu'intermédiaire entre les histoires, division des scènes, etc. Néanmoins, du fait que tous les espaces que les murs produisent indiquent qu'ils sont dans le cadre d'une structure architecturale, l'identité spatiale de l'illustration panoptique ne disparaît pas (excepté quelques exemples comme la chambre en bas de la Fig. 19). De plus, parmi que les formes d'histoire en images au XIX<sup>e</sup> siècle, l'illustration panoptique a un trait distinctif en ce qu'elle a non seulement un hypercadre sous la planche mais aussi les multcadres stricts des chambres (cases) et que le rôle de ces multcadres sont précis.

### 3. 2. Les chambres

Une chambre, dans la coupe d'un bâtiment, est un espace formé par le croisement des murs horizontaux et verticaux. Elle est l'unité la plus petite pour représenter une narration indépendamment et aussi la sous-unité de « l'étage », dont l'identité est assignée selon la position dans le bâtiment. En tant qu'endroit où une histoire se déroule, la chambre correspond à la case de la bande dessinée, autrement dit, une vignette encadrée de bordures. La distance entre deux vignettes (chambres) dans l'illustration panoptique est relativement étroite par rapport aux autres vignettes dans les histoires en images de la presse, parce que ce qui la

détermine, c'est l'épaisseur du mur entre deux vignettes. Naturellement, dans cette structure les chambres sont autorisées à s'influencer réciproquement pour développer la narration.

### 3. 2. 1. La forme

Dans l'illustration de la première génération, la forme des chambres est faite par les murs et elle est limitée par l'étage, son unité supérieure. Il n'est ainsi pas possible que la chambre s'avance sur son rang. Les hauteurs des chambres au même étage sont donc uniformes alors que leurs longueurs peuvent être non-uniformes, comme on le voit dans la figure 21. Cela indique que la technique de « blocage<sup>54</sup> » de mise en page de la bande dessinée, c'est-à-dire la disposition des vignettes verticalement oblongues qui apparaissent dans les autres dessins narratifs de la presse illustrée, n'est pas autorisée.

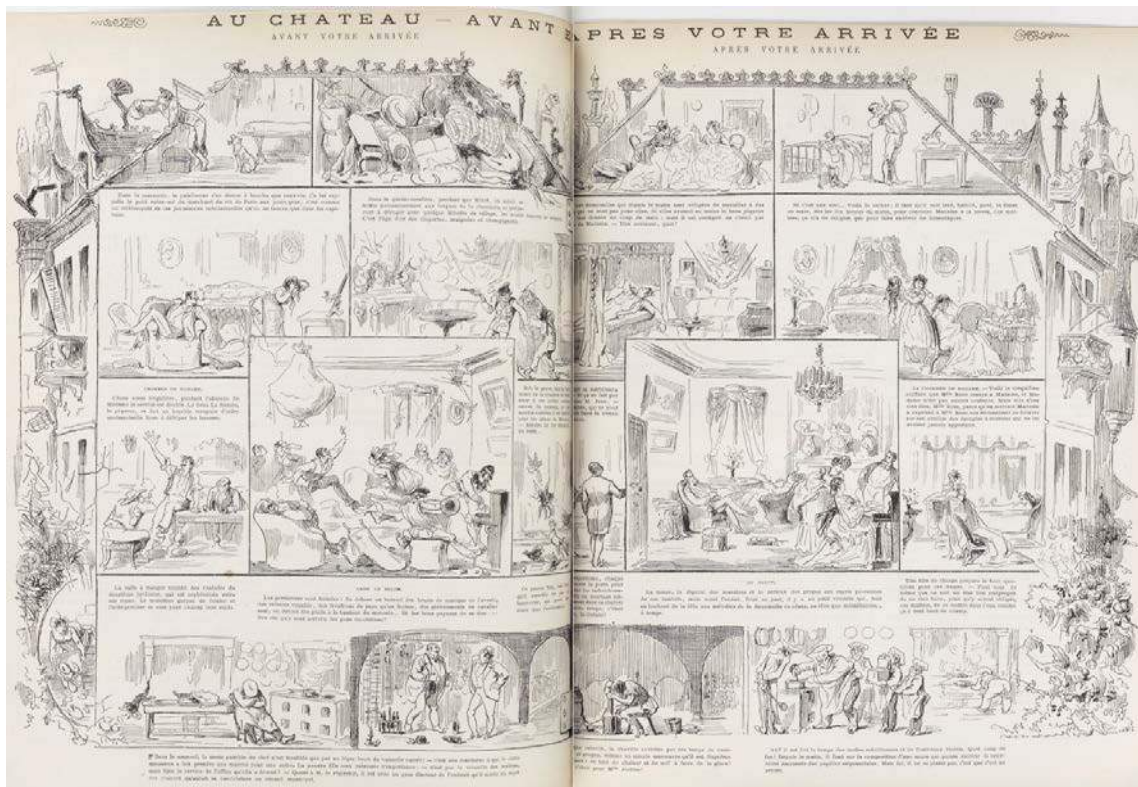


Fig. 26. Au château - Avant et après votre arrivée, La Vie quotidienne, 16/07/1870

<sup>54</sup> COHN, Neil, « Navigating comics: an empirical and theoretical approach to strategies of reading comic page layouts », *Frontiers in Psychology* [En ligne], 4:186, doi: 10.3389/fpsyg.2013.00186, mis en ligne le 11 mars 2013, consulté le 16 juin, 2018. URL : <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00186/full>

Dans certaines illustrations de la troisième génération, il y a des exceptions : le dessin ci-dessus (Fig. 26) est l'une des illustrations de deux pages typiques de *La Vie quotidienne*, publiées en 1870. Au milieu du dessin, il y a deux chambres en saillie qui rompent la régularité des murs. Les deux coupes de maison symétriques comparent le changement de l'intérieur en fonction du visiteur. Alors que les murs sont transformés en lignes simplifiées, les deux grands salons situés au centre des châteaux sont encadrés de manière irrégulière : les chambres s'avancent sur leur étage. Cette variation des chambres reflète les caractères particuliers du dessin de presse dans *La Vie quotidienne*, qui préfère le déploiement des images décoratives et hétéroclites à travers une planche de deux pages. Dans les illustrations de coupe qui ont une nature décorative et boulevardière comme « Mon Hôtel à Luchon » publié le 20 septembre 1873, ou « Les Veillées du château » le 17 novembre 1883, on peut aussi trouver un patchwork de chambres et de cases ne suivant pas le concept de la chambre de l'immeuble mais celui de la case typique dans la bande dessinée moderne.

La forme de la chambre est d'ordinaire un carré ou un rectangle, mais celle du dernier étage au-dessous des toits est exceptionnellement trapézoïdale ou quadrilatère asymétrique. Ce pattern apparaît le plus souvent dans le modèle de Bertall (Fig. 16, 17, 21).

D'ailleurs, les chambres dans les illustrations sur les coupes de bateaux, de trains, de châteaux, prennent des formes plus libres et diverses : rondes, circulaires, forme de voitures, etc. Il en est de même pour le dessin allégorique. « Une soirée du petit monde », planche publiée le 19 février 1859 dans *Le Journal Amusant*, décrit un monde étroit intitulé « un grand morceau », de manière allégorique et satirique. Parmi ses chambres, celle du centre a une forme octogonale, et les autres espaces qui l'entourent ne sont pas rectangulaires.

Quelquefois, ces formes irrégulières sont faites par la composition du dessin, qui n'est pas une élévation de face parfaite. Par exemple, « Au Château – Bêtes et gens : 2<sup>e</sup> série » (Fig. 27) dans *La Vie quotidienne* en 1880, montre un grand château vu en grand-angle (en plongée et contre-plongée en même temps), et non en élévation parfaite. Les chambres de cette coupe, représentées en perspective, forment des figures curvilignes. Exceptionnellement, les murs verticaux exposent aussi leurs surfaces latérales. On remarque les décorations luxueuses des murs et des toits qui séparent les étages. Par contre, dans la figure 24, la perspective des chambres à droite est simplifiée et déformée et rend intentionnellement ambiguës les frontières entre les murs et les chambres. De cette manière, le dessin, qui risque de ne pas être considéré comme une coupe de bâtiment, rappelle que c'est un bâtiment.

Par ailleurs, dans les illustrations de *La Caricature*, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les chambres qui étaient en général rectangulaire deviennent de plus en plus carrées, comme la bande dessinée moderne ou le dessin photographique dans la presse (Fig. 23, 24).

### 3. 2. 2. La superficie

Pour l'illustration de la première génération au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la superficie de la chambre n'avait pas une signification très importante. Au début, les deux espaces cloisonnés qui signifiaient un contraste ou une opposition avaient presque la même dimension. (Fig. 2, 12). Dans les dessins de coupe destinés à donner des informations, la dimension des chambres décrites de façon réaliste n'avait là aussi pas de sens caché. Cependant, à partir du modèle de Bertall de la deuxième génération, qui contient des messages satiriques, l'étendue des chambres, ce qui reflète une réalité de l'immeuble à l'époque, est liée au niveau de richesse. Les grandes chambres comme le salon, la salle de bal, représentent l'endroit où les gens se réunissent, ou la résidence des bourgeois riches. Les petites chambres sont pour les petits bourgeois, et les plus petites chambres pour les pauvres. Mais selon que la tendance satirique sur la hiérarchie

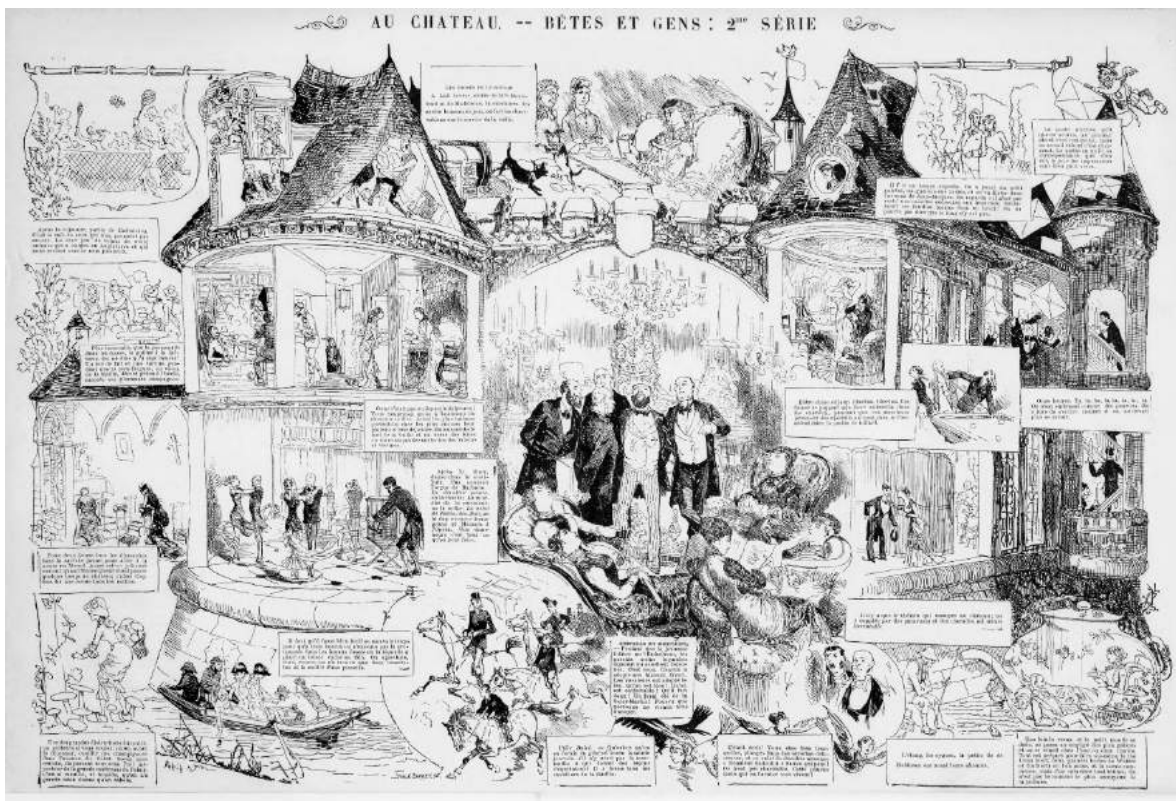


Fig. 27. Au château - Bêtes et gens : 2<sup>e</sup> série, *La Vie quotidienne*, 27/11/1880

disparaissait petit à petit dans l'illustration de la génération suivante, la taille des chambres devenait égale quels que soient leur richesse et leur niveau social, ou bien la taille des chambres était déterminée selon leur importance dans l'histoire. Dans la figure 26, par exemple, les deux carrés du salon sont de grande taille, non seulement en raison de leur superficie réelle, mais aussi parce que c'est le cœur du château, qui contient l'histoire principale en réunissant les gens en tant qu'espace public. La figure 27 montre la même stratégie : il s'agit d'un château qui montre les passe-temps des bourgeois et leurs animaux, leurs mondanités. Parmi les chambres contenant quelques épisodes sur l'équitation, la soirée et le rendez-vous amoureux, celles du centre où il y a les demoiselles qui dorment et les gentilshommes qui partagent le feu, sont irréllement représentées plus grandes. Cela met l'accent sur l'espace et les personnages en décrivant leur tenue en détail, et attire attention du lecteur des petits morceaux d'histoires éparpillés dans toute la planche.

### 3. 2. 3. Le site

Une autre différence entre l'illustration panoptique et les autres histoires en images, c'est que dans l'illustration panoptique le site de la chambre prend une signification importante et que sa superficie est variable d'après sa position dans l'immeuble. Ce phénomène apparaît dans la plupart des coupes fondées sur le modèle de Bertall. Les chambres des étages bas sont représentées de façon relativement grande, et plus les chambres se situent en haut, plus leur taille est petite. La situation de la chambre est un indice qui montre la position sociale et le niveau de richesse des résidents. Aussi, quelques pièces dont la fonction est précise, comme la cuisine et la mansarde, prennent une position fixe dans une maison. Mais cette façon de faire diminue de plus en plus dans les coupes de la troisième génération. La description des chambres est donc libérée, et la notion d'étage s'estompe aussi. Par conséquent, comme on le voit dans les figure 22, 23 et 24, la signification du site de la chambre devient peu importante, mais les chambres ont tendance à être disposées dans l'ordre de l'histoire.

### 3. 2. 4. L'intérieur

L'intérieur des chambres – la chambre à coucher, le salon, la cuisine, le couloir, etc. – est rempli de meubles et de personnages. Puisque les chambres montrent la vie quotidienne des résidents, le mobilier du quotidien, comme le lit, les rideaux, les illuminations, y apparaît. Généralement, les murs et les contours de la coupe sont réalisés en vue de face, mais pour



montrer les meubles disposés à l'intérieur – bien sûr, il y a des exceptions comme dans la figure 18 – les dessins de coupe ont tendance à être représentés en vue légèrement plongeante. Strictement parlant, la coupe n'est pas une élévation de face parfaite. L'intérieur qui était décrit en détail dans les illustrations des première et seconde génération, est omis dans certaines illustrations de la troisième génération, suivant la schématisation. En revanche, la description des personnages n'est pas omise mais plutôt intensifiée (Fig. 23, 24).

### 3. 3. Les escaliers

Les escaliers sont le passage vertical qui relie les étages dans un immeuble. Représentés dans la chambre où se déroule l'histoire, les escaliers guident le regard du lecteur en suivant leurs marches. Donc, ils peuvent laisser nos yeux courir de haut en bas ou de bas en haut. Par rapport aux autres chambres où il y a des meubles qui déconcentrent le regard, la cage d'escaliers a plus de blanc et elle est plus vide : elle contient donc des histoires qui peuvent être métaphorisées seulement par les escaliers, et offre aussi une « petite pause ». Dans quelques illustrations, y compris celle de Bertall, les chambres d'escaliers sont disposées dans la même position à chaque étage, de manière répétitive, pour donner un sens de rythme et d'unité verticale (Fig. 16, 23, 24). Ou alors, il y a des coupes où les escaliers ne sont mis qu'au rez-de-chaussée en tant qu'entrée du bâtiment (Fig. 17, 20, 22).

Les escaliers à noyau du bâtiment dans la figure 16 (de Bertall) commencent à partir de la chambre centrale au rez-de-chaussée, puis occupent les chambres de gauche dès le premier étage. Ces pièces sont constituées simplement des escaliers, des gens qui y montent, et des lettres qui indiquent le niveau. L'ensemble des quatre cages d'escaliers ont le pouvoir d'orienter le regard du lecteur du bas en haut dans le bâtiment. Grâce à leur variation répétitive (à la théorie gestaltiste), elles sont groupées à part des autres chambres et déploient une autre histoire métaphorique parallèle – difficulté de la montée : contrairement à la cage d'escaliers où montent cinq personnes, celle du premier étage n'en contient que trois. Ensuite, un seul personnage dans celle du second étage, puis un chat au-dessus. Si on compare la coupe de l'immeuble à notre société, l'escalier signifie l'ascension et la descente dans les classes sociales.

D'ailleurs, la figure 23 qui a aussi des chambres d'escaliers répétitives raconte une autre histoire : en montrant des décorations luxueuses, les quatre chambres alignées verticalement fonctionnent comme un dispositif qui donne de la somptuosité à l'immeuble. Simultanément, les escaliers sont le symbole de la dépravation, thème du roman *Pot-Bouille*. L'épisode de Berthe qui se déprave et tombe du haut en bas, et celui d'Octave qui épie la chambre du couple

au deuxième étage n'ont pas de point de contact dans le roman, mais dans la zone des escaliers dans l'illustration, ils se croisent et partagent un même espace. En effet, toutes les turpitudes du roman sont concentrées et liées autour de l'immense escalier de l'immeuble projetant les ombres inquiétantes des personnages, même si, il faut le reconnaître, la légende en-dessous ne va pas particulièrement en ce sens sauf à préciser que « l'escalier a des habitudes »<sup>55</sup>.

Par contre dans la figure 24, la coupe de l'immeuble se divise en deux zones, les chambres et les cages d'escaliers. Les escaliers s'étendent jusqu'au toit en terrasse, en liant les différents étages. Puisque l'intérieur de l'immeuble est partagé en deux, les événements qui ne se déroulent ni dans les chambres des résidents ni autour des escaliers doivent inévitablement être mis dans la zone d'escaliers. Cette unification des lieux souligne le contraste entre l'extérieur et l'intérieur des chambres.

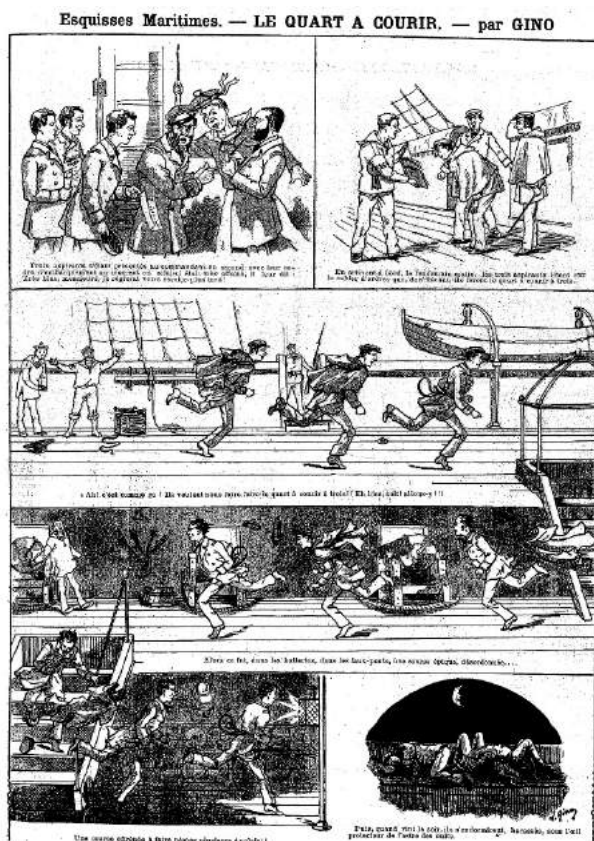


Fig. 28. Esquisses maritimes - Le quart à courir - par GINO, La Caricature, 14/ 01/1888

Il y a un autre exemple où l'escalier joue un rôle particulier. Le décor de la figure 28 est l'intérieur d'un navire. Dans les deuxième, troisième et quatrième strips, s'insèrent fragmentairement la coupe du navire. Le deuxième strip est le pont du bateau, et une légende indique qu'au-dessous il y a les batteries et les faux-ponts. Les personnages principaux – trois aspirants – courent en apparaissant à chaque étage, et ce qui lie naturellement ces étages, ce sont les escaliers. L'escalier à droite, dans le second strip, a pour rôle de mener les yeux du lecteur du second au troisième strip, et exceptionnellement notre regard arrive non pas du côté gauche, mais du côté droit. Le troisième strip se lit en suivant la direction dans laquelle les aspirants courent, dans l'ordre de droite à gauche, puis quand le regard arrive au côté gauche il descend en suivant un autre escalier qui dessert à l'étage au-dessous.

<sup>55</sup> VERRET, Arnaud, *thèse, cit.*, p.599.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît l'ascenseur, nouveau transport plus avancé que l'escalier. En cas de grand immeuble modernisé ou de grand magasin, comme dans la figure 18, la cage d'ascenseur occupe sa case à chaque étage, de manière répétitive comme l'escalier. Dans la planche « Les Magasins du mauvais marché » de *La Vie Parisienne*, publiée le 4 mars 1876, on peut voir les cages oblongues dans lesquels les ascenseurs chargés montent et descendent. En tant qu'élément mobile montrant la modernité et la luxe du grand immeuble, l'ascenseur occupe une partie de la coupe de l'immeuble au lieu de l'escalier.

### 3. 4. Les personnages

Le personnage est un élément principal qui forme un récit dans un bâtiment. Il raconte son histoire par son action dans un espace restreint. Quelquefois il se décrit avec ses paroles dans certaines illustrations de la troisième génération, mais les paroles sont écrites un peu loin sous la chambre, donc cela donne un sens de séparation avec le locuteur-personnage.

Premièrement, si les personnages constituent une foule, ils perdent leurs propres caractéristiques. Les nombreuses personnes qu'on peut voir dans la figure 15 représentent un spectacle de « masse », de manière exagérée, de même que ce que montre la figure 5, dessin d'architecture de l'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les romans contemporains ont décrit très souvent ce phénomène : « La population parisienne sort de ses alvéoles, vient bourdonner sur les boulevards, coule comme un serpent aux mille couleurs<sup>56</sup> ». Leur statut et leur couche sociale ne sont pas les mêmes, mais en se regroupant, ils déploient des effets visuels qui montrent l'homogénéité de leur fanatisme. L'aspect le plus manifeste de l'être *sui generis* que constitue la foule est l'existence d'une âme collective ; âme collective qui traduit la fusion de tous les individus en une seule et même entité, en un seul et même être précisément<sup>57</sup>. Les foules insérées dans l'illustration panoptique, suggérant les tendances de Paris, montrent les aspects publics de l'immeuble et sa situation prospère.

Au cas où les personnages ne font pas partie d'une foule, ils sont placés dans des espaces séparés de l'immeuble en tant qu'individus qui ont leur propre histoire. Dans le cas des figures

---

<sup>56</sup> BALZAC, Honoré de, *La Fille aux yeux d'or*, Balzac, « Physionomies parisiennes », *La Fille aux yeux d'or*, 1835, Éditions Rencontre Et Cercle Du Bibliophile, Lausanne, 1968, p. 37., RUBIO, Vincent, « La Foule. Réflexions autour d'une abstraction », *Conserveries mémorielles* [En ligne], vol. 8, 2010, mis en ligne le 25 septembre 2010, consulté le 06 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cm/737>

<sup>57</sup> RUBIO, Vincent, *ibid.*

16 et 22, la plupart de chambres font une mise en point sur la vie d'un couple, donc l'action et les vêtements, les affaires des personnages de chaque chambre sont comparées à ceux des autres chambres. Leur tenue et leur action sont aussi distinctes selon leur situation sociale et leur niveau de richesse. Dans l'illustration de la deuxième génération, les personnages décrits d'un point de vue impartial et neutre, sont dessinés de la même taille.

À partir de la troisième génération, la manière de décrire les personnages change au fur et à mesure que les cases diversifiées et abstraites apparaissent dans l'illustration : parfois ils se répètent dans un bâtiment (Fig. 22, 23, 24, 28), parfois ils franchissent la bordure entre les chambres (Fig. 23, 24). Les personnages soulignés par leur grande taille entrent en scène (Fig. 23, 27).

Dans l'illustration « Les Magasins du mauvais marché » de *La Parisienne* en 1876, la coupe du magasin est disposée à l'arrière-plan, les personnages et les produits de grande dimension semblant être mis à l'extérieur du magasin, au premier plan. Libérés du compartimentage de l'immeuble, les personnages extérieurs sont superposés au dessin du bâtiment, et ils sont utilisés pour décorer les bordures entre le dessin et l'article.

Dans le cas de la figure 23, certains personnages comme Octave et Zola apparaissent plus d'une fois, et les têtes de certains personnages s'agrandissent afin d'être mises en valeur. On peut découvrir plus clairement l'utilisation des personnages exagérés dans les autres dessins de Robida dans *La Caricature*.



Fig. 29. La Caricature, Au Bonheur des dames, coupe du roman de M. Émile Zola -par A. Robida, gravure de Yves-Barret, 31/03/1883, no. 170, p. 100-101.

« Au Bonheur des dames, coupe du roman de M. Émile Zola » (Fig. 29), publiée dans *La Caricature* le 31 mars 1883, est l'une des illustrations de Robida inspirées par les œuvres de Zola. Il s'agit d'une coupe du grand magasin : en 1860, où l'on vécut le changement de

l'économie de marché vers le capitalisme, le plus grand magasin qu'Octave Mouret<sup>58</sup> dirige est sur le chemin de succès, ruinant les petits commerçants des alentours et faisant se vautrer les femmes dans le luxe. Même si elle sait que le grand magasin est un système cruel, Denise tombe dans le piège de la tentation du grand magasin et de Mouret.

La grande illustration de deux pages représente le grand magasin comme « une grande usine à chiffons ». Cette coupe est divisée en deux parties : la grande façade d'une machine à vapeur au premier plan, les paysages divers de l'intérieur du grand magasin compartimenté où les gens achètent et vendent des produits dans les rayons à l'arrière-plan. Les personnages, dans la coupe du grand magasin à l'arrière-plan, sont petits par rapport aux grands personnages du premier plan. Dans chaque chambre (ou case) de la coupe, des piles de produits – des parapluies, des bas, des dentelles – sont étalées. Vues en bas de l'illustration, les légendes les expliquent en faisant allusion à une symphonie. En interagissant avec les autres personnes de chaque chambre, les personnages forment les scènes achalandées. D'un autre côté, Octave Mouret apparaît avec l'héroïne Denise dans la case portant le chiffre « 1 », et se présente encore une fois au premier plan. L'homme tenant une trompette sur la machine à vapeur, c'est Mouret, le propriétaire du grand magasin. Au centre du dessin, il conduit la symphonie de la marchandise. Sa grande apparence devant les paysages du magasin suggère qu'il a une immense influence sur sa propriété. Sous les pieds de Mouret, les femmes en robes ornementées sont aspirées dans le fourneau de la machine, en se mettant en tas au point qu'elles deviennent presque méconnaissables. La figure de la foule décrite comme une troupe bestiale, porte encore une fois l'image de la « masse idiote » au-delà du spectacle. Cette masse de personnages choque visuellement les lecteurs, en représentant le sujet sarcastique du roman de Zola à outrance et en grande taille.

### 3. 5. Les textes

Le texte est l'élément le plus important pour que l'illustration panoptique s'approche de la bande dessinée. Quand on voit une illustration panoptique, l'acte de regarder l'image et l'acte intellectuel de lire le texte doivent être réalisés séparément. À ce moment, la quantité de texte est une variable qui retient notre regard plus longtemps que l'image. Le texte inclut le titre de

---

<sup>58</sup> Octave Mouret est aussi héros du *Pot-Bouille*, un des romans des *Rougon-Macquart* par Zola (Fig. 23). Par hasard ou pas, son apparence dans la figure 29 semble un Mouret d'âge mur : ses cheveux et sa barbe sont même que ceux du personnage dans la figure 23.



l'illustration, le dessin des lettres qui font partie de l'illustration, les chiffres et l'alphabet, la légende, la signature du dessinateur et du graveur dans le coin inférieur, etc.

### 3. 5. 1. Les légendes

La plupart des dessins panoptiques de la première génération, qui ont pour but de diffuser de l'information et l'actualité comme le *Magasin pittoresque* et *L'Illustration*, ont un titre court – contrairement à celles de la troisième génération qui ont leur titre au-dessus du dessin – au bas du dessin (Fig. 2, 12, 13, 14, 16). La légende est consacrée, d'une phrase, à présenter le titre qui résume l'illustration ou une courte explication sur son contenu ou son dessinateur. Sinon, comme le dessin du souterrain de la figure 14 ou de la figure 29, il y a une manière d'assigner des textes numérotés pour expliquer les parties chiffrées correspondantes dans la coupe.

Les textes, qui étaient originalement écrits à la main et faisaient partie de l'histoire en estampes, sont poussés en dehors du dessin après la transplantation de l'histoire en estampes dans la presse. Dans l'exemple de M. Cryptogame adapté par Cham pour la revue *L'Illustration*, une des premières modifications concerne le texte : il sort du cadre et est composé de manière typographique<sup>59</sup>. Par la suite, dans les histoires en images, y compris l'illustration panoptique au XIX<sup>e</sup> siècle, le texte commence à s'allonger davantage, en exerçant une influence plus considérable sur l'ensemble du dessin. En conséquence, les légendes qui étaient exclues de l'illustration y entrent à nouveau. Dans le cas de l'illustration panoptique, la légende qui était écrite en bas de l'illustration entière, commence à s'accrocher sur le mur bas de chaque chambre (Fig. 21, 22, 24). De plus, non seulement l'explication de la situation mais aussi la parole du personnage peuvent s'y insérer. Finalement, la légende peut occuper toute la place sur le dessus ou dans le vide des chambres (Fig. 22, 23, 26). Pour garder l'espace où s'insèrent les légendes allongées, le dessinateur crée à part des vignettes ou des cases vides (Fig. 27). Les vignettes sont uniquement pour les textes dans la figure 27. C'est la technique que l'on peut voir dans les planches mêlées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui, aujourd'hui encore, est fréquemment utilisée dans la bande dessinée moderne. Après avoir augmenté la proportion de texte, le dessin rejette parfois les détails de sa description au texte et se concentre sur la décoration, ou devient incompréhensible ou ésotérique. Ce cas se retrouve dans quelques illustrations panoptiques qui portent davantage sur le texte que le dessin.

---

<sup>59</sup> PEETERS, Benoît, Lire la bande dessinée, Barcelone, Flammarion, 2003, p.111.



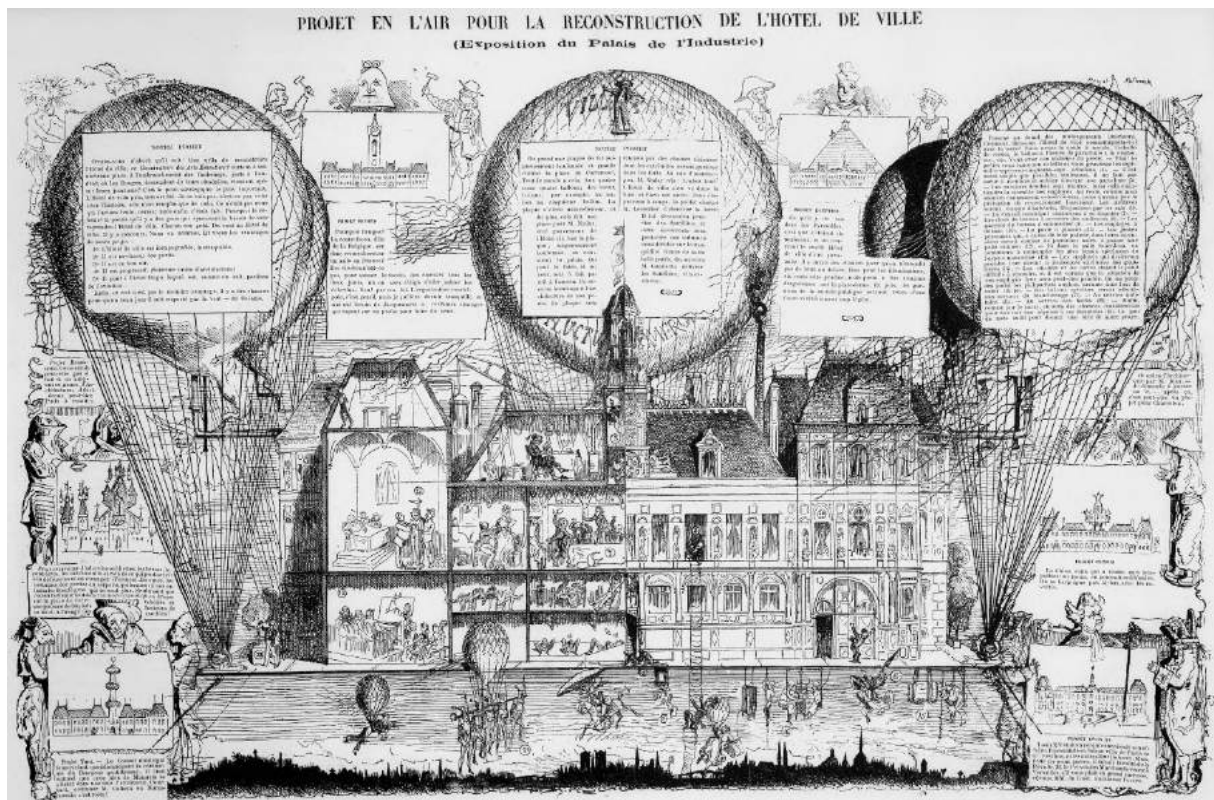


Fig. 30. *Projet en l'air pour la reconstruction de l'Hôtel de ville (Exposition du palais de l'industrie), La Vie parisienne, 01/03/1873, p. 136-137.*

L'un des exemples représentatifs en est « *Projet en l'air pour la reconstruction de l'hôtel de ville* » (Fig. 30), planche de deux pages de *La Vie quotidienne*, du 1<sup>er</sup> mars 1873. C'est un grand dessin imaginaire qui décrit un concours d'architecture pour la reconstruction de l'hôtel de ville complètement détruit en 1871, au cours de la période de la Commune de Paris.

Une exposition imaginaire, organisée au Palais de l'industrie, présente plusieurs projets fantaisistes pour le nouvel hôtel de ville : projet turc, projet belge, projet médiéval, etc. Parmi eux, ce sur quoi l'exposition focalise c'est le projet en l'air, c'est-à-dire faire voler l'hôtel de ville.

L'illustration est, en plus des dessins, remplie de cases pour les textes explicatifs sur les projets. Excepté la coupe du bâtiment, la plupart des espaces – les ballons énormes, les panneaux que les architectes étrangers portent – sont réservés aux textes. À proprement parler, l'histoire de cette illustration s'appuie sur le texte plutôt que sur le dessin. Les pièces dans la coupe de l'hôtel de ville en l'air sont numérotées et les explications sur leur situation dépendent aussi des légendes dans les ballons. En effet, le dessin de la coupe n'est pas suffisant pour être interprété sans le texte. Dans le ballon au centre et la case sur le projet égyptien, il y a même des ornements qui se retrouvent sur les bords des pages dans le livre, afin de décorer leur espace comme un livre enluminé.

### 3. 5. 2. Les numéros

On pourrait considérer que le numérotage et le numérotage alphabétique sur les parties dans l'illustration ont deux intentions : premièrement, faire lire le dessin au lecteur dans un ordre déterminé par le dessinateur ; deuxièmement, expliquer les parties du dessin par le texte qui est éloigné.

L'habitude générale de lecture de la coupe d'immeuble, établie par la coupe de Bertall de la deuxième génération, est de lire de bas en haut. Par la numérotation de chaque pièce dans l'immeuble, excepté les cages d'escalier, le modèle de Bertall brise le z-chemin (*z-path*<sup>60</sup>), ordre de lecture naturel et traditionnel, de haut en bas (Fig. 16). Les illustrations postérieures, sans l'aide de numérotation, suivent conventionnellement l'ordre de lecture qui commence à partir du rez-de-chaussée en bas de la page (Fig. 17, 21, 22). Mais à la troisième génération, il y a des illustrations qui suivent le z-chemin comme la page générale (Fig. 23, 29). Dans le cas d'« Au Bonheur des dames » par Robida (Fig. 29), la numérotation est là non seulement pour guider l'ordre de lecture mais aussi pour décrire les scènes dans chaque chambre par les légendes.

La numérotation pour l'explication complémentaire sur chaque pièce signifie que la chambre et la légende sont éloignées. Autrement dit, après avoir lu le dessin, le lecteur doit détourner les yeux vers le bas de la page, là où il y a les légendes, puis retourner au dessin. Dans une telle illustration, nos yeux bougent plus que dans l'histoire en images linéaires, qui mènent le flux du regard selon les vignettes et les strips, dans l'ordre. En conséquence, ce type de numérotation peut entraîner la rupture de l'immersion narrative, mais par ailleurs il peut augmenter la lisibilité d'une illustration compliquée en regroupant les morceaux de texte qui auraient tendance à se mélanger partout.

### 3. 5. 3. Les dessins de lettres

Le texte est écrit en typographie et à la main par le dessinateur. Le texte manuscrit, c'est-à-dire le dessin des lettres - généralement les simples lettres du titre ou du sous-titre - peut s'identifier à l'image. Du reste, l'insertion du dessin de lettres dans l'illustration est là non seulement pour faciliter la compréhension de l'histoire mais aussi pour attirer l'attention et décorer le dessin.

---

<sup>60</sup> COHN, Neil, *ibid.*

La figure 15 donne un bon exemple de cette utilisation. Sur le mur extérieur de l'immeuble de *L'Illustration*, sont écrites de grandes lettres en forme de panneau, comme le titre du périodique, la date de publication, le numéro de rue, le contenu du journal<sup>61</sup>. Puisque l'illustration ne montre pas l'ensemble du bâtiment, le dessinateur a affiché les panneaux de lettres comme un moyen d'indiquer sa destination. De plus, dans l'illustration la taille du bâtiment et des lettres est exagérée par rapport à celle des personnages. Cela peut être interprété par l'intention de mettre en valeur la réussite de *L'Illustration*, au point que son immeuble submerge les foules rassemblées.

Les lettres dessinées dans le dessin allégorique n'ont pas une signification facile à interpréter. Elles suggèrent parfois le titre ou le sujet du dessin, existant comme une partie de la coupe de l'immeuble. Quand on voit le dessin allégorique de la figure 19, on peut trouver que certaines parties des branches décoratives en bas forment le mot « NOEL ». De la même façon, la figure 25 inclut un phylactère indiquant le titre « DECEMBRE » en haut de l'illustration, qui aide à l'interprétation de son histoire symbolique. Le haut et le bas de l'illustration sont ordinairement, en typographie, l'espace où s'insèrent la légende ou le titre. Un autre panoptique de Noël, publié le 30 décembre 1854 dans *L'Illustration*, a aussi une banderole où est écrit « NOEL » au-dessus de la vignette du texte au centre de la planche. De



Fig. 31. Les mystères d'une maison de campagne, *La Vie parisienne*, 22/08/1863, p. 344-345.

<sup>61</sup> « L'illustration journal universel paraissant tous les samedi(s) avec gravures sur tous les sujets actuel », « ION, 33. », « publications illustrées ».

même, le lettrage orné de ce type est harmonisé avec l'ambiance de l'illustration en tant qu'élément décoratif.

L'image ci-dessus (Fig. 31) possède aussi des textes qui montrent une destination exceptionnelle. Cette illustration de deux pages était publiée dans le numéro de *La Vie parisienne* le 22 août 1862, et son thème était entièrement consacré à la culture à la campagne. Elle représente la coupe d'une maison bourgeoise à la campagne et ses invités de manière exagérée et humoristique.

Ce qui est remarquable dans l'image, c'est l'utilisation des textes. Avant toute chose, « Les Mystères d'une maison de campagne », en grandes lettres décorant le toit, saute aux yeux en indiquant le sujet de l'illustration. Les textes à l'extérieur de la coupe expliquent les histoires mineures étant symétriques des deux côtés de la planche. Surtout, les phrases sont utilisées non seulement en tant que décoration, mais aussi en tant que contours qui séparent les vignettes, comme les décors de chèvrefeuille autour de celles dernières.

## Conclusion

Cette recherche a porté sur les illustrations de coupes de bâtiment, qui étaient fréquemment publiées dans les journaux illustrés au XIX<sup>e</sup> siècle. En la définissant comme un nouveau genre de dessin, « l'illustration panoptique », j'ai mis l'accent sur la classification et la dissection de ce type d'images. J'ai aussi expliqué que les diverses formes de l'illustration panoptique faisaient partie du courant de l'époque sur l'évolution de l'image narrative, qui entraînait l'apparition de la forme standard de la bande dessinée moderne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour résumer ce mémoire, l'illustration panoptique est issue du dessin d'architecture pour la construction depuis que la notion de « construction » est apparue. Elle a donc une longue histoire. Quand commencent la révolution civile et la révolution industrielle, le dessin d'architecture reflète un point de vue plus anthropocentrique qu'architecture-centrique, et il se joint aux médias de masse comme le journal à la faveur du développement de l'imprimerie et de la tendance des gens à désirer des images spectaculaires. Surtout, le dessin de la coupe d'architecture commence à être activement utilisé pour transmettre de l'information et offrir des nouvelles en tant qu'illustration sur la page du journal illustré. De la même façon que les autres images publiées dans le journal illustré se transformaient selon le format, la censure et les caractéristiques du journal, l'illustration panoptique changeait en se mélangeant avec elles au fil du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle était particulièrement influencée par l'histoire en images de style töpfferien.

Ensuite, j'ai montré que l'illustration panoptique évoluait selon trois générations : la première génération qui métaphorise le contraste et la comparaison du monde dichotome, la deuxième génération qui a un nouveau signifié sur les niveaux sociaux et qui applique la forme de coupe comme décoration, et la troisième génération qui montre une hybridité en mélangeant avec les images décoratives, ou qui absorbe complètement la notion de la case de la bande dessinée moderne par la schématisation et l'insertion du texte long.

Dans la troisième partie, j'ai classé les éléments d'architecture de l'illustration panoptique en cinq catégories. Premièrement, les murs divisent l'intérieur et l'extérieur de la coupe d'immeuble et forment les chambres, c'est-à-dire les cases, pour se croiser à l'intérieur

de l'immeuble. En même temps, ils sont un dispositif pour rappeler que l'histoire du dessin se déroule dans un espace limité. Ou aussi, comme les murs jouent un rôle des cadres vignettaux, intericoniques, qui se voient dans quelques bandes dessinées de notre époque, ils peuvent faire partie du contenu de l'histoire. Deuxièmement, les chambres correspondent aux cases ou aux vignettes de la bande dessinée moderne, et elle sont des espaces où l'histoire se déroule. À partir de la deuxième génération, la richesse et le niveau social sont métaphoriquement représentés par la position et la taille de chambres mais cette formule disparaît vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La forme de la case devient de plus en plus un carré simple, et le contenu dans le case se schématise pour suivre le récit qui se concentre sur les personnages plutôt que de montrer la situation intérieure par le décor ou le mobilier.

Troisièmement, l'escalier est un dispositif qui occupe une chambre entière. Il produit effets de guider le regard du lecteur ou brise l'ordre de lecture naturel. Il est aussi lui-même le symbole de l'ascension et de la descente des résidents. Ensuite, les personnages sont classés en deux : masse des personnes et individus. La masse est décrite au sens de la prospérité de l'immeuble public, ou comme des gens stupides qui suivent aveuglement la vogue. Par contre, dès la troisième génération, l'individu est mis en relief en tant que sujet qui mène l'histoire dans le bâtiment, en variant sa taille et son détail. Enfin, le texte est l'élément qui devient de plus en plus important pour l'histoire et la narration. Il est utilisé de diverses manières telles que la numérotation, la décoration, etc.

Comme les éléments physiques dans l'illustration panoptique changent, l'histoire qui se déroule dans le bâtiment change aussi, étape par étape. L'illustration panoptique, qui montre tous les récits à la fois dans une planche, autrement dit dans un bâtiment, est au début une structure qui contient peu de chambres et de compartiments, montre l'histoire et donne de l'information en faible quantité. Mais, progressivement, le nombre de chambres augmente, la structure de l'intérieur contient plus d'informations et la narration est plus complexe. Du reste, la simultanéité des scènes qui se déroulent dans tout le bâtiment est de plus en plus dissoute, et elles deviennent séquentielles ou sont déployées de manière mélangée. Ceci montre un processus évolutif de la narration de l'histoire en images. L'illustration panoptique est donc le genre d'image, dans le journal illustré innovatif, qui adopte relativement tôt la notion de « cadre » en bande dessinée.

Jusqu'ici, j'ai analysé les éléments et les caractéristiques de l'illustration panoptique au XIX<sup>e</sup> siècle et trouvé sa morpho-généalogie vers la forme, similaire, de bande dessinée moderne. Au cours de cette recherche, j'ai pu apporter un nouvel éclairage sur la créativité et la valeur de l'illustration panoptique qui avaient tendance à se trouver en dehors de la catégorie du prototype



de la bande dessinée moderne au XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, je pense que la comparaison avec les autres formes d'illustrations contemporaines était insuffisante, et puisque j'avais des difficultés à trouver des exemples d'illustrations panoptiques en consultant des documents d'archives dans un laps de temps court, il se peut qu'il y ait d'autres exemples importants que je n'ai pas remarqués.

Pour la poursuite de la recherche, on pourra procéder à une étude plus approfondie sur la comparaison entre les diverses formes des premières bandes dessinées, et la découverte du classement de leurs formes dans le journal illustré au XIX<sup>e</sup> siècle. Non seulement les formes, mais aussi certains sujets qui changent la forme des images - salon, exposition, voyage, etc. - pourraient aussi être le thème important de cette recherche. De cette manière, il y a encore des questions sur l'évolution des formes de prototypes de la bande dessinée et celles-ci pourraient être davantage étudiées à l'avenir.

# Bibliographie

## I. Journaux illustrés et revues au XIX<sup>e</sup> siècle

*La Caricature, morale, politique et littéraire*, fondée par Charles Philipon, Paris, chez Aubert, rue Véro-Dodat, 1830 – 1843.

*La Caricature*, dirigée par Georges Decaux, Albert Robida, Paris, La Librairie Illustrée, 1880 – 1904.

*Le Charivari*, par Charles Philipon, Louis Huart, Pierre Véron, Paris, 1832 – 1937.

*Le Journal illustré*, dirigé par Moïse Polydore Millaud, Paris, 1864 – 1899.

*Le Journal pour rire : journal d'images, journal comique, critique, satirique, lithographique*, fondé par Charles Philipon, Paris, 1848 – 1851.

*Le Journal Amusant : journal illustré, journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.*, par Charles Philipon, Paris, 1856 – 1933.

*L'Illustration*, Armand Gilbert Le Chevalier, Alexandre Paulin, Paris, Saint Mandé, Bobigny, 1843 – 1944, 1945.

*Le Magasin pittoresque*, sous la direction d'Édouard Charton, Paris, 1833 – 1938.

*Le Monde illustré*, Achille Bourdilliat, Paris, La Librairie Nouvelle, 1857 – 1940, 1945 – 1956.

*The Penny Magazine*, Londres, Society for the Diffusion of Useful Knowledge, 1832 – 1845.

*Punch The London Charivari*, dirigé par Henry Mayhew, Mark Lemon, Ebenezer Landells, Londres, 1841 – 2002.

*La Science illustrée, journal hebdomadaire*, dirigé par Adolphe Bitard, Louis Figuier, Paris, 1875 – 1905.

*La Vie parisienne, Mœurs élégantes, Choses du jour, Fantaisies, Voyages, Théâtres, Musique, Modes*, par Émile Marcelin, Paris, 1863 – 1970.

## II. Ouvrages

### 1) Ouvrages littéraires

BALZAC, Honoré de, *La Fille aux yeux d'or*, 1835, dans *Œuvres complètes de H. de Balzac*, tome IX, Houssiaux (Éd.), 1855, p. 236 - 302.

BALZAC, Honoré de, *Gaudissart II*, dans *Œuvres complètes*, tome XII, Paris, Houssiaux (Éd.),

1855, p. 145-154.

BARRIÈRE, Théodore, GONINET, Edmond, *Tête de linotte : comédie en 3*, Paris, Lévy Calmann (Éd.), 1886.

LESAGE, Alain-René, *Le diable boiteux*, Paris, Le Veuve Barbin, 1707.

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire : Pot-Bouille*, Paris, G. Charpentier (Éd.), 1882.

## 2) Ouvrages théoriques

AURENCHE, Marie-Laure, *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque*, Paris, Champion, 2002.

BACOT, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIXe siècle : une histoire oubliée*, Limoges ; Presses universitaires de Limoges, 2005.

BENJAMIN, Walter, *The Arcade Project*, Cambridge, MA, et London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Barcelone, Flammarion, 2003.

BENTHAM, Jeremy, BOZOVIC, Miran (Éd.), *The Panopticon Writings*, London, Verso, 1995.

BLANCHARD, Gérard, *Histoire de la bande dessinée*, Verviers, Marabout université, 1969.

BRUN, Philippe, *Albert Robida (1848-1926) : Sa vie, son œuvre suivi d'une bibliographie complète de ses écrits et dessins*, Paris, Promodis-Ed., 1984.

COHN, Neil, *Early Writings on Visual Language*, www.emaki.net, Emaki Production, 2003.

GRAHAM, Law, *Indexes to Fiction in the 'Illustrated London News' (1842-1901) and the Graphic, (1869-1901)*, Victorian Fiction Research Guides 29, St Lucia, Queensland, Victorian Fiction Research Unit, University of Queensland, 2001.

GRAND-CARTERET, John, *Les Mœurs de la caricature en France*, Paris, A la librairie illustrée, 1888.

GRAU, Oliver, *Visual Art: From Illusion to Immersion*, Massachusetts, The MIT Press, 2003.

GRIFFITHS, Alison, *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York, Columbia University Press, 2008.

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, 1999.

HAMON, Philippe, *Imageries, Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2001.

KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève, VAILLANT, Alain

(Dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

LOTZ, Wolfgang, *The Rendering of the Interior in Architectural Drawings of the Renaissance*, Studies in Italian Renaissance Architecture, Cambridge: MIT Press, 1977.

MARCHANDIAU, Jean-Noël, *L'Illustration : vie et mort d'un journal, 1843-1944*, Privat, Toulouse, Bibliothèque historique Privat, 1987.

MILNER, Max, *La Fantasmagorie, Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

OETTERMANN, Stephan, *The Panorama: History of a Mass Medium*, traduit de l'allemand par SCHNEIDER, Deborah Lucas, New York, Zone Books, 1997.

SASSOON, Donald, *The Culture of the Europeans: From 1800 to the Present*, London, Harper Press, 2012.

SMONLDEREN, Thierry, *La Bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2009.

SMOLEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée*, Paris, Éd. Les Impressions Nouvelles, 2009.

WHITE, Nicolas, *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*, New York et Melbourne, Cambridge University Press, 1999.

### III. Articles

AURENCHE, Marie-Laure, « L'Invention des magazines illustrés au XIX<sup>e</sup> siècle, d'après la *Correspondance générale d'Édouard Charton (1824-1890)* », *Médias 19* [En ligne], Publications, Publications, Guillaume Pinson (Dir.), *La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique*, mis à jour le 02 mai 2018, consulté le 06 mai 2018.

URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=331>

AMBOLEY, Claude, « Petite histoire des panoramas ou la fascination de l'illusion », *Académie des sciences et lettres de Montpellier*, Séance du 26 février 2007 [En ligne], Bulletin no. 38, p. 37-52, consulté le 02 mars 2017. URL : <http://www.blu-montpellier.fr/academie>

BACOT, Jean-Pierre, « La mise en image des magazines. Le choix crucial et victorieux des utilitaristes anglais dans les années 1830 », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Media, culture, histoire, Images et média, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 16 mars 2017. URL : <http://lisa.revues.org/739>

BACOT, Jean-Pierre, « 1848 et l'illustration. La double naissance du reportage illustré et de la post-réception des gravures », VAILLANT, Alain, THÉRENTY, Marie-Éve (Ed.), *Presse &*

*plumes : Journalisme et littérature au XIXe siècle* [version Android] doi : 9782847360455, Nouveau Monde Édition, Montpellier, 2004.

GLEIZES, Delphine, « Tout est optique. Ou jeu d'optique », *Écrire l'histoire* [En ligne], vol. 5, 2010, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 05 juin 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/elh/849>

GRETTON, Tom, « Difference and Competition: The Imitation and Reproduction of Fine Art in a Nineteenth-Century Illustrated Weekly News Magazine », *Oxford Art Journal*, Vol. 23, No. 2, 2000, p. 145-162.

HAMON, Philippe, « La Bande sans la case, la case sans la bande, et la BD sans la BD », *Le Magasin du XIXe siècle : La BD fut*, no. 6, Paris, Champ Vallon, 2016, p.79-84.

HARSIN, Paul, WEILL, Georges, « Le Journal, Origines, évolution et rôle de la presse périodique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 15, fasc. 2, 1936. pp. 570-573.

KUNZLE, David, « Histoire de Monsieur Cryptogame (1845) : une bande dessinée de Rodolphe Töpffer pour le grand public », *Genava*, tome XXXII, 1984, pp.139-169.

LE MEN, Ségolène, « La ville, vive les représentations architecturales dans l'illustration », dans *Les périodiques d'architecture XVIIIe-XXe siècle, Recherche d'une méthode critique d'analyse*, sous la direction de Jean-Michel Leniaud et de Béatrice Bouvier, Paris, l'École des chartes, 2001.

RUBIO, Vincent, « La Foule. Réflexions autour d'une abstraction », *Conserveries mémorielles* [En ligne], vol. 8, 2010, mis en ligne le 25 septembre 2010, consulté le 06 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cm/737>

SADOUN-ÉDOUARD, Clara, « *La Vie parisienne* ou la mise en scène de la mondanité », *Médias 19* [En ligne], Théâtralisation des écritures de presse, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Presse et scène au XIX<sup>e</sup> siècle, Publications, mis à jour le 19 octobre 2012, consulté le 4 mars 2018. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=5052>

TÉTU, Jean-François, « L'illustration de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle », *Semen* [En ligne], no. 25, 2008, mis en ligne le 09 juin 2010, consulté le 14 mars 2017.

URL : <http://semen.revues.org/8227>

WILLEMS, Philippe, « Between Panoramic and Sequential: Nadar and the Serial Image », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 11, No. 3, 2012, consulté le 3 mai 2017. URL :

<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn12/willems-nadar-and-the-serial-image>

WILLEMS, Philippe, « Virtual Reality in the Age of Panoramas: Mapping out Our Buildings, a Village, Capitals, and Hell », *Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, vol. 20, issue 2, 2016, p.187 – 212.

#### **IV. Thèses**

GERVAIS, Thierry, « L'illustration Photographique : naissance du spectacle de l'information (1843 - 1914) », Thèse de doctorat, sous la direction de Christophe Prochasson et de André Gunthert, Paris, EHESS, 2007.

FILLOT, Camille, « La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer, Suivi d'un catalogue des albums et feuillets publiés à Paris et à Genève (1835-1905) », Thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Dürrenmatt, Toulouse, École doctorale Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication, 2011, mise en ligne le 13 septembre 2016, consulté le 4 août 2017. URL : <http://www.topfferiana.fr/2016/10/la-bande-dessinee-au-siecle-de-rodolphe-topffer/>

VERRET, Arnaud, « Monstre et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola », Thèse de doctorat, sous la direction d'Alain Pagès, l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2015.

#### **V. Pages de site web**

Journaux illustrés du XIXe Siècle

<http://www.supplement-illustre-du-petit-journal.com/histoire-presse-illustree.html>

Purely Panoramic & Panoptic, WILLEMS, Philip

<https://philippewillems.wordpress.com/purely-panoramic/>

Gallica <http://gallica.bnf.fr/>

Digital Library Hathi Trust <https://babel.hathitrust.org/>



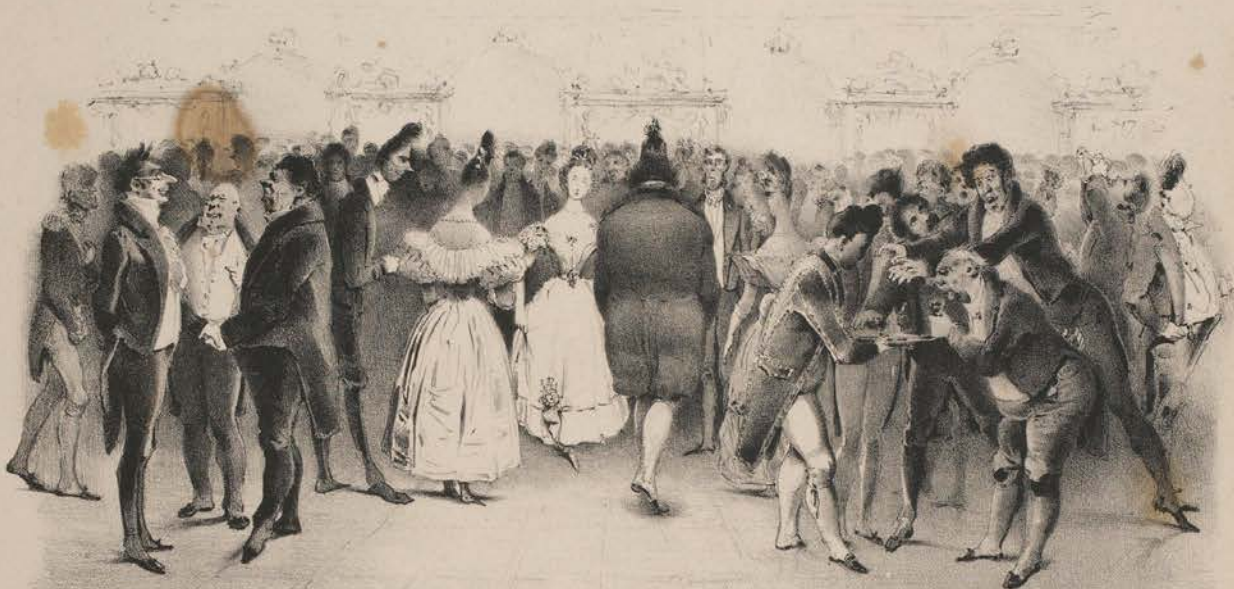
# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	1
I. APPARITION DE L'ILLUSTRATION PANOPTIQUE.....	5
1. 1. COUPES HABITEES .....	6
1. 2. CHANGEMENT DE LA CULTURE VISUELLE .....	10
1. 2. 1. Comparaison du « regard ».....	10
1. 2. 2. Panoptique et panorama .....	13
1. 3. ÉVOLUTION DE LA PRESSE ILLUSTRÉE ET DE LA BANDE DESSINÉE.....	16
1. 3. 1. Évolution de la presse illustrée.....	16
1. 3. 2. Évolution de la bande dessinée.....	19
II. GENERATIONS DE L'ILLUSTRATION PANOPTIQUE .....	23
2. 1. PREMIÈRE GÉNÉRATION (ANNÉES 1830 ~).....	23
2. 2. SECONDE GÉNÉRATION (ANNÉES 1840 ~).....	28
2. 2. 1. Panoptique de Bertall .....	29
2. 2. 2. Panoptique ornemental.....	33
2. 2. 3. Panoptique narratif.....	35
2. 3. TROISIÈME GÉNÉRATION (ANNÉES 1860 ~).....	36
2. 3. 1. Panoptique dans La Vie parisienne.....	36
2. 3. 2. Panoptique dans La Caricature .....	40
III. ÉLÉMENTS DE L'ILLUSTRATION PANOPTIQUE .....	46
3. 1. LES MURS.....	46
3. 1. 1. Les murs extérieurs .....	46
3. 1. 2. Les murs intérieurs (les cloisons) .....	48
3. 1. 3. La signification des murs.....	49
3. 2. LES CHAMBRES.....	49
3. 2. 1. La forme .....	50
3. 2. 2. La superficie .....	52
3. 2. 3. Le site .....	53
3. 2. 4. L'intérieur .....	53
3. 3. LES ESCALIERS .....	54
3. 4. LES PERSONNAGES.....	56
3. 5. LES TEXTES.....	58
3. 5. 1. Les légendes.....	59
3. 5. 2. Les numéros.....	61
3. 5. 3. Les dessins de lettres .....	61
CONCLUSION .....	64
BIBLIOGRAPHIE.....	67
ANNEXE .....	73

## **Annexe**

### **Les illustrations panoptiques dans les journaux illustrés français au XIX<sup>e</sup> siècle**

**Le Caricature**  
**morale, politique et littéraire**  
**(1830 ~1843)**



J. Traviès

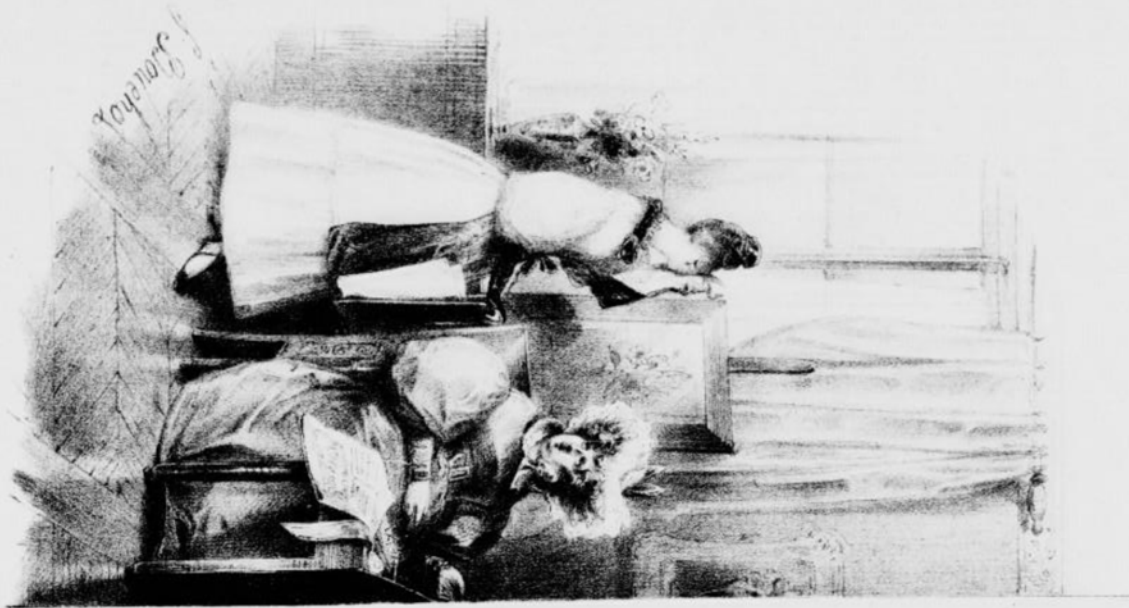


la fête a été magnifique  
et l'allégresse universelle

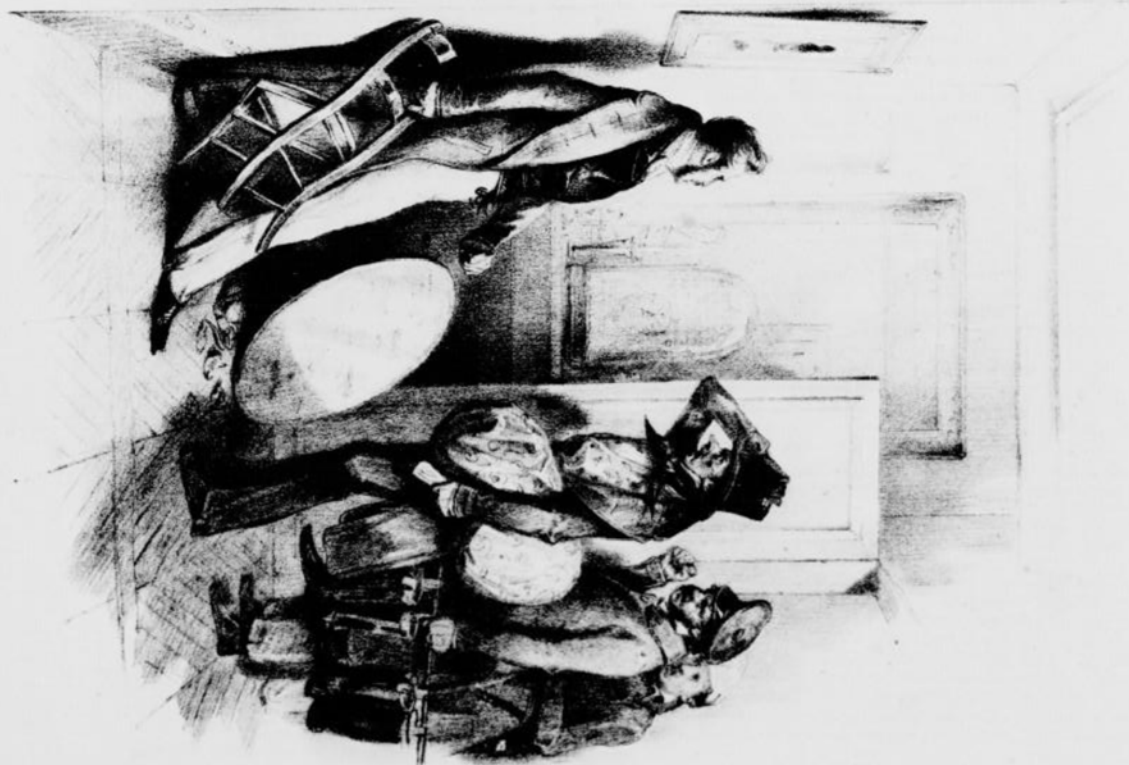
(Moniteur)

De la gravure de Schindler, Galien, sculpteur

# **Le Charivari (1832 ~1937)**



*En l'entendant venir on passait la dot.*



*Et... pour le corps amouillé.*

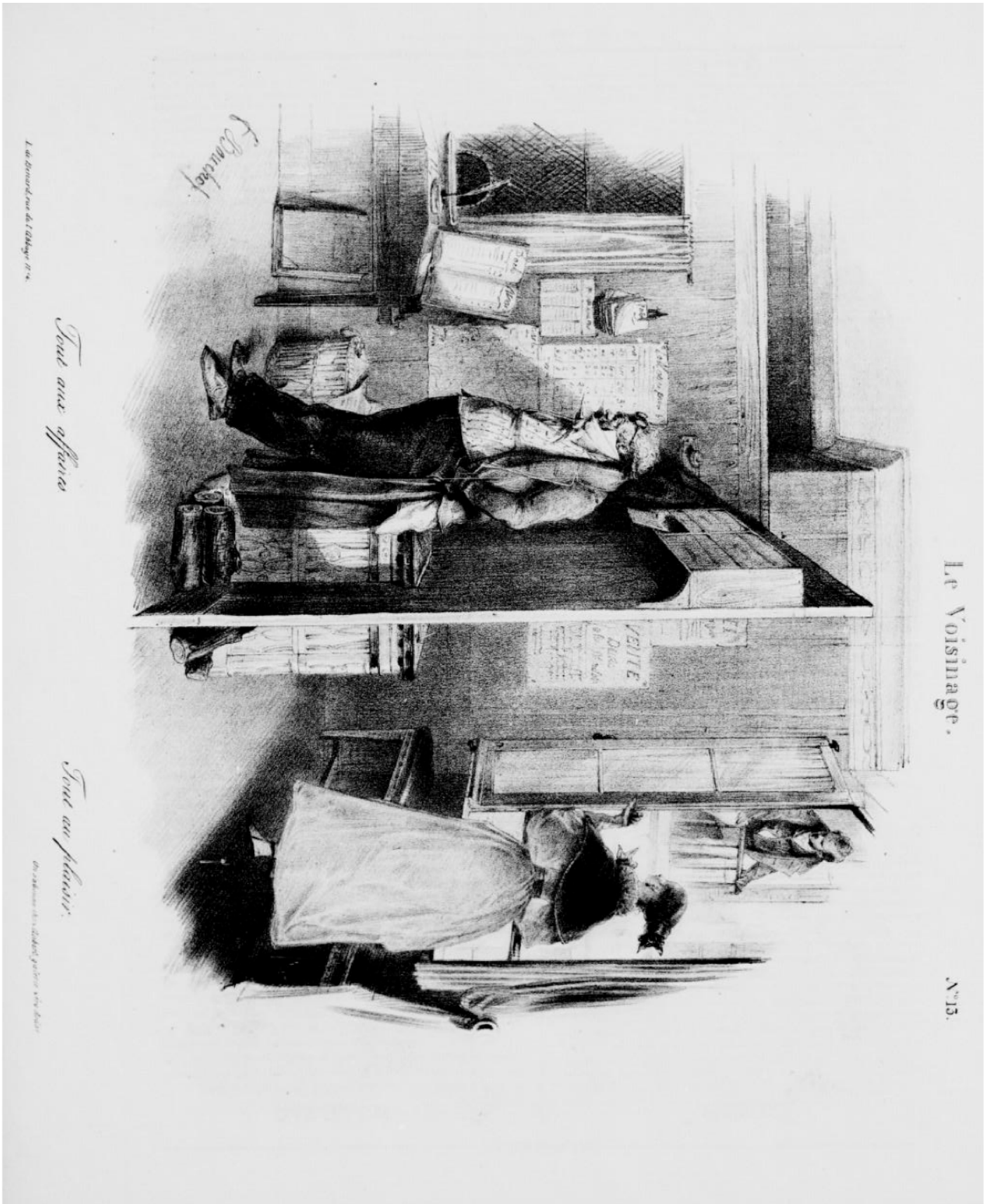
Le Voisinage

N. 11.

### Dessin.

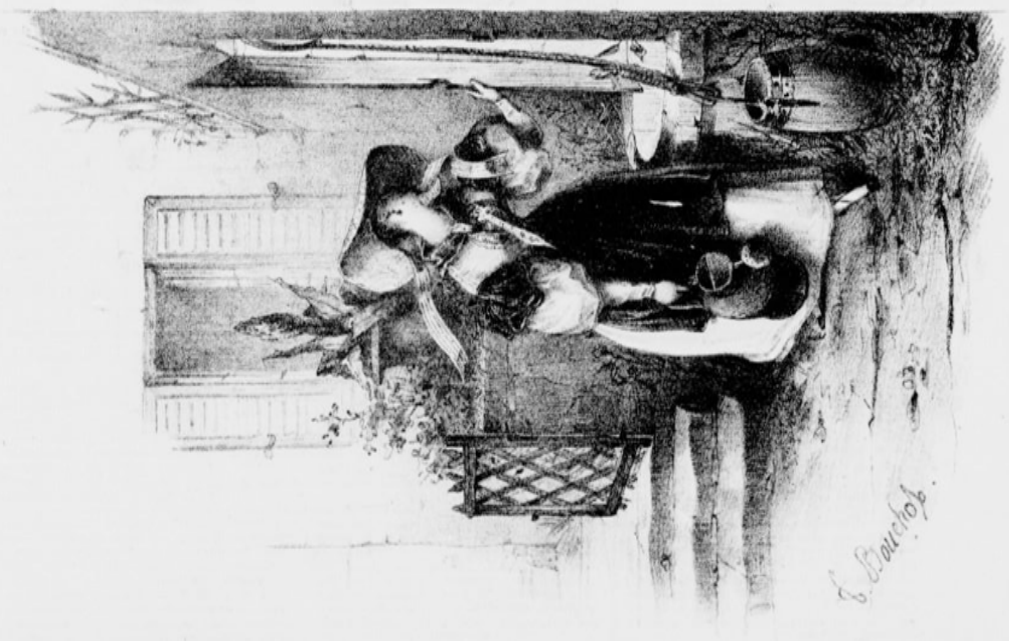
Nous avons acquis de M. Aubert le droit de continuer dans le *Charivari* cette jolie collection exécutée par M. Bouchot, et publiée sous le titre de *Voisinage*. Déjà nous avons donné une de ces planches qui appartiennent à cette série; nous donnons la deuxième aujourd'hui. Tout le monde comprendra que M. Bouchot a voulu peindre un mariage manqué.





Le Voisinage

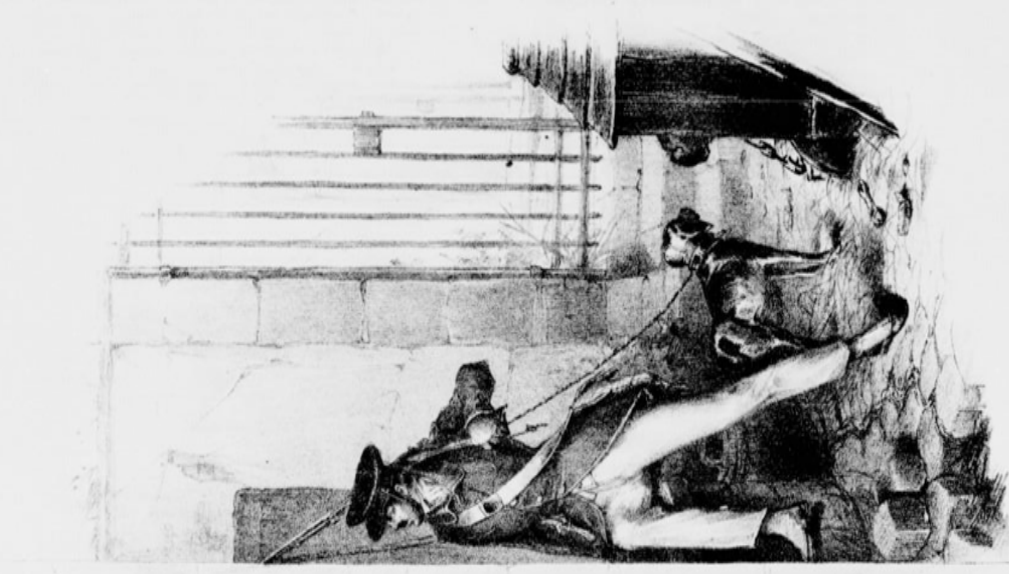
N° 12.



F. Bouchot.

Vue du côté de la mare

J. B. Sirey, rue de la Harpe, n° 15.



Le chien

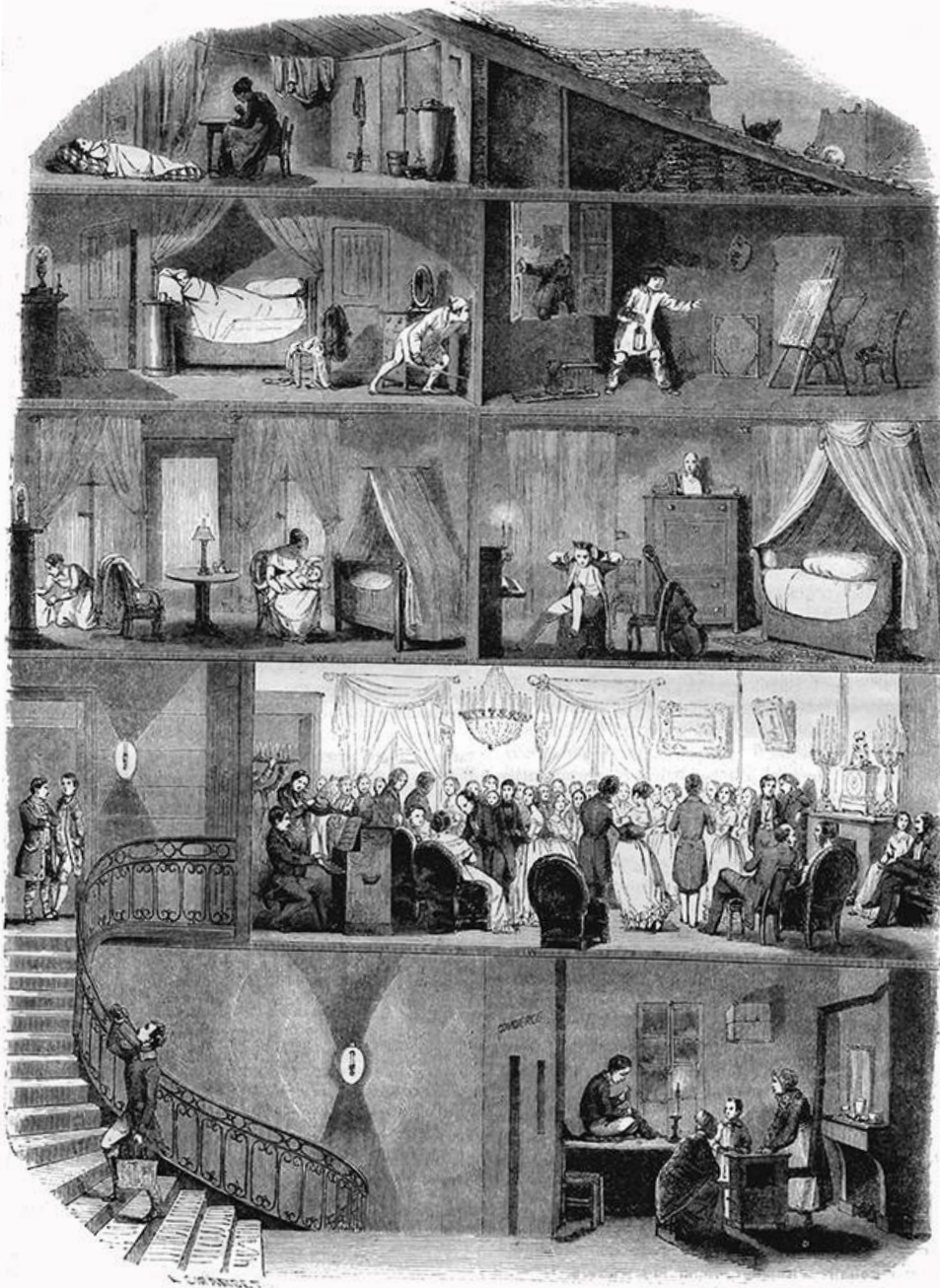
J. B. Sirey, rue de la Harpe, n° 15.

Cette petite scène appartient à la jolie collection publiée par M. Bouchot, sous le titre de *Voisinage*. — La suite des *Belles Mœurs*, par le même artiste, paraîtra sous peu de jours. — Nous avons déjà annoncé le portrait de *St-Philippe, roi des Gauls et martyr*; nous le donnerons demain jour de sa fête.

# **Le Magasin pittoresque (1833 - 1938)**

libre, aucun coin de son étroit foyer ne peut le défendre des regards étrangers. Quiconque passe a le droit de tourner le bouton de sa porte et de le forcer à répondre. Serviteur de cinquante volontés, il faut qu'il satisfasse à toutes. On lui

demandera tour à tour compte des lettres reçues et de celles qu'on attend, des visiteurs accueillis ou renvoyés, des réclamations au propriétaire, des gênes du voisinage; et s'il oublie, s'il se fatigue, un essaim de plaintes s'élève! C'est le seul



(Dessin de M. Karl Girardet.)

habitant du logis auquel la négligence ou l'humeur ne soit jamais permise, et chacun de nous aurait assez de vertus s'il possédait la moitié de celles qu'il attend de son concierge.

Mais montons au premier étage avec ce valet qui porte un

panier de vins dont il déguste les prémices. Ses deux confrères en livrée, qui attendent sur le palier, vont nous introduire dans la salle du bal. Que de lumière, de bruit et d'éclat! à voir cette foule parée, qui ne croirait à sa joie! Et cepen-



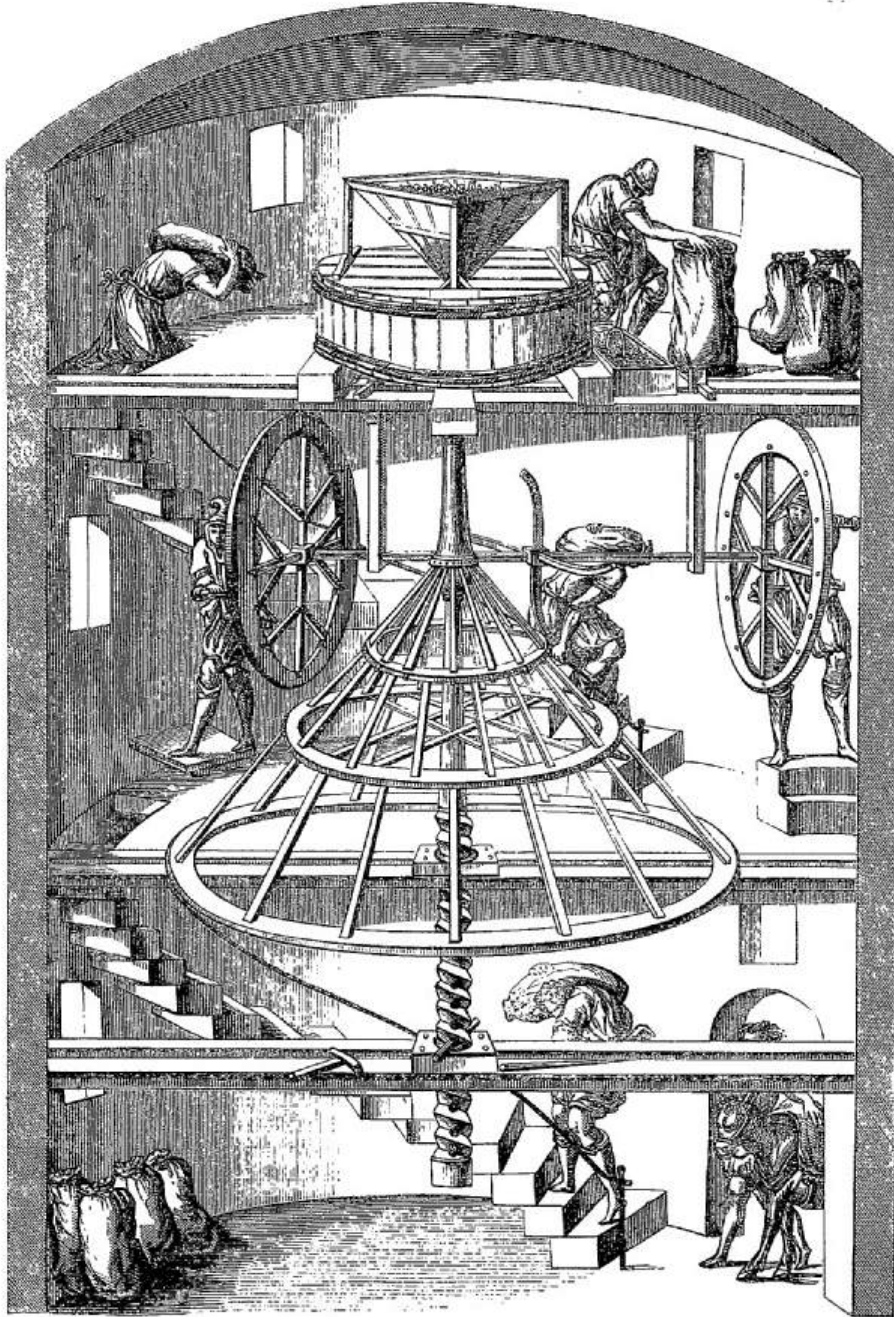


Fig. 5. Intérieur d'un moulin du seizième siècle, à plusieurs étages. — Dessin d'Androuet du Cerceau, dans le Théâtre de Jacques Besson.

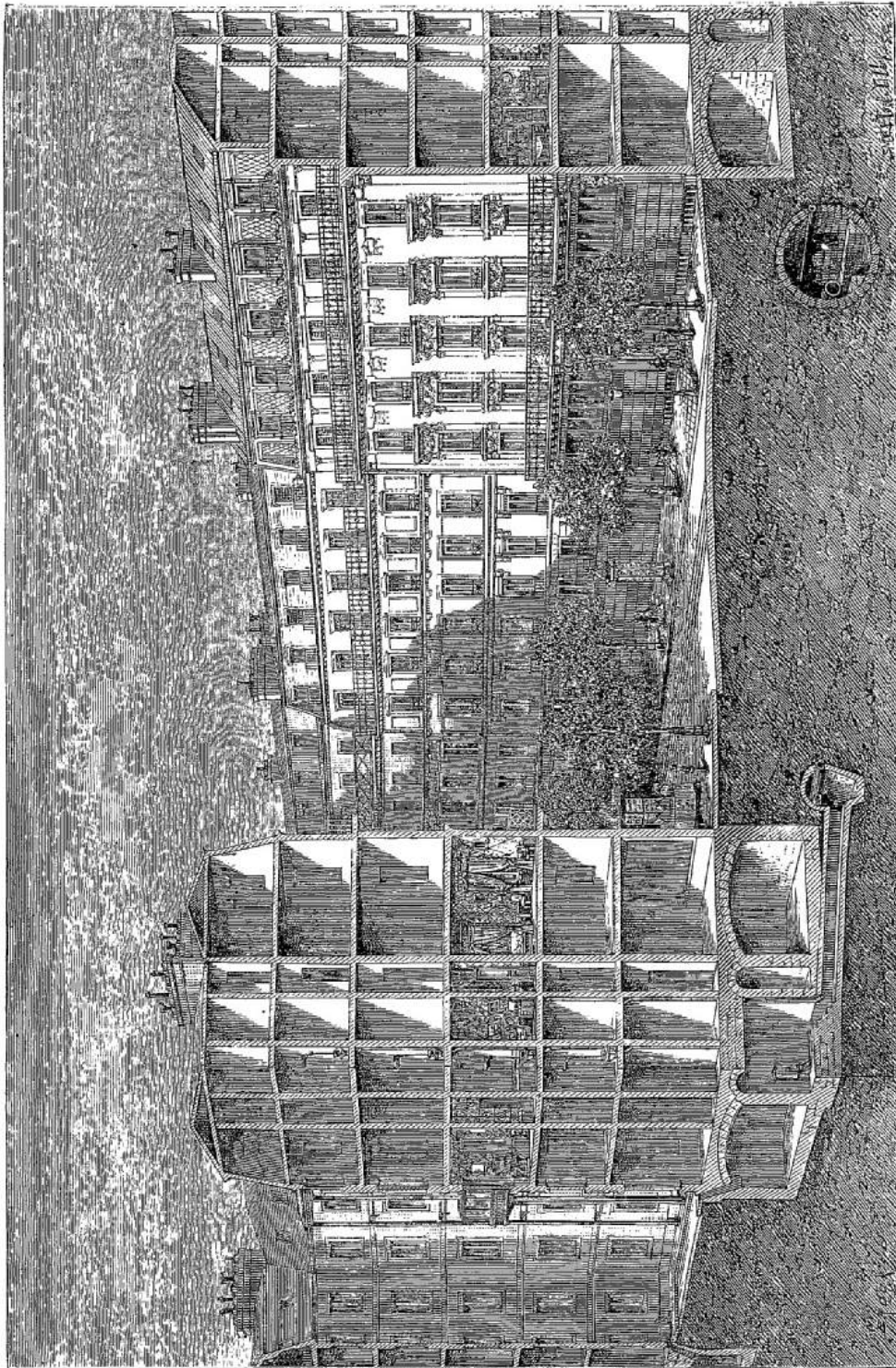
Farines blanch.	{ 1 <sup>re</sup> opér. Farine dite de blé . . . 38	} 66k.
	{ 2 <sup>e</sup> opér. Farine dite de 1 <sup>er</sup> grau. 19	
	{ 3 <sup>e</sup> opér. Farine dite de 2 <sup>e</sup> grau. 9	
Farines bisés.	{ 4 <sup>e</sup> opér. Farine dite de 3 <sup>e</sup> grau. 5,0	} 8,3
	{ 5 <sup>e</sup> opér. Farine dite de 4 <sup>e</sup> grau. 3,3	
Issues. . . . .	{ Son gros et petit . . . . . 10,8	} 23,3
	{ Recoupes . . . . . 8,8	
	{ Recoupettes . . . . . 5,7	
Déchet, évaporation et perte . . . . .	2,4	
Total . . . . .	kil. 100,0	

Dans les années où le grain manquait, on remouait jusqu'à sept fois; les recoupes étaient elles-mêmes pulvérisées et entraient dans le pain.

La méthode dite improprement anglaise, et dont l'origine est réellement américaine, est beaucoup plus simple; elle consiste à écraser tout le blé en une seule fois, et à séparer ensuite, au moyen des bluteries convenables, le son et les différentes qualités de farine. Les meules qui, dans la méthode économique, ne font jamais plus de cinquante-cinq à soixante tours par seconde, en font jusqu'à cent vingt. Aussi,

1880, 37p, Modèle de la tranche d'un boulevard de Paris,  
avec ses égouts et ses conduites d'eau et de gaz

- Dessin de Broux, d'après le modèle en relief exposé dans le pavillon de la ville de Paris, en 1878

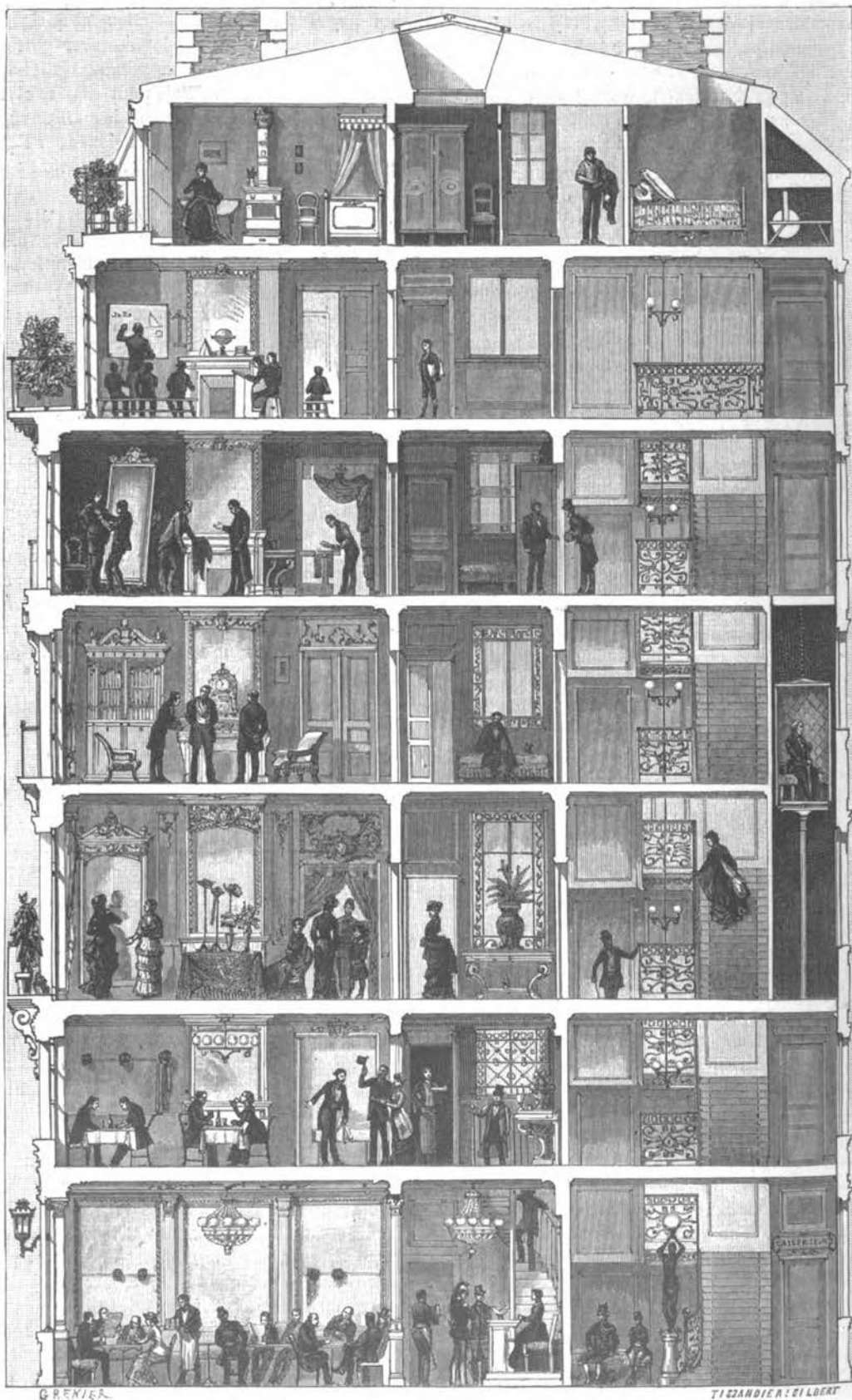


Modèle de la tranche d'un boulevard de Paris, avec ses égouts et ses conduites d'eau et de gaz. — Dessin de Broux, d'après le modèle en relief exposé dans le pavillon de la ville de Paris, en 1878.

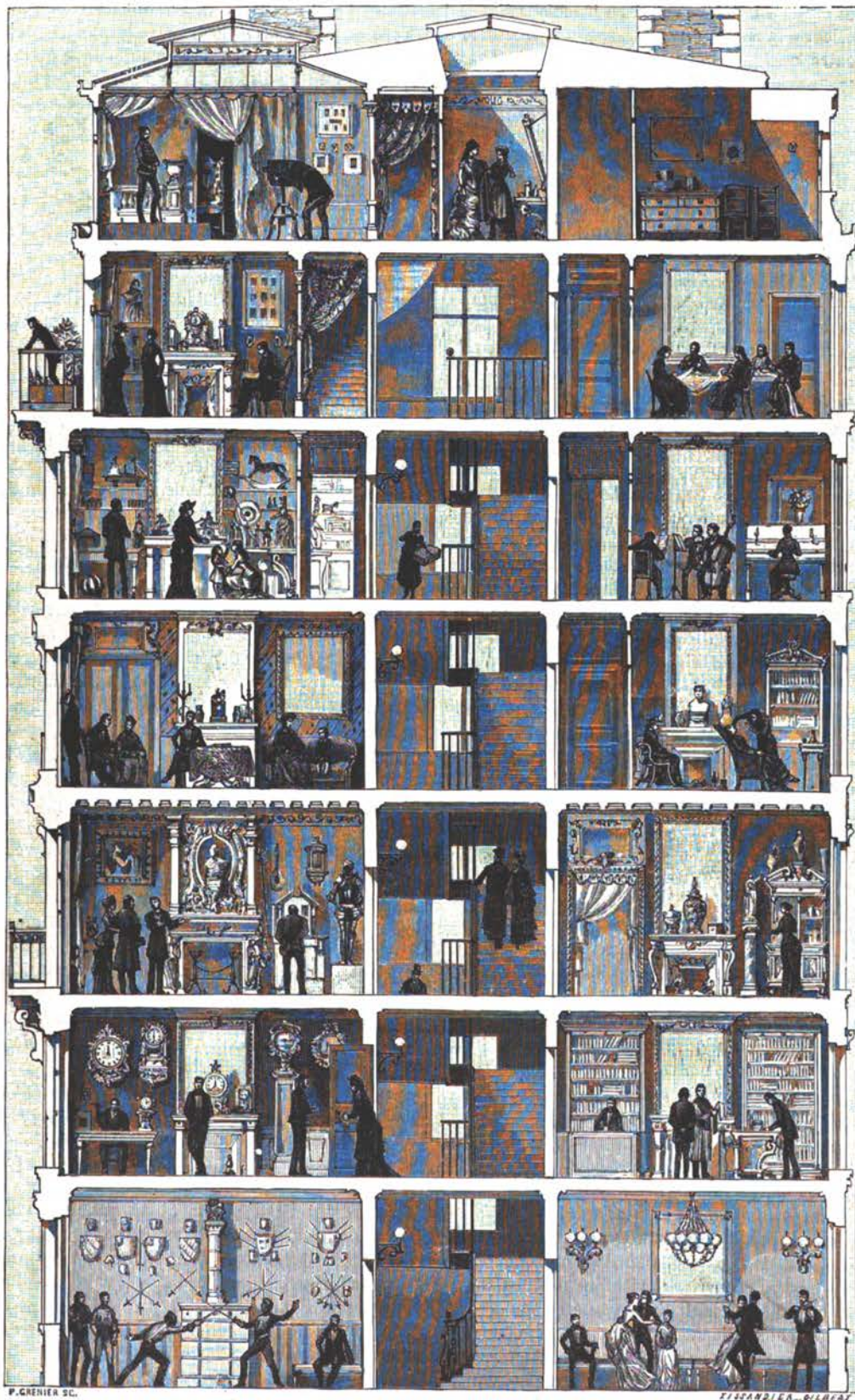
A droite de la gravure, l'égout collecteur. — Deux tuyaux pour le service des eaux.  
A gauche, égout pour desservir les eaux ménagères et les eaux pluviales.

Les tuyaux pour le service du gaz se trouvent à une profondeur de 1<sup>m</sup>.50 sous la chaussée.  
Dans la cour à gauche se trouve un ascenseur pour le service de la maison.





Paris qui travaille. — Composition et dessin de Tissandier et Gilbert.

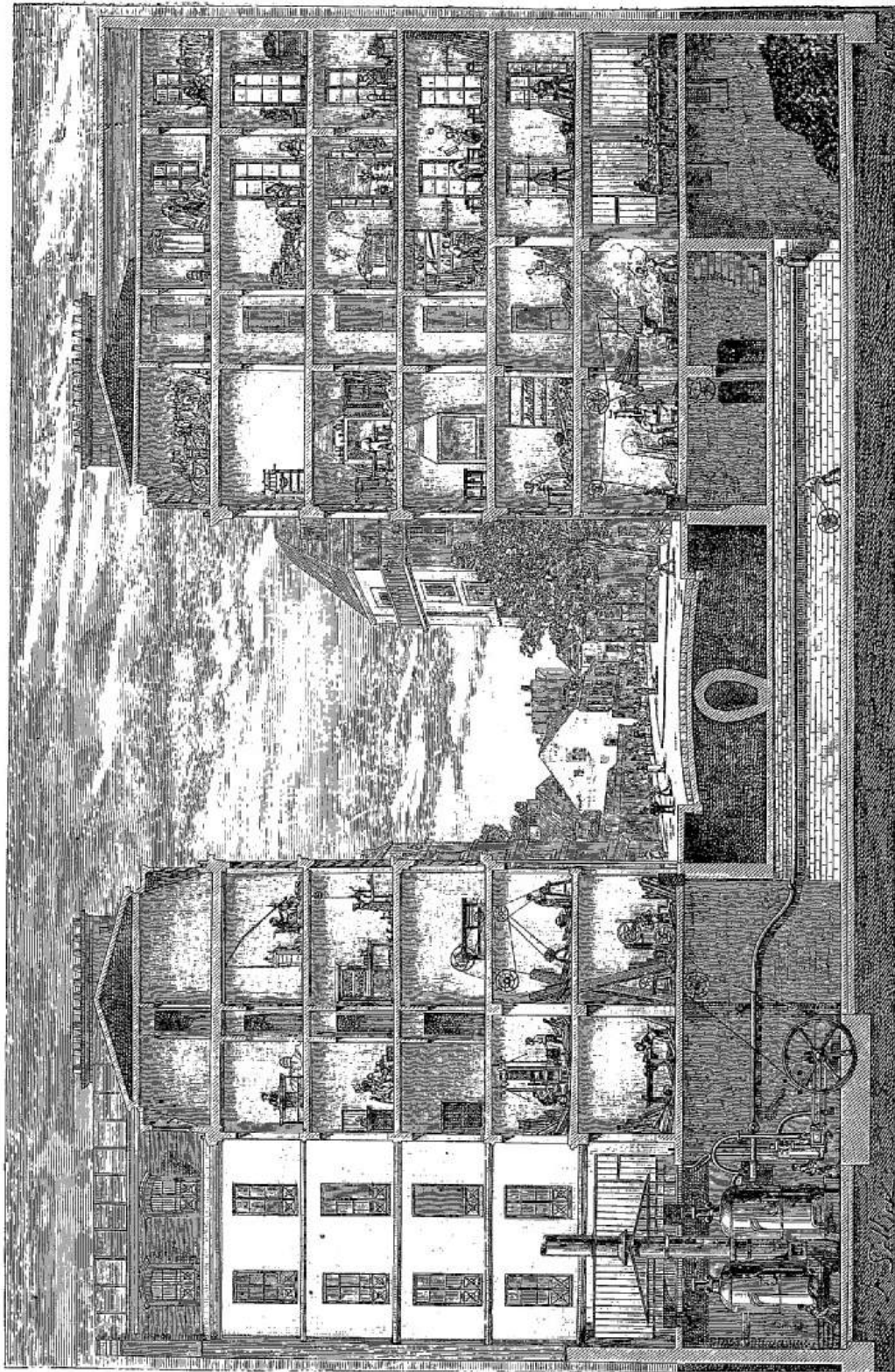


Paris qui travaille. — Composition et dessin de Tissandier et Gilbert.



1885, 57p, Maisons industrielles du faubourg Saint-Antoine, à Paris,  
 - D'après un dessin de M. Armengaud aîné

fants, etc., etc. Chaque ouvrier a la force motrice à sa disposition : il n'a qu'à étendre la main, à jeter une courroie sur une poulie, et tout entre en mouvement.



Maisons industrielles du faubourg Saint-Antoine, à Paris. — D'après un dessin de M. Armengaud aîné.

En quittant cette ruche, où il y a beaucoup d'abeilles et pas un seul frelon, on emporte une bonne et saine impression. Souvent, des étrangers venus de loin pour visiter Paris s'en retournent

**L'illustration :  
journal universel  
(1843 - 1944)**

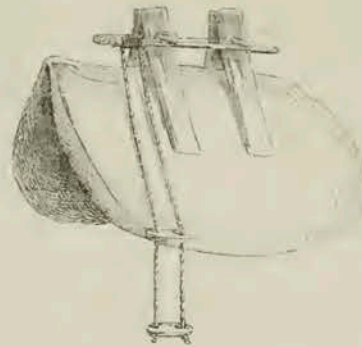


général, l'autorisation d'organiser à la Maison-Carrée un escadron de cent dromadaires, avec deux cents hommes d'équipe du 55<sup>e</sup> de ligne et du 6<sup>e</sup> bataillon de chasseurs d'Orléans. Il y a ainsi deux hommes pour un dromadaire : un seul monte, un autre conduit; ils se relayent à chaque halte; tous deux peuvent monter au besoin. C'est sur l'arrière du bât que le cavalier est assis; le devant est occupé par les deux sacs des soldats, par deux autres contenant de quatre à cinq litres d'eau chaque, ainsi que par un grand sac en toile renfermant pour un mois les vivres des deux soldats en biseuit, sel, sucre, café et riz.

Le bât se maintient au moyen d'une corde fortement saignée. A l'extrémité d'une des traverses du bât, à laquelle s'attachent les bagages ci-dessus mentionnés, vient s'enrouler une double corde que traversent deux étriers en bois. Le cavalier est, de cette manière, libre de mettre ses pieds à la position qui lui convient le mieux, et de se servir des étriers pour monter et descendre.

Le licol est à la fois simple et ingénieux. Au moyen de deux anneaux fixés en dessus et en dessous du muscar, on fait passer en sens contraire une double corde attachée à l'anneau supérieur. A l'aide de ces brides, on maîtrise le dromadaire le plus méchant et le plus rétif.

Le soldat monte habituellement sur le dromadaire en faisantagenouiller sa monture et en lui mettant le pied sur une des jambes de devant; pour descendre, il passe les deux jambes du même côté, et se laisse glisser au commandement de : *à terre!*



(Selle de Dromadaire.)

Le dimanche 28 janvier 1844, le maréchal gouverneur général passait en revue la gendarmerie, l'artillerie et le

général sur le champ de manœuvres de Mustapha, près d'Alger, quand tout à coup des cris sauvages se firent entendre. Aussitôt on vit déboucher par le chemin de la Maison-Carrée, en une masse noire et compacte, un groupe de cavaliers d'une espèce toute nouvelle, devant dans les airs, du haut de leurs montures africaines, leurs fusils retenant au soleil; c'était l'escadron de dromadaires. La première vue de cette cavalerie provoqua un mouvement d'hilarité, que le gouverneur général réprima en s'écriant : « Ne riez pas; la chose est plus sérieuse que vous ne pensez. » En effet, l'escadron de dromadaires exécuta sur-le-champ diverses manœuvres avec une extrême précision, manœuvres tantôt en colonne, tantôt en bataille, se formant sur la droite, sur la gauche et en avant en bataille, tantôt au pas, tantôt au trot. Bientôt, à un commandement, les hommes sautèrent lestement à terre et se portèrent en avant, exécutant des feux de trauilleurs, tandis qu'un quart d'entre eux suivait le mouvement offensif, chaque homme conduisant quatre dromadaires par les rênes.

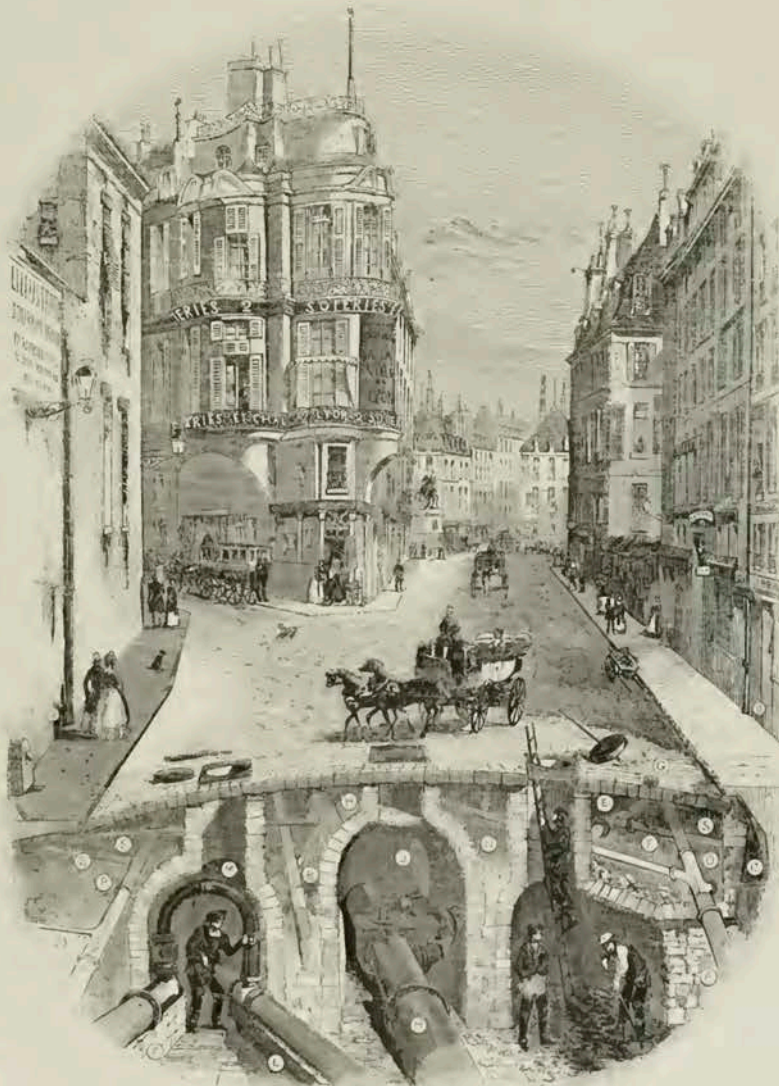
La promptitude de toutes ces évolutions, la facilité avec laquelle nos braves et intelligents fantassins ont appris à manier leurs dromadaires, ont vivement frappé toute l'assistance. Aux plaisanteries a succédé l'admiration, et chacun a compris tout l'avantage qu'il sera possible de retirer de cette institution. Grâce aux escadrons de dromadaires, aucune population arabe ne saurait plus désormais trouver dans l'émigration un asile où elles soient assurées d'échapper à l'atteinte de nos colonnes expéditionnaires.

I.

Paris souterrain.

Du temps de nos bons aïeux, lorsqu'on croyait encore aux esprits, — car nous sommes aujourd'hui trop raisonnables pour y croire, — on avait divisé notre monde en trois parties habitées par des êtres de nature diverse. L'air et les nues étaient le domaine des sylphes, esprits légers, toujours beaux, toujours jeunes, nés pour la poésie et le plaisir, habitant des palais brillants formés de nuages dorés par le soleil, étincelants comme l'arc-en-ciel. — Au-dessous d'eux, à la surface de la terre, c'était la race humaine, notre domaine à nous, tel que nous l'héritons. — Et puis, au-dessous encore, dans les entrailles de la terre, se trouvait un troisième monde, celui des gnomes, esprits souterrains, reliés au dernier degré de l'univers. Gens-ci, en le conceit, étaient encore moins connus. Des hommes, domes de bons yeux, et surtout d'une bonne dose de crédulité, pouvaient bien avoir entrevu, par intervalles, dans les nuages, les nuages fantastiques et les armées légères des sylphes rangées en bataille dans le ciel; de graves historiens en rapportent mille témoignages. Mais nul regard, si complaisant qu'il fût, ne pouvait pénétrer jusqu'aux cavernes inaccessibles des gnomes. L'imagination, qui ne fait jamais défaut, y suppléait; tantôt, selon le caprice du rêveur, on peignait ces pauvres gnomes comme des démons mal-faisants, difformes, rabougris, accapant les trésors de la terre, et les enfouissant avec eux par une insatiable avarice; tantôt, au contraire, on trouve des palais d'or, de pierres précieuses, qui s'ouvrent dans les longues galeries souterraines à la lueur d'une foule d'escalobes et des ruisseaux de phosphore; pays merveilleux où règnent des esprits irrésistibles, vifs et séduisants, mais capricieux et fugitifs comme ces feux errants qui scintillent dans l'obscurité des cavernes.

Sans doute nos lecteurs ne sont pas sans avoir entendu quelquefois, et même avec plaisir, ces récits fantastiques. Eh bien! sans craquer les Aaux contes de la *Bibliothèque bleue*, ou les graves entretiens du comte de Gabalis sur les êtres élémentaires, nous allons faire aussi des histoires de l'autre monde. Nous allons décrire des régions souterraines; nous allons nous promener à vingt



(Une rue souterraine de Paris.)

pieds, à cent pieds, à cent cinquante pieds sous terre, avec les habitants de ces domaines, dans le royaume des gnomes et des farfadets; tout cela, sans dire autre chose que ce qui est, que ce que nous avons vu et touché, — et sans sortir, qui plus est, de l'enceinte de Paris et de sa banlieue.

Nous allons conduire nos lecteurs dans le Paris souterrain. Nous leur ferons faire, j'en suis presque certain, d'inévitables découvertes dans ce monde nouveau et presque inconnu. Cela ne doit pas surprendre, car la superficie du pays de Paris est souvent assez honteuse pour qu'on ne soit guère lent de regarder dessous. Cependant, à chaque pas, de nombreux témoignages viennent révéler l'existence de cette seconde ville enfouie sous les pieds de la première. Chacun a sans doute remarqué ces épaisses et larges plaques de fonte ciselée, éparpillées çà et là au milieu des chaussées, trébuchant et résonnant sous les roues des voitures; ce sont les portes et les fenêtres des rues souterraines. Il n'est personne qui n'ait rencontré, de temps en temps, un escadron de ces hommes armés d'échelles, de cordes, de râteaux, et chargés de ces redoutables boîtes qui broient le pavé; ou bien encore, ceux que l'on entend et que l'on voit le soir, curant sur les trottoirs, fouillant à l'angle des murs et des soupiraux, et faisant retentir par intervalles, d'un son strident et cadencé, la barre de fer qui dont ils sont armés? — Ce sont les habitants, ou les amuseurs de la ville invisible que vous foulez aux pieds.

On a décrit, on a peint souvent avec talent l'aspect de Paris à vol d'oiseau; nous allons faire le contraire, et donner l'aspect de Paris à course de lapin. Au lieu de nous élever, nous descendrons; au lieu de voir Paris au-dessus des toits, nous le verrons au-dessous des caves. Ça sera peut-être moins facile, moins lumineux; mais ce sera peut-être aussi intéressant, et sans doute ce sera plus neuf.

Avant de nous engager dans les détails de ce voyage, prenons d'abord une idée générale du pays; et, en voyant les vaudis, traçons-en la configuration générale, la disposition et les limites.

De même que ces villes édi-fées au pied des volcans et construites sur d'autres villes enfouies qui leur servent de base,





(Bureau d'Abonnement de *L'Illustration*.)



égime de la mort aux rats, pour en finir : eh bien ! ce vœu, si peu vif, je l'avoue, cette horreur du tambour, publiquement déclarée et distribuée avec *l'Illustration* à Paris et dans le monde entier, n'a pas empêché cet assassin exécrable qui se cache sous le nom de tambour de ma légion, de donner à ma porte, et de se présenter chez moi le premier de l'an avec ce nez candide, cette figure innocente dont il assomme ses billets de garde, pour se les faire avaler, et que Bertall a saisis sur le fait. — J'ayant pas à ce moment de tort aux rats sous la main pour me délivrer de ce dangereux animal, je lui ai donné tout sous; et voilà comme on encourage le crime... et les imbours !

Dieu veuille qu'il soit heurté et détruit, en descendant l'escalier, par cette grosse et robuste cuisinière qui s'est posée de tous ses atours, et s'en a, de son pied épaté, chez les fournisseurs, le boucher, le boulanger, l'épicier, la fruitière, leur souhaiter une bonne année, une bonne santé, le grâdis à la fin de leurs jours, et en recevoir l'étreinte an-

nuelle, prime d'encouragement qui la sollicite à leur continuer sa pratique, et à compter avec ses maîtres avec le même scrupule et la même fidélité.

Bertall a très-bien compris que l'espèce sur laquelle le

jour de l'an opérât les plus étonnantes et les plus rapides métamorphoses étant l'espèce des portiers et des portières. Il nous montrera le portier une autre fois ; mais que dites-vous de la portière ? ne la reconnaissez-vous pas ? Ce n'est pas l'épouse du cochere qui tire fièrement le cordon au faubourg Saint-Germain ou à la Chaussée-d'Antin, et se donne des airs de duchesse ou de femme de banquier ; c'est la portière classique, l'antique portière du Marais, que les révolutions n'ont pas changée, et qui est restée immobile, dans sa loge obscure, au milieu du bouleversement universel des conditions, des gouvernements, des institutions et des mœurs.

L'épouse du cochere sourit toute l'année ; c'est tout à fait une femme du grand monde. La vraie portière, qui ne sait pas dissimuler, la portière d'autrefois, dont Bertall a encore retrouvée un exemplaire, ne sourit qu'une fois l'an, au 1<sup>er</sup> janvier ; le reste de l'année, du 2 janvier au 31 décembre, elle est maussade et recroûnée, et grogne perpétuellement sous sa coiffe et dans sa barbe. Mais, au 1<sup>er</sup> janvier, quelle séduisante



(Les surprises du nouvel an.)



Le meilleur des oncles.



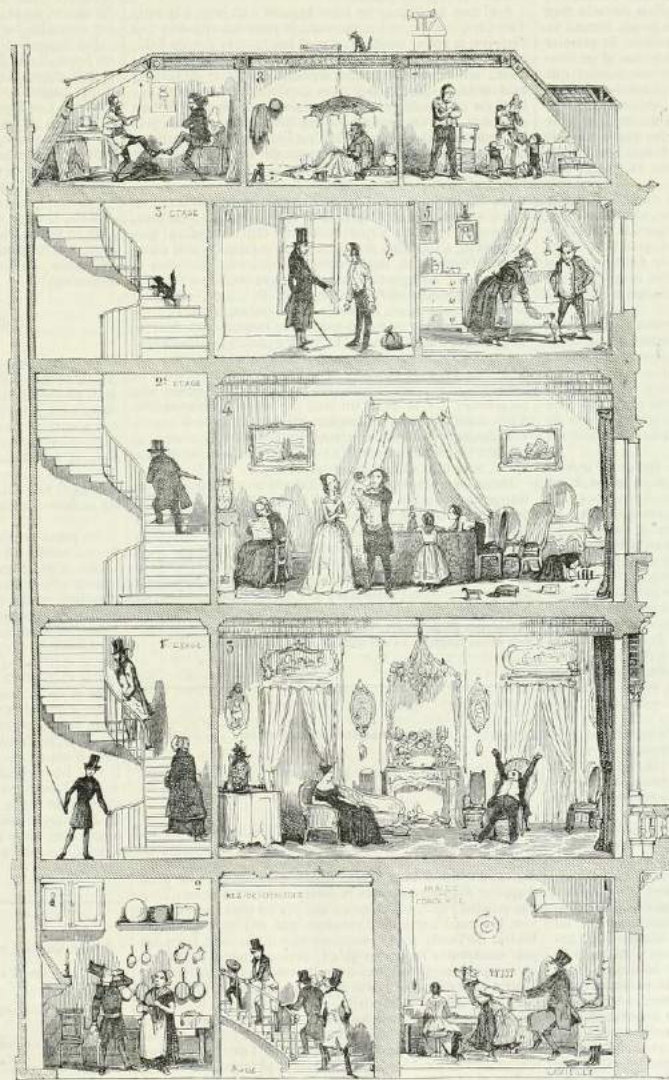
(Un jeune homme lancé qui va porter ses cartes.)



(Vue prise sur une portière pendant l'année.)



(Visite obligée aux fournisseurs.)



(Coupe d'une maison parisienne le 1<sup>er</sup> janvier 1845. — Cinq étages du monde parisien. Vignettes extraites du *DIABLE A PARIS* (2<sup>e</sup> série), publié par Hetzel.)



(Visites au château.)



(Vue prise sur une portière. Fin décembre.)



C'est le Tambour de votre compagnie, Monsieur, qui a celle de vous la souhaiter bonne... et heureuse.

sirene ! et comme son œil, son nez, sa bouche, s'entendent pour exciter le locataire, par une aménité inaccoutumée, à délier les cordons de sa bourse, ou à mettre les mains au gousset : bon moment pour être agréé par ce vieux cerbere, qui

n'a rentré sa défense et n'aboie pas ce jour-là. Aussi ce petit jeune homme qui trotte là-bas, se sert à lui-même de commissionnaire, et porte des cartes, de sa propre main, à ses amis et connaissances, est-il sûr de recevoir un accueil

des plus séduisants de la portière du 1<sup>er</sup> de l'an, et d'avoir sa part de la gratification extraordinaire de son sourire ; mais qu'il ne s'avise pas de repasser le lendemain !

Le spirituel et charmant *Diable à Paris*, le plus char-



**Le Géorama des Champs-Élysées.**

Il y a plus de deux mille ans au jourd'hui qu'un disciple de Platon, Eudoxe de Knide, enseignait que la terre n'était qu'un vaste globe, idée hardie au milieu d'un monde qui avait donné à l'orbe terrestre toutes les formes, depuis celle du plan jusqu'à celle du cylindre. Mais cette conception puissante, admise par les grands astronomes de la Grèce, eut peu de portée comme toutes les belles théories grecques, et le positivisme romain, entre autres, n'y voyait guère qu'un rêve, car l'une de ses intelligences les plus vastes, le plus profond de ses historiens, Tacite, arrange tellement l'univers, qu'il entend, dans les mers du Nord, le bruissement des roues brûlantes du char du Soleil, plongeant au milieu des eaux pour passer de l'Occident vers l'Orient, où le précède la matinale Aurore. L'idée de la terre, comme globe, ne se vulgarisa donc pas et resta cachée au fond des livres savants des Grecs. Elle y eût péri, sans aucun doute, au milieu des horribles convulsions politiques qu'éprouva l'Europe du moyen âge, si ces mêmes hommes qui, au nom du Christ, combattaient les instincts destructeurs des Barbares, n'eussent conservé soigneusement au sein de leurs retraites solitaires les résultats des premiers et nobles efforts de l'esprit humain dans les champs de l'intelligence. Mais il était dit que ces saintes idées des temps passés ne triompheraient qu'après avoir rencontré les plus redoutables obstacles. A l'incrédulité romaine succéda le rigorisme du dogme chrétien qui, prenant les paroles de la Bible à la lettre, voyait dans une figure de mots l'expression complète d'un système et ne voulait pas admettre la forme sphérique de la terre. Au sixième siècle, un moine grec, Kosmas, surnommé *Indikopleustes* (le navigateur indien) à cause de ses grands voyages, rédigea même une *Cosmographie chrétienne* dans laquelle, pour répondre aux paroles du livre saint, il fait de la terre quelque chose qui ressemble à un grand coffre, une plaine rectangulaire entourée d'une muraille sur laquelle repose le firmament. Dans les siècles suivants, l'idée grecque apparaît bien de temps à autre à



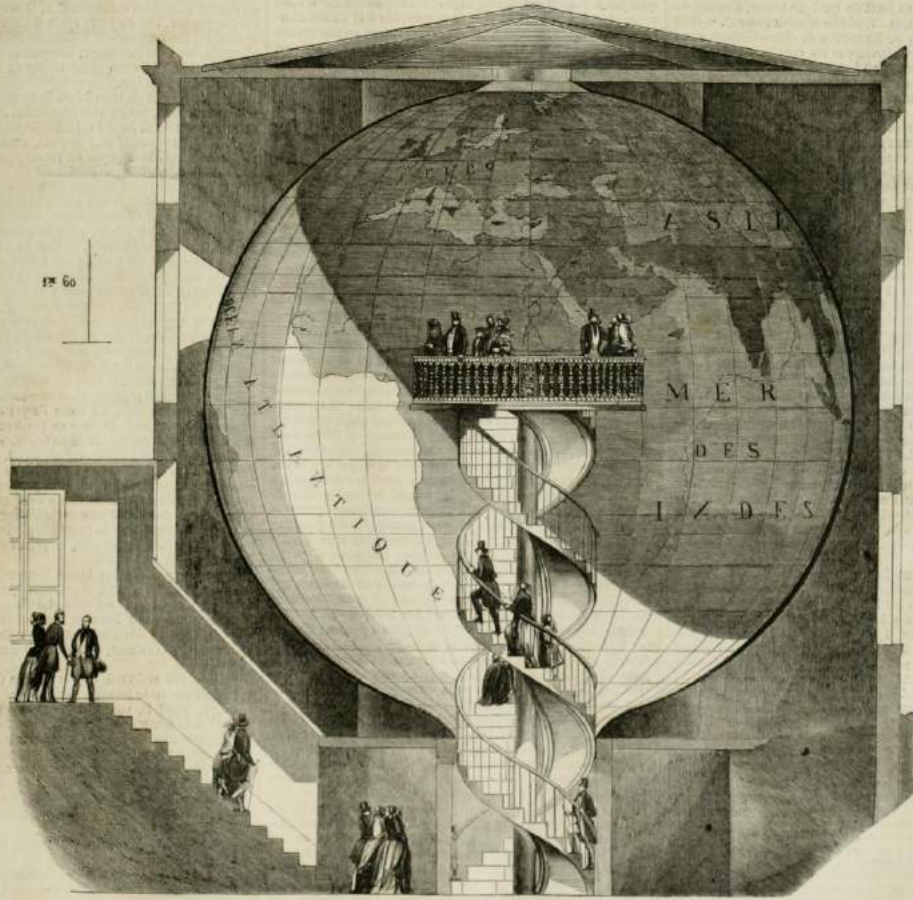
(Vue extérieure du Géorama des Champs-Élysées.)

la suite de Ptolémée, l'oracle de l'école, mais on ne se la communique que très bas; et, pour se faire une idée du danger qu'il pouvait y avoir à la proclamer un peu plus haut, rappelons-nous, qu'encore au seizième siècle, Galilée paya de huit années de captivité son fameux *E pure si muove*, — et pourtant elle tourne!

Les immortelles découvertes de l'enfant don Henrique et de Colomb, la navigation hardie de Magellan, autorisèrent enfin Charles-Quint à placer sur l'écusson héraldique de Sebastian del Cano, compagnon heureux du grand navigateur portugais, une sphère avec ces mots: *Primum circumdedit*, — le premier, je l'ai pourtourné.

Un globe, tel fut désormais l'emblème caractéristique de la science géographique, et, à partir de ce jour, on le reproduisit partout. Il semblait que l'homme fût heureux d'avoir reconnu enfin la véritable forme de ce monde où il régnait en maître, conquête immense dont il avait droit, du reste, d'être fier, car elle lui avait demandé et bien des peines et bien du temps. La sphère étant d'ailleurs de toutes les représentations de la terre la seule vraie, celle qui conserve les rapports exacts entre toutes les parties, et les méthodes cartographiques étant jadis très imparfaites, on fut naturellement amené à construire de vastes sphères afin d'y placer le plus de détails possible. Cette nécessité une fois admise, on vit les princes, les hommes puissants rivaliser et faire, dans ce but, des dépenses considérables. C'est sous l'empire de cette idée que le cardinal d'Estros commanda à Coronelli, géographe vénitien, les deux énormes sphères de la bibliothèque Royale de Paris, qui ont près de 12 mètres de circonférence; que Pierre le Grand acheta le globe dit de Gottorp, un peu plus petit que les précédents, et que Louis XVI enfin fit faire, sous ses yeux, par M. Bergvin, celui de la bibliothèque Mazurine qui a plus de 2 mètres 60 (8 pieds) d'un pôle à l'autre.

Mais la sphère est l'image vivante de la terre, il faut se consulter qu'elle est, par sa nature même, peu commode à étudier, l'enfer pouvait jamais en embrasser qu'une partie,



(Vue intérieure du Géorama des Champs-Élysées.)



**Écroulement d'une maison rue Saint-Nicolas-d'Antin, à Paris.**

Dimanche, dans la matinée, un accident affreux a jeté la consternation dans le quartier de la Chaussée-d'Antin : entre six et sept heures du matin, tout un pan de la maison située rue Saint-Nicolas numéro 41, dont M. Ruelle-Pomponne, magistrat, est propriétaire, venait de s'écrouler de fond en comble sans qu'aucun signe précurseur ait pu donner l'éveil aux malheureux locataires dont cette habitation était peuplée.

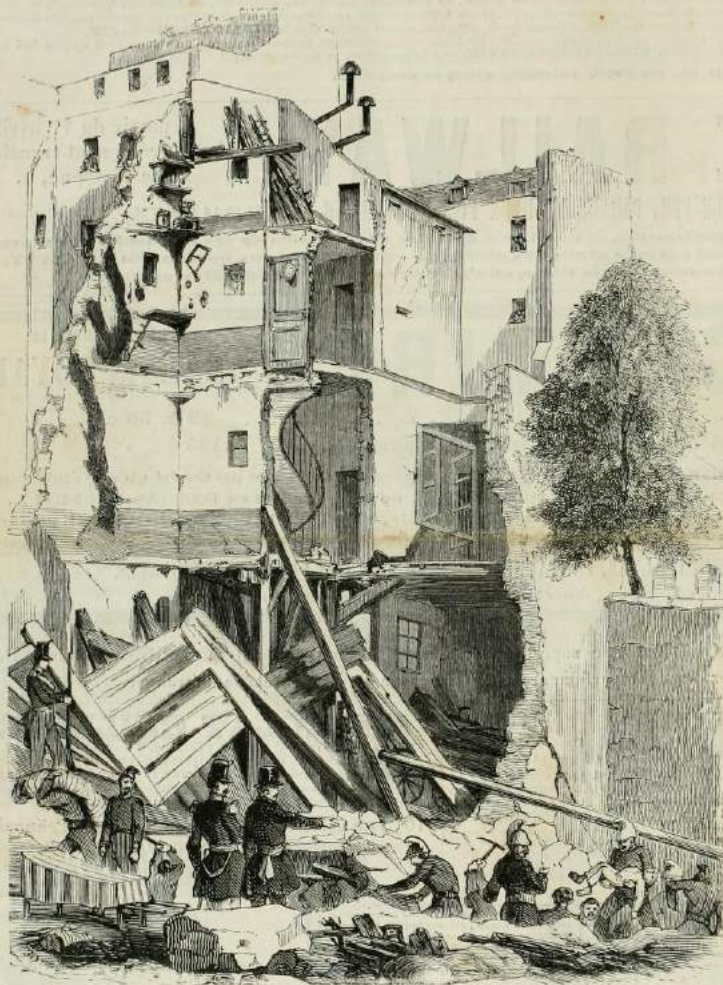
La partie de ce bâtiment ainsi écroulée était une aile ayant quatre étages d'une assez mauvaise construction, haute de quinze mètres environ, qui contournait en retour d'équerre la maison voisine portant le numéro 43, et venait à peu près toucher l'alignement de la rue Mogador nouvellement percée entre la rue Saint-Nicolas et la rue Neuve-des-Mathurins.

Les travaux des fondations de cette nouvelle rue avaient nécessité dans le sol de profonds déblais qui avaient dû ébran-

ler les mauvais bâtiments de la maison de M. Ruelle-Pomponne qu'on avait complètement négligé d'étayer.

A la nouvelle de cette catastrophe, les habitants les plus voisins se sont empressés d'accourir pour sauver les victimes enfoncés sous les décombres, jusqu'au moment où M. le préfet de police, M. Halphen, adjoint au maire du deuxième arrondissement, les commissaires de police du quartier, les sapeurs pompiers de la rue de la Paix, et les soldats des 24<sup>e</sup> et 55<sup>e</sup> régiments de ligne, accourus sur les lieux, ont pu organiser un service régulier de sauvetage sous la direction du digne chef des pompiers et de leur chirurgien-major.

Un étroit et haut pan de mur, resté debout et vacillant sur sa base, se déchirait petit à petit et menaçait d'être rasé à leur tour les travailleurs, sans que ceux-ci parussent s'occuper de cet imminent danger ; il devenait urgent de prévenir un nouvel accident de nature à retarder les travaux



(Écroulement d'une maison rue Mogador, au coin de la rue Neuve-Saint-Nicolas.)

des fouilles heureusement commencées, lorsqu'un ouvrier généreux, dont nous avons le regret de ne pouvoir donner le nom, se dévoua à cette tâche périlleuse, et parvint, après vingt minutes d'un travail difficile entrepris sur la faite à peine large de 50 centimètres de cette construction minée, à l'entourer d'un cordage qui permit d'abattre ce reste de mur de manière que les travailleurs pussent continuer sans danger les efforts destinés à sauver la vie des habitants enfoncés sous les ruines.

Ces travaux, opérés en silence, avec un ordre parfait, produisaient sur les spectateurs amoncelés aux fenêtres des maisons voisines une impression d'autant plus vive que l'état des lieux offrait des contrastes saisissants : la cage de l'escalier et une partie des chambres hautes demeurées suspendues laissaient pénétrer les mystères de la vie intime des malheureux habitants que le désastre ou la mort étaient venus si inopinément saisir ; quelques carcasses de meubles demeurées en place étaient vides des bijoux, hardes et autres objets de mé-

nage qu'on retirait à chaque instant plus ou moins mutilés ; des ustensiles de cuisine restaient encore accrochés aux murs ; une porte se balançait sur ses gonds à moitié décollés ; et sur une tablette où il avait été déposé, un livre encore ouvert livrait au vent des feuillets qu'une main studieuse avait peut-être retournés la veille.

Cependant les travailleurs, qui se relayaient par escouades, parvinrent à retirer, de dessous les décombres, ceux des locataires qui se trouvaient dans la maison lors de l'événement.

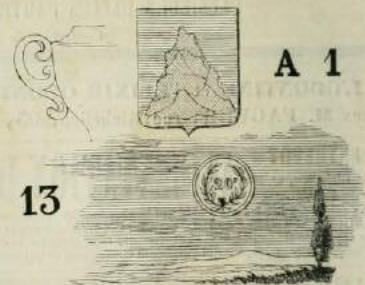
La femme d'un cocher nommé Jean a été enlevée ne demandant plus aucun signe de vie.

Un enfant de huit à dix ans, retrouvé dans un état qui laissait peu d'espoir, a succombé à ses blessures. Une femme, enfoncée depuis plus de deux heures, n'a dû son salut qu'à une circonstance toute providentielle : une espèce de voûte, formée sur sa tête par quelques planches d'une cloison, la préserva du choc des poutres et des moellons, et elle fut enfin exhumée de cette tombe anticipée avec la joie

de retrouver un enfant sauvé aussi miraculeusement qu'elle-même. Une ambulance provisoire, établie dans une maison voisine par les docteurs Pierry, Chereau, Boutin, etc., etc., et par les pharmaciens du quartier, permit de donner les premiers secours aux victimes, dont les unes, transportées à l'hospice Beaujon et les autres recueillies par des voisins ou des amis, sont, assure-t-on aujourd'hui, en voie de guérison.

Après avoir citésieurs Louis Gombard, maçon, et Aimé, peintre, qui n'ont pas craint de risquer leur vie pour sauver deux enfants, et avoir donné des éloges au zèle et au dévouement que tout le monde a déployés dans ce terrible accident, qu'il nous soit permis de nous étonner qu'à une époque où la fièvre des constructions est à son paroxysme, il ne soit imposé à cette foule de maçons qui s'intitulent constructeurs sans en avoir ni les ressources ni les connaissances, aucune obligation de pourvoir au moins au soutènement des maisons anciennes que leur position, au milieu des travaux nouvellement entrepris, expose à être sapées dans leurs fondations et à demeurer même longtemps isolées, lorsque la faillite, qui suit si souvent ces imprudents entrepreneurs, vient arrêter les constructions commencées ; espérons que le funeste enseignement de la rue Saint-Nicolas ne sera pas perdu pour l'autorité à laquelle est confiée la sécurité de la ville de Paris.

**Rébus.**



EXPLICATION DU DERNIER RÉBUS.

A vaincre sans péril on triomphe sans gloire.

On s'abonne chez les Directeurs de postes et des messageries, chez tous les Libraires, et en particulier chez tous les Correspondants du Comptoir central de la Librairie.

A LONDRES, chez J. THOMAS, 4, Finch-Lane-Cornhill.

A SAINT-PETERSBOURG, chez J. ISSAROFF, libraire-éditeur commissionnaire officiel de toutes les bibliothèques des régiments de la Garde-impériale ; Gostinnoi-Dvor, 22. — F. BELLEZARD et C<sup>e</sup>, éditeurs de la Revue étrangère, au pont de Police, maison de l'église hollandaise.

A ALGER, chez BASTIDE et chez DUBOS, libraires.

Chez V. HERBERT, à la NOUVELLE-ORLÉANS (États-Unis).

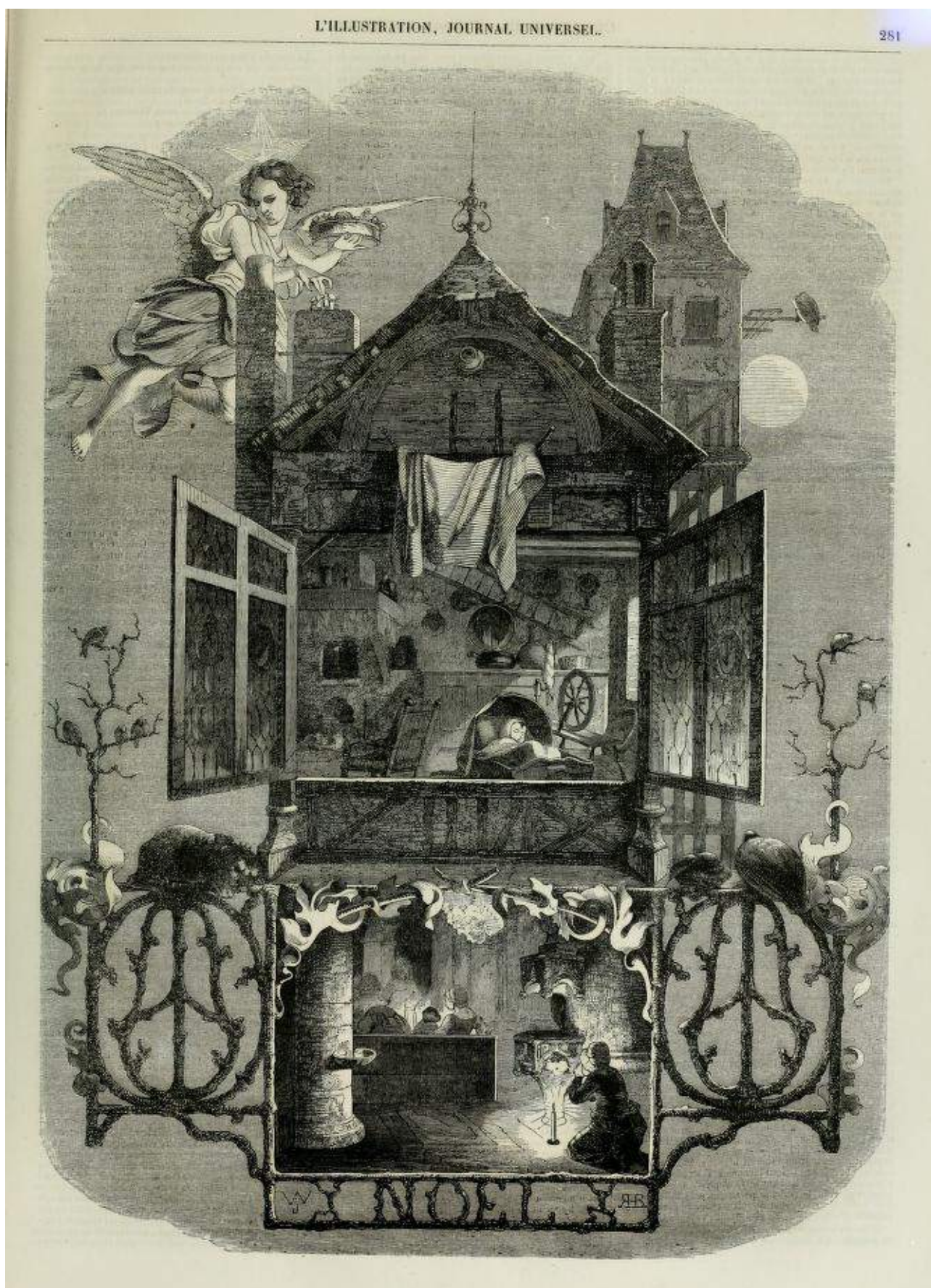
A NEW-YORK, au bureau du Courrier des États-Unis, et chez tous les agents de ce journal.

A MADRID, chez CASIMIR MOSTER, Casa Fontana de Oro.

JACQUES DUBOCHET.

Tiré à la presse mécanique de LACHARRE et C<sup>e</sup>, rue Damiette, 2.





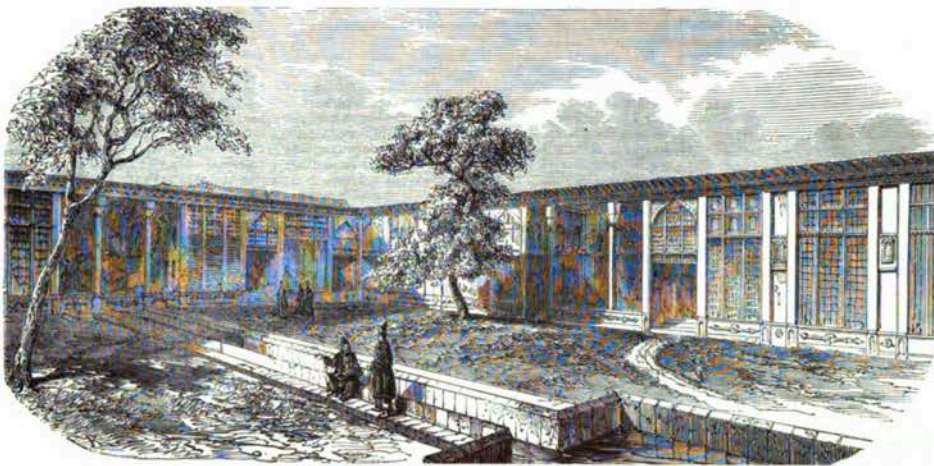


mince pour offrir à nos pieds un appui suffisant, nous gagnâmes une longue arête de rochers le long de laquelle, grâce à la neige nouvellement tombée qui y était plus épaisse, nous montâmes au sommet...

» Cependant nous eûmes bientôt atteint l'extrémité de cette arête ; et, parvenus à la hauteur de 15,400 pieds, c'est-à-dire à peu près à la hauteur du Mont-Blanc, nous voyions s'élever devant nous le sommet de l'Ararat qui semblait grandir à mesure que nous nous en approchions. Aucun obstacle insurmontable ne paraissait plus devoir nous arrêter ; évidemment nous pouvions, si nous

le voulions, franchir ce jour-là la distance qui nous séparait encore du but de nos efforts et de nos désirs ; mais nous nous sentions fatigués, il était trois heures de l'après-midi ; nous eussions certainement employé le reste de la journée à gravir jusqu'au sommet. Si nous continuions d'avancer, ou passerions-nous la nuit ? trouverions-nous à une plus grande élévation un rocher pour nous abriter ? En outre, nos provisions commençaient à s'épuiser. Après nous être consultés, nous prîmes le parti de redescendre. Nous nous trouvions d'ailleurs fort heureux d'avoir constaté par nos propres yeux que la montagne n'était pas inaccessible de ce côté, et, lorsque nous eûmes fait nos observations barométriques, nous retournâmes sur nos pas.

» La descente nous sembla plus difficile et plus dangereuse que la montée ; d'abord le pied est généralement moins sûr lorsqu'on descend que lorsque l'on monte. Ensuite, quelque prudence que l'on ait, on ne peut pas, en certains moments, modérer son pas comme on le voudrait, on est entraîné, malgré soi, à l'accélérer, surtout quand on n'a point encore l'habitude de pareilles excursions. C'était, je le répète, la première fois que M. Schieman s'aventurait à une si grande hauteur ; soit qu'il allât trop vite, soit qu'il eût manqué d'at-



Cour d'un harem à Erivan, Grande-Arménie.



Coupe intérieure d'une maison arménienne.

tention, il tomba et glissa sur la surface du glacier, sans pouvoir se retenir. Heureusement au moment de sa chute il était à vingt pas derrière moi, j'eus le temps de planter mon bâton dans la glace, et, m'y cramponnant aussi fermement que possible de la main droite, je saisis mon malheureux compagnon de la main gauche, quand il passa près de moi. Le choc que j'éprouvai fut si violent que, bien que j'y eusse résisté d'abord, les courroies qui attachaient mes souliers des crampons pour la glace se mirent à se rompre comme si elles eussent été coupées par un rasoir, et

je tombai à mon tour, ne pouvant plus me soutenir sur des semelles glissantes avec le poids que je retenais. M. Schieman que je lâchai, continua sa descente un moment interrompue, mais il ne tarda pas à s'arrêter contre deux grosses pierres ; quant à moi, je roulai ainsi à une distance d'un quart de mille environ, jusque dans des débris de lave près de l'extrémité inférieure du glacier...

» Dans ma chute le tube de mon baromètre se brisa en pièces ; mon chronomètre s'ouvrit et fut taché de mon sang ; tous les objets que j'avais emportés dans mes poches descendirent encore plus vite que moi lancés en l'air dans toutes les directions. Heureusement je ne reçus aucune blessure grave. M. Schieman, de son côté, n'avait que de légères contusions. Dès que nous nous fûmes remis de notre premier effroi, nous remerciâmes Dieu de nous avoir sauvé la vie ; puis, après avoir recherché et retrouvé les objets les plus importants que nous avions perdus, nous nous remîmes en marche. Nous traversâmes un petit glacier en y taillant des pas, et bientôt, du haut de l'arête de rochers qui le domine, nous entendîmes avec joie la voix d'Isaac qui avait eu l'esprit de nous attendre en cet endroit ; nous eûmes au moins la satisfaction de passer la nuit avec lui dans la région de la



Le lac Sevang, en Arménie.



Decembre vient de *decem*, dix. C'était en effet le dixième mois de l'année de Romulus. Les noms de Jules César et d'Auguste ayant été donnés au mois de juillet et d'août, les courtisans de l'empereur Commode voulurent donner le nom d'*amazonne* au mois de décembre. Le motif de cette tentative mérite d'être raconté pour donner la mesure du degré d'avilissement auquel la flatterie ne craint pas de descendre. L'empereur avait fait représenter dans un anneau qui ne le quittait point le portrait d'une de ses maîtresses en costume d'amazonne. Le bijou était d'un travail merveilleux, l'idée sembla originale, et l'on crut que le nom d'*amazonne* donné au mois de décembre allait immortaliser le nom de l'empereur. Misères de l'esprit humain ! Néanmoins décembre a prévalu, et, bien que venant le douzième dans notre calendrier, ce mois a conservé son premier nom.

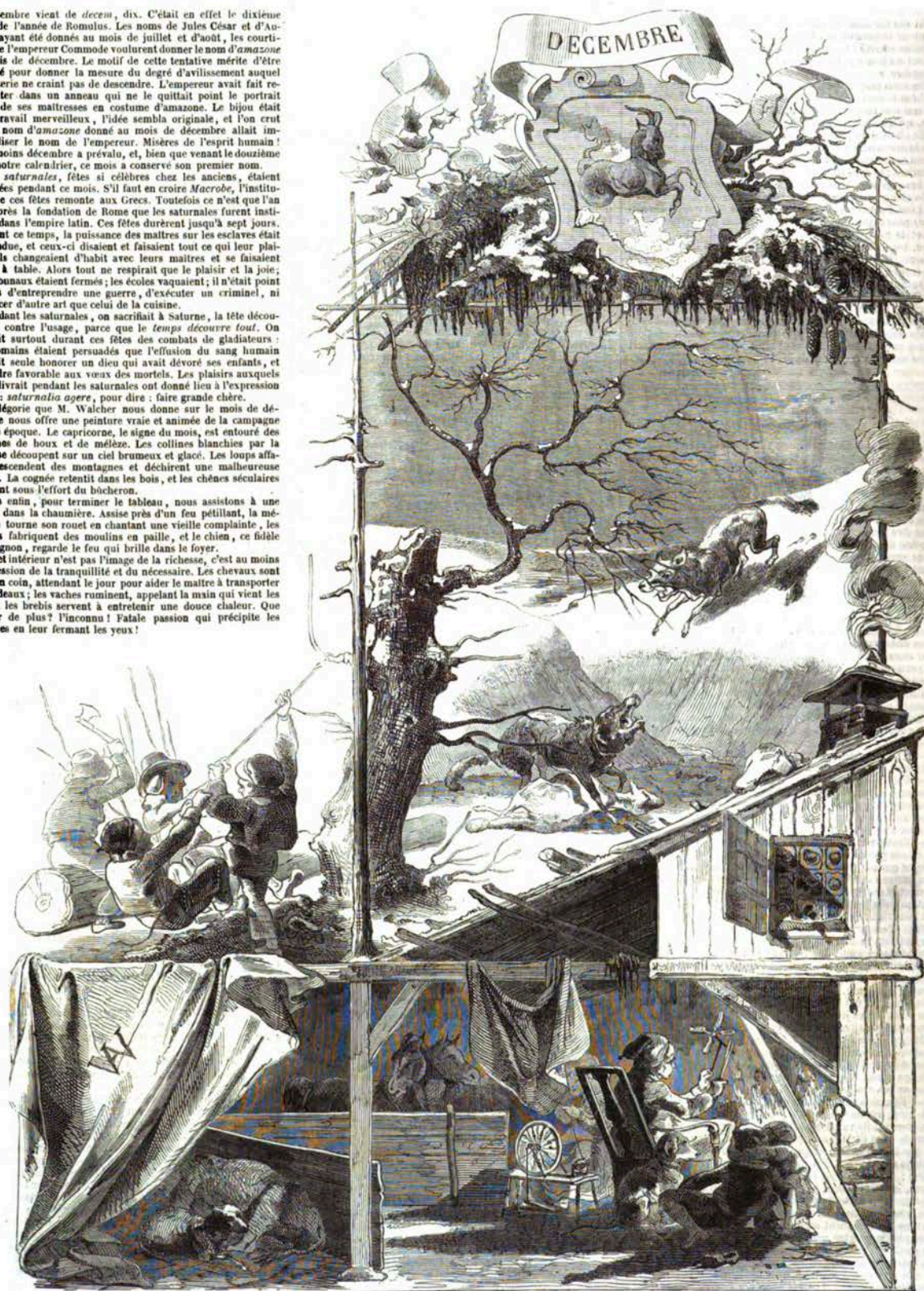
Les *saturnales*, fêtes si célèbres chez les anciens, étaient célébrées pendant ce mois. S'il faut en croire *Macrobe*, l'institution de ces fêtes remonte aux Grecs. Toutefois ce n'est que l'an 257 après la fondation de Rome que les *saturnales* furent instituées dans l'empire latin. Ces fêtes durèrent jusqu'à sept jours. Pendant ce temps, la puissance des maîtres sur les esclaves était suspendue, et ceux-ci disaient et faisaient tout ce qui leur plaisait ; ils changeaient d'habit avec leurs maîtres et se faisaient servir à table. Alors tout ne respirait que le plaisir et la joie ; les tribunaux étaient fermés ; les écoles vaquaient ; il n'était point permis d'entreprendre une guerre, d'exécuter un criminel, ni d'exercer d'autre art que celui de la cuisine.

Pendant les *saturnales*, on sacrifiait à Saturne, la tête découverte, contre l'usage, parce que le temps découvre tout. On donnait surtout durant ces fêtes des combats de gladiateurs : les Romains étaient persuadés que l'effusion du sang humain pouvait seule honorer un dieu qui avait dévoré ses enfants, et le rendre favorable aux vœux des mortels. Les plaisirs auxquels on se livrait pendant les *saturnales* ont donné lieu à l'expression usitée : *saturnalia agere*, pour dire : faire grande chère.

L'allégorie que M. Walcher nous donne sur le mois de décembre nous offre une peinture vraie et animée de la campagne à cette époque. Le capricorne, le signe du mois, est entouré des branches de houx et de mélèze. Les collines blanchies par la neige se découpent sur un ciel brumeux et glacé. Les loups affamés descendent des montagnes et déchirent une malheureuse brebis. La cognée retentit dans les bois, et les chênes séculaires tombent sous l'effort du bûcheron.

Puis enfin, pour terminer le tableau, nous assistons à une veillée dans la chaumière. Assise près d'un feu pétillant, la ménagère tourne son rouet en chantant une vieille complainte, les enfants fabriquent des moulins en paille, et le chien, ce fidèle compagnon, regarde le feu qui brille dans le foyer.

Si cet intérieur n'est pas l'image de la richesse, c'est au moins l'expression de la tranquillité et du nécessaire. Les chevaux sont dans un coin, attendant le jour pour aider le maître à transporter les fardeaux ; les vaches ruminent, appelant la main qui vient les traire ; les brebis servent à entretenir une douce chaleur. Que désirer de plus ? l'inconnu ! Fatale passion qui précipite les hommes en leur fermant les yeux !

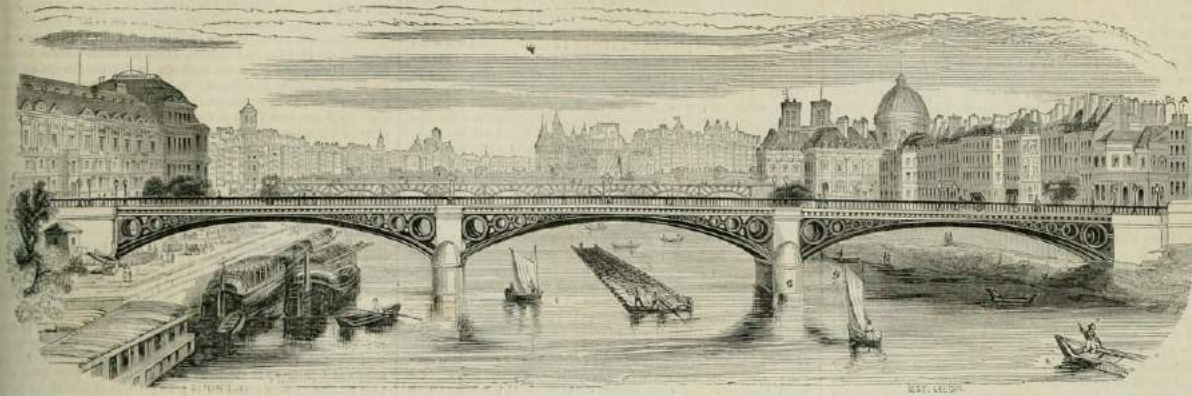




# L'ILLUSTRATION,

## JOURNAL UNIVERSEL.

23 NOVEMBRE 1850



Ab. pour Paris, 3 mois, 9 fr. — 6 mois, 18 fr. — Un an, 36 fr.  
Prix de chaque N<sup>o</sup>, 75 c. — La collection mensuelle, fr. 3 fr.

N<sup>o</sup> 404. — Vol. XVI. — Du Vendredi 22 au Vendredi 29 novembre 1850.  
Bureaux : rue Richelieu, 60.

Ab. pour les dép. — 3 mois, 9 fr. — 6 mois, 18 fr. — Un an, 36 fr.  
Ab. pour l'étranger, — 10 fr. — 20 fr. — 40 fr.

### SOMMAIRE.

Histoire de la semaine. — L'explosion à bord du Valmy. — Documents pour servir à l'histoire du salaire. — Un carrousel sous Louis XIV. — Courrier de Paris. — Bulletin académique. — Le Mystère de la Passion en Dalmatie. — Horace et le Tasse. — Chronique musicale. — Un tableau de maître. — Commerce de la Gutta-Serena. — Louis Marvey, notice nécrologique. — Bulletin des beaux-arts. — Correspondance. — Nouvelles : Explosion à bord du Valmy. — Statue de la reine Isabelle à Madrid; vue du théâtre de Oriente à Madrid; Jenny Lind; vente à l'encan des billets pour les représentations de Jenny Lind. — Mystère de la Passion; Judas Iscariote, Caïphe, docteurs de la loi, 3 gravures; acteur représentant le personnage du Christ; théâtre pendant la représentation du Mystère. — Une représentation de la *Sannambula*, croquis par Marcein, 22 gravures. — Portrait de Louis Murry. — Rébus.

M. Bocher a annoncé que la commission d'enquête sur l'impôt des boissons avait terminé ses travaux et arrêté ses résolutions sur cette grande question tranchée si hardiment par la Constituante dans les derniers jours de son existence. On attendait avec impatience l'achèvement de cette enquête sur la situation de l'une des industries agricoles les plus considérables de la France; et la solution définitive amènera certainement une des discussions les plus graves, à la fois au point de vue politique et au point de vue économique, qui puissent occuper l'Assemblée législative avant le terme de son existence.

Enfin, lundi dernier, un incident, qui s'est élevé sur la loi électorale du 31 mai dernier, à l'occasion de l'élection de M. le général de Labitte, ministre des affaires étrangères, par le département du Nord, a pour un instant éveillé toutes les passions de l'Assemblée. La politique pure, qui, quoi qu'on dise de l'importance des questions économiques,

a toujours, chez nous, le pas dans la discussion, a bien vite dissipé la froideur des premiers jours, et les protestations violentes, les rappels à l'ordre, le tumulte à gauche et à droite ont prouvé que, durant leur repos trimestriel, les partis parlementaires n'ont rien perdu de leur ardeur, de leur amosité, nous pourrions presque dire, pour certains, de leur emportement. Du reste la question explicite de cette soudaine vivacité; la loi du 31 mai est évidemment le terrain choisi par l'opposition de gauche et d'extrême gauche pour les luttes les plus opiniâtres; et, à voir les mouvements qu'elle excite dix-huit mois encore avant l'époque où elle doit exercer son influence décisive, on peut prévoir les débats que soulèvera son application quand on sera à la veille de l'heure solennelle, quand on touchera au mois de mai 1853.

Le vote de l'Assemblée n'était pas douteux. Malgré les réclamations de l'extrême gauche, elle a validé, à une forte majorité, l'élection de M. le général de Labitte, mettant d'autant plus d'importance à répondre par le chiffre du scrutin aux adversaires de la loi, que cela lui semblait, pour elle-même peut-être, une protestation contre les attaques, au moins peu mesurées, adressées à une loi votée et promulguée depuis plusieurs mois.

Cette séance, si orageuse à son début, s'est complétée d'une façon très-calmé, par le vote silencieux de deux lois qui méritaient une plus sérieuse attention. La première avait pour objet la prorogation de la convention commerciale conclue entre la France et la Sardaigne. Cette convention est le premier pas vers un traité dont l'un des principaux buts sera d'enlever définitivement à la contre-façon étrangère le marché piémontais, où elle a longtemps un débouché important, aux dépens de la librairie française. La seconde concernait, ainsi que nous l'avions annoncé, les correspondances privées par la voie de la télégraphie électrique. Cette loi, dont nous avons signalé toute l'importance, a été votée rapidement et sans discussion, et cette précipitation a laissé passer, peut-être, des dispositions qu'un examen plus attentif eût écartées. D'une part, en exagérant, il nous semble, les garanties que réclament les droits légitimes de l'autorité, on a accepté des restrictions inutilement gênantes, et, d'un autre côté, on ne s'est pas suffisamment

### Histoire de la semaine

Dans ses séances de vendredi et samedi l'Assemblée, comme les jours précédents, a plutôt fait acte de présence

qu'elle n'a repris sérieusement le cours de ses travaux. Ces séances, commencées tard, terminées de bonne heure, ont été presque exclusivement remplies par des premières délibérations, qui n'ont, comme l'habitude, donné lieu qu'à des votes d'enregistrement. In effet, dans le système des trois délibérations, adopté, comme on sait, pour éviter tout entraînement et toute surprise de la part d'une Assemblée dont les décisions sont souveraines, les véritables discussions ne s'ouvrent en général qu'à la deuxième délibération. Samedi, enfin, à vide était tel, que l'Assemblée s'est réfugiée, pour gagner une heure ou deux, dans des rapports de pétitions, cette espèce d'excès parlementaire qu'on ne sert guère qu'aux moments où l'on y a disette à l'ordre du jour. Aussi n'aurions-nous pas cru même devoir mentionner ces deux séances si elles n'avaient été traversées par la présentation de deux projets de loi importants; l'un proposant le achat pour le compte de l'Etat des quatre canaux de Bretagne, du Nivernais, du Berry et le canal latéral à la Loire, et du canal du Rhône au Rhin dont l'exploitation par le gouvernement intéresse particulièrement la circulation commerciale et industrielle; l'autre relatif à une nouvelle évaluation des revenus territoriaux dans le but d'établir une plus juste proportionnalité entre le revenu et l'impôt. Dans la séance de samedi, encore,



EXPLOSION À BORD DU VALMY.

Le 8 novembre, à cinq heures cinq minutes du matin, une violente explosion eut lieu dans l'entre-pont du vaisseau. La chambre du maître canonier renfermait, à l'insu de l'autorité, des artifices et de la poudre; on suppose que ce premier maître en venant chercher chez lui quelques feux de conserve pour remplacer ceux qui avaient été consumés pendant la nuit, aura dû mettre le feu aux matières inflammables qu'il avait eu la malheureuse imprudence de réunir dans sa chambre. Il ne restait plus de vestige des chambres de maîtres à bâbord; toute la partie correspondante du magasin général, cloisons et armoires, fut démolie. Le pont de la première batterie, au-dessus de la chambre du maître canonier, avait été soulevé sur une longueur de 10 mètres avec une telle force que deux affûts furent brisés, et que les bordages avaient été frappés sur le pont supérieur. Un mousse fut écrasé dans cet endroit, et plusieurs hommes furent blessés dans leurs hamacs. Extrait du rapport de M. le contre-amiral DUBOURGIEU. (Voir à la page suivante.)

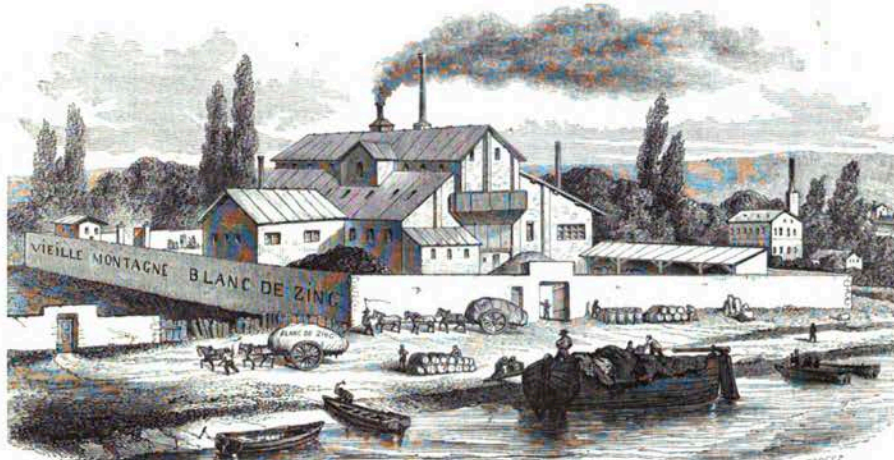


**Le blanc de zinc.**

Il en est des industries comme des sociétés; elles s'alimentent au même foyer, et ce foyer c'est le progrès incessant, partout, toujours; non celui qu'on prétend leur donner par ces brusques secousses qu'on appelle des révolutions, mais celui qui résulte du travail patient et fécond des générations successives. Aux industries, comme aux sociétés, il faut la marche; car pour elles un temps d'arrêt, c'est la mort. Une société qui ne progresse plus, est une société condamnée, qui ne peut plus que décroître et disparaître. Une industrie qui a dit son dernier mot est bien près du jour où elle sera détrônée par une autre plus jeune, plus vivace, mieux appropriée, en un mot, aux besoins de l'époque. Aussi les Académies tendent-elles une main secourable, grâce aux largesses d'illustres morts, à tous ceux qui essaient soit d'éclairer la marche en avant des sociétés, soit de réaliser un progrès dans une industrie quelconque. A plus forte raison encouragent-elles ceux qui se sont donné pour mission de substituer à un art insalubre un art qui ménage la santé de l'ouvrier. Ainsi en est-il du blanc de zinc, qui tend tous les jours à se substituer au blanc de plomb, ou céruse, et dont nous avons été l'autre jour visiter le berceau, en nous faisant, à part nous, les réflexions qui précèdent; car nous ne pouvions nous dissimuler que nous venions constater une de ces transformations radicales qui font un des pas en avant de l'industrie. La substitution de l'oxyde de zinc à la céruse est toute une révolution, et l'on verra plus loin combien ce progrès était important à réaliser dans l'intérêt de l'hygiène publique.

Lorsque la locomotive vous emporte de Paris à Saint-Germain, avant d'arriver à ce célèbre parc d'Asnières inventé par la compagnie du chemin de fer de Saint-Germain, du haut du pont en bois auquel va être substitué un pont en tôle, si l'on jette ses regards sur les bords de la Seine si connus des canotiers parisiens, on aperçoit à gauche une vaste fabrique, qui porte comme une ceinture à mi-corps, d'immenses plaques de tôle, dont nous vous apprendrons tout à l'heure l'usage. Sur les palissades qui l'environnent est écrit: *Vieille-Montagne*, et derrière ces palissades se trouve le laboratoire où journellement le zinc entre à l'état de métal pur, et d'où il sort à l'état de poudre blanche, impalpable, pour se répandre dans le commerce. Un de nos dessins vous représente cette première vue, l'aspect extérieur de l'usine; puis, dans le fond, le long des méandres capricieux de la Seine, des bois touffus, qui vous indiquent le séjour enchanté, l'asile de prédilection de la royauté déchue, Neuilly. Maintenant que vous êtes fixé sur la position géographique de cet important établissement, nous devons vous dire pourquoi l'*Illustration* a voulu ouvrir ses colonnes à la description que nous allons en faire.

Depuis longtemps les médecins avaient constaté les funestes effets produits sur les ouvriers par



Fabrication du blanc de zinc. — Vue extérieure de l'usine, à Asnières. — Dessin de Forest; gravure de Best, Hotelin et Cie.

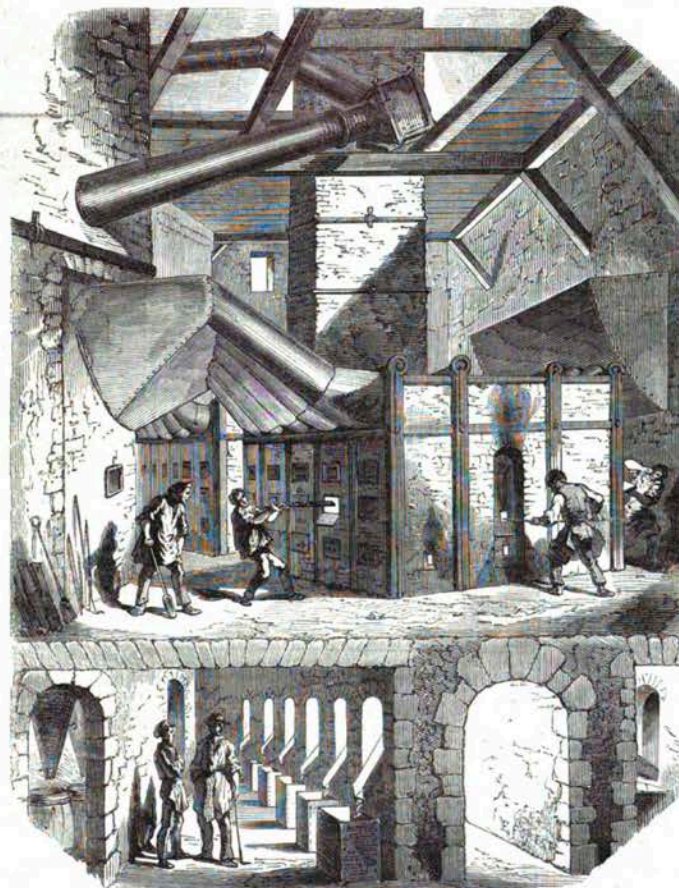
les couleurs à base de plomb, et les hôpitaux regorgeaient de ces pauvres parias employés soit à préparer le blanc de plomb, ou céruse, soit à le mettre en œuvre. Les effets de cette intoxication sont ainsi décrits par un journal médical: « Suivons dans les fabriques de céruse l'ouvrier qui va

reconnait sans hésiter l'origine; son teint devient jaune, terreux; tout son corps s'amaigrit, mais cet amaigrissement est plus prononcé encore au visage, qui se sillonne de rides et lui donne l'aspect d'un malheureux vieilli avant le temps; sa physionomie s'empreint de tristesse; ses forces

declinent; son énergie s'éteint; son poulx devient peül, grêle, facile à déprimer; quelquefois même les battements du cœur présentent un ralentissement considérable. En un mot, la vitalité s'échappe graduellement, à mesure que le poison s'insinue; et il ne faut pas toujours un grand nombre de jours de travail dans une fabrique de céruse pour arriver à ce déplorable état de santé, qui n'est qu'un triste prélude aux phénomènes propres de l'empoisonnement saturnin confirmé, autrement dit de la colique de plomb. — On le voit, il y a dans cet état de choses une plaie profonde, que la science devait chercher à guérir. Le problème étant résolu, l'*Illustration* devait, pour être fidèle à son titre et à son rôle, en accueillir la solution.

Cette solution est due, non comme invention, mais comme application pratique, à un peintre en bâtiments, M. Leclaire, connu déjà de beaucoup de nos lecteurs par le système d'organisation intérieure de ses ateliers, et de participation aux bénéfices de ses ouvriers. Cette organisation toute philanthropique, dans laquelle M. Leclaire n'est que le premier ouvrier, *primus inter pares*, l'a amené à chercher à améliorer non-seulement la position financière de chacun de ses aides, mais encore les conditions hygiéniques de l'exercice de ce rude métier. Son attention se porta sur l'oxyde de zinc, sur lequel il fit des essais dès 1835; mais ce n'est qu'en 1854, et après de nombreuses expériences, qu'il parvint à reconnaître que cet oxyde, préparé d'après certains procédés, offrait pour la peinture tous les avantages désirables, et qui sont les suivants: Obtention de tons frais d'une blancheur éclatante, tons qui ne sont point altérés par les vapeurs hydrosulfurées, qui, comme on le sait, noircissent les peintures au blanc de plomb.

Nous avons dit qu'e l'idée d'appliquer le blanc de zinc à la peinture n'appartenait pas à M. Leclaire, qui avait seulement le mérite et la gloire de l'avoir rendue pratique. Quelques mots à cet égard, que nous puiserons dans



Fabrication du blanc de zinc. — Fourneaux de sublimation.



vient d'en faire... justice. Aux premiers rangs de la troupe prise en *marron mâle* (flagrant délit) figuraient les notabilités les plus fâcheuses, des *chevaux de retour* (forçats libérés), pour parler un peu l'argot de Vidocq. Plusieurs femmes figuraient parmi ces virtuoses du crime, et les *indicateurs* ne s'étaient pas trompés sur la valeur de la prise : la plupart ont été convaincus de la plus désolante habileté dans l'art de manœuvrer les *monseigneurs*, de *friser les lourdes* (crocheter les portes), d'*allumer les pistons* (découvrir les bons coups à faire), et même d'*amuser* le bourgeois, comme on dit encore dans cette belle langue popularisée par le livre des *Mystères de Paris*.

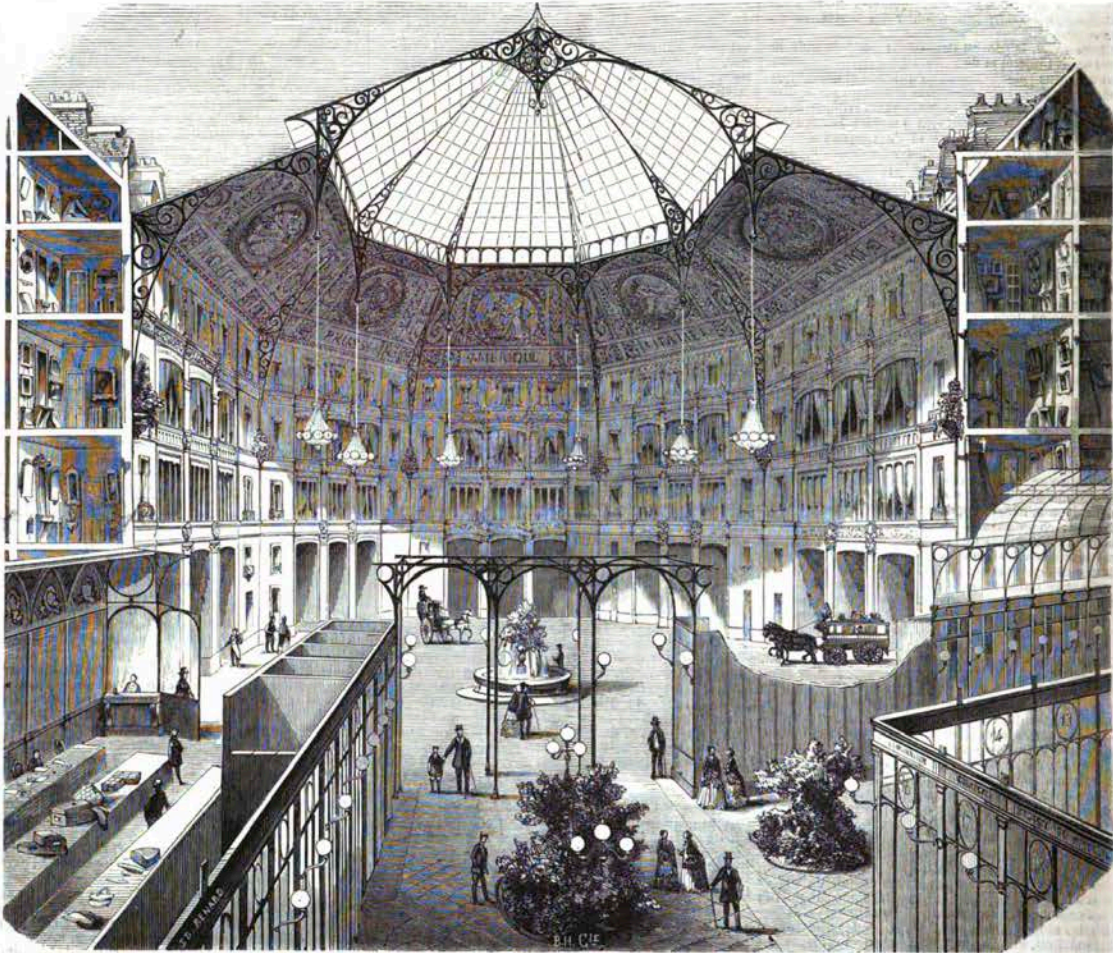
M<sup>lle</sup> Rachel, partie pour la Russie dans les circonstances que vous savez, ne sait déjà plus quand elle en reviendra. Dans la lettre de démission qu'elle vient d'envoyer à M. le ministre d'Etat, la célèbre tragé-

dienne, sans donner aucun motif de cette retraite subite, annonce sa résolution de quitter le théâtre. Ce n'est pas dans sa santé qu'elle se sent atteinte, un pareil motif serait des plus fâcheux et des plus regrettables — c'est, à ce qu'il semble, uniquement son amour-propre que l'on aurait blessé. Le chef de l'Etat n'a daigné assister que deux ou trois fois à ses représentations; *indé irax*, et c'est peut-être le cas de répéter après Figaro : Qui trompe-t-on ici ? Et que penser de cette dernière fantaisie, sinon que ce pourrait bien être la dernière. Oh ! l'étrange comédie, et la plus étrange comédienne. Je pars, je reste, je repars, je rereste, et ainsi de suite, tel est le monologue devant lequel la célèbre tragédienne tient ses admirateurs sur le qui-vive depuis deux ans. Il est évident que Paris est un théâtre trop étroit pour son activité ; elle veut courir le monde, et la campagne de Russie la met en goût de conquêtes. Il s'agit donc aujourd'hui de prouver aux Parisiens

qu'on fait fi de leur argent, et que l'on peut se passer de leur suffrage. Nous verrons bien.

Que ne pouvons-nous dire ici, en y mettant les développements nécessaires, tout le bien que nous pensons du *Louis XI* de Casimir Delavigne, que le Théâtre-Français vient de reprendre avec éclat. M. Ligier avait laissé dans le principal rôle des souvenirs périlleux pour son successeur, mais ce successeur est M. Beauvalet, qui vient d'agrandir cette physionomie de tigre royal que son prédécesseur accentuait peut-être davantage. Le drame a été joué par tout le monde avec un rare ensemble et beaucoup de talent, si bien qu'on ne saurait dire sans injustice que la célèbre tragédienne a emporté avec elle la tragédie à l'étranger.

Vous connaissez cette poétique figure de Geneviève que M. de Lamartine s'est plu à parer de toute la splendeur de son imagination et de son style. Geneviève, c'est la glorification de la femme dans sa position la plus modeste, c'est



Coupe du projet d'un hôtel américain, par M. Hector Horeau.

l'ange du foyer caché sous le tablier de la servante, c'est la sainteté dans l'abnégation, le sacrifice qui s'ignore, l'héroïsme dans l'humilité.

En un mot, Geneviève est un des plus beaux poèmes en prose du chantre des *Méditations*, et on vient d'en faire un vaudeville sous le titre : *Les Orphelines de l'Alpaga*. Les événements de la vie de Geneviève devaient être vulgaires comme sa condition, afin que l'élevation de ses sentiments fût plus sensible. Ce contraste, si bien peint par M. de Lamartine, est le plus grand charme de son livre ; il était aussi un avertissement pour les auteurs, qui n'en ont pas tenu compte. Ils ont tenté l'impossible, et couru au devant de l'échec qui les attendait ; ils auraient dû s'aviser qu'on ne s'élève pas vers le ciel du poète avec les ailes d'icore, et que le vaudeville est un frelon qui gâte le miel de l'auteur.

Cela dit, je conviens que le premier acte est une assez jolie chose ; malheureusement les actes suivants n'ont pas tenu ce qu'il promettait. Deux hommes d'esprit qui se trompent, cela se voit tous les jours, et le malheur

n'est pas sans remède. M<sup>lle</sup> Page jouait Geneviève pour sa rentrée, on lui a fait une ovation qu'elle méritera une autre fois.

Le dernier numéro de *l'Illustration* contenait un article où l'un de nos collaborateurs signalait avec un piquant à-propos la mesquinerie des *hôtels garnis* si peu garnis de la capitale, et l'immense déception qui, sous ce rapport, attend les étrangers et les naturels de la province à leur arrivée ; ces réduits étroits, mal éclairés et plus mal meublés, ces gîtes suspects et cette hospitalité misérable que vous payez cher, offrent parfois cet autre inconvénient beaucoup moins prévu : c'est qu'ils sont insuffisants. Il est telle circonstance, fête ou anniversaire national, où le touriste ne sait plus littéralement où reposer sa tête. En un mot, sauf quelques caravansérails plus ou moins somptueux des quartiers opulents, Paris n'a à point encore d'hôtels où, pour un prix déterminé et invariable, le touriste de moyenne fortune soit assuré en tous temps de trouver un gîte.

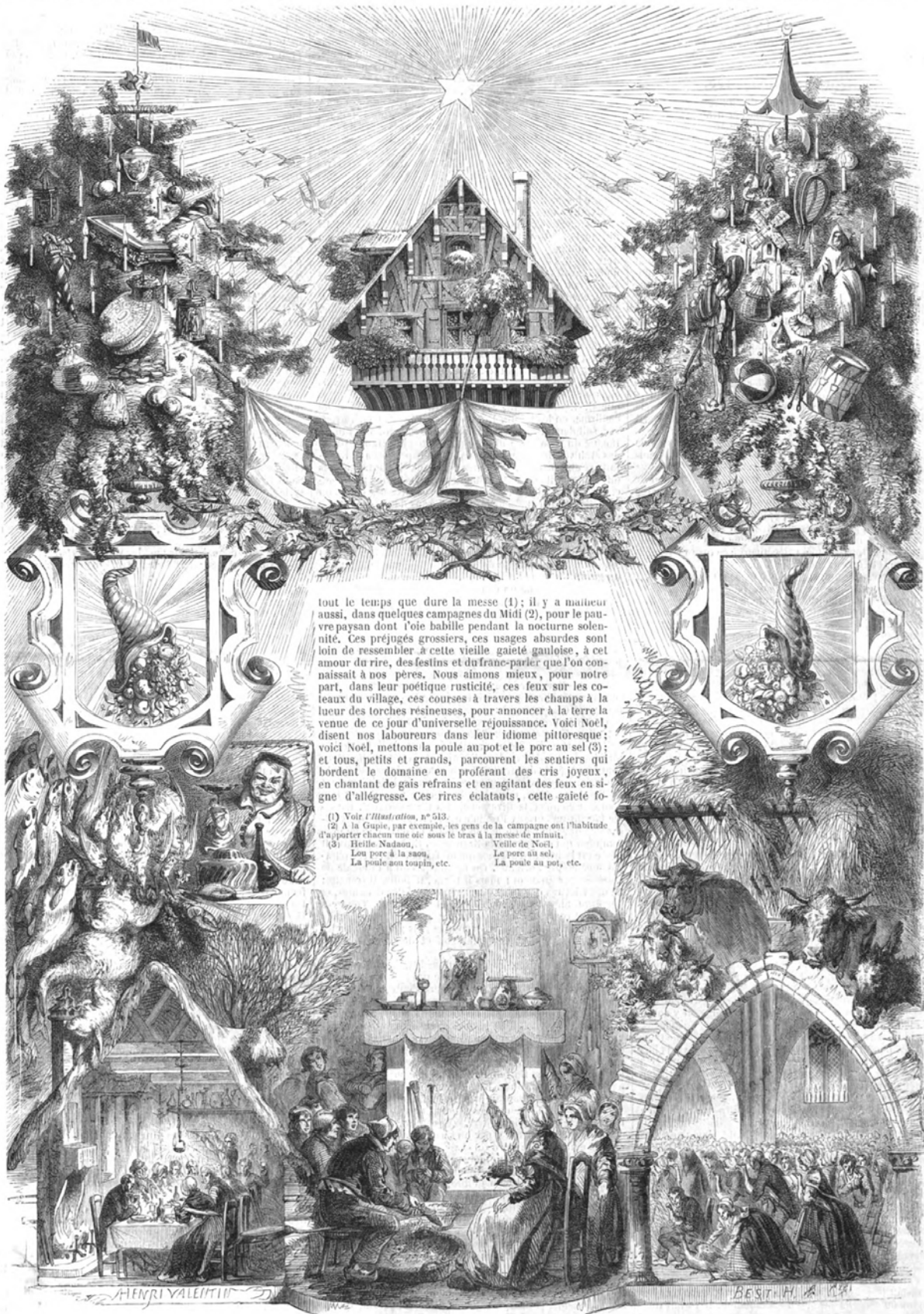
Vous savez déjà au moyen de quelle idée très-simple et à la fois très-ingenieuse deux hommes que nous ne sau-

rons louer ici comme ils le mériteraient, veulent remédier à cet état de choses. Ils vont entreprendre la réforme des hôtels sur la plus vaste échelle, et procurer à l'étranger, au provincial, au Parisien lui-même, l'hospitalité la plus large et la plus complète, à des prix relativement très-moindres. Les plans sont dressés, le devis arrêté ; l'entreprise va marcher, et même elle est déjà en route ; en voici la preuve sous vos yeux, dans ce dessin qui en est en quelque sorte le spécimen. Ce premier hôtel, bâti à l'instar des *Cast-Haus*, ou caravansérails babyloniens des Etats-Unis, s'élèvera dans le plus beau quartier de Paris, au cœur de son activité même, à l'entrée du faubourg Saint-Honoré.

L'abondance, sans laquelle il n'est pas de confortable ; l'élégance, le luxe même, les fondateurs veulent tout prodiguer, et il en coûtera pour être bien chez eux un peu moins probablement que pour être assez mal ailleurs. On vante à bon droit le faste et la bonne tenue des hôtels américains ; grâce à MM. Paulin et Horeau, bientôt Paris n'aura plus rien à envier à la civilisation hospitalière de Boston et de New-York.

PHILIPPE BUSONI.





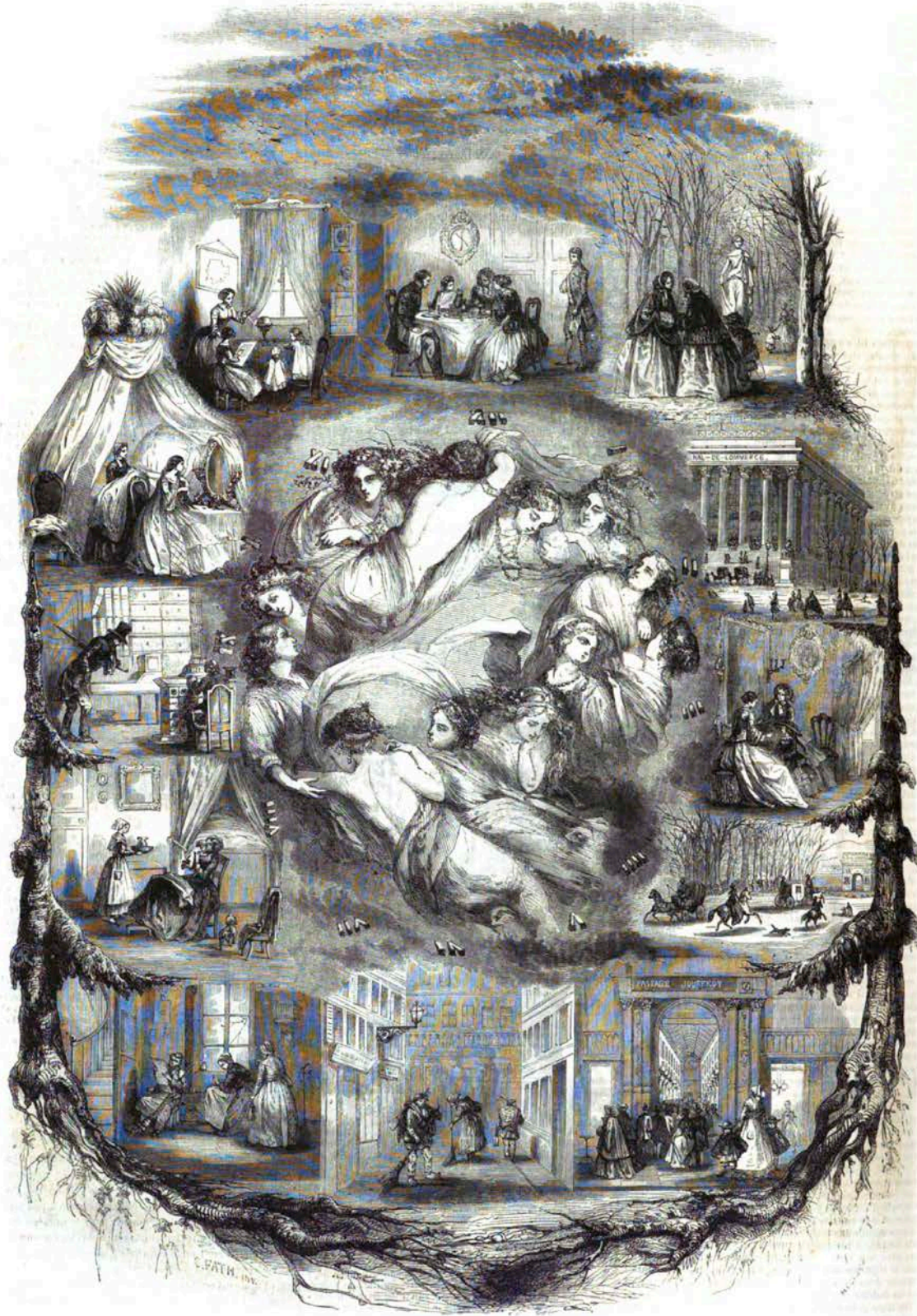
tout le temps que dure la messe (1); il y a même aussi, dans quelques campagnes du Midi (2), pour le pauvre paysan dont l'oisie babille pendant la nocturne solennité. Ces préjugés grossiers, ces usages absurdes sont loin de ressembler à cette vieille gaieté gauloise, à cet amour du rire, des festins et du franc-parler que l'on connaît à nos pères. Nous aimons mieux, pour notre part, dans leur poésie rustique, ces feux sur les toits du village, ces courses à travers les champs à la lueur des torches résineuses, pour annoncer à la terre la venue de ce jour d'universelle jouissance. Voici Noël, disent nos laboureurs dans leur idiome pittoresque: voici Noël, mettons la poule au pot et le porc au sel (3); et tous, petits et grands, parcourent les sentiers qui bordent le domaine en proférant des cris joyeux, en chantant de gais refrains et en agitant des feux en signe d'allégresse. Ces rires éclatants, cette gaieté fo-

(1) Voir l'Illustration, n° 513.  
(2) A la Guipie, par exemple, les gens de la campagne ont l'habitude d'apporter chacun une oie sous le bras à la messe de minuit.  
(3) Heille Nadaou. Veille de Noël,  
Le porc au sel, La poule au pot, etc.

Dessin de Valentine, d'après une composition de M. Ed. Fauché.



Les heures parisiennes.



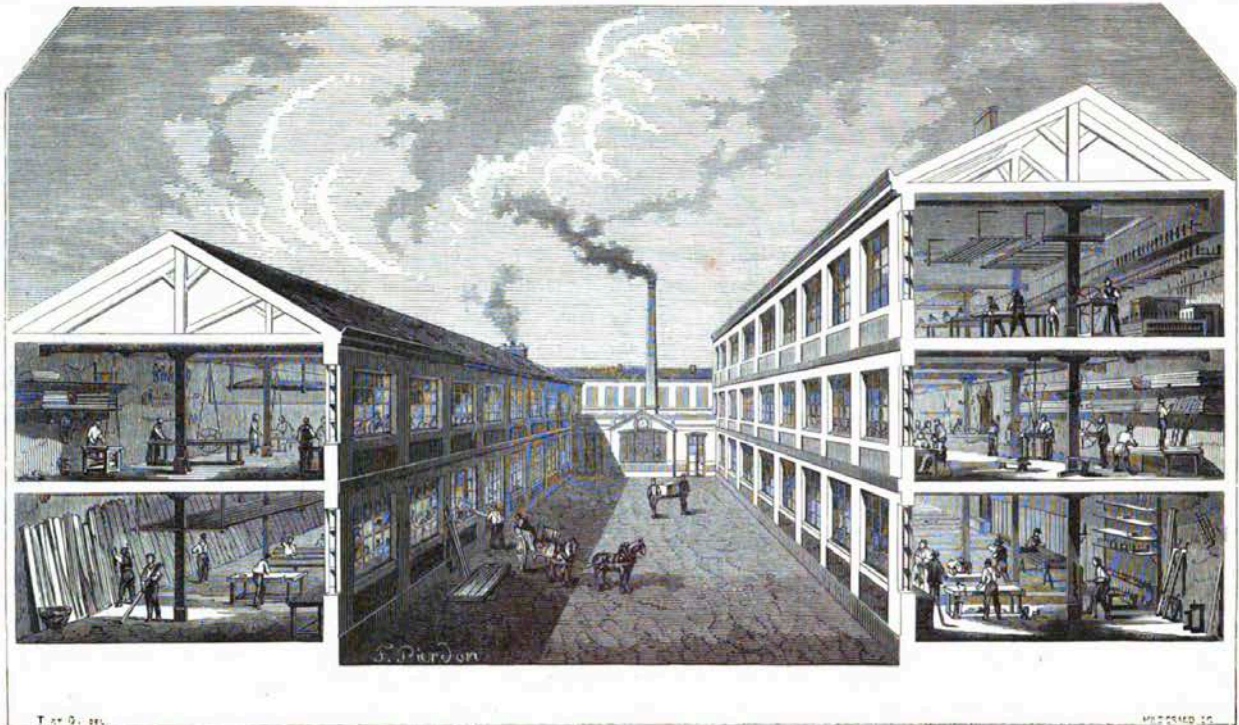
Heures de jour.



11/10/1856 Usine et machine à vapeur pour la fabrication des orgues-mélodium de M. Alexandre père et fils

236

L'ILLUSTRATION, JOURNAL UNIVERSEL.



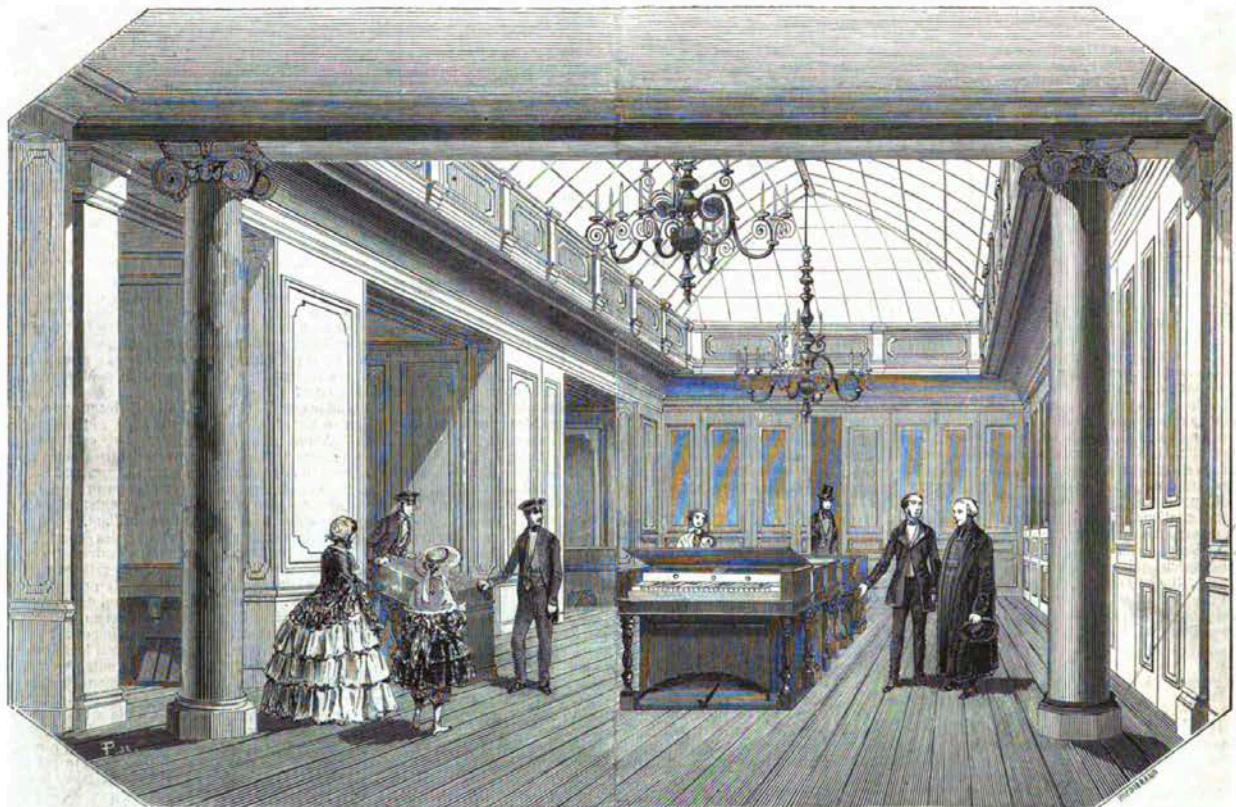
Usine et machine à vapeur pour la fabrication des orgues-mélodium de MM. Alexandre père et fils.

L'idée de l'*anche libre*, c'est-à-dire d'une lame de métal fendue et mise en vibration par un courant d'air, date de 1810. On la doit à un amateur, M. Grenié, qui, à cette époque, présenta au jugement de l'Institut un petit orgue qu'il appelait *orgue expressif*. Ce nom indiquait en effet ce qu'il y avait de fécond dans l'invention de M. Grenié. Grâce à l'élasticité de la petite lame, on pouvait augmenter

ou diminuer la force du son que produisaient ses vibrations en augmentant ou diminuant la force du courant d'air. L'orgue à tuyaux était alors dépourvu de cet avantage, et, aujourd'hui même, il ne le possède qu'imparfaitement : car les volets mobiles dont on fait usage s'appliquent à l'instrument tout entier, et ne permettent pas d'accentuer à volonté telle ou telle note de la phrase mélodique indépen-

damment de l'harmonie qui l'accompagne. Il faut, pour cela, que l'intensité du son résulte directement de la pression que le doigt de l'exécutant fait subir à la touche.

L'instrument de M. Grenié était très-incomplet. — La perfection ne s'obtient d'ordinaire qu'au prix de beaucoup d'efforts et de beaucoup de temps. Il n'eut d'abord aucun succès, et son invention serait peut-être tombée dans l'ou-



Salon de vente de la maison Alexandre père et fils, rue Meslay, n° 29, à Paris.







Théâtre-Italien. — RIGOLETTO, scène du quatuor au dernier acte. — Mesd. Frezzolini et Alboni ; MM. Mario et Corsi.

le bel air du *Samson* de Haendel : *Return, o God of hosts*, en anglais, cette fois, et par conséquent avec bien plus d'effet : on gagne toujours à dire un air avec les paroles sur lesquelles il a été écrit. Après cette œuvre sublime du grand compositeur hanovrien, l'éminente cantatrice a déclamé, avec la diction magistrale qu'on lui connaît, l'air fameux que Quinault et Lulli ont mis dans la bouche de Médée, et à terminé par une chanson russe pleine de grâce et de mélancolie. Ajoutez à cela le violoncelle de M. Leboucq, la voix charmante de M. Paulin, la savante exécution de M. Lacombe, et vous comprendrez sans peine tout l'intérêt qu'a dû offrir cette soirée aux amateurs de la musique sérieuse.

M. Paulin s'est également associé à M. Félicien David, et donne, avec lui et M<sup>me</sup> Sabatier, des matinées dont la musique de ce gracieux compositeur fait presque tous les frais. On y entend ses œuvres instrumentales et des fragments de ses ouvrages lyriques, *Christophe Colomb*, *l'Eden*, etc. Il faut remercier M. David d'avoir enfin pris ce parti, après un trop long silence, et de raviver le souvenir de mille choses charmantes qu'on n'a point assez entendues.

M<sup>me</sup> Tardieu a repris ses séances, qui offrent aussi beaucoup d'intérêt. Elle a le toucher fin et délicat. Elle excelle aux choses gracieuses, et s'est fait justement applaudir dans un quintette de Mozart et dans un double concerto écrit par ce grand homme pour deux pianos. C'était une singulière fantaisie et un problème assez difficile à résoudre qu'un concerto pour deux pianos. Mais il n'y avait point de difficulté pour Mozart, et toutes ses fantaisies étaient charmantes.

— Une pianiste d'un grand talent et qui ne s'était pas encore, que nous sachions, fait entendre en public, vient de paraître sur notre horizon. C'est M<sup>me</sup> Louise Bleymann, qui a fait dernièrement applaudir sa brillante exécution dans le *Mouvement perpétuel*, de Weber, et dans une fantaisie de Thalberg sur de jolis airs russes, — vous verrez que la musique russe sera bientôt à la mode, — et dont on a pu apprécier le style classique et pur dans un duo de Mozart, dans un trio de Haydn et un trio de Beethoven. — Trios pour piano, violon et violoncelle, cela se comprend. — M<sup>me</sup> Bleymann a obtenu le plus grand succès. Elle avait pour *partners* M. Lee et M. Bessems, dont je louerais fort l'habileté d'archet, la belle qualité de son, l'excellent style, etc., etc., sans l'inconvénient que vous savez. La plus grande difficulté des Revues musicales, en ce temps-ci, c'est l'embarras des richesses. Pourquoi avoisons-tout tant d'artistes de talent? Et pourquoi se font-ils admirer tous à la fois?  
G. HÉQUET.

**Aux abonnés de l'Illustration.**  
Collection des Guides illustrés à 1 fr.  
*L'Ami de la maison*, 2 volumes in 4<sup>e</sup>, illustrés, 8 fr.  
*Bibliothèque de poche*, 10 vol. in-18, 3 fr. le volume.  
Notre collection des Guides illustrés, formée de 9 volumes in 32, contenant chacun de nombreuses et charmantes gravures sur bois, est complète.

Elle est du prix de 9 fr. en volumes brochés.  
Ces guides sont les suivants :  
Guide dans Paris, — 223 pages, 84 gravures et plan.  
— dans les promenades de Paris, — 183 pages, 57 gravures.  
— dans les environs de Paris, — 188 pages, 68 gravures.  
— dans les théâtres de Paris, — 212 pages, 57 gravures.  
— dans les monuments de Paris, — 220 pages, 97 gravures.  
— dans les musées de Paris, — 217 pages, 66 gravures.  
— dans le palais de l'Industrie, — 218 pages, 33 gravures.  
— des bords du Rhin, — 179 pages, 64 gravures.  
— de la ligne du nord, — 156 pages, 53 gravures.  
Les titres de ces volumes nous dispensent d'enoncer, même sommairement, les matières qu'ils renferment; nous nous bornons à lire qu'avec les six premiers, Paris entier est révélé sous ses aspects aux personnes qui l'ignorent le plus; que le *Guide dans le Palais des beaux-arts et de l'industrie* est un document historique précieux à lire et à conserver de l'Exposition de 1856, et que les deux Guides des bords du Rhin et de la ligne du nord sont deux utiles et agréables *volume-mecum* des voyageurs en France, en Allemagne et en Angleterre.

Notre recueil de *l'Ami de la Maison* est aussi terminé; il forme deux très-beaux volumes de 408 et 436 pages, comprenant : l'un 237, l'autre 256 gravures sur bois.

Les dix volumes de la *Bibliothèque de poche* forment un recueil de curiosités diverses, qui sont les suivantes :  
1<sup>o</sup> Historiques; 2<sup>o</sup> Biographiques; 3<sup>o</sup> Littéraires; 4<sup>o</sup> Bibliographiques; 5<sup>o</sup> Anecdotes; 6<sup>o</sup> Militaires; 7<sup>o</sup> Philologiques et ethnologiques; 8<sup>o</sup> de l'Archéologie et des beaux-arts; 9<sup>o</sup> des Traditions, des mœurs et des légendes; et 10<sup>o</sup> des Inventions et découvertes.

Ceux de nos souscripteurs qui voudront la collection des Guides n'auront qu'à nous adresser, pour les recevoir franco, un mandat-poste de 9 fr. (Ajouter 4 fr. 50 c. pour la reliure des 9 volumes en percaline anglaise.)

Les deux volumes de *l'Ami de la Maison* seront adressés franco en exemplaires brochés contre un mandat-poste de 8 fr. (Ajouter 5 fr. pour la reliure en percaline anglaise, tranches et fers dorés.)

Les dix volumes de *Curiosités*, à 3 fr. le volume, seront aussi adressés, franco, contre un mandat-poste de 30 fr.

Les abonnés qui prendront en même temps les neuf Guides, les deux vol. de *l'Ami de la maison* et la *Bibliothèque de poche*, n'auront à envoyer, au lieu de 47 fr., prix, à Paris, des 21 vol., qu'un mandat-poste de 40 fr., et recevront ces volumes brochés, francs de port.

L'AMÉRIQUE DU SUD, 12<sup>e</sup> livraison de l'*Atlas universel*, dressé

et dessiné par Dufour, gravé par Dyonnet, paraît aujourd'hui. C'est une carte de toute beauté, et dont la composition présente, comme figure géographique, un aspect tout nouveau parmi les cartes existantes sur cette partie du monde.



EXPLICATION DU DERNIER RÉBUS.  
Un artiste qui ne parle point uniquement de lui, est rare en ce monde.

**AVIS.**  
Messieurs les abonnés sont priés de vouloir bien adresser d'avance le renouvellement de leurs abonnements, afin d'éviter les retards dans l'envoi du journal.  
On peut se procurer au bureau de l'ILLUSTRATION des collections complètes, séparément, les tomes II, III, VII à XIII, XV à XX, XXI à XXVI.  
L'administration reprend en échange d'un abonnement semestriel, par volume en parfait état, les tomes I, IV, V, VI, XIV et XX.  
On s'abonne directement aux bureaux, rue de Richelieu, n<sup>o</sup> 60, par l'envoi franco d'un mandat sur la poste à l'ordre de M. Armand Lechevalier, ou près des principaux libraires de la France et de l'étranger.  
Pour l'Allemagne, l'Autriche, la Prusse et la Russie, on peut s'abonner par l'entremise des Directeurs des postes de Cologne et de Sarrebruck. Pour l'Algérie, s'adresser à M. Tissier, libraire à Alger, représentant spécial de l'Illustration.

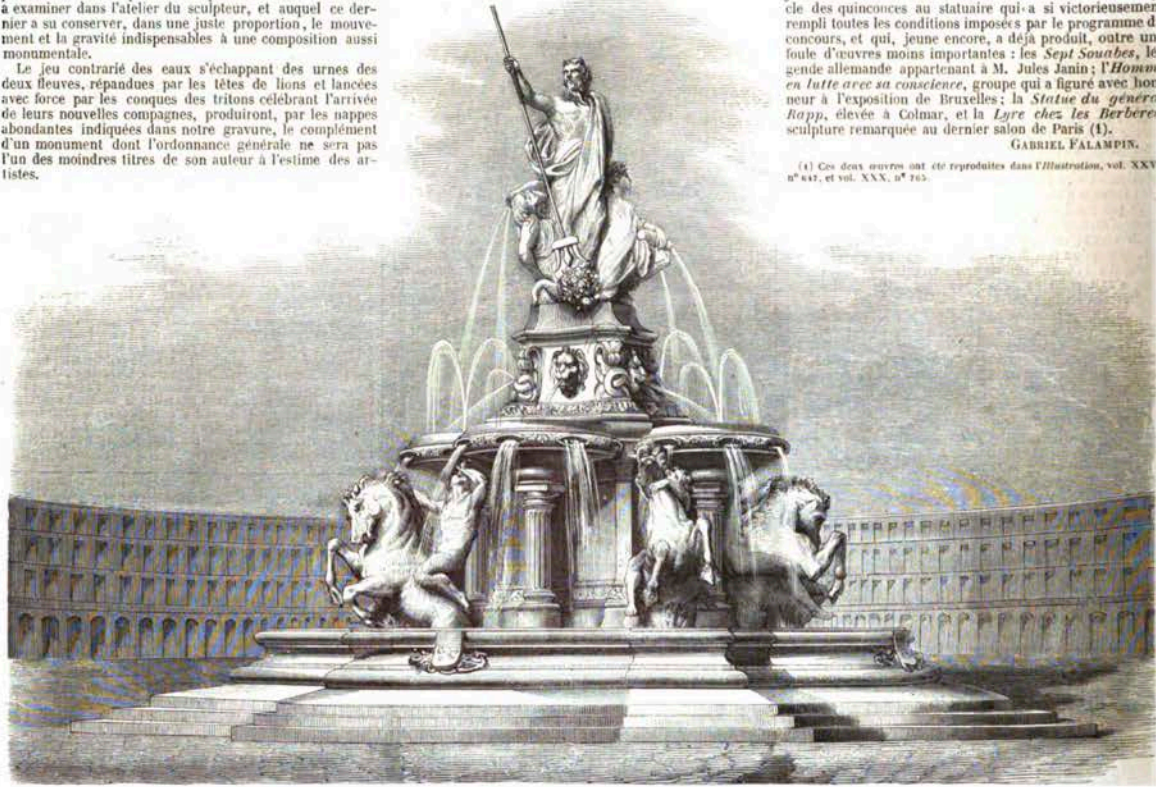
PAULIN.

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, RUE JACOB, 56.



mension, s'est singulièrement tranquilisé à l'exécution amplifiée d'un modèle plus étudié que nous avons été admis à examiner dans l'atelier du sculpteur, et auquel ce dernier a su conserver, dans une juste proportion, le mouvement et la gravité indispensables à une composition aussi monumentale.

Le jeu contrarié des eaux s'échappant des urnes des deux fleuves, répandues par les têtes de lions et lancées avec force par les coques des tritons célébrant l'arrivée de leurs nouvelles compagnes, produiront, par les nappes abondantes indiquées dans notre gravure, le complément d'un monument dont l'ordonnance générale ne sera pas l'un des moindres titres de son auteur à l'estime des artistes.



PROJET DE FONTAINE POUR LA VILLE DE BORDEAUX, présenté par M. Bartholdy, sculpteur, et ayant remporté le prix du concours.

La ville de Bordeaux ne peut et ne doit pas hésiter aujourd'hui à confier l'exécution de la fontaine de l'hémicycle des quinconces au statuaire qui a si victorieusement rempli toutes les conditions imposées par le programme du concours, et qui, jeune encore, a déjà produit, outre une foule d'œuvres moins importantes : les *Sept Soubres*, légende allemande appartenant à M. Jules Janin ; l'*Homme en lutte avec sa conscience*, groupe qui a figuré avec honneur à l'exposition de Bruxelles ; la *Statue du général Rapp*, élevée à Colmar, et la *Lyre chez les Berbères*, sculpture remarquée au dernier salon de Paris (1).

GABRIEL FALAMPIN.

(1) Ces deux œuvres ont été reproduites dans l'illustration, vol. XXVI, n° 411, et vol. XXX, n° 745.

**Travaux souterrains du boulevard de Sébastopol.**

L'Empereur a visité, le 17, les travaux souterrains du boulevard de Sébastopol. Cette visite donne de l'a-propos à l'article suivant, que nous empruntons au *Moniteur*, pour accompagner nos dessins, les notes que nous ayons recueillies nous-mêmes ayant été puisées à la source où le *Moniteur* a puisé la matière de cette intéressante description :

« On sait que le boulevard de Sébastopol (rive droite) est tracé suivant un alignement rectiligne, sur 30 mètres de largeur, avec évasement à 67 mètres aux abords de la gare des chemins de fer de l'Est. La chaussée centrale, de 14 mètres de largeur, est établie en empierrement, avec caniveaux en pavés de porphyre tiré de Belgique. Les contre-allées, de 3 mètres, sont bitumées et décorées d'arbres (essence d'orme). Près de cent cinquante candélabres à gaz y sont répartis, et des bancs en bois et fonte y seront prochainement installés pour la commodité des promeneurs.

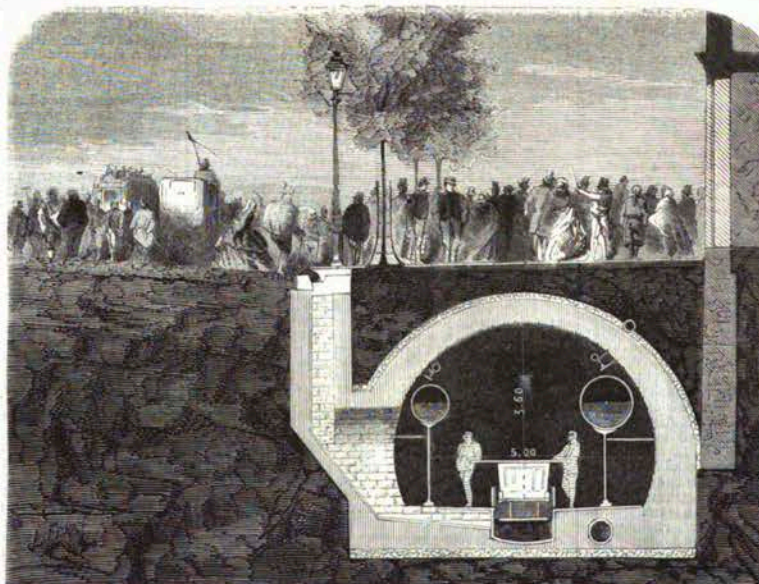
« Le nivellement du boulevard a été étudié de manière à satisfaire aux meilleures conditions de perspective ; il est combiné mathématiquement de telle sorte qu'une personne placée sur un point quelconque du parcours et qui regarde soit au nord, soit au sud, puisse découvrir la totalité des chaussées et trottoirs sans que rien vienne rompre pour elle l'harmonie du point de vue. On comprend combien ces dispositions rehaussent l'aspect monumental du boulevard. Pour que cet effet soit plus saisissant pendant la nuit, on a calculé avec la plus grande

précision la hauteur de chacun des candélabres affectés à l'éclairage public ; on est parvenu ainsi à obtenir de longues lignes régulières de feu au lieu de ces sinuosités que l'on remarque dans l'éclairage de nos anciennes rues.

« Quant aux travaux souterrains du boulevard de Sébastopol, on peut dire qu'aucune voie publique n'a jamais été pourvue de moyens aussi puissants d'assainissement et de canalisation. Sous la contre-allée du côté droit, entre la Seine et la rue du Château-d'Eau, on a construit un égout-

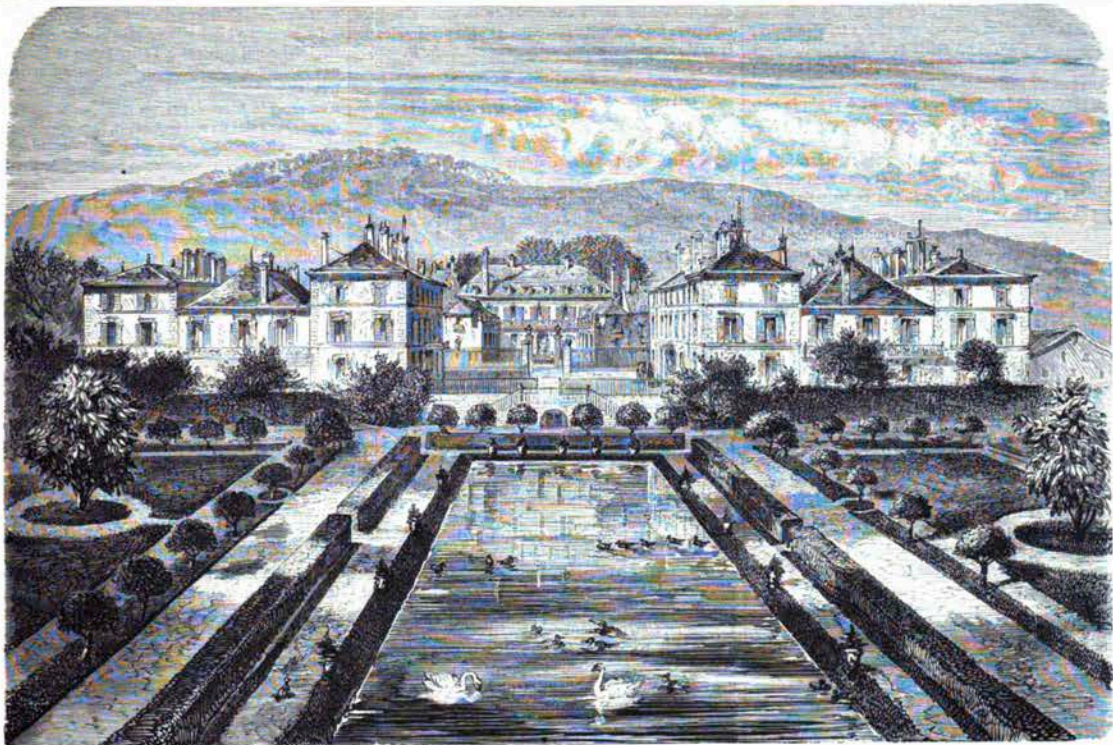
galerie qui dépasse par ses dimensions tous les ouvrages de même nature. De la Seine au boulevard Saint-Denis, le diamètre de la voûte est de 5<sup>m</sup>.20. Cette voûte est en plein cintre et recouvre deux banquettes de 1<sup>m</sup>.80 de largeur, entre lesquelles existe une cunette de 1<sup>m</sup>.20 de largeur et d'une profondeur variant de 0<sup>m</sup>.40 à 0<sup>m</sup>.80. Du boulevard Saint-Denis à la rue du Château-d'Eau, le diamètre de la voûte est de 3<sup>m</sup>.60 ; la cunette, qui conserve la même largeur, est bordée, d'un côté, par une large banquette de 1<sup>m</sup>.70 ; de l'autre, par une plus petite, de 0<sup>m</sup>.50 seulement.

« L'égout-galerie, où l'on pénètre en ce moment par un large escalier couvert de lapis, est destinée à jouer un rôle capital dans l'assainissement de Paris. Il réunit l'égout Rivoli à l'ancien grand égout qui suit la direction des rues du Château-d'Eau, des Petites-Ecuries, Richer, Provence, etc., et recevra dans les temps d'orage le trop-plein des eaux que ce dernier ne peut contenir par suite de l'insuffisance de ses dimensions. Il contribuera puissamment à empêcher l'inondation des quartiers bas de la capitale par les pluies torrentielles. Entre la Seine et la rue de Rivoli, il forme un vaste déversoir qui rejette dans le fleuve le trop-plein des égouts collecteurs de la rive droite. Comme égout spécial du boulevard de Sébastopol, il recueille toutes les eaux de la chaussée et des habitations du côté droit ; il est relié à chacune de celles-ci par des branchements de 2 mètres de hauteur, pourvus de cheminées d'évent qui débouchent au-dessus des combles des maisons et assurent la parfaite ventilation de la galerie où les ouvriers chargés de la toilette souterraine de Paris circuleront à pied sec, sur le ciment romain des banquettes, et sans avoir à craindre les exhalaisons

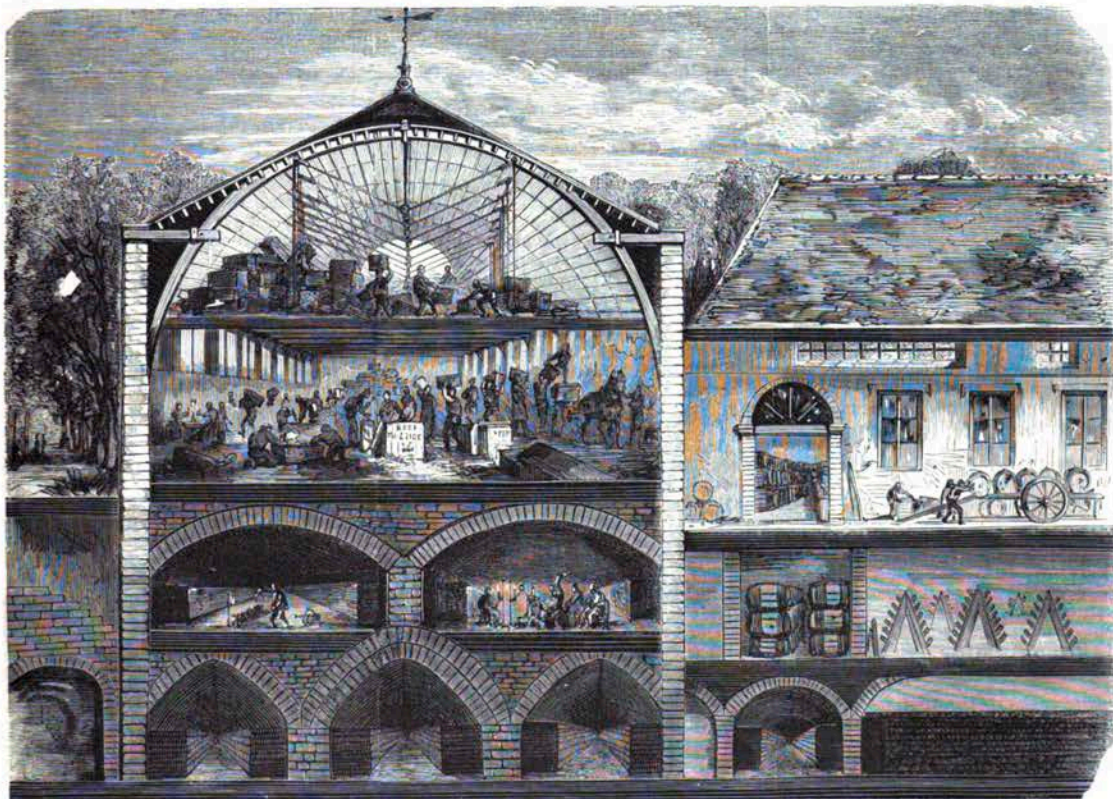


TRAVAUX SOUTERRAINS DU BOULEVARD DE SÉBASTOPOL.  
Section du grand égout de la place du Châtelet au boulevard Saint-Denis.

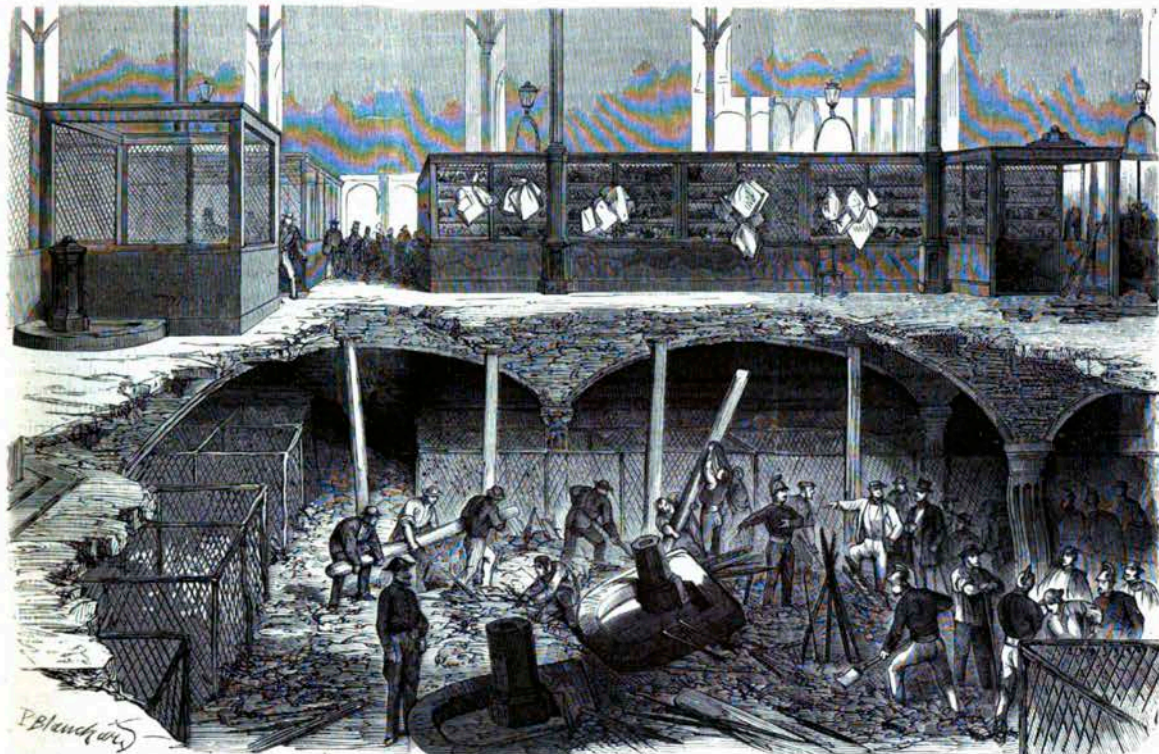




HABITATION DE M. MOËT, A ÉPERNAY.







PARIS. — L'incendie des halles. Aspect des caves après l'effondrement des voûtes.



LE HAVRE. — Magasin de Nouveautés du Dé d'argent.

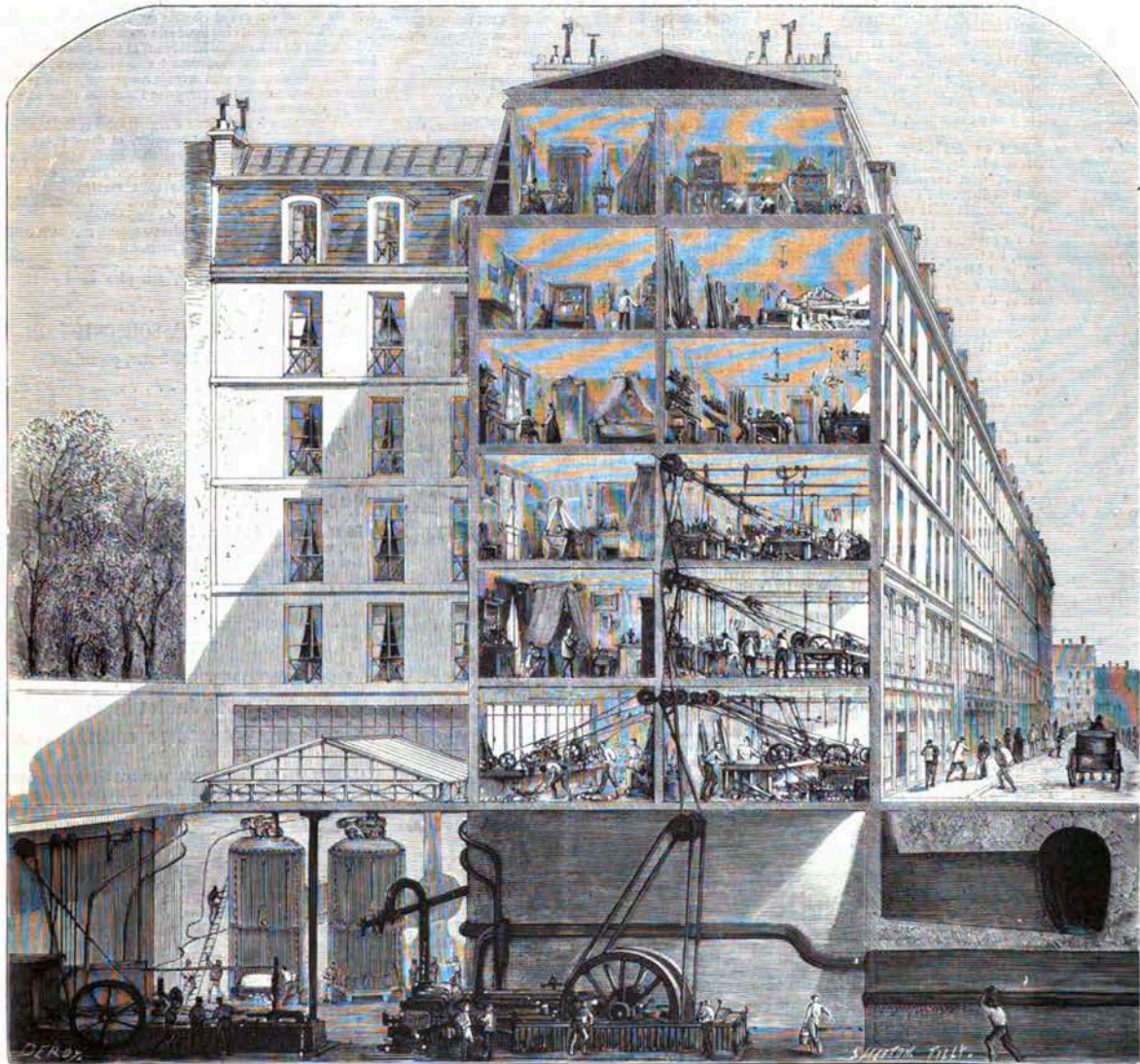


12/07/1873 Les nouveaux immeubles industriels du faubourg Saint-Antoine  
Coupe d'une maison montrant la distribution de la force motrice dans les ateliers et les logements  
des ouvriers dessiné par A. Deroj, gravé par S. Tilly

L'ILLUSTRATION. — N° 1585. — 12 JUILLET 1873.



LES NOUVEAUX IMMEUBLES INDUSTRIELS DU FAUBOURG SAINT-ANTOINE. — VUE GÉNÉRALE DE LA RUE DE L'INDUSTRIE SAINT-ANTOINE.



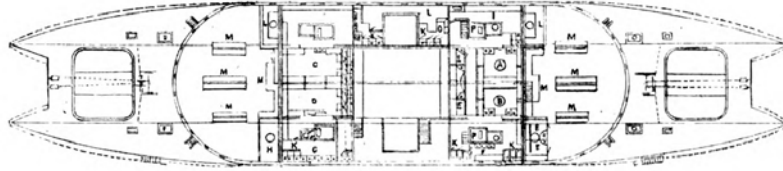
LES NOUVEAUX IMMEUBLES INDUSTRIELS DU FAUBOURG SAINT-ANTOINE.

COUPE D'UNE MAISON MONTRANT LA DISTRIBUTION DE LA FORCE MOTRICE DANS LES ATELIERS ET LES LOGEMENTS DES OUVRIERS.

03/01/1874 Coupe en travers montrant la disposition des roues motrices  
dessiné par A. Jahandier, gravé par S. Tilly

L'ILLUSTRATION. — N° 1610. — 3 JANVIER 1874. — PAGE 8.

LE NOUVEAU BATEAU DESTINÉ A LA TRAVERSÉE DU PAS-DE-CALAIS

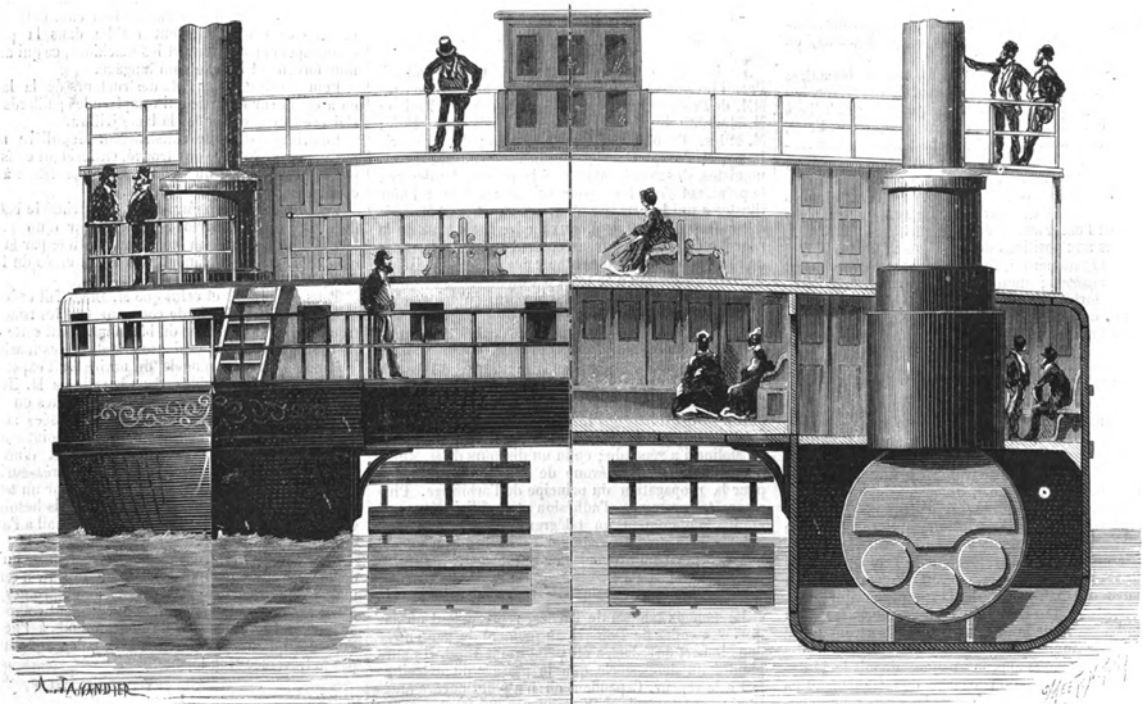
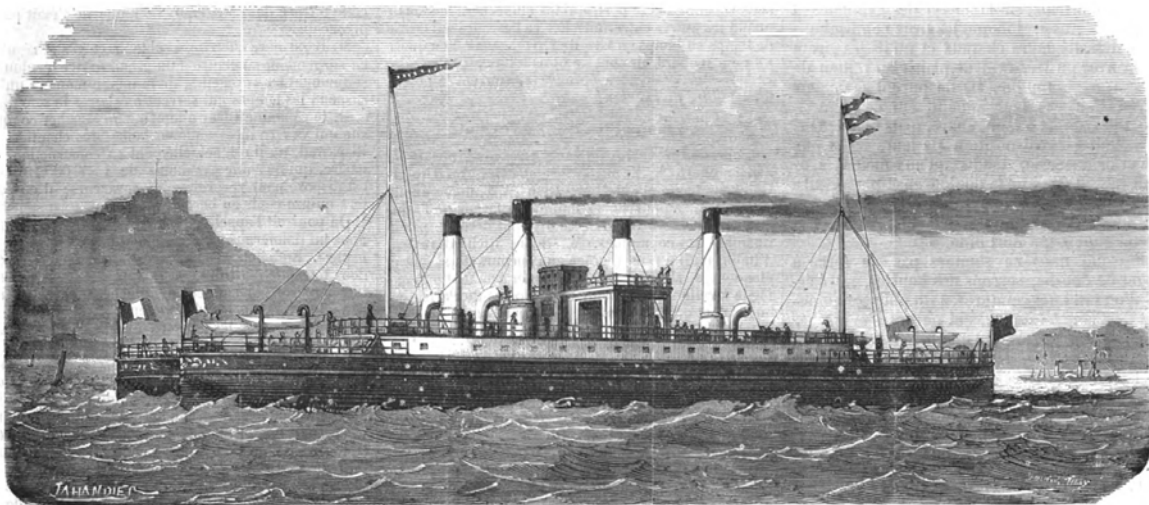


*Première classe.*

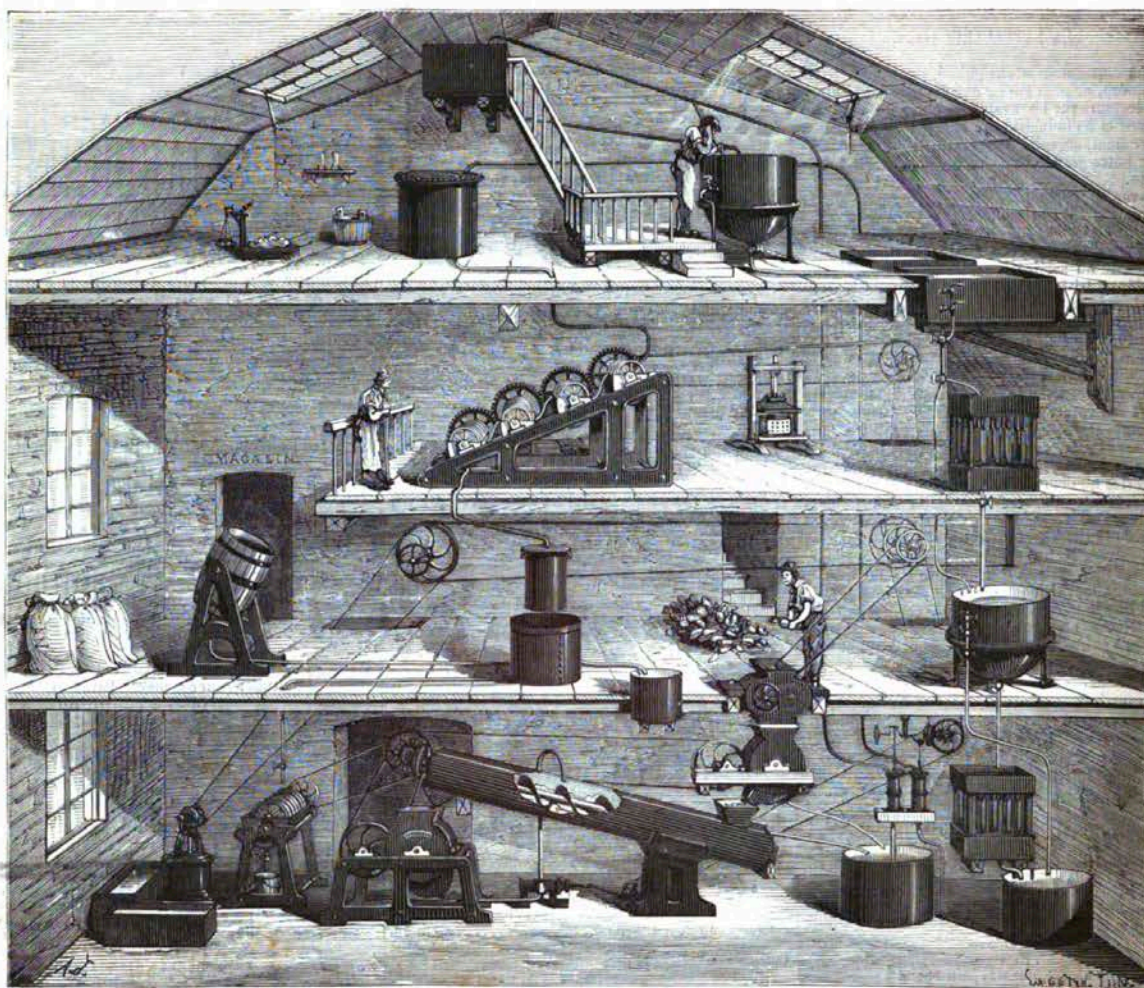
A B, salon des dames. — I E I K, cabines réservées.  
M, grand salon. — J, buffet. — L, fumoir.

*Deuxième classe.*

C D, salon des dames. — K, cabines réservées. — J, buvette.  
M, grand salon. — G, cabines réservées.







NOUVEAU SYSTÈME DE SUCRERIE AGRICOLE DE M. PELTIER.



**GRAND-HOTEL**  
**DEJEUNERS A 4 FR. (Tables particulières)**

**Dîners à prix fixes :**

Table d'hôte du Grand-Hôtel..... 7 fr.  
 Restaurant, Tables particulières..... 10 fr.

**Repas à la carte**

REPAS DE CORPS. — REPAS DE NOCES.

Salle de bal pouvant réunir 2000 personnes

**A VENDRE**  
**UNE MACHINE A GAZ**

Dite **moteur Lenoir**

DE LA FORCE D'UN CHEVAL

S'adresser au bureau du Journal.

**L'ILLUSTRATION, JOURNAL UNIVERSEL**

Toutes les communications relatives au journal, demandes d'abonnement, changements d'adresse, réclamations, doivent être adressées à M. AUGUSTE MARC, directeur-gérant, 22, rue de Verneuil, à Paris.

L'administration ne répond pas des manuscrits ni des documents qui lui sont adressés.

Vu les traités, la reproduction et la traduction à l'étranger sont interdites.

**PARIS INCENDIÉ**  
**HISTOIRE DE LA COMMUNE**

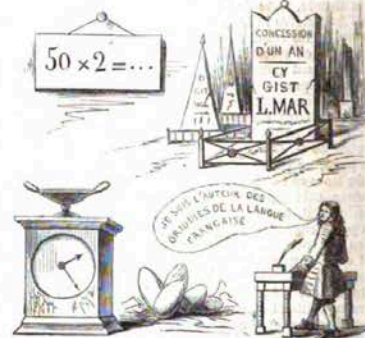
UN VOLUME DE 240 PAGES, FORMAT DE L'Illustration,  
 ORNÉ DE 170 GRAVURES

Cet ouvrage est l'œuvre commune d'un historien et d'artistes éminents et consciencieux. Ils ont été les témoins attentifs des faits qu'ils racontent par la plume et le crayon. Ce livre est donc le miroir fidèle des faiblesses, des turpitudes, des horreurs, des actes de bravaques et de dévouement qui ont imprimé un cachet ineffaçable à l'existence et à la chute de la Commune de Paris en 1871. — Paris incendié est divisé en cinq parties : Prologue, Domination de la Commune, l'Armée dans Paris, les Ruines et l'Épilogue; tout l'ensemble dans un vrai et saisissant tableau de drame le plus épouvantable de notre temps. — Prix: broché, 12 fr.; relié, 15 fr.; sur papier très-fort de Hollande, reliure riche, 25 fr., port non compris.

AUG. MARC, directeur-gérant.

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.  
 Écras typographiques de Ch. Lorilleux.

**RÉBUS**



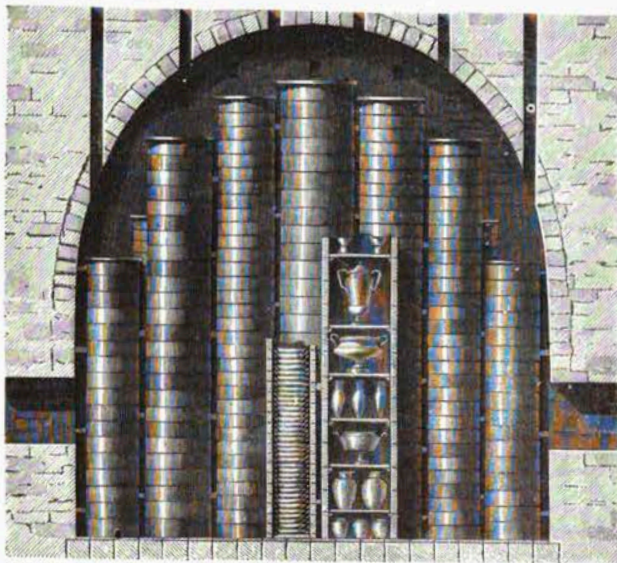
**EXPLICATION DU DERNIER RÉBUS :**

La salle Ventadour, c'est la femme à deux têtes, dont une pour les Italiens et l'autre pour les artistes de l'Opéra français.

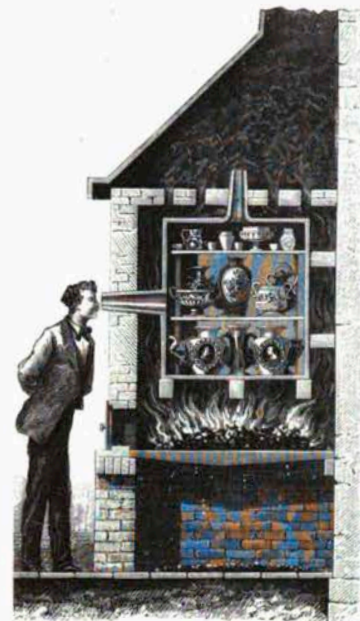
Tout lecteur du Rébus ci-dessus qui en enverra une explication exacte avant samedi prochain pourra réclamer, moyennant 10 francs par volume, l'envoi FRANCO (pour la France continentale seulement) des tomes précieux 56 et 57, contenant les événements de la guerre et du Siège de Paris. Les volumes suivants seront envoyés dans les mêmes conditions, au prix de 8 francs au lieu de 18. La collection des volumes antérieurs au tome ci est épuisée.



LA MANUFACTURE DE SÈVRES



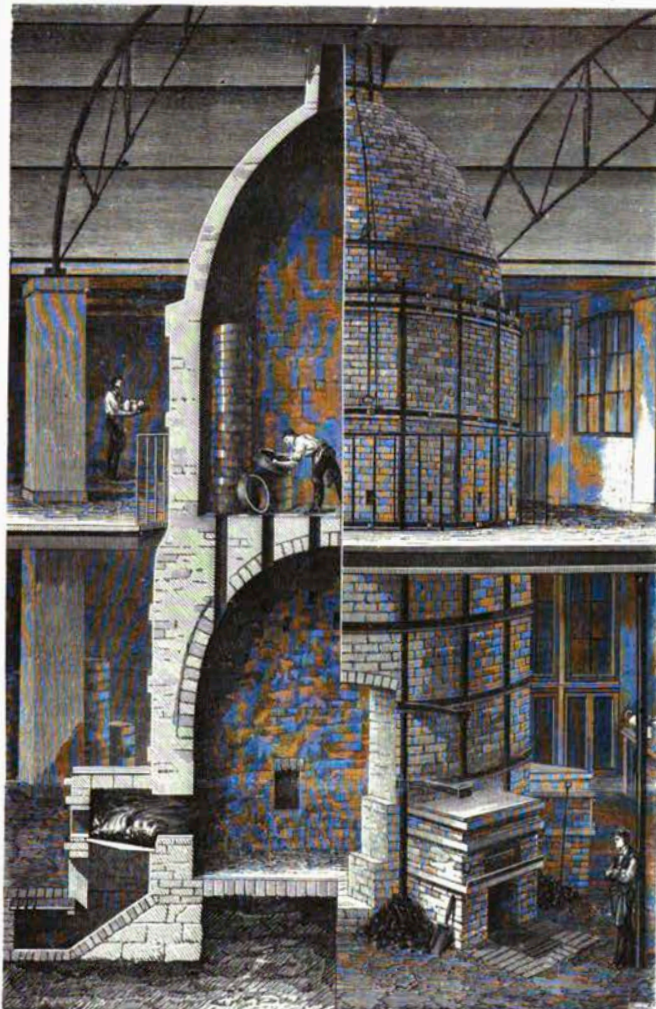
L'EMPLAGE DES CAZETTES.



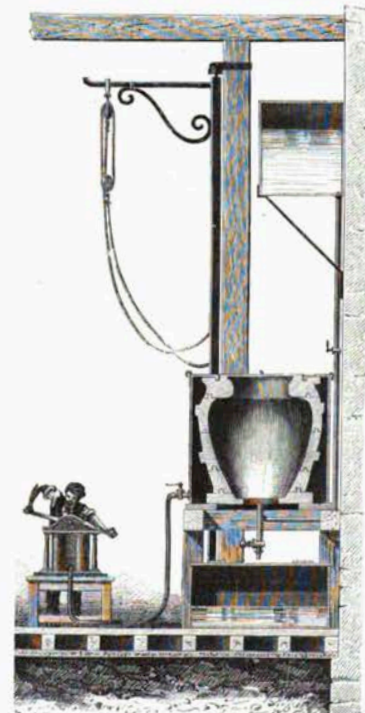
MOUFLE POUR CUIRE LES PORCELAINES PEINTES.



EMPLAGE DES CAZETTES : COUPE.



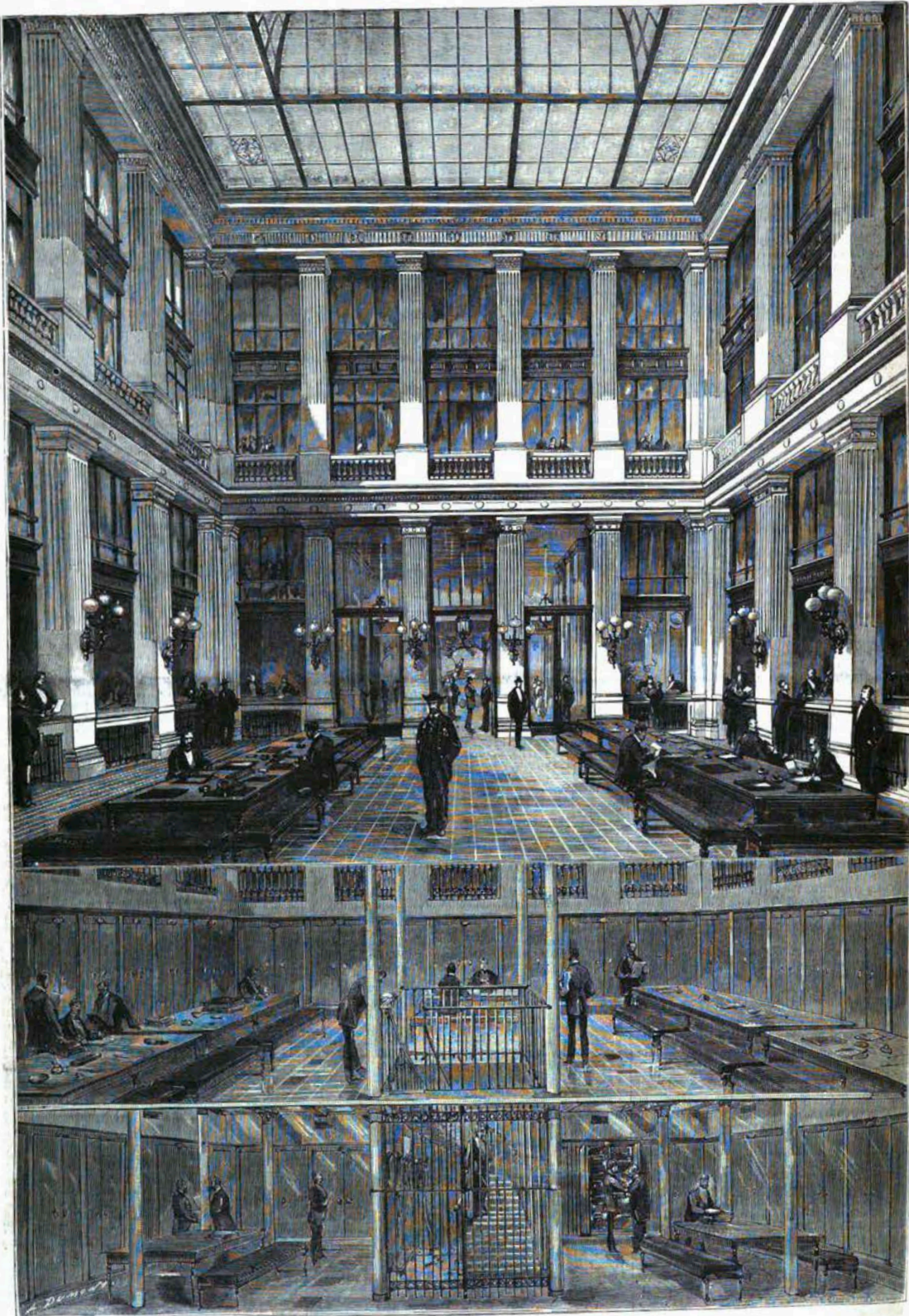
LE GRAND FOUR À PORCELAINES : (ÉLEVATION ET COUPE).



COUPE DE L'APPAREIL REGNAULT POUR L'EMPLOI DU VIDE DANS LE MOULAGE.



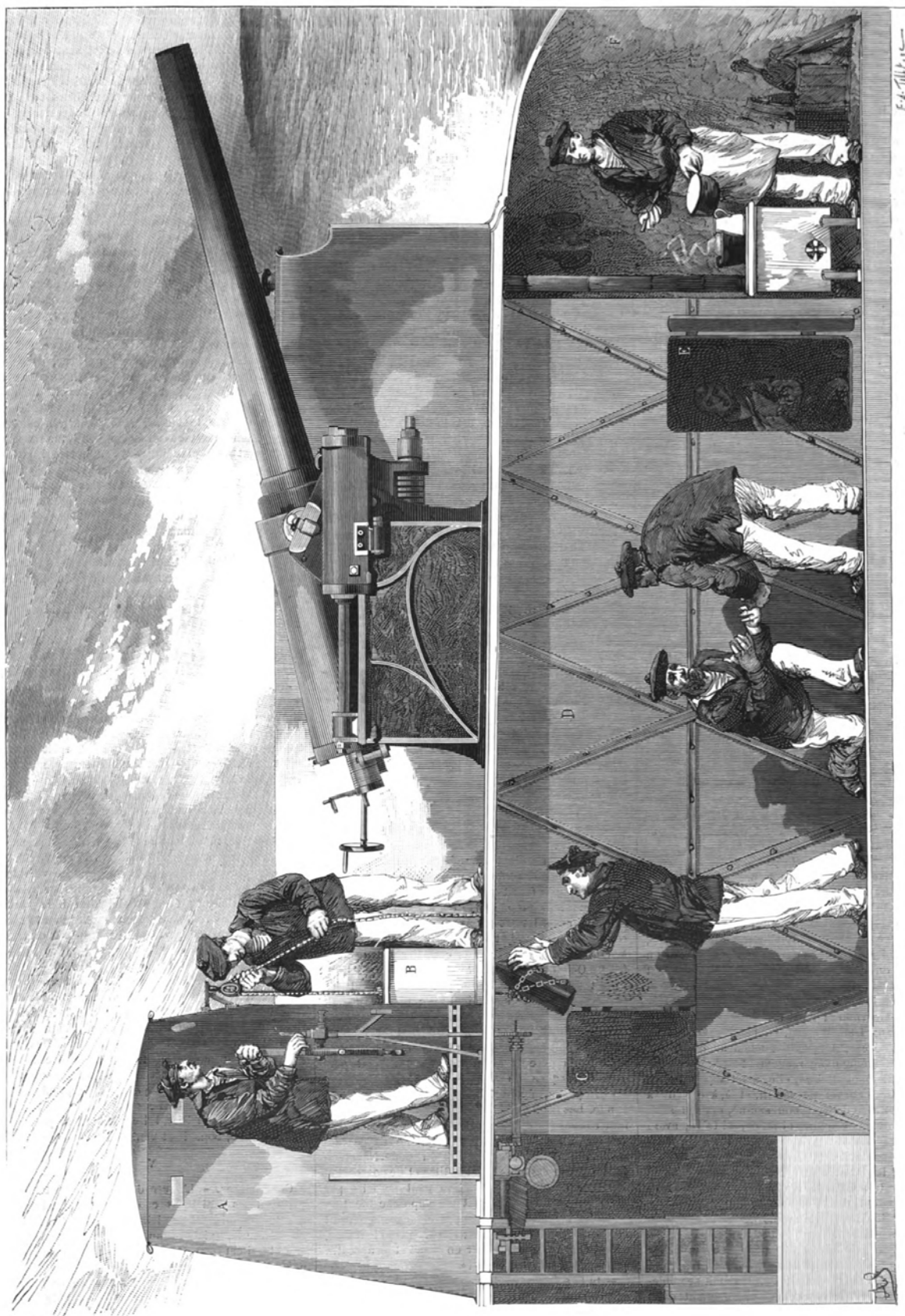
20/07/1878 Le nouvel hôtel du Crédit lyonnais, boulevard des Italiens - Coupe de l'édifice montrant la distribution intérieure gravé par Louis Dumont



LE NOUVEL HOTEL DU CRÉDIT LYONNAIS, BOULEVARD DES ITALIENS  
Coupe de l'édifice montrant la distribution intérieure.



18/12/1886 Le bateau-canon - coupe montrant les dispositions intérieures de l'emplacement occupé par l'artillerie par E.A.Tilly



LE BATEAU-CANON. — COUPE MONTRANT LES DISPOSITIONS INTÉRIEURES DE L'EMPLACEMENT OCCUPÉ PAR L'ARTILLERIE  
A. Kiosque du timonier. — B. Puits pour le passage des munitions. — C. Porte de la soute aux projectiles. — D. Couloir pour le service des munitions. — E. Porte de la soute aux gargousses. — F. Cuisine.

**Le Journal pour rire :  
journal d'images, journal  
comique, critiqueue, satirique et  
moqueur  
(1848 - 1855)**



1310  
Il profite de sa métamorphose pour se rendre au bal de l'Opéra.



1311  
Mais ayant perdu sa bourse et l'adresse du costumier, il est forcé de rentrer chez lui. Son dépit et l'abus des boissons qu'il a fait pendant toute la soirée le portent à sonner d'une manière extravagante, et à répandre l'alarme dans la maison qu'il habite.



1312  
Il émeut tous les locataires.



**Le Journal amusant : journal  
illustré, journal d'images, journal  
comique, critique, satirique, etc.  
(1856 - 1933)**

UNE SOIRÉE DU PETIT MONDE, — par A. GRÉVIN.



UN GRAND MORCEAU D'ENSEMBLE.

Nous n'irons plus au bois . . . . .	Dites donc..... c'es' y Dieu possib' e
Les loustiers sont c'upés. . . . .	d' faire une vie pareille?
La bourgère que voici . . . . .	Qui... c'est vous que j' vas vous faire
Ira les ramasser. . . . .	ramasser, et par la garde, las de brig-n's.
Entrer dans la d. use. . . . .	Moi à une heure aussi indue, jamais!
Voyez comme on d' use. . . . .	jam. is! c'est une abomination!...
Sau...ez, dan...sez. . . . .	Au secours! a-t-on jamais vu me manquer de
Embrassez qui vous aimez. . . . .	respect à moi mamé Galilée... au secours...

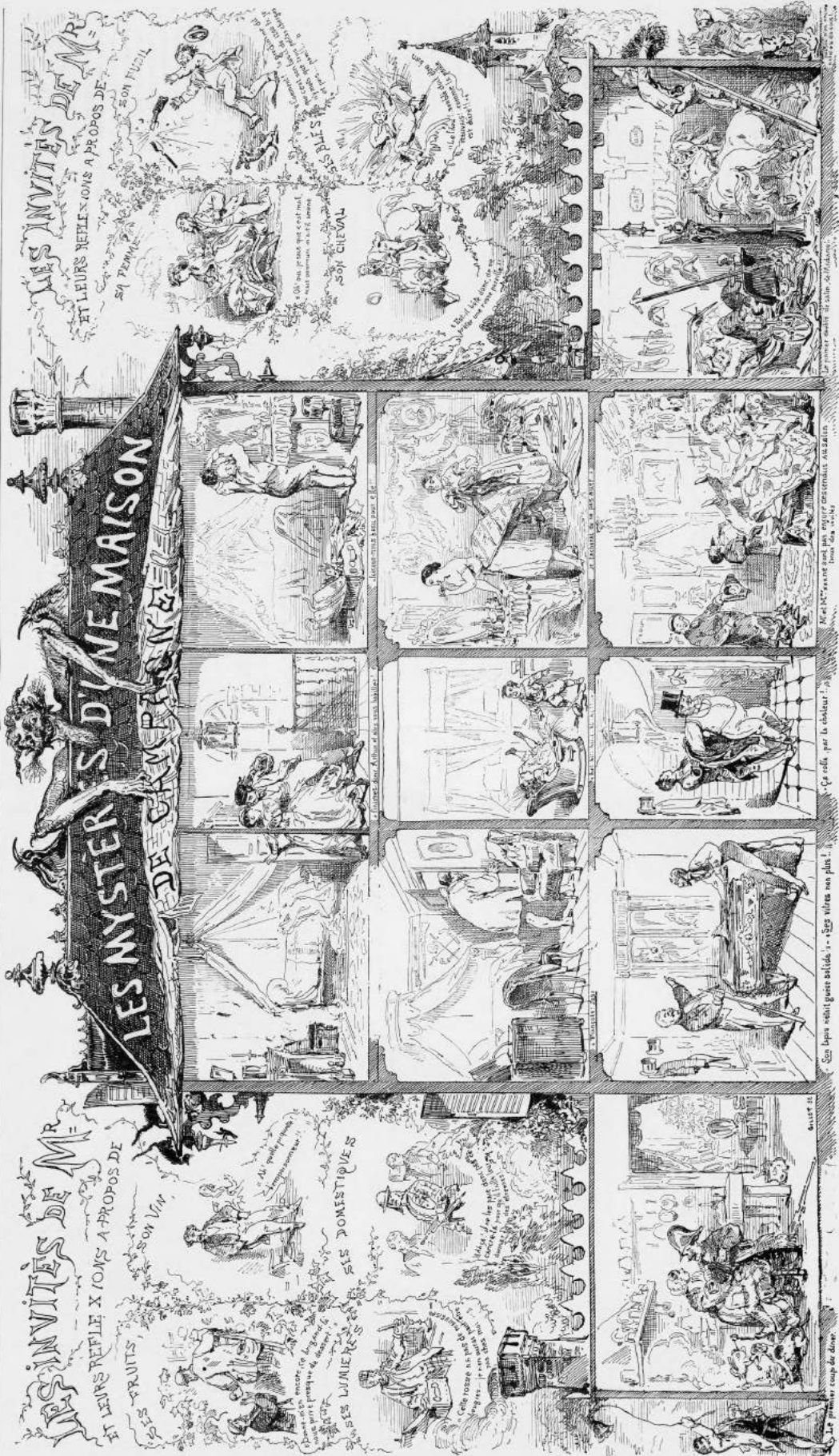
Au di-hors, chœurs enragés d'Anacotas .  
avec accompagnement de n'importe quoi.

TABLEAU!

12014

**La Vie parisienne, Mœurs élégantes,  
Choses du jour, Fantaisies, Voyages,  
Théâtres, Musique, Modes  
(1863 ~ 1970)**





LES INVITÉS DE M<sup>r</sup>  
ET LEURS REFLEXIONS A PROPOS DE  
SES FRUITS, SON VIN

LES MYSTÈRES D'UNE MAISON DE CAMPAGNE  
DE CHAMPAGNE

LES INVITÉS DE M<sup>r</sup>  
ET LEURS REFLEXIONS A PROPOS DE  
SES PILES, SON CHEVAL

LES INVITÉS DE M<sup>r</sup> ET LEURS REFLEXIONS A PROPOS DE SES FRUITS, SON VIN

LES MYSTÈRES D'UNE MAISON DE CAMPAGNE DE CHAMPAGNE

LES INVITÉS DE M<sup>r</sup> ET LEURS REFLEXIONS A PROPOS DE SES PILES, SON CHEVAL





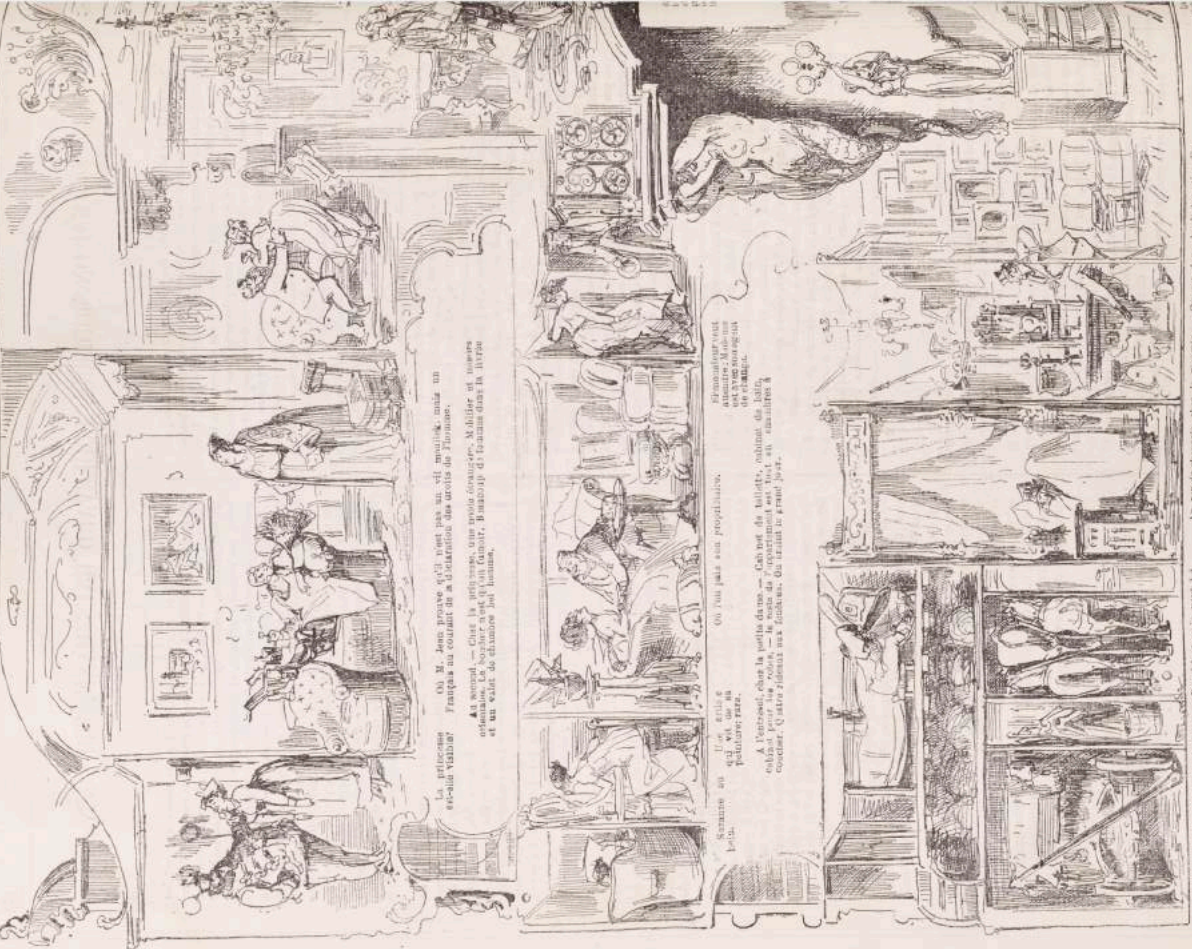




LEVARD HAUSSMANN, 350



UNE MAISON DE PARIS



Le dimanche. — Non pas du chapitre de charité.

Dans la chambre. — Non pas du chapitre de charité.

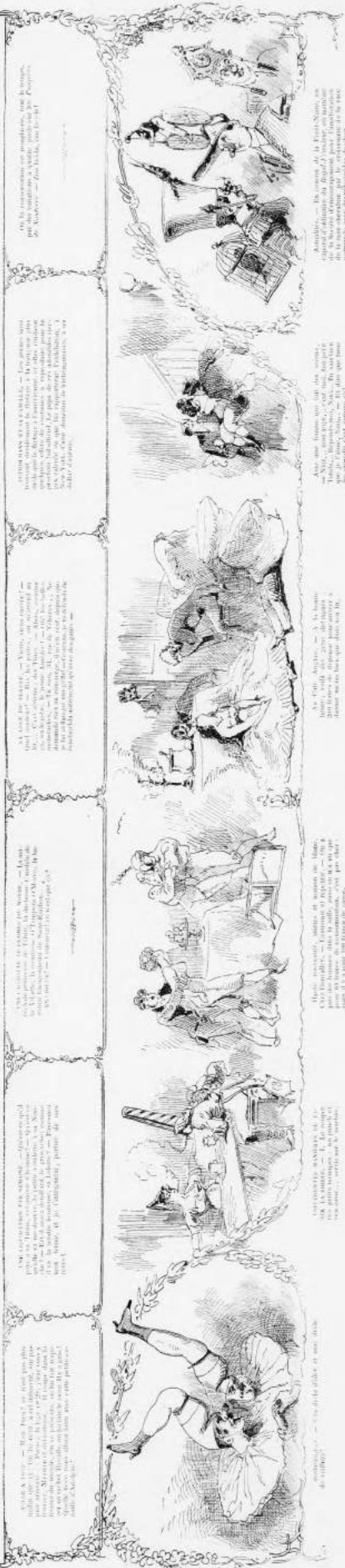
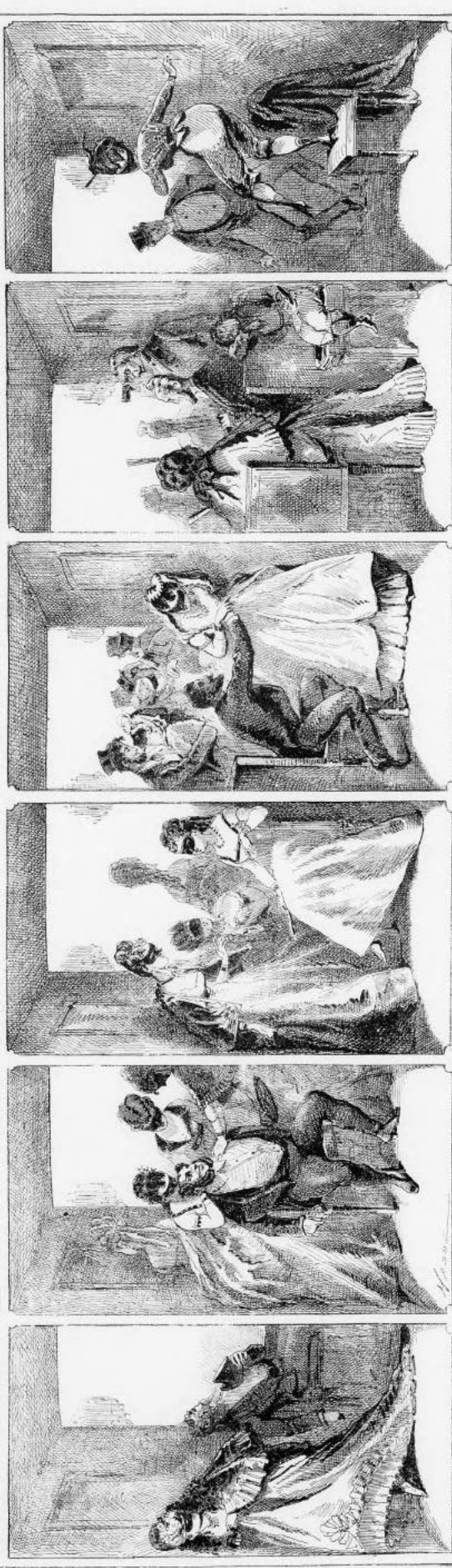
Le dimanche. — C'est le jour où l'on se repose.







QUELQUES LOGES AU BAL DE L'OPÉRA



Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra

Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra

Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra — Le grand salon de l'Opéra



AU CHATEAU - AVANT



Dans le moment, le palefrenier venait à l'aide de son maître, et se précipitait vers le cheval, pour le faire entrer dans la cour.



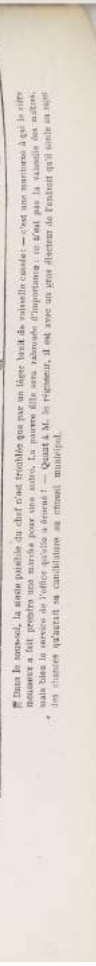
« C'est là, dit-elle, que se trouve le cabinet de toilette de la dame. Elle est allée se rafraîchir, et elle va revenir dans quelques instants. »



« Les préparatifs sont terminés, dit-il, et tout est prêt pour votre arrivée. Les domestiques sont à votre service, et les chevaux sont dans la cour. »



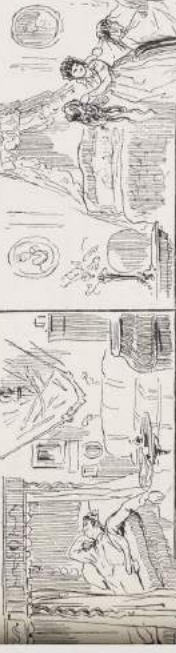
« Dans le moment, la messe pontificale du chef-cathédrale de la ville est célébrée, et vous pouvez aller à la messe si vous le désirez. »



APRÈS VOTRE ARRIVÉE



« C'est sans doute, dit-il, le cabinet de toilette de la dame. Elle est allée se rafraîchir, et elle va revenir dans quelques instants. »



« Les préparatifs sont terminés, dit-il, et tout est prêt pour votre arrivée. Les domestiques sont à votre service, et les chevaux sont dans la cour. »



« Dans le moment, la messe pontificale du chef-cathédrale de la ville est célébrée, et vous pouvez aller à la messe si vous le désirez. »



« Dans le moment, la messe pontificale du chef-cathédrale de la ville est célébrée, et vous pouvez aller à la messe si vous le désirez. »

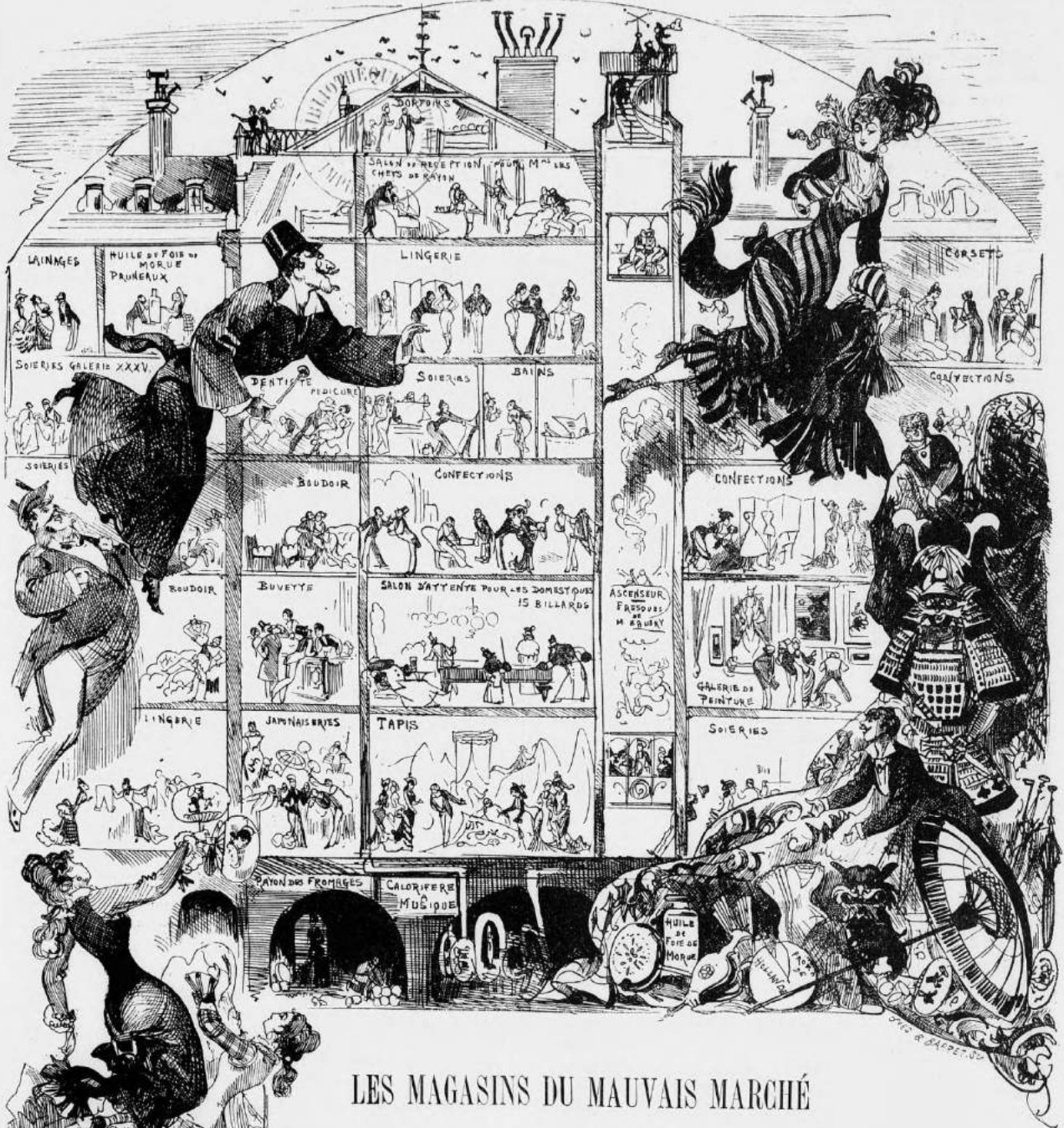












## LES MAGASINS DU MAUVAIS MARCHÉ

« ... Parmi nos opérations multiples et exceptionnelles, nous pouvons nous flatter d'avoir réussi à grouper dans nos magasins TOUT ce qu'une dame peut désirer. » (Un prospectus.)

I

— Ainsi, à t'en croire, mon cher Lionnel, il n'y aurait pas une honnête femme, disait Roger, l'autre soir, à l'Opéra.

— Je te le répète : il n'y a pas une femme qui puisse résister à un homme prêt à tout... Je fais un pari : la première femme que tu voudras, dans cette salle, pourvu qu'elle soit jolie. Choisis.

— Mais qu'est-ce qui me dit que tu ne la connaîtrais pas déjà ?

— Choisis toi-même à l'amphithéâtre.

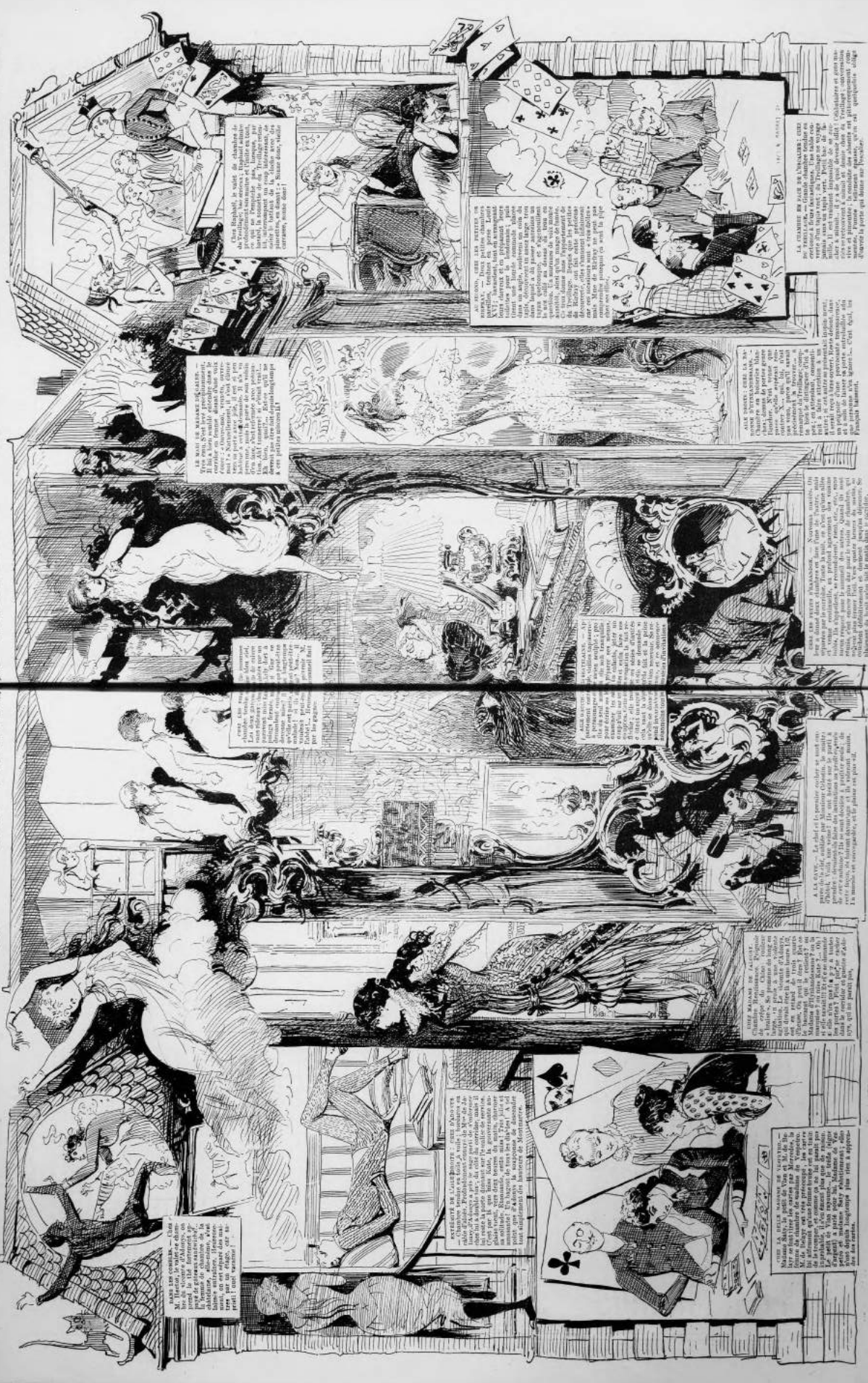
— Pourquoi à l'amphithéâtre ?





LES VEILLÉES DU CHATEAU

Château



« Vous êtes comblés de bien-être, n'est-ce pas ? » dit-il à son voisin, « j'ai tout ce que je désire, la santé, la fortune, la gloire, la reconnaissance, l'admiration, le respect, le pouvoir, et ce qui est au-dessus de tout cela, l'amour de Dieu et de mon prochain. »

**RECELEUR DE LA FORTUNE :** « C'est d'ailleurs un grand bonheur que d'être riche, mais il faut savoir en profiter. »

**Monsieur de la Roche :** « Vous êtes très riche, n'est-ce pas ? » dit-il à son voisin, « j'ai tout ce que je désire, la santé, la fortune, la gloire, la reconnaissance, l'admiration, le respect, le pouvoir, et ce qui est au-dessus de tout cela, l'amour de Dieu et de mon prochain. »

**LE MAÎTRE DE LA MAISON :** « Vous êtes très riche, n'est-ce pas ? » dit-il à son voisin, « j'ai tout ce que je désire, la santé, la fortune, la gloire, la reconnaissance, l'admiration, le respect, le pouvoir, et ce qui est au-dessus de tout cela, l'amour de Dieu et de mon prochain. »

**A LA DANSE :** « Le diable est le premier cavalier de tout bal, dit-on. »

**LE MAÎTRE DE LA MAISON :** « Vous êtes très riche, n'est-ce pas ? » dit-il à son voisin, « j'ai tout ce que je désire, la santé, la fortune, la gloire, la reconnaissance, l'admiration, le respect, le pouvoir, et ce qui est au-dessus de tout cela, l'amour de Dieu et de mon prochain. »

**LE MAÎTRE DE LA MAISON :** « Vous êtes très riche, n'est-ce pas ? » dit-il à son voisin, « j'ai tout ce que je désire, la santé, la fortune, la gloire, la reconnaissance, l'admiration, le respect, le pouvoir, et ce qui est au-dessus de tout cela, l'amour de Dieu et de mon prochain. »

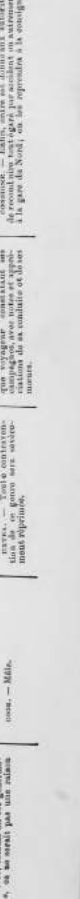
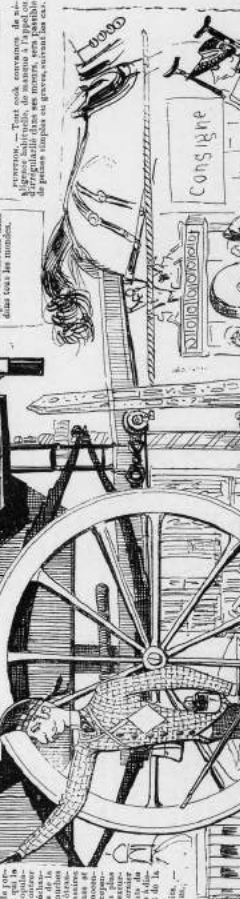
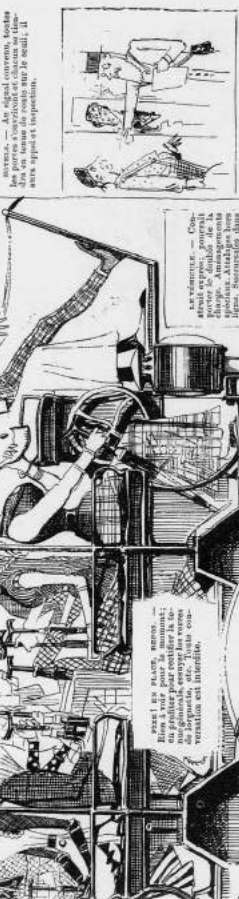
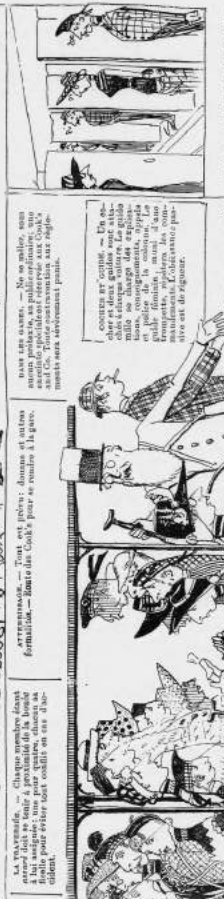
**LES JEUX DE CARTE :** « C'est un jeu de hasard, dit-on, mais c'est aussi un jeu de chance. »

**LA CHAMBRE DE MADAME :** « C'est un jeu de hasard, dit-on, mais c'est aussi un jeu de chance. »



TOURISTS

COOK'S



... dans les sables. — No se guilo, pero...

... attention. — Tout est prêt, dans et dans...

... la traversée. — Chaque semaine dans...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... attention. — Tout est prêt, dans et dans...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... attention. — Tout est prêt, dans et dans...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... attention. — Tout est prêt, dans et dans...

... la traversée. — Chaque semaine dans...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... attention. — Tout est prêt, dans et dans...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... attention. — Tout est prêt, dans et dans...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... attention. — Tout est prêt, dans et dans...

... la traversée. — Chaque semaine dans...

... contre et contre. — En oc...

... dans le pays, mes...

... de la pré...

... arriva. — An signal convenu, les...

... contre et contre. — En oc...

... arriva. — An signal convenu, les... attention. — Tout est prêt, dans et dans... la traversée. — Chaque semaine dans... contre et contre. — En oc... dans le pays, mes... de la pré... arriva. — An signal convenu, les... attention. — Tout est prêt, dans et dans... la traversée. — Chaque semaine dans... contre et contre. — En oc... dans le pays, mes... de la pré... arriva. — An signal convenu, les... attention. — Tout est prêt, dans et dans... la traversée. — Chaque semaine dans... contre et contre. — En oc... dans le pays, mes... de la pré... arriva. — An signal convenu, les... attention. — Tout est prêt, dans et dans... la traversée. — Chaque semaine dans... contre et contre. — En oc... dans le pays, mes... de la pré...



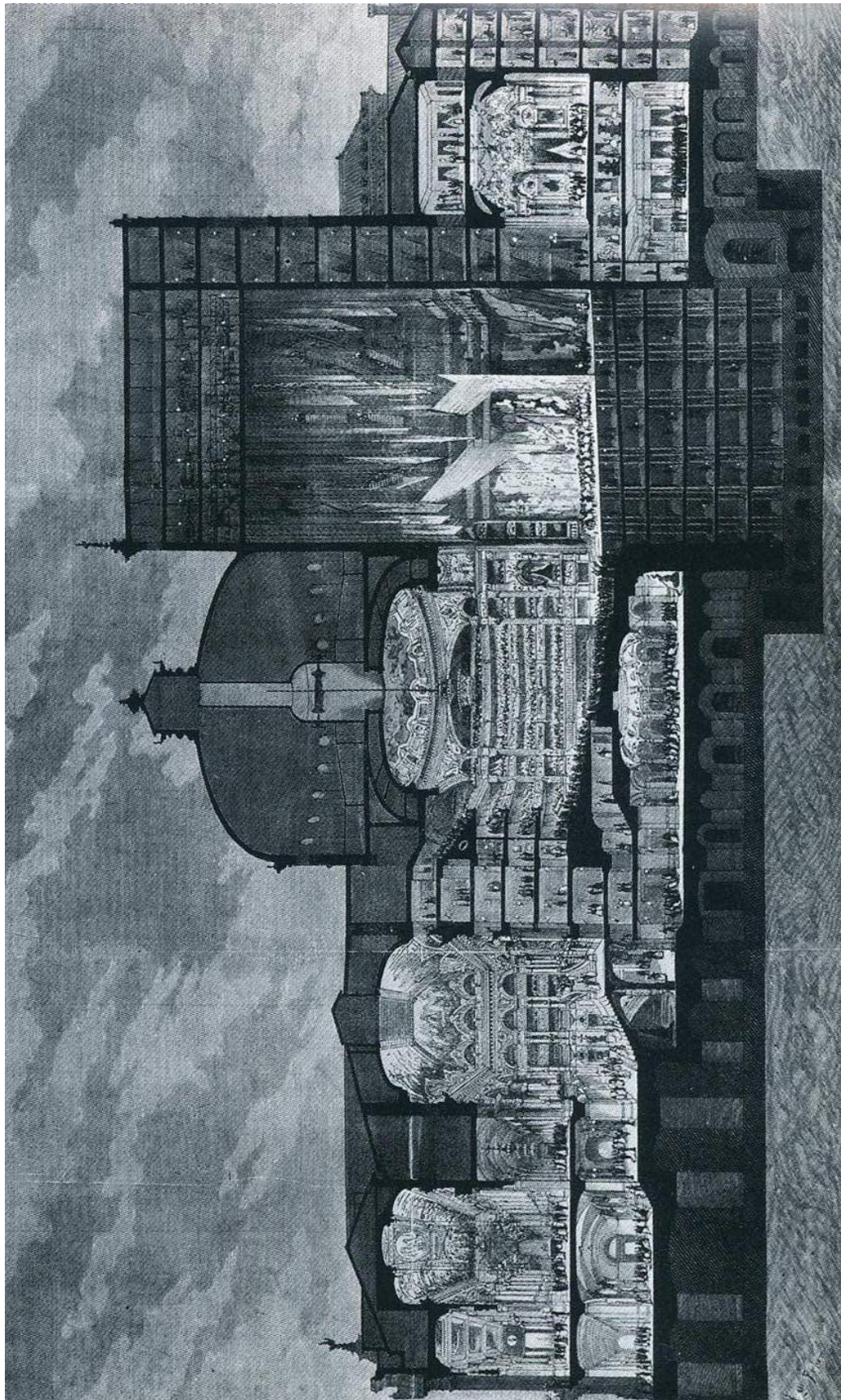






# **Le Journal illustré (1864 - 1899)**

28/02/1875 Coupe longitudinale de l'Opéra,  
dessin de Karl Fichot et Henri Meyer, gravure de F. Méaulle



(De gauche à droite : l'entrée, le grand foyer, le grand escalier, la salle, les décors et la scène, les foyers du chant et de la danse)

# **La Caricature (1880 - 1904)**







POT-BOUILLE OU TOUS DÉTRAQUÉS MAIS TOUS VERTUEUX, — par A. ROBIDA



Octave Mouret, l'irrésistible don Juan de Flammans, commis en nouveauté, arrive avec l'intention de semer le débâtonner à tous les étages du plus vertueux immeuble de la rue de Choiseul, maison toute neuve, habitée par des gens tellement vertueux qu'ils en sont tous malades et détraqués.

Il commença par essayer de corrompre les chambres de l'escalier, la fleur et l'embaumement de la maison et du livre. Toutes ces bonnes sont d'anciennes rossées détraquées, mais d'une vertu solide. On peut le demander à ce polisson de Treblot.

Octave Mouret essaie de porter le ravage chez la bonne, excellent mais bien détraquée Mme Pichen (la porte en face). Il lui explique l'existence de Mimis dans la cuisine, et risque une traduction naturaliste du fameux: ce jour-là nous ne fûmes pas plus avant.

Mme Janceur, une petite femme bien vertueuse - au 2<sup>e</sup> le port à droite! tendu de la emoteur dans le soutien de la vertu par des paroles d'une haute portée morale: - Tout ce que nous voudrions, mais par pa! — Octave n'est pas content.

Appartement loué par un monsieur très distingué qui vient une fois par semaine causer naturalisme avec une dame également distinguée et sentant la verveine (la seule bonne odeur du livre, aussi ce que ça dispense l'ancien, cette verveine!) Octave se heurte à une porte du plus vertueux escoujou. Rien à détraquer!

Octave voudrait bien causer des chagrins conjugaux ou extra conjugaux à M. Campardon, architecte polygame et vertueux. Mais Mme Campardon n'est ni maigre et trop grosse, et Mme Campardon n'est ni malade et trop maigre. Elles se détraquent, mais pas pour Octave.

La porte à droite. Mme Valérie Vabre, lysée, M. Théophile Vabre, poitrine faible. Le don Juan de Flammans fait inutilement sa cour à Mme Vabre, elle ne se détraque tout à fait qu'en ville.

Au 1<sup>er</sup>, porte à droite, tout malade! M. Duvoyrier, malade de la peau, allérgique du sang, boutons; respecte l'immeuble et va faire signer son naturalisme en ville. Mme Duvoyrier, pleurante et détraquée. Octave voudrait signer madame, mais l'œil froid de cette personne lui retire ses facultés.

MAGASIN

PARALLÈLE DE CONJUGER  
EMILE ZOLA  
NATURALISTE

MAGASIN.

L'ESCALIER DE LA MAISON.

STATISTIQUE.

M. Auguste Vabre appauvrissement du sang, hémicranie, etc. Mme Berthe Vabre, symptômes de détraquement. Triomphe! Surtout l'ancien! Enfin!!! Berthe Vabre se détraque dans les bras d'Octave. Mais, attendez, attendez, la morale va triompher, le vice va être puni!

Cité, frotté, éclairé au gaz, tapis partout, rampe sublime! La porte la plus vertueuse de cette vertueuse maison! c'est de saillance! l'escalier à des habitudes qu'un auteur ne saurait trop signaler à l'admiration des masses, tous les soirs il s'endorment plein de dévotion et de solennité! horreur! une belle nuit, ses penseaux de moineau respirent d'avoir à redoubler la course effrénée d'une dame détraquée dans un peu convenable costume. C'est Berthe qui s'est détraquée dans la chambre d'Octave. Son mari vient de la surprendre. La voilà, la pantalon! d'étage en étage. Berthe détraquée tousjours et l'escalier rouillé tousjours!

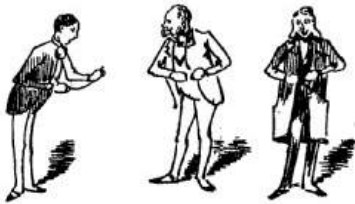
Malgré les bruits qui ont couru, le bel ouvrage de M. Emile Zola peut être lu par les familles aux veillées du soir. Il suffit de passer quelques mois de temps en temps. Nous avons soigneusement relevé les expressions détraquées et nous avons vu que le mot... ne se trouve révisé que 1245 fois, le mot... 6732 fois, le mot... 2316 fois, etc. En fin une jeune personne qui voudrait ne rien passer pourrait lire Pot-bouille d'un bout à l'autre en regardant 1,500,000 fois seulement. En terminant nous nous permettrons de signaler aux passionnés de desordres la vertueuse page 47, où Bossuet lui-même ne trouverait pas à reprocher. Il est vrai qu'elle n'a que 7 lignes, mais ces 7 lignes sont pures!



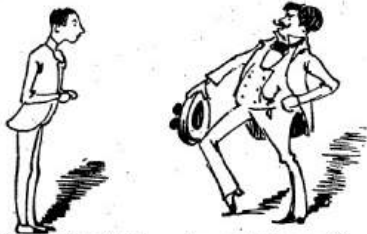
AU VAUDEVILLE, — par LOÏS.



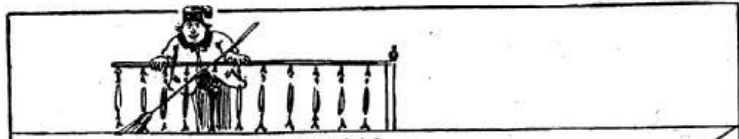
Retour de la campagne.



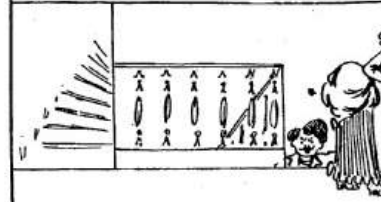
Impossible de rentrer chez moi, j'ai perdu la clef de ma grille!  
— Puis-je vous offrir la clef de ma montre? — Merci mille fois. — Voici un trousseau de clefs, si vous voulez. — Elles sont bien petites, mais en les mettant bout à bout....



Un jour, sur le boulevard, quand vous entendrez un sifflement prolongé et qu'une balle viendra se loger dans votre front, la, entre les deux yeux, ne vous retournez pas pour voir d'où elle vient.....!



— Qui demandez-vous? la sonnambule?  
Au 3<sup>e</sup>, la porte à gauche.



— Je la retrouverai, quand je devrais fouiller la maison!



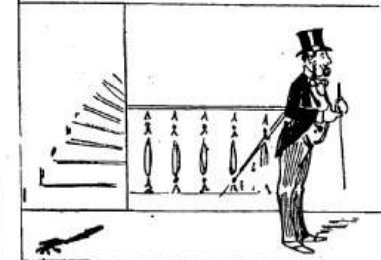
Chez l'officier. — Monsieur, je viens vous recommander mon fils... qui est drague. — Je suis dans la ligne, madame, mais ça ne fait rien, entrez donc, je vous prie.



— Ciel! mon mari!



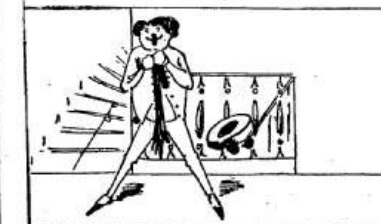
Chez la sonnambule — Vous êtes aimé. — Je le savais! — Mais vous avez un rival. — Est-il dans la maison? — C'est 100 francs pour le savoir. — Les voici. — Eh bien, oui!



— Comment! n'entrez pas, il est dans le placard... Ah, je devine, c'est son père, son vieux père qui mourrait de douleur s'il apprenait....



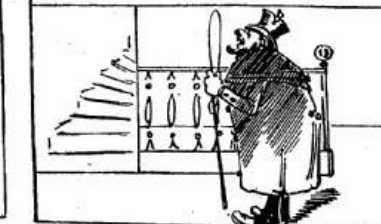
— Tu es sanguin, tu as les pommettes rouges, tu es excusable!



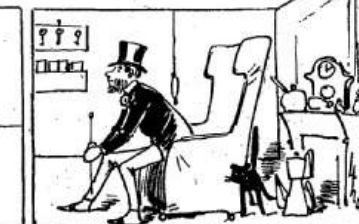
— C'est son gant! je reconnais la trace de mes moustaches!



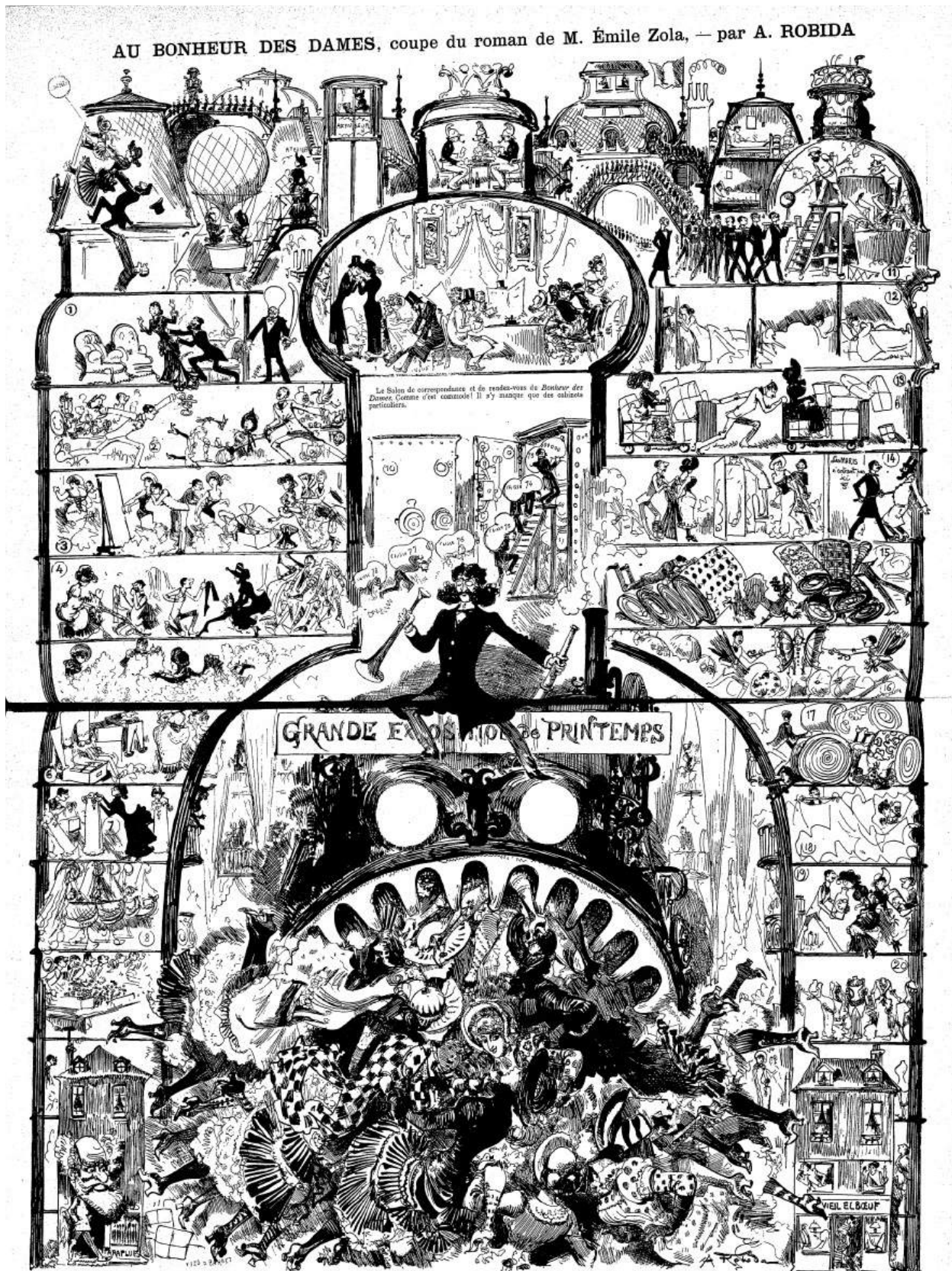
— J'ai acheté un fonds de parfumerie pour faire causer l'homme d'affaires.



— Le petit jeune homme qui m'a pris à la course il y a trois quarts d'heure, s'il vous plaît!



— Je vais me encher dans la loge, je les verrai tous passer.



Les petites boutiques dévotées par le Bonheur des Dames, le gros Bourras, marchand de parapluies.

**LE MONSTRE!!!**

Enfin, les maris sont vengés. M. Émile Zola, le marchandement libéré et sûr, le zozovier, le gigantesque haut-faroucau de la coquetterie féminine, la grande urée à chibbons, la formidable fabrique de sévères parolonsans. Il y a de tout dans ce laïus, jusqu'à un rayon de vertus, tenu par M<sup>lle</sup> Denise Blandé! Qu'en se le disse, en province et à l'étranger, M. Émile Zola finit doucement cet article.

Incubateur de guerre Fiel Elzeuf, assomé par ses gigantesques voisins.

1. Denise, résistante à M. Octave Meuret, propriétaire-directeur de Bonheur des Dames, dans la laren de cet industriel. O vouti! recou l'ausage de l'astour. — 2. Symphonie entonnée dans la cathédrale de la Nouveauté. Symphonie du Bibelet. — 3. Symphonie des corsets. Charmant, pimpant, sans! — 4. Symphonie des bas. Une collection de jolis bas, crus, bleu de ciel ou noirs. — 5. Symphonie de la dentelle, sensations délicates, on pécé en bain de Valenciennes, Malines, Venise ou Alençon... — 6. Symphonie de linon, dentelle blanc. — 7. Symphonie incise. — 8. Symphonie des layons. — 9. Symphonie de la nocette. — 10. Le grande Symphonie de l'or et du fillet de loupes. Déesse des casses. Entrez les yeux, inférieurs, marié ligatus ou naïves. — 11. Symphonie de la cuisine. Note chaude et odore d'eau de vanille. Delle des comtes allant recevoir le nourrière. — 12. Les chautiers à coter des Vendéens. Molar. Nous sommes vartous réalisants, pas de belous. — 13. Travail pour clients dérangées. — 14. L'Essayage. Extrêmement soignée, par l'entraînement des parties, un peu le serrage, quelques ajustés et fermes la porte. — 15. Symphonie de la dragée. Ubiest, odieuses, etc. — 16. Symphonie des parapluies. — 17. Symphonie des sapin d'Orléans. Sanyas, Alap, Ylberas, Yulsteron, Daphtisan, Kharistiana, etc., peccotans authentiques, il y a les insectes! — 18. Grotte-symphonie de la soie, le Paris-souhaier et le Cuir d'or. — 19. Symphonie de la parfumerie. — 20. Symphonie des manojours sous titre qui font l'œil aux passants.

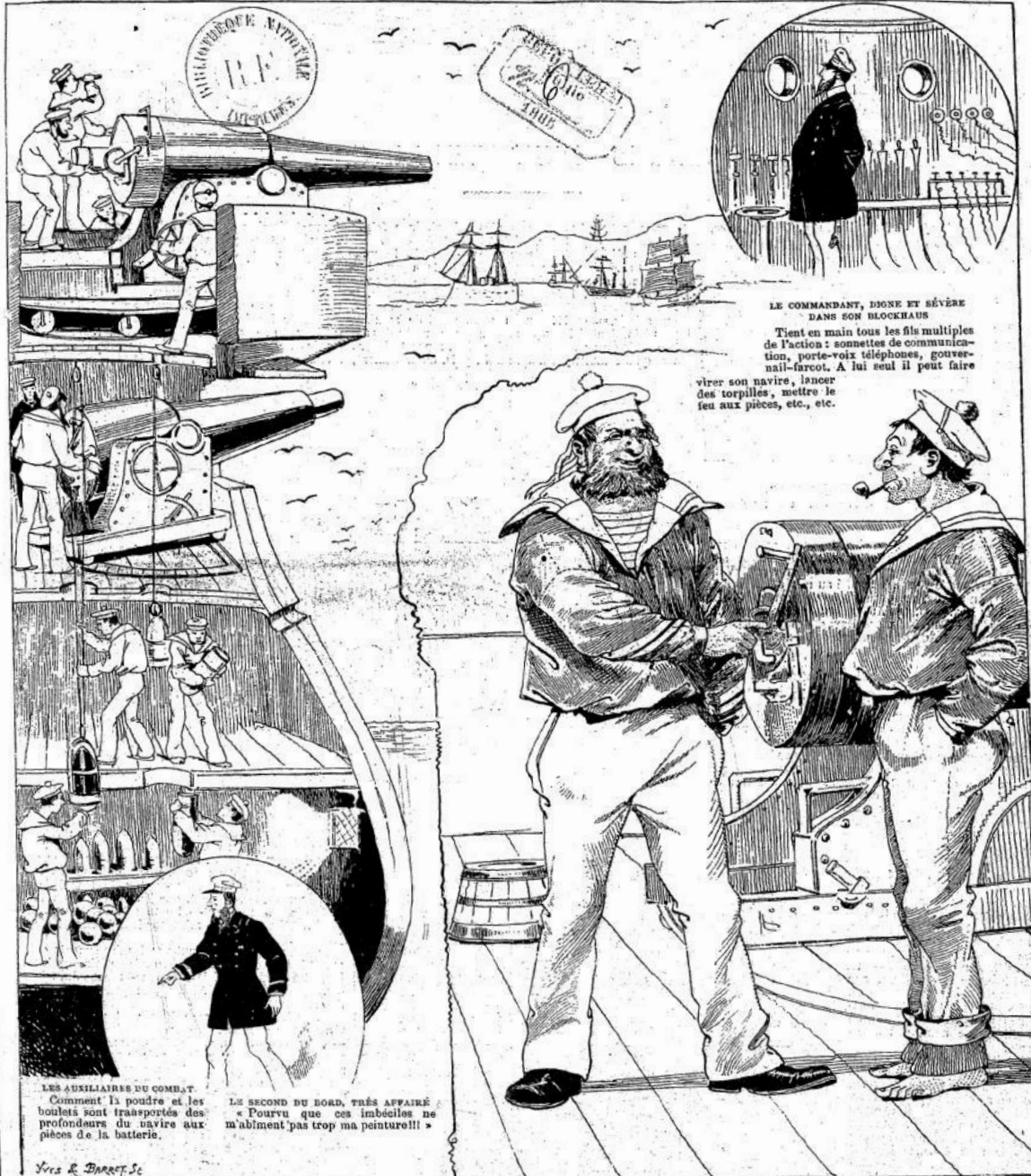
A. ROBIDA  
RÉDACTEUR EN CHEF

# La Caricature

JOURNAL  
HEBDOMADAIRE

Abonnements d'un an, Paris et départements : 20 francs. — Union postale : 24 francs. — Trois mois : 7 francs. — Bureaux : 7, rue du Croissant.

## LA MARINE EN BRANLE-BAS DE COMBAT



LE COMMANDANT, DRONE ET SÉVÈRE  
DANS SON BLOCKHAUS

Tient en main tous les fils multiples  
de l'action : sonnettes de communica-  
tion, porte-voix téléphones, gouver-  
nail-farcot. A lui seul il peut faire  
virer son navire, lancer  
des torpilles, mettre le  
feu aux pièces, etc., etc.

LES AUXILIAIRES DU COMBAT.  
Comment la poudre et les  
boulets sont transportés des  
profondeurs du navire aux  
pièces de la batterie.

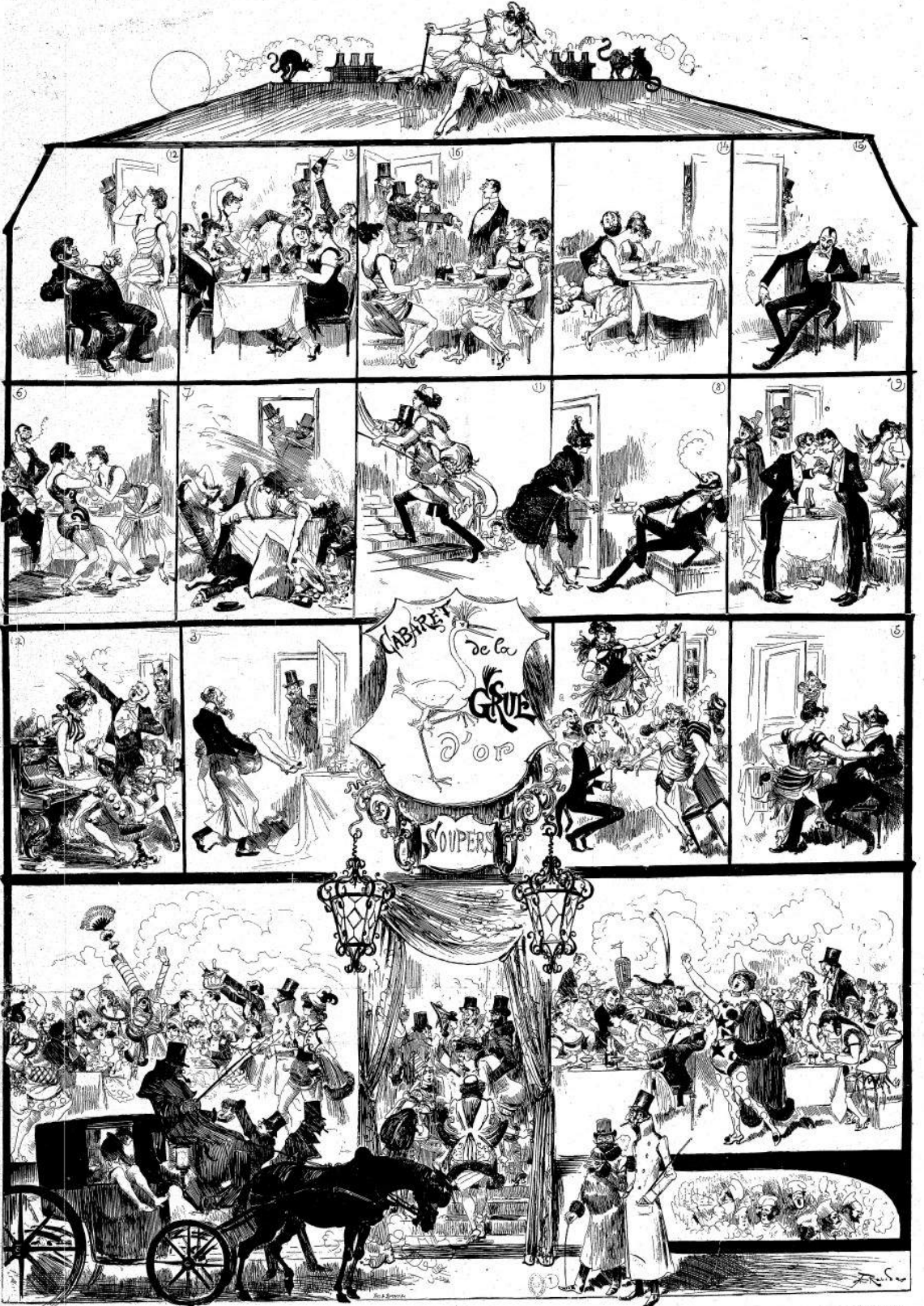
LE SECOND DU BORD, TRÈS AFFAÏRÉ  
« Pourvu que ces imbéciles ne  
m'abiment pas trop ma peinture!!! »

J. R. Barré Sc.

Vois-tu, Mahurec — ils me font rigoler avec leurs inventions à la nouvelle  
mode — torpilles, électricité, et cœtera; espère un peu, vois la danse que nous  
allons leur jouer avec nos contrebasses, et tu m'en diras des nouvelles.  
Allons, Mahurec, en place pour le quadrille!!!



Supplément à la CARICATURE UN RESTAURANT PENDANT LA NUIT DE LA MI-CARÊME, — par A. ROBIDA Supplément à la CARICATURE



1. Un bon, très sage et très bon et indolent... 2. Un bon, très sage et très bon et indolent... 3. Un bon, très sage et très bon et indolent... 4. Un bon, très sage et très bon et indolent... 5. Un bon, très sage et très bon et indolent... 6. Un bon, très sage et très bon et indolent... 7. Un bon, très sage et très bon et indolent... 8. Un bon, très sage et très bon et indolent... 9. Un bon, très sage et très bon et indolent... 10. Un bon, très sage et très bon et indolent... 11. Un bon, très sage et très bon et indolent... 12. Un bon, très sage et très bon et indolent... 13. Un bon, très sage et très bon et indolent... 14. Un bon, très sage et très bon et indolent... 15. Un bon, très sage et très bon et indolent... 16. Un bon, très sage et très bon et indolent... 17. Un bon, très sage et très bon et indolent... 18. Un bon, très sage et très bon et indolent... 19. Un bon, très sage et très bon et indolent... 20. Un bon, très sage et très bon et indolent...

21. Un bon, très sage et très bon et indolent... 22. Un bon, très sage et très bon et indolent... 23. Un bon, très sage et très bon et indolent... 24. Un bon, très sage et très bon et indolent... 25. Un bon, très sage et très bon et indolent... 26. Un bon, très sage et très bon et indolent... 27. Un bon, très sage et très bon et indolent... 28. Un bon, très sage et très bon et indolent... 29. Un bon, très sage et très bon et indolent... 30. Un bon, très sage et très bon et indolent...

31. Un bon, très sage et très bon et indolent... 32. Un bon, très sage et très bon et indolent... 33. Un bon, très sage et très bon et indolent... 34. Un bon, très sage et très bon et indolent... 35. Un bon, très sage et très bon et indolent... 36. Un bon, très sage et très bon et indolent... 37. Un bon, très sage et très bon et indolent... 38. Un bon, très sage et très bon et indolent... 39. Un bon, très sage et très bon et indolent... 40. Un bon, très sage et très bon et indolent...

A. ROBIDA  
RÉDACTEUR EN CHEF

# La Caricature

JOURNAL  
HEBDOMADAIRE

Abonnements d'un an : Paris et Départements : 20 francs. — Union postale : 24 francs. — Trois mois : 6 francs. — Bureaux : 7, rue du Croissant, Paris

Dépôt Légal  
N° 1886

EN BRETAGNE, — par A. ROBIDA  
Carnac et Sainte-Anne-d'Auray

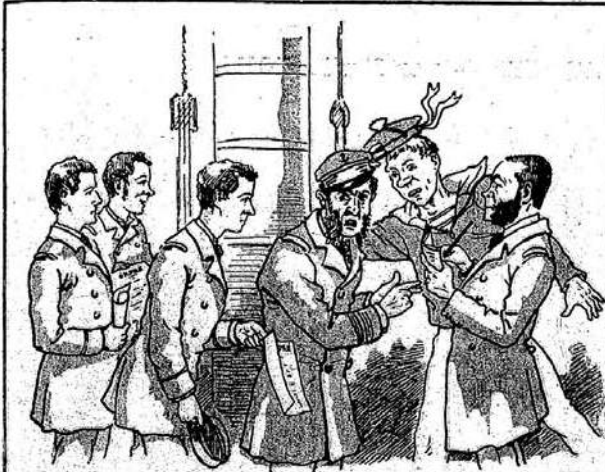


A PLOUHARNEL-CARNAC

A l'hôtel on peut avoir l'honneur de coucher presque dans la même chambre que des squelettes variés, très préhistoriques, trouvés aux environs, des guerriers, de grands chefs encore munis de leurs armes. C'est une satisfaction bien rare, mais ce qui serait plus complet ce serait un véritable hôtel préhistorique avec chambres sous dolmens, des alignements de menhirs pour couloirs, une cuisine de l'âge de pierre et un tumulus pour les vins.



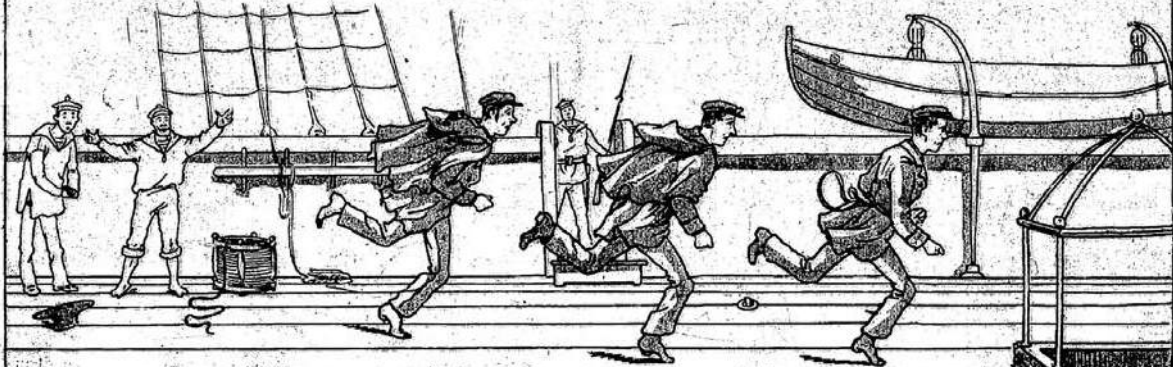
Esquisses Maritimes. — LE QUART A COURIR, — par GINO



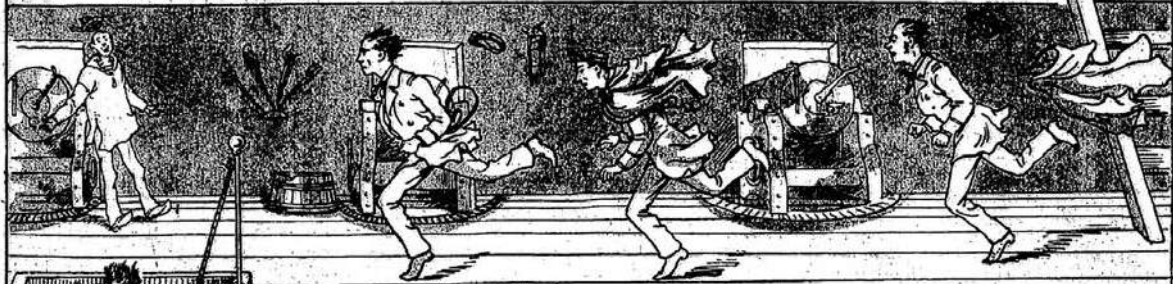
Trois aspirants s'étant présentés au commandant en second avec leur ordre d'embarquement au moment où celui-ci était très affairé, il leur dit : Très bien, messieurs, je réglerai votre service plus tard!



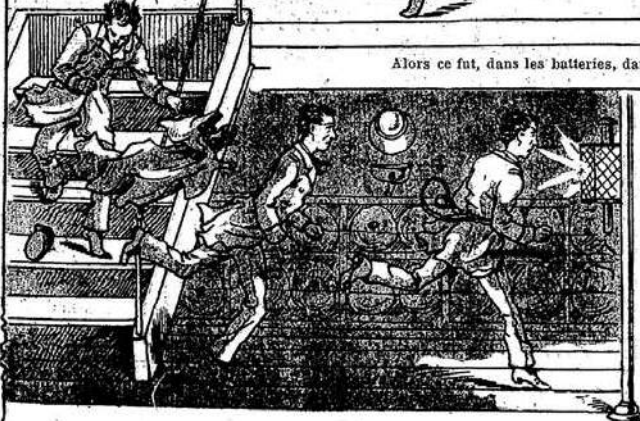
En arrivant à bord, le lendemain matin, les trois aspirants lisent sur le cahier d'ordres que, dorénavant, ils feront le quart à courir à trois.



« Ah! c'est comme ça ! Ils veulent nous faire faire le quart à courir à trois ! Eh bien, soit ! allons-y !! »



Alors ce fut, dans les batteries, dans les faux-ponts, une course épique, désordonnée....



Une course éfrénée à faire pâmer plusieurs Anglais!!



Puis, quand vint le soir, ils s'endormirent, harassés, sous l'œil protecteur de l'astre des nuits.



## CHARMES DE LA VIE DE BORD, — par GINO



Réveil-matin d'un nouveau genre, breveté S. G. D. G.

Etienne! Et le vin blanc sifflé, ils étaient partis tous deux, Jules déjà très allumé par les petits verres de l'après-midi, elle, la cervelle en fête, grâce au reinglet qu'elle venait de boire.

Dans la rue, ce que Jules disait des bêtises! Les sergots les suivaient de l'œil. Il pinçait la taille aux bonnes, faisait la nique aux bourgeois, imitait, derrière les grosses dames, le hurlement du chien dont on écrase la patte, ou bien encore, en passant devant une boutique, lançait l'éclatant cocorico d'un coq amoureux. Ah! ce qu'il était drôle, ce soir-là!

— Vrai! m'dame, fit Bernard, si vous l'aviez vu, vous vous seriez amusée.

La maîtresse de ballet, le menton dans la main, ne sourcilla pas. Bernard continua :

Alors, voilà qu'à force de grimper toujours, on arrive devant le moulin de la Galette. C'était là que Jules l'emmenait. On entre. Une chaleur! à croire que l'on était dans le four crématoire. Avec ça, du monde... c'était épataant, le monde qu'il y avait.

Jules cherche Victorine, une petite blanchisseuse qu'il aime et que Bernard déteste. Victorine n'était pas là.

— Ça ne fait rien, dit Jules, je m'amuserai autant avec toi.

Et il emmène Bernard boire quelque chose de chaud, un grog avec de l'eau-de-vie.

On était encore assis quand arrivent des amis de Jules, des doreurs sur métaux, de drôles de petits types, aussi, ceux-là! On continue de boire et on se met à danser.

— Ah! m'dame, ce qu'on a ri! Si vous aviez vu Jules!... Au quadrille, y faisait des jetés-battus... Y m'enfonçait rien!... En voilà un, s'il avait voulu être danseur, qu'aurait gagné de l'argent... Et les ailes de pigeon, et la grenouille, oh! la grenouille!

Alors, dans le mugissement des cuivres, dans les coups de tonnerre de la grosse caisse, dans les roulements du tambour, dans les sonorités de tous les instruments déchainés et les cris des musiciens chantant les refrains, Jules avait emporté Bernard. Il n'avait pas pris d'autre cavalière! Elle, toujours elle! Et défilez, polkas, et tournoyez, valse, et grondez, quadrilles extravagants! Jules et Bernard viraient, couraient, sautaient, risquaient de tomber sous les poussées maladroites d'autres couples, et repartaient, collés l'un à l'autre, souples, habiles, enchantés de tournoyer, grisés de vertigo. De temps en temps, un arrêt. On prenait quelque chose de chaud, un grog; puis, de nouveau, en avant pour le cavalier seul, pour la valse et la polka!

Et cela avait duré jusqu'à la fermeture du bal, dans cette griserie des sens, dans cette exaspération de l'être fouetté par l'alcool et la nervosité ambiante.

Puis Bernard s'était retrouvée dans sa chambre. Les parents n'étaient toujours pas rentrés. Comme elle se déshabillait, Jules l'embrassait; elle lui disait : « Non, finis donc! » Mais il voulait à toute force l'aider à retirer son corset; et elle ne pouvait pas se

défendre : il était si drôle! Tout le temps il émettait des réflexions qui la faisaient se tortdre; il la chatouillait.

Elle disait toujours non, ripostait aux plaisanteries par d'autres plaisanteries, cherchait à saisir les mains de Jules. Mais comment être la plus forte avec un gaillard de dix-huit ans, si amusant et joyeusement allumé, comme une grive aux vendanges?

Finalement, ils se retrouvèrent tous deux sous la même couverture. Jules, songeant à ce qui venait de se passer, se tordait de rire : « S'il y a un petit, nous l'appellerons *La Galette*... ça lui portera bonheur. »

Bernard se tut, point honteuse, le visage gai au souvenir de cette nuit folle.

— Mais tu couches à côté de tes parents?

— Oui, m'dame.

— Eh bien! si ton père était entré?... Et s'il avait vu ton Jules dans la chambre?...

Bernard se donna une forte claque sur la joue et partit d'un éclat de rire :

— P'pa?... il est rentré huit jours après!

## III

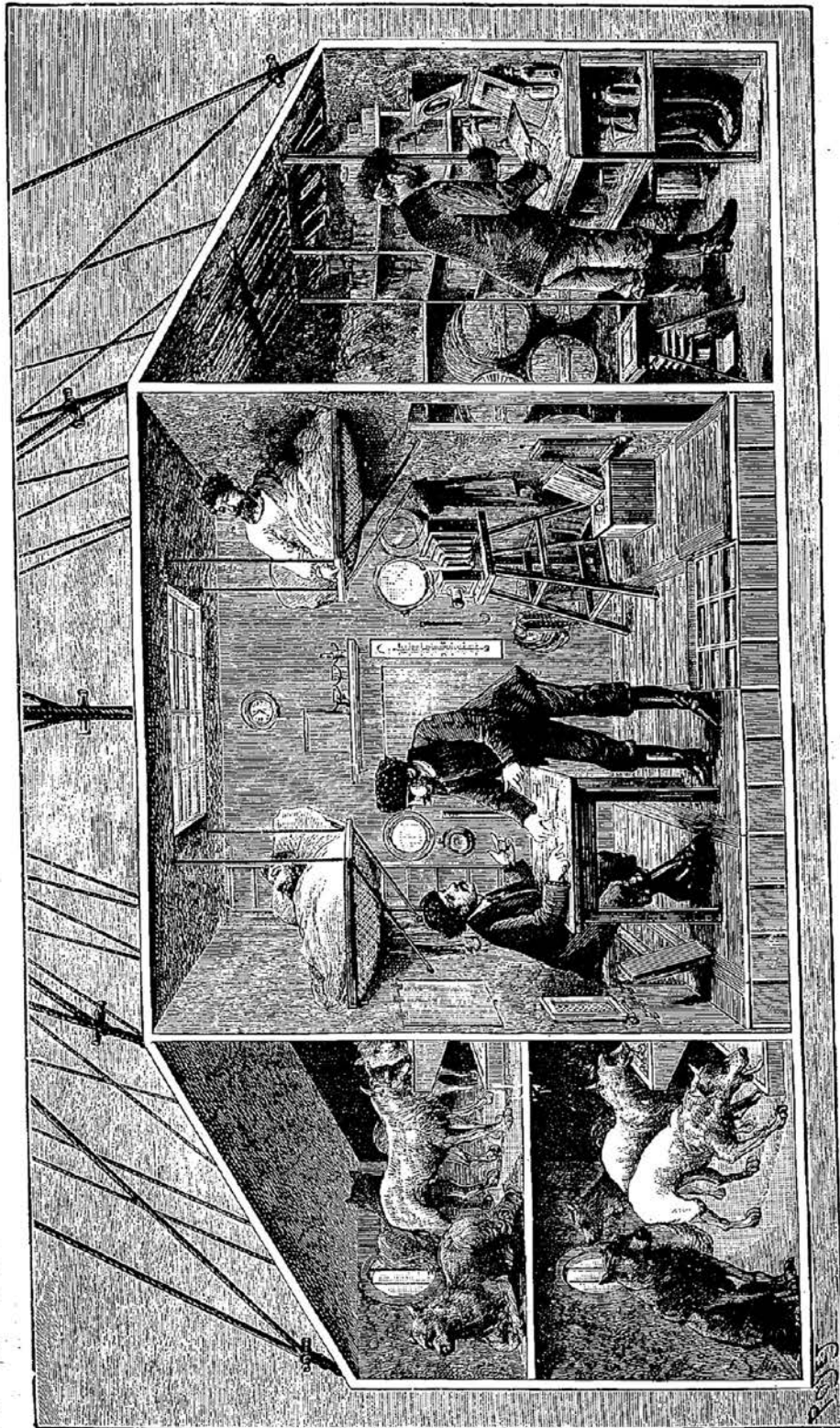
Du coin de l'œil, tout en se disloquant aux barres, les petites danseuses suivaient la conversation de « Madame » avec Bernard. Elles étaient étonnées que cela durât aussi longtemps. Madame devait être dans un de ses bons jours, car elle ne pinçait pas les lèvres, signe manifesté des grandes colères. Qu'est-ce que Bernard pouvait bien lui conter? Ce

**La Science illustrée**  
**journal hebdomadaire**  
**(1875 - 1905)**

pour l'étude des courants aériens, et 16 ballons de petite taille qui serviront à ravitailler de gaz l'aérostat principal. Attachés à la périphérie du filet, ils seront, au fur et à mesure des besoins, manœuvrés par un treuil, et dirigés sous la soupape de sûreté du grand ballon où le transvasement s'opérera. Après quoi les voyageurs se débarrasseront de l'enveloppe du ballon vide, ce qui diminuera d'autant leur poids mort. La soupape de sûreté elle-même ne s'ouvrira que sous une pression de 0<sup>m</sup>,010 d'eau.

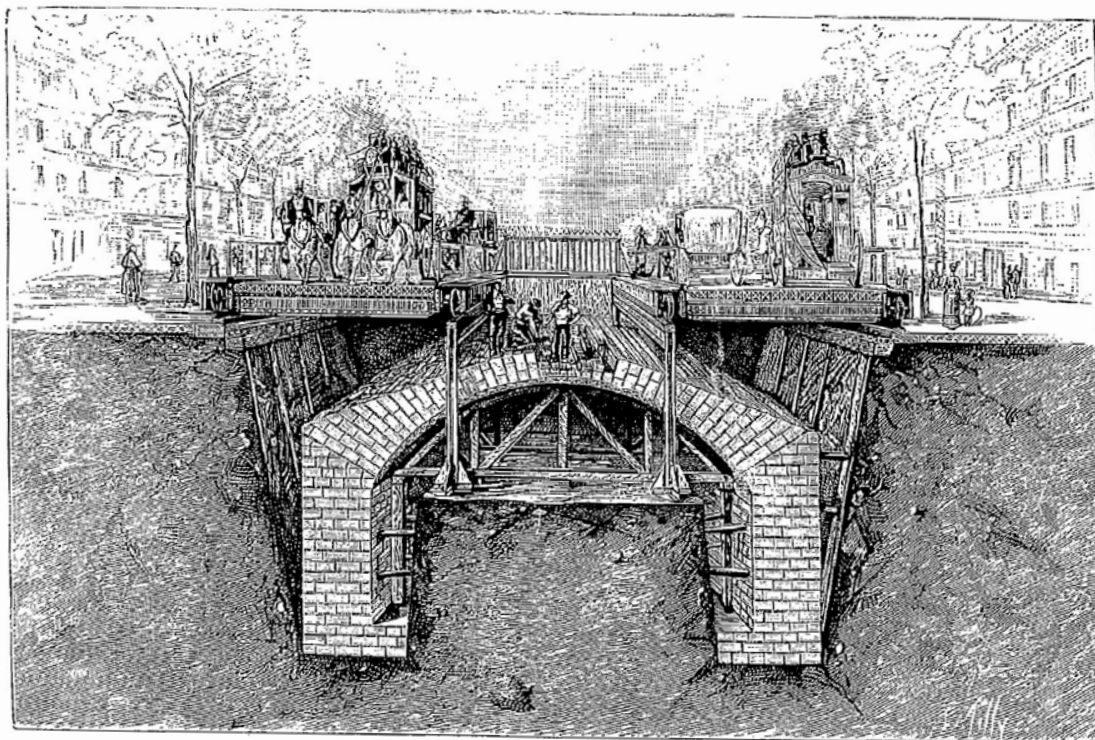
Pour que le *Sichel* ne s'élève pas trop et conserve une distance à peu près fixe du sol, permettant la régularité des observations photographiques, MM. Hermite et Besançon attacheront à leur nacelle un guiderope d'un poids très considérable qui, suivant les circonstances, traînera sur les glaces, ou sera remplacé par un autre guiderope flottant sur les flots, l'un et l'autre devant retenir l'aérostat, en cas de dilatation excessive du gaz, comme une ancre mobile. Ces guides, en filin d'acier, doivent jouer un grand rôle dans le succès de l'entreprise.

La nacelle, en osier et rotins avec

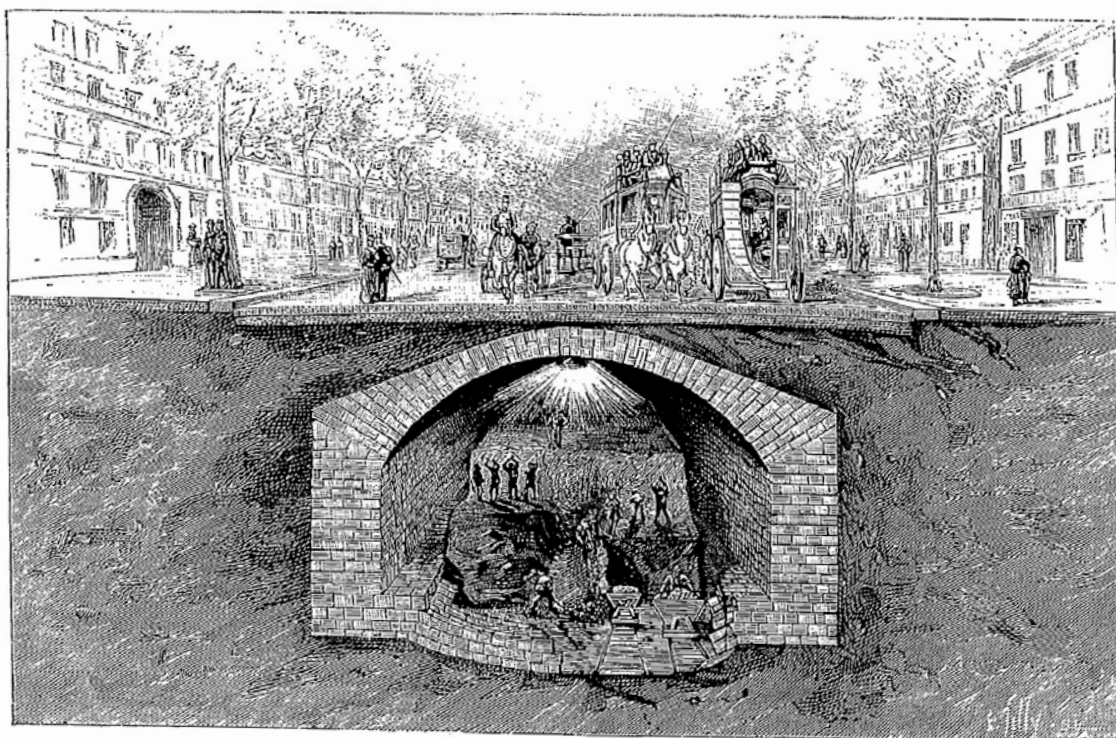


Voyage au pôle Nord en ballon. — Vue intérieure de la nacelle du *Sichel*.





LE MÉTROPOLITAIN DE PARIS. — Établissement de la voûte cintrée (p. 50, col. 2).



LE MÉTROPOLITAIN DE PARIS. — Exécution en souterrain du reste des travaux (p. 50, col. 2).