

UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE

École doctorale

« Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent »

Thèse présentée par

Sandrine DORÉ

pour l'obtention du grade de
docteur en Histoire de l'art
de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense

**Albert Robida (1848-1926),
un dessinateur fin de siècle dans la société des images**

vol. I texte

Thèse dirigée par Ségolène Le Men

soutenance le 5 décembre 2014

Membres du jury

M. Bertrand TILLIER, professeur à l'université de Bourgogne

M. Alain BONNET, professeur à l'université Pierre Mendès-France - Grenoble 2

Mme Ségolène LE MEN, professeur à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense

M. Henri ZERNER, professeur d'histoire de l'art et architecture à Harvard University

M. François-René MARTIN, professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts

UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE

—

École doctorale

« Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent »

Thèse présentée par

Sandrine DORÉ

pour l'obtention du grade de

docteur en Histoire de l'art

—

**Albert Robida (1848-1926),
un dessinateur fin de siècle dans la société des images**

Volume I : texte

Thèse dirigée par
Sékolène LE MEN

—

soutenance le 5 décembre 2014

Membres du jury

M. Bertrand TILLIER, professeur à l'université de Bourgogne

M. Alain BONNET, professeur à l'université Pierre Mendès-France - Grenoble 2

Mme Sékolène LE MEN, professeur à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense

M. Henri ZERNER, professeur d'histoire de l'art et d'architecture à Harvard University

M. François-René MARTIN, professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts

École doctorale « Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent »
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
200, avenue de la République
92001 Nanterre cedex

Titre en français : Albert Robida (1848-1926), un dessinateur fin de siècle dans la société des images

Résumé en français :

Au cours d'une carrière amorcée sous le Second Empire et achevée dans les années vingt, Albert Robida (1848-1926) participa à 98 périodiques et illustra 94 livres. Il acquit une autonomie créatrice par la fondation, en 1880, de son propre journal humoristique, *La Caricature*, et par la publication de 47 ouvrages écrits et illustrés de sa main. Il exprime, en tant que dessinateur, la forte tension entre tradition et modernité palpable dans le monde parisien de l'édition au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Sa notoriété actuelle est principalement due au premier de ses romans d'anticipation *Le Vingtième Siècle* (1883). Par cette forme originale, Robida livre une satire de son époque, tout en proposant la vision dystopique d'une société régie par la mécanisation. Dans la perspective de l'histoire de l'art, on s'interrogera sur la pratique graphique traditionnelle défendue par Robida, qui pourtant avait si bien entrevu, dès le début des années 1880, le potentiel médiatique des images animées. Afin de résoudre ce paradoxe, sa production graphique a été analysée selon trois axes de recherche complémentaires. Le premier concerne les mécanismes de diffusion de ses dessins dans le secteur de l'édition, que ce soit à travers la presse, les livres ou les estampes. Le deuxième axe évalue les modes de création grâce auxquels Robida se dégagea des contraintes inhérentes au monde de l'édition. Dans la fin de siècle, ce dessinateur tira sa singularité de la mise au point de son propre style de caricature, de la pratique de l'auto-illustration et de sa collaboration aux livres de bibliophilie. Le troisième axe cherche à cerner les limites que Robida fixait au métier de dessinateur par une enquête orientée vers la peinture, la photographie et le cinéma.

Mots-clefs : dessin, caricature, illustration, estampe, presse, culture visuelle

Titre en anglais : Albert Robida (1848-1926), an Illustrator “fin de siècle” in the Nineteenth Century Visual Culture

English summary :

During his career from the Second Empire to 1926, Albert Robida (1848-1926) took an active part in 98 newspapers and illustrated 94 books. He acquired a creative self-sufficiency by founding, in 1880, his own satirical newspaper, *La Caricature*, and by publishing 47 works which he himself wrote and illustrated. His career and his drawings express the strong tension between tradition and modernity in the Parisian world of edition from the end of the nineteenth century to the beginning of the twentieth century. His present fame is mainly due to *Le Vingtième siècle* (1883), the first of his works of science-fiction. Through this new form, Robida renders a satire of his time, while offering a dystopic vision of a society run by mechanization. Although he foresaw the media possibilities in animated pictures in the early 1880's, he defended his traditional graphic practice which will be examined in the art history angle. To resolve this paradox, his graphic production has been analyzed according to three further axes of research. The first one is about the distribution of his pictures in the publishing sector through newspapers, books or etchings. The second one is focused on the peculiarity of Robida in the “fin de siècle”. It analyses the creative forms which allowed him to free himself from the constraints connected to the publishing sector by focusing on his own style as a caricaturist, on his auto-illustrations and on his participation in books on bibliophilia. The third axis centers on the limits which, as a drawer, Robida set to his own profession by a research directed towards painting, photography and cinema.

Keywords : Drawing, Caricature, Illustration, Etching, Press, Visual Culture

—

*Ce texte est dédié à la mémoire de ceux qui ont favorisé
mes premières recherches avec bienveillance et disponibilité,*

Françoise Escoffier,

Claude Rebeyrat,

Jean Robida.

REMERCIEMENTS

Au seuil de cette étude, j'exprime toute ma gratitude à Ségolène Le Men qui a accepté la direction de cette recherche et qui m'a toujours suivie et orientée avec patience et perspicacité. C'est grâce à ses conseils que je me suis engagée dans la découverte de l'univers graphique d'Albert Robida et dans celle du monde des bibliophiles d'hier et d'aujourd'hui. Mes remerciements s'adressent également à l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense pour l'allocation de recherche dont elle m'a fait bénéficier, favorisant ainsi mon travail à son stade initial.

De m'avoir généreusement accueillie à leur domicile à maintes reprises pour la consultation de leurs archives familiales, je suis extrêmement reconnaissante aux descendants d'Albert Robida, à ses petits-enfants tout d'abord : Anne-Marie Demont, Françoise Escoffier qui détenait de nombreuses archives avant qu'elles ne soient léguées, après son décès, au musée Antoine Vivenel de Compiègne, Jean Robida qui était passionné par l'œuvre de son grand-père, son épouse Monique Robida qui continue de veiller sur leur collection et Geneviève Robida pour ses courriers concernant des indications généalogiques, et à ses arrière-petits-enfants qui ont fait preuve d'une grande disponibilité : Christine Ranunkel, Nicolas Gravereaux, ainsi que Christophe Gravereaux.

De très sincères remerciements vont aux membres fondateurs de l'Association des Amis d'Albert Robida. La disparition de Claude Rebeyrat nous prive d'un collectionneur passionné qui fut le premier président de cette association dont Jean-Claude Viche a repris le flambeau. Tous deux ont favorisé mes travaux par leur amical soutien et l'accès offert à leur vaste collection bibliophilique. Je remercie chaleureusement Michel François et Philippe Brun, eux aussi, grands défricheurs de l'œuvre de l'auteur-illustrateur. Un grand merci à Laurent Antoine qui a modélisé sur ordinateur en trois dimensions le Vieux-Paris, créé par Robida pour l'Exposition universelle de 1900, pour toute la documentation qu'il a partagée au cours de la préparation de cette promenade virtuelle au cœur du Moyen Âge, à Richard Paschal qui m'a assistée lors de la préparation de l'exposition Albert Robida à Compiègne en

2009, aux collectionneurs Patrice Brunet et François Labadens, et à tous les autres passionnés que je ne peux citer ici. C'est également un plaisir de remercier une autre association, celle des Amis d'Angelo Mariani et son président Alain Delpirou. Je remercie les chercheurs qui s'intéressent à l'œuvre de Robida pour leurs encouragements et les indications fournies : Laurent Bihl, Marie Palewska, Agnès Sandras, Michel Thiébaud, Delphine Gervais de Lafond et Anne Rousseau.

Ce travail n'aurait pas été possible sans les ressources offertes par les institutions telles que les musées, les bibliothèques ou les centres de documentation. Je suis particulièrement redevable à Éric Blanchegorge, ex-conservateur en chef des musées des villes de Crépy-en-Valois et de Compiègne, à Claire Iselin, qui lui a succédé à ce poste, ainsi qu'à Lucette Lambot et Stéphanie Dauzat, qui m'ont, tous, facilité l'accès aux réserves du musée Antoine Vivenel de Compiègne.

C'est un plaisir de remercier les conservateurs de musées et bibliothèques, ainsi que les documentalistes pour leur accueil et leur disponibilité : Sylvie Chartier à la Bibliothèque Thiers ; Céline Clouet, documentaliste du Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines à l'Université de Saint-Quentin en Yvelines ; Danièle Coussot au centre de documentation Zola (ITEM) ; Juliette Lenoir, directrice de la bibliothèque Saint-Corneille à Compiègne et Sophie Daveil pour m'avoir facilité l'accès à la réserve des livres précieux ; Valérie Minten au centre de documentation du musée Félicien Rops de Namur ; Nicolas Barbey, conservateur responsable des fonds patrimoniaux et ses assistants à la bibliothèque municipale de Bordeaux ; Thierry Dubois, conservateur du département des manuscrits à la bibliothèque de Genève ; Bertrand Fédérinov, conservateur des livres rares au Musée royal de Mariemont (Belgique) ; Pierre Guinard, conservateur du fonds ancien de la bibliothèque municipale de Lyon. Que le personnel des bibliothèques suivantes trouve ici l'expression de ma gratitude pour leur disponibilité : bibliothèque historique de la Ville de Paris ; bibliothèque Forney ; bibliothèque de la maison de Balzac ; bibliothèque de l'INHA ; Bibliothèque nationale de France et en particulier le département des Estampes et la bibliothèque de l'Arsenal ; bibliothèque des Arts décoratifs, ainsi que les Archives nationales CARAN ; les archives municipales de Compiègne et le centre de documentation du musée d'Orsay.

REMERCIEMENTS

Je remercie les conservateurs qui, par courrier, ont répondu à mes questions et requêtes : Marie Prochasson et Bernadette Bodin, conservatrices du département des Arts graphiques au musée de l'Air et de l'Espace situé à l'aéroport de Paris-Le Bourget ; Sarah Toulouse, conservateur en chef responsable des fonds patrimoniaux à la bibliothèque municipale de Rennes ; Claudine Brabetz, conservateur à la bibliothèque municipale de Rouen ; Fabienne Queyroux, conservateur en chef chargé des collections de manuscrits à la bibliothèque de l'Institut ; Sophie Barnicaud, conservateur au palais du Roure en Avignon ; Sophie Brégaud, conservatrice au musée Auto, Moto, Vélo de Châtelleraut ; Elizabeth Garver, chercheur associé en charge des collections françaises de la Carlton Lake Collection at the Harry Ransom Humanities Research Center de l'université d'Austin (Texas).

Enfin, c'est un plaisir de remercier du fond du cœur mes amis les plus proches pour leur aide attentive, en particulier Marie-Pierre, ainsi que mes parents et mon frère pour leur soutien essentiel et sans faille.

SOMMAIRE

Remerciements	6
Sommaire	9
INTRODUCTION	11
PREAMBULE : COMMENT SITUER ROBIDA ?.....	29
I. Les sources disponibles.....	30
II. Insertion et reconnaissance de Robida dans le monde de l'édition.....	45
III. Une historiographie morcelée au fil du temps.....	69
EVOLUTION DE ROBIDA DANS LE SECTEUR DE L'EDITION ILLUSTREE	89
IV. Presse illustrée, des conventions à l'expérimentation	90
V. Livres illustrés, de la littérature populaire aux textes classiques	157
VI. Estampe originale, un renouveau dans la fin de siècle.....	204
SINGULARISATION DU DESSINATEUR DANS LA FIN DE SIECLE.....	232
VII. L'espace journalistique, un laboratoire créatif	233
VIII. L'auto-illustration, une liberté artistique	263
IX. Les éditions bibliophiliques, une valorisation du dessin	317
EXPLORATIONS DE ROBIDA AUX CONFINS DU METIER DE DESSINATEUR	
.....	344
X. Aux frontières de l'imprimé.....	345
XI. Le dessinateur et l'art théâtral.....	375
XII. Le dessinateur et l'image animée	403
CONCLUSION	425
Index	432
Table des matières du volume I	441

INTRODUCTION

Le XIX^e siècle et les images

Comment, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, dans un contexte d'expansion industrielle, alors que les structures de diffusion de masse se mettaient en place, la professionnalisation d'un dessinateur put-elle se structurer et se développer au sein du secteur de l'édition ? Comment, dans une période d'inflation de l'image imprimée (propagée sur de multiples supports : livres, presse, estampes, cartes postales, feuillets publicitaires, programmes, menus, etc.) et dans un environnement urbain saturé d'éléments visuels¹ (affiches, vitrines, panoramas, représentations théâtrales, etc.) Albert Robida (1848-1926) définissait-il ses dessins ? Par quels moyens parvint-il, parmi les clichés, les stéréotypes et les caricatures, à faire émerger son univers graphique singulier ?

Comment Robida réagit-il à la cadence accélérée qui affectait les images à tous les stades de leur existence, de leur production à leur reproduction, puis leur réception ? À l'orée des années 1880, il se trouvait pris dans une configuration paradoxale, dans la mesure où, d'un côté, la fabrication accélérée des imprimés soutenue par une organisation efficace des réseaux de diffusion favorisait une intense circulation des images dessinées et, de l'autre, le secteur éditorial renonçait progressivement à un savoir-faire artisanal, remplacé par les techniques de photogravure perfectionnées en vue d'obtenir la duplication facile et peu coûteuse des dessins en couleurs et des photographies. En somme, alors que, dans les années 1870, le métier d'illustrateur venait à peine d'être reconnu, ces nouveaux paramètres de vitesse, qui concouraient à la valorisation et à l'épanouissement du métier de

1. Se reporter à Philippe HAMON, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 2001. Il analyse les nouvelles configurations iconotextuelles induites par le déferlement d'images caractéristique de l'espace public au XIX^e siècle. Voir p. 149 : « Le badaud, le flâneur, sont appelés par la vitrine, la statue, la cérémonie publique qui promène ses icônes et ses insignes, l'enseigne, l'affiche politique ou commerciale illustrée placardée sur les murs de la ville. »

dessinateur par la mise en circulation d'un nombre accru d'images, le mettaient en même temps en péril.

Cet accroissement de la production d'imprimés fut concomitant de l'Exposition internationale d'électricité de 1881, à l'occasion de laquelle furent révélées aux Parisiens les potentialités de l'électricité et des télécommunications. Robida eut, à ce moment-là, l'intuition que la vitesse ambiante due à l'industrialisation et à l'avidité de l'engrenage médiatique ne se satisferait plus, d'ici peu, de la contribution manuelle des dessinateurs. Quinze ans plus tard, quand la célérité des images atteignit son paroxysme avec l'invention du cinéma et que les apports techniques à la culture de masse firent définitivement basculer le XIX^e siècle finissant dans l'ère du spectaculaire, Robida pouvait-il encore faire perdurer la conception de l'illustration instaurée par son brillant prédécesseur Gustave Doré ?

Albert Robida, un artiste complexe ?

Les créations graphiques d'Albert Robida se partagent entre caricature, illustration et gravure. En dépit d'une production foisonnante², le dessinateur fut relégué, au cours du XX^e siècle, parmi les nombreux oubliés de l'historiographie jusqu'à sa redécouverte dans les années 1970³. Son œuvre, graduellement amputée dans la mémoire collective, en France tout au moins, se trouva résumée en trois aspects principaux : les compositions satiriques diffusées dans l'hebdomadaire *La Caricature* qu'il dirigea de 1880 à 1892, les illustrations des *Œuvres de Rabelais* éditées en 1886 qui le placent dans le sillage du grand illustrateur Gustave Doré et un ouvrage publié en 1883, *Le Vingtième Siècle*, considéré comme un des fleurons de la littérature d'anticipation, qui vaut désormais à l'auteur-illustrateur de figurer aux côtés de Jules Verne parmi les

2. Elle est estimée à soixante mille dessins. Ulrich THIEME et Félix BECKER signalent que Robida « hat über 60.000 Zeichnen hinterlassen », *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* [...], Leipzig, Seeman, 1978 [1907-1950], vol. 28, p. 433.

3. Son nom fut intégré aux dictionnaires parus après cette date : MONNERET Sophie, *L'impressionnisme et son époque*, Paris, Denoël, 1979, rééd. 1987 Laffont, coll. « Bouquins », vol. I, p. 764. OSTERWALDER Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs, 1800-1914*, Suisse, Ides et Calendes, 1989, p. 903. SAINT-MARTIN Catherine et SOLO, *Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, 2004.

précurseurs de la science-fiction. Pourtant, au cours d'une longue carrière amorcée sous le Second Empire et achevée dans les années vingt, Albert Robida participa à quatre-vingt-dix-huit périodiques et illustra quatre-vingt-quatorze livres⁴. En tant que dessinateur, il put acquérir, dans le monde de l'édition fin de siècle, une forme d'autonomie créatrice par la fondation de son propre journal humoristique illustré et par la publication de quarante-sept ouvrages⁵ entièrement écrits et illustrés par lui.

Les milliers de dessins publiés par Robida pendant soixante ans constituent un patrimoine iconographique substantiel, mais restent très peu étudiés, notamment en raison de leur répartition, quelque peu réductrice, selon trois axes temporels étanches les uns aux autres : présent, passé, futur. Le premier d'entre eux est constitué des caricatures centrées sur l'actualité culturelle, le deuxième concerne les illustrations, en particulier celles destinées aux romans historiques (du Moyen Âge au XVIII^e siècle), et le troisième se compose de cinq livres⁶ et quelques nouvelles dont l'intrigue se déroule dans un futur tour à tour distrayant et inquiétant⁷.

Dans les nécrologies de Robida publiées en 1926⁸, certains éléments constitutifs de son œuvre (texte et image, passéisme et prescience) étaient déjà envisagés comme des pôles irréconciliables. Ce mode d'appréhension par couples antinomiques fut si bien entretenu par la critique qu'au fil du temps les distinctions entre ouvrages populaires et de bibliophilie, entre presse et livre et entre caricature et illustration s'amplifièrent jusqu'à créer de nombreuses disjonctions d'ordre intellectuel faisant obstacle à la compréhension, dans sa globalité, d'une œuvre au demeurant fort cohérente. Grâce aux évolutions convergentes des disciplines

4. Ce chiffre ne prend en compte que les livres qu'il a entièrement illustrés.

5. Ce chiffre exclut les recueils d'estampes.

6. Les livres dont l'intrigue se situe dans le futur au moment de leur parution sont *Le Vingtième Siècle* (1883), *La Guerre au Vingtième Siècle* (1886), *Le Vingtième Siècle - La Vie électrique* (1892), *Voyage de fiançailles au vingtième siècle* (1892) et *Un chalet dans les airs* (1925).

7. Parmi ces nouvelles, on peut retenir : « La guerre au vingtième siècle », *La Caricature*, n° 200, 27 octobre 1883 ; « Un potache en 1950 », *Mon Journal*, 8 septembre 1917-22 décembre 1917 ; « En 1965 », *Les Annales*, 26 octobre 1919-18 janvier 1920.

8. Se reporter à la section de la bibliographie « Appréciations sur Robida et son œuvre parues avant 1926 ».

universitaires, il est désormais possible de s'extraire des anciennes impasses interprétatives et de poser de nouvelles problématiques du point de vue de l'histoire de l'art, sans pour autant négliger les paramètres en vigueur dans le monde de l'édition parisienne au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Au cours de cette étude, par le croisement de données éditoriales, génétiques et plastiques, il s'agira d'effacer l'impression de disparité, perçue jusqu'alors, face à la variété des publications de Robida.

Les difficultés à donner une vue synthétique des créations graphiques de Robida s'expliquent par les vastes carences bibliographiques qui nuisent à la compréhension générale, tant matérielle que symbolique, du livre illustré européen à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. En 2005, à l'occasion de la publication de travaux collectifs sur ce sujet, Hélène Védrine préconisait, pour l'élaboration d'une meilleure définition de cette époque charnière de l'histoire du livre, faite de « passages, rémanences et innovations », une méthodologie nécessitant l'abolition des frontières entre les différents types d'imprimés :

« Il est nécessaire de mettre en relation le livre illustré avec un ensemble plus global de productions, elles-mêmes parfois innovantes ou relevant de la permanence d'une tradition, et de souligner les liens que l'illustration du livre entretient avec d'autres modes de coprésence de l'image et du texte, et tout particulièrement la presse ou l'affiche [...] ⁹ ».

Dans l'œuvre de Robida, où l'illustration est étroitement liée au dessin de presse, où les publications sérielles et les estampes à tirage limité se répondent autour de thématiques communes, une approche renouvelée favorisant le décroisement semble indispensable à une juste évaluation des formes et des enjeux propres au monde de l'édition fin de siècle.

S'il est malaisé, en raison de son éclectisme, de considérer la production graphique de Robida selon une unique catégorie de la hiérarchie artistique

9. Hélène VEDRINE, « Présentation », *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles : passages, rémanences, innovations*, Paris, Kimé, 2005, p. 8.

traditionnelle, il l'est tout autant d'insérer le personnage dans une taxinomie prédéfinie, même en se fondant sur une acception large de la notion de profession¹⁰. La longue énumération, qu'Octave Uzanne, soucieux de n'omettre aucun des aspects de l'activité de son ami et collègue, propose en guise de titre au portrait posthume, qu'il rédigea en 1927, en est la preuve : « Albert Robida, artiste, écrivain-visionnaire, illustrateur, peintre-graveur, lithographe, architecte et voyageur ». Cette vision d'un Robida composé de plusieurs entités perdura pendant plus d'un siècle. Ainsi, en 2007, le spécialiste du roman populaire Daniel Compère se trouva confronté au même dilemme qu'il résolut en imaginant, en ouverture des actes d'un colloque dédié à Albert Robida, une subdivision de cet artiste en trois personnages aux intérêts et aux pratiques très dissemblables :

« Sans toucher au paradoxe, nous pourrions dire qu'il y a plusieurs Robida : l'un est tourné vers l'avenir et tente de représenter la société du XX^e siècle ; un autre est témoin de son temps et se fait chroniqueur d'une époque en mutation, un autre encore se tourne vers le passé dont il tente de conserver les traces¹¹. »

Tout en formulant une question identitaire essentielle « ces divers Robida sont-ils conciliables ? », Daniel Compère précise que les articles réunis dans le recueil ne tentent pas pour autant de répondre à la question de la compatibilité des rôles et se contentent de proposer « une série d'éclairages sur les divers aspects de cette œuvre multiple ». Or, cette question, restée irrésolue, me semble des plus essentielles. Il paraît difficile d'admettre cet étonnant et tenace paradoxe forgé par l'historiographie qui fait coïncider un portrait professionnel avec celui d'un Cerbère dont chacune des têtes incarnerait respectivement le passé, le présent et les temps à venir. Au seuil de cette étude, je propose, par conséquent, de ne pas figer la personnalité d'Albert Robida dans le moule mythologique du monstre tricéphale, mais de postuler son individualité, indispensable à son existence sociale et artistique.

10. Se reporter à la notice du *Trésor de la Langue française* dans sa version informatisée (<http://atilf.atilf.fr/>) : « activité quelconque, occupation habituelle d'une personne qui en tire ou non ses moyens d'existence ».

11. Daniel COMPÈRE, « Albert Robida aujourd'hui », *Albert Robida, du passé au futur, un auteur-illustrateur sous la III^e République*, Paris, Encrage/Les Belles Lettres, 2007, p. 9.

Être dessinateur entre communauté et singularité

Choisir, dans la présente thèse, d'assimiler l'activité artistique de Robida à celle d'un dessinateur, titre qu'il utilisait lui-même pour se désigner¹², ne participe pas d'une entreprise réductrice dans la mesure où ses créations ont, dans leur quasi-totalité¹³, un rapport avec le dessin. Cependant, dès lors qu'est ébauchée une tentative de situer Robida dans la communauté des créateurs d'images pour le livre et la presse en exercice à Paris sur la période 1870-1920, surgit un écueil majeur dû au fait que la structuration historique de la notion de « dessinateur » et l'existence de la profession de « dessinateur » ne semblent pas aller de soi¹⁴.

Même si le terme dessinateur, entendu comme « artiste qui s'exprime librement, par goût, au moyen du dessin¹⁵ », figure dans les dictionnaires depuis la fin du XVII^e siècle, les modalités de la carrière type du dessinateur n'ont pas été évaluées pour les périodes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. La dissémination des sources fait obstacle à la construction d'une définition, ainsi que le souligne, en 2009, l'historien Laurent Bihl lors d'un colloque dédié aux « écrivains, artistes et photographes à l'œuvre dans les périodiques illustrés (1890-1940) » :

« Un travail d'ensemble sur cette sociabilité artistique particulière manque encore, ce qui est essentiellement dû à la quantité d'archives, leur dispersion et la dimension disparate attachée à leur conservation (sans parler du mépris dont elles ont longtemps fait l'objet au sein des organismes officiels). Faute de vision d'ensemble, seules les approches monographiques (par titre) ou biographiques peuvent permettre d'appréhender un peu l'état de "caricaturiste" à la Belle Époque¹⁶. »

12. Sur un testament rédigé le 14 juillet 1896 sur papier timbré, conservé dans les archives de la famille Robida, il se présente ainsi : « Je soussigné Albert Robida dessinateur demeurant au Vésinet [...] ».

13. Le dessin est un dénominateur commun à toutes les publications de Robida, aussi bien pour la presse que pour la librairie, à l'exception de deux romans qui ne comportent aucune illustration : *La part du hasard* (1888) et *La tribu salée* (1891).

14. Aucun des exemples littéraires apportés à l'appui de la définition n'est antérieur à 1900.

15. Se reporter au *Trésor de la Langue française*, *op. cit.*

16. Laurent BIHL, « Le dessinateur et la presse illustrée : autour d'Adolphe Willette », *Les périodiques illustrés (1890-1940) : écrivains, artistes, photographes*, Philippe KAENEL (dir.), Gollion, Infolio, 2011, p. 15.

Étant donné l'absence de synthèse sur le métier de dessinateur au XIX^e siècle, l'issue méthodologique pour le présent travail consista à s'orienter, dans un premier temps, vers des travaux connexes décrivant les métiers d'illustrateur, de caricaturiste, de journaliste et de dessinateur de presse.

Philippe Kaenel fut le premier, en 1996, à proposer une enquête d'envergure sur le métier d'illustrateur de 1830 à 1880, fondée sur les cas particuliers de Rodolphe Töpffer, Gustave Doré et J.J. Grandville¹⁷. Par l'observation de ces trois personnalités, il démontre l'émergence de cette catégorie socioprofessionnelle soucieuse de faire reconnaître son statut en réaction au faible crédit qui lui était accordé¹⁸. Valable pour la génération pionnière d'illustrateurs qui, dans un schéma conflictuel, devait faire face à « une double soumission imposée par les exigences spécifiques de son patron, l'éditeur [...] et par le texte de l'auteur qu'il doit « commenter » ou « décorer¹⁹ », cette catégorie ne peut s'appliquer à Robida, ne serait-ce qu'en raison de la disparition d'un des principaux intervenants, le graveur sur bois. Les conclusions de Philippe Kaenel à ce sujet ne peuvent donc être étendues au-delà des années 1880 compte tenu de la prédominance des procédés photomécaniques dans l'imprimerie.

Alors que les illustrateurs réclamaient que soit reconnue leur identité propre, les caricaturistes semblaient se complaire à brouiller leur image, compliquant eux-mêmes la possibilité d'être assimilés à une catégorie fédératrice. Bertrand Tillier explique qu'« en dépit de leur inventivité et de leur prolixité satirique, ces caricaturistes ne se considèrent pas comme tels et se réclament d'autres états, issus d'activités complémentaires ou parallèles²⁰ ». Robida lui-même contribua à la

17. Philippe KAENEL, *Le métier d'illustrateur 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré*, Paris, Éditions Messene, 1996.

18. La situation tendue préexistant à ce mouvement émancipateur est soulignée par Philippe KAENEL dans *Le métier d'illustrateur 1830-1880, op. cit.*, voir p. 332 : « La vogue de la vignette au dix-huitième siècle crée nombre de conflits entre le dessinateur et ses proches collaborateurs – libraires-éditeurs, auteurs et graveurs – autour du partage des profits économiques et symboliques attachés aux publications ornées de gravures. »

19. *Ibid.*

20. Bertrand TILLIER, *À la charge ! La caricature politique en France de 1789 à 2000*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2005, p. 42.

confusion définitionnelle par sa pratique conjointe de l'écriture et du dessin satirique. Bertrand Tillier observe que « bien que des caricatures aient été publiées en grand nombre depuis deux siècles et, pour ainsi dire, sans discontinuer depuis la Révolution française, le métier de caricaturiste paraît n'avoir jamais véritablement existé en tant que tel²¹. » Tout comme pour les illustrateurs, la possibilité d'une caractérisation, valable pour toutes les générations de caricaturistes du XIX^e siècle, paraît illusoire : entre les premiers caricaturistes de 1830 que sont Monnier, Traviès, Gavarni et Daumier et ceux des années 1880 auxquels appartient Robida, les points communs sont ténus tant l'environnement, qu'il soit technique, social ou politique, est dissemblable. D'ailleurs, il n'apparaît pas que Robida se soit réclamé de l'un de ses prédécesseurs, même si la présence dans sa bibliothèque d'un exemplaire de *l'Histoire de la caricature moderne* (1865) de Champfleury atteste son intérêt pour les œuvres satiriques de ses devanciers regroupés autour de Charles Philippon.

L'évolution du statut de dessinateur dans la fin de siècle doit, sans doute, beaucoup à la structuration du métier de journaliste dont l'encadrement aboutira, en 1918, à la constitution d'un Syndicat national des journalistes. L'historien Christian Delporte distingue trois générations de dessinateurs dont le métier fut modifié par leur rapprochement avec les professionnels du journalisme :

« L'entre-deux-guerres [...] bouleversa en profondeur le métier de dessinateur de presse. En moins de deux décennies, il rompit violemment avec sa qualité d'artiste pour s'ancrer résolument dans le journalisme et tenter, à son tour, de tirer profit des avantages dévolus à la profession ; la mutation s'opéra en l'espace de trois générations. La première, la génération de la Belle Époque (Faivre, Forain) – celle de la tradition – [...] fut progressivement chassée par la génération des années 1920 (Gassier, Sennep) – celle du changement²². »

En regard de ce schéma de progression, l'activité de Robida pour la presse de 1870 à 1890 ne peut être assimilée à celle de la première des trois générations déterminées par Christian Delporte, même si elle annonce celle du journaliste ou du reporter par certaines pratiques régulières, notamment la prise de croquis sur le vif lors de la

21. *Ibid.*, p. 35.

22. Christian DELPORTE, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 35, juillet-septembre 1992, p. 29.

guerre franco-prussienne et l'élaboration de comptes rendus des pièces de théâtre sous forme de planches dessinées.

Entre les recherches sur les illustrateurs menées par Philippe Kaenel et celles révélées par Christian Delporte sur les journalistes en France dans les années 1880-1950, dont la problématique est centrée sur la divulgation des informations par l'écrit, il existe une lacune. Laurent Bihl entreprit de la combler par le biais d'une étude à caractère sociologique fondée sur quatre journaux, *La Caricature*, *Le Courrier français*, *Le Pêle-Mêle* et *Le Rire*²³, à partir desquels il construisit le corpus de sa thèse. Afin de cerner le profil type du dessinateur de presse satirique pour la période comprise entre 1881 et 1914, il recueillit les indicateurs biographiques et professionnels de 725 individus ayant dessiné pour l'un des quatre journaux, et put constater une large hétérogénéité de profils. Une semblable mixité avait déjà été remarquée par Christian Delporte dans le domaine journalistique :

« On pourrait croire assez aisé de saisir les comportements d'une profession qui ne compte que quelques milliers d'individus. Or l'étroitesse du nombre ne favorise point l'approche du groupe tant ce dernier se distingue par la diversité et le mouvement. Le journalisme, en effet, n'est pas singulier mais pluriel : il n'existe pas une activité de journaliste mais des métiers du journalisme²⁴. »

Même si les statistiques structurées par Laurent Bihl comportent une part hypothétique, explicable par le manque de sources, elles informent du degré de professionnalisation des dessinateurs²⁵ et classent Robida dans la sphère des privilégiés :

23. Laurent BIHL, *La grande mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, thèse de doctorat en histoire, Christophe CHARLE (dir.), Université Paris 1, 2010.

24. Christian DELPORTE, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », art. cit., p. 29.

25. Robida appartient à deux groupes qui se démarquent de la masse des 725 dessinateurs recensés par Laurent Bihl : il fait partie des 22 dessinateurs participant aux quatre titres du corpus et fait également partie des 22 dessinateurs ayant dessiné dans plus de 40 titres autres que ceux retenus dans le corpus.

« Nous [y] trouvons l'élite des dessinateurs satiristes de la fin du XIX^e siècle, les signatures familières au lecteur des périodiques illustrés et même peut-être au-delà, à l'opinion publique²⁶. »

À l'issue des dépouillements de ces journaux, il apparaît aussi que « sur les 22 dessinateurs les plus en vogue durant 35 ans [...] 9 sont des piliers du Chat noir » et que « la sociabilité des cabarets artistiques est cruciale pour appréhender le parcours d'un dessinateur à la fin du siècle »²⁷. Ce constat doit être nuancé en ce qui concerne Robida : bien que le rédacteur en chef de *La Caricature* ait répondu favorablement aux sollicitations diverses de Rodolphe Salis, figure maîtresse du cabaret du Chat noir, et qu'il ait été en contact avec Georges Auriole, Henri Somm, Henri Rivière, ainsi que d'autres personnalités de la bohème montmartroise, il ne se rapprocha durablement d'aucun groupe artistique ou littéraire. Sa carrière ne s'inscrit dans la mouvance d'aucune école.

Néanmoins, après avoir été l'un des représentants de la caricature avec le journal éponyme dont il assura la direction de 1880 à 1892, et après avoir, de 1878 à 1926, illustré soixante-quinze ouvrages, dans leur totalité ou en partie, Robida se trouvait dans une posture favorable pour participer en 1904 à la fondation de la Société des dessinateurs humoristes qui allait fédérer des dessinateurs préoccupés de leur reconnaissance artistique²⁸. Tout à la fois en marge et impliqué dans des regroupements conviviaux, Robida est un personnage dont la place dans le monde de l'édition reste à définir.

Questions de périodisation

Par son activité de caricaturiste, Robida se rattache, selon les classifications courantes, à la troisième génération des dessinateurs de presse. Laurent Bihl rappelle la succession chronologique de ces groupes fondés sur la notion de fraternité :

26. Laurent BIHL, *La grande mascarade parisienne*, op. cit., p. 367.

27. *Ibid.*, p. 372.

28. Bertrand TILLIER, *À la charge ! La caricature politique en France de 1789 à 2000*, op. cit., p. 42.

« [...] la génération flamboyante de 1848 (Philipon, Grandville, Daumier, Gavarni, Traviès), celle issue de la liquidation du Second Empire (Pilotell, André Gill, Grévin, Cham, Pépin), la génération issue de la loi de 1881, dite aussi du « Chat noir » (Robida, Forain, Steinlen, Willette, Léandre, Caran d'Ache) et la génération autour de 1900, dite aussi « du Lapin Agile » (Faivre, Poulbot, Rabier, Guillaume, Gerbault)²⁹. »

Un examen attentif des périodiques diffusés au lendemain de la guerre franco-prussienne permet de constater que les dessins de Robida parurent en même temps que ceux d'André Gill (1840-1885)³⁰ et précédèrent d'une dizaine d'années ceux de Forain³¹, Steinlen³², Willette³³ et Caran d'Ache³⁴. Sachant que Robida fut le contemporain de dessinateurs tels que Daniel Vierge (1851-1904), Luc-Olivier Merson (1846-1920) et Auguste Lepère (1849-1918), le regroupement simplificateur par génération semble ne pas être le moyen le plus approprié pour situer sa carrière. Cette discordance chronologique incite à examiner sa place en considérant Robida comme un maillon essentiel à l'articulation de la deuxième et de la troisième génération des dessinateurs de presse.

Le cadre chronologique de la présente étude pourrait, en conséquence, être resserré aux années 1880 qui correspondent à la lacune générationnelle observée. Certes, le nombre considérable et la teneur des projets éditoriaux de Robida pour ces années suffiraient à alimenter une étude très dense. Mais la restriction du champ d'investigation à une période de dix ou vingt ans, en regard d'une carrière qui en

29. Laurent BIHL, « Le dessinateur et la presse illustrée : autour d'Adolphe Willette », *Les périodiques illustrés (1890-1940)*, *op. cit.*, p. 22.

30. Jean VALMY-BAYSSE, *Le roman d'un caricaturiste, André Gill*, Paris, Éditions Marcel Seheur, 1927. Bertrand TILLIER, « Entre bohème et politique : portrait d'André Gill en caricaturiste insaisissable », *André Gill, 1840-1885, correspondance et mémoires d'un caricaturiste*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 7-32.

31. *Jean-Louis Forain (1852-1931)*, « *La comédie parisienne* », cat. expo. Petit Palais, Paris, Éd. Paris-Musées, 2011.

32. Phillip Dennis CATE, *Susan Gill, Théophile-Alexandre Steinlen*, Salt Lake City, Éditions Gibbs M. Smith Inc., 1982. *Steinlen et l'époque 1900*, cat. expo., Musée d'art et d'histoire de Genève, 1999.

33. Laurent BIHL, « Le dessinateur et la presse illustrée : autour d'Adolphe Willette », *Les périodiques illustrés (1890-1940)*, *op. cit.*, p. 21-38.

34. *Les années Caran d'Ache*, cat. expo. Thierry GROENSTEEN (éd.), Angoulême, CNBDI, 1998.

compte soixante, reviendrait à se priver, d'une part, de l'observation de ses alliances professionnelles qui se formèrent, se délièrent ou se reconstituèrent au gré du temps et, d'autre part, de l'examen de ses premiers travaux où peuvent être débusquées des thématiques embryonnaires de son œuvre. Ce serait également négliger la prise en compte de certains sujets traités auparavant qui donnent parfois lieu à des prolongements inattendus. Il paraît donc nécessaire d'embrasser la carrière de Robida dans son ensemble, de 1866 à 1926, en incluant les périodes des guerres de 1870 et de 1914, sans s'arrêter à des dates liées à l'histoire politique³⁵, afin de rendre possible l'identification de phases charnières.

En définitive, cette étude se propose d'articuler sa problématique sur une durée déterminée, soit le dernier quart du XIX^e siècle, sans renoncer à examiner des sources antérieures et postérieures à cette période. Pour aider à circonscrire cette durée limitée, la parution le 3 janvier 1880 du premier numéro de *La Caricature*, affichant sur sa couverture une « Nana-revue » dessinée par Robida, sera le repère initial [Fig. 38], tandis que l'illustration en 1901 de *La Tour de Nesle* pour « Les Amis des Livres » [Fig. 65, 153], dans un tirage limité à 115 exemplaires numérotés, constituera le repère final.

Le terme « fin de siècle », emprunté au titre d'une pièce de théâtre écrite en 1888³⁶, caractérise bien la longue phase de mutation amorcée dès 1870 qui fut balayée par une vague dépressive perceptible dans le monde des arts et des lettres. Même si elle renvoie plus à une disposition psychologique qu'à une analyse historique, la dénomination « fin de siècle » sera, néanmoins, retenue ici car elle permet de ne pas

35. Étant donné que Robida n'a réalisé que très peu de caricatures visant le gouvernement français, la mise en relation de son activité graphique avec un régime politique ne semble pas particulièrement éclairante. D'ailleurs, Daniel Fondanèche qui s'est intéressé à ce sujet n'appuie son article que sur trois exemples respectivement puisés dans *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul [...] (1879)*, *Le Vingtième Siècle (1883)* et *La Vie électrique (1892)* et n'attribue pas à Robida de position politique tranchée : « Bien qu'il ne soit pas mêlé de politique, Robida va observer ces mouvements de l'histoire et il va les traduire dans ses textes, avec un regard critique, mais de telle manière qu'il est bien difficile de lui faire rejoindre un "camp" sauf celui des sceptiques face aux mœurs politiques de son temps. » Voir Daniel FONDANECHÉ, « Albert Robida et le monde politique », *Revue roumaine d'études francophones*, n° 3, 2011, p. 23-31.

36. F. de JOUVENOT, Henry de FLEURIGNY, *Fin de siècle*, pièce en 4 actes, Paris, P. Ollendorff, 1888, in-18, 103 p. (création : Paris, Château-d'eau, 7 avril 1888).

recourir à la périodisation conventionnelle des mouvements symbolistes, naturalistes ou décadentistes. Elle ne conduira pas, pour autant, à une approche psychologisante qui tenterait de déceler les ressorts intimes d'un artiste aux prises avec le pessimisme. La notion « fin de siècle » invite à s'interroger sur un mécanisme de renouvellement valorisé par les expositions universelles parisiennes, moments essentiels de bilan et de confrontation. Le désenchantement caractérisant la fin du XIX^e siècle et l'angoisse surgissant à l'approche du XX^e siècle entrent en résonance avec les questionnements formulés par Robida dans ses livres *Le XIX^e Siècle* (1889) et *Le Vingtième Siècle-La Vie électrique* (1892). Ainsi, à la nostalgie et la bienveillance du regard qu'il porte sur le passé dans le premier, s'oppose la manifestation de son anxiété face à l'avenir dans le second.

Biographie et contexte

Au cours de cette étude, une attention particulière a été portée à la carrière de Robida dans sa durée³⁷, cependant le but cette enquête n'est pas de restituer une biographie dans sa stricte linéarité chronologique. En effet, il a été éprouvé, depuis que Pierre Bourdieu a dénoncé l'illusion propre au sens commun qui surgit inmanquablement dans toute narration d'une histoire de vie, que la sociologie de l'art offre des procédures méthodologiques permettant de penser les activités de création en terme de champs. Chaque acteur occupe dès lors dans un champ donné une position permettant d'observer qu'en définitive « les éléments biographiques se définissent comme autant de placements et déplacements dans l'espace social, c'est-à-dire, plus précisément, dans les différents états successifs de la structure de la distribution des différentes espèces de capital qui sont en jeu dans le champ considéré³⁸. »

Grâce à une appropriation subtile et efficace des outils d'analyse bourdieusiens, l'historien de l'art Dario Gamboni démontra, en 1989, la manière dont le dessinateur

37. Un tableau chronologique synthétisant les événements de la vie personnelle et professionnelle de Robida est disponible en annexe.

38. Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62/63, 1986, p. 71.

Odilon Redon construisit sa propre biographie³⁹. Philippe Kaenel fit suite à cette démarche en s'appuyant sur le même mode d'analyse dans l'élucidation des tensions entre intervenants dominants et subalternes du monde de l'édition :

« Les relations entre écrivains et artistes, en particulier dans le secteur de l'imprimé qui les réunit sur le plan éditorial, économique et symbolique, qu'elles soient cordiales, polies ou conflictuelles sont toujours des relations de pouvoir, tantôt euphémisées [...], tantôt déniées [...] »⁴⁰.

Le modèle interprétatif de la « sociologie des champs », qui semble particulièrement approprié à l'explicitation de la place d'un dessinateur dans le monde complexe de l'édition, n'a pas été retenu dans la présente étude car il est trop normatif en regard des nombreuses zones d'ombre qui empêchent de discerner les structures des groupes sociaux traversés par Robida. Il a semblé préférable de sonder son environnement social en s'inspirant des procédures de la micro-storia qui autorisent une observation historique à petite échelle. L'historien Giovanni Levi défend la pertinence de ce mode d'exploration des comportements individuels, en interaction avec la solidarité de groupe :

« Les conflits de classifications, de distinctions, de représentations, intéressent aussi l'emprise du groupe socialement solidaire sur chacun des membres qui le composent, de même qu'ils révèlent les marges de liberté et de contrainte à l'intérieur desquelles les formes de solidarité se constituent et fonctionnent »⁴¹.

Dans cette logique d'interrelation sociale, les liens professionnels et amicaux de Robida dans le monde de l'édition, et dans celui de l'art, ne seront considérés que dans la mesure où ils apportent des éclairages sur le fonctionnement interne des maisons d'édition et le phénomène en pleine expansion des « sociétés » de bibliophiles,

39. Dario Gamboni, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, p. 10 : « Mon travail dont le cadre de référence est celui de l'histoire de l'art, recourt ainsi non seulement à l'histoire littéraire mais à la sociologie de la culture, dont l'apport potentiel à la question n'a guère encore été sollicité. Il ne s'agit pas ici de remplacer le *Zeitgeist* de l'ancienne Kulturgeschichte par "la société" érigée en *tertium comparationis*, mais bien de se donner les moyens d'appréhender à la fois l'espace commun et les espaces spécifiques des pratiques culturelles dont on entend interroger les rapports. Les instruments mis au point par Pierre Bourdieu se révèlent particulièrement précieux de ce point de vue. »

40. Philippe KAENEL, *Le métier d'illustrateur 1830-1880*, op. cit., p. 14.

41. Giovanni LEVI, « Les usages de la biographie », *Annales ESC*, n° 6, novembre-décembre 1989, p. 1335.

des groupements de dessinateurs, de graveurs et de peintres qui refaçonnèrent le monde de l'édition et de l'art à la fin du XIX^e siècle en instaurant de nouvelles règles de diffusion des images. En raison de la rareté des sources disponibles, la présente thèse entend donc se centrer moins sur les destins individuels que sur les interactions entre personnages, ainsi que sur la marge de liberté qu'un dessinateur peut exploiter afin de donner un développement, voire une réorientation, à son activité créatrice.

Problématique générale

Quand apparurent, à l'orée des années 1880, de nombreuses inventions appliquées à la transmission du son et de l'image potentiellement capables de supplanter les journaux, dont le tirage quotidien en France avoisinait alors les trois millions d'exemplaires⁴², Robida fut au nombre de ceux qui considérèrent avec intérêt ces nouveaux médias en gestation. Par la forme originale du récit d'anticipation, il livra une satire de son époque, tout en proposant une vision dystopique d'une société régie par la mécanisation. Par son extrapolation d'inventions vulgarisées dans la presse scientifique, il donna une description très pertinente des techniques de diffusion audiovisuelle qui allaient entrer en vigueur au cours du vingtième siècle. Alors que la prescience de Robida, qui continue à impressionner, a été maintes fois soulignée et louée il reste à comprendre, dans la perspective de l'histoire de l'art, pourquoi le dessinateur continua d'être l'ardent défenseur d'une pratique graphique traditionnelle alors qu'il avait si bien entrevu le potentiel médiatique de l'image animée. Partant de ce constat paradoxal, je souhaiterais démontrer combien l'intuition de Robida concernant les mutations en cours et à venir dans le domaine des médias eut une forte incidence sur le déroulement de sa carrière et put parfois présider à ses choix.

Son incorporation rapide dans le monde de l'édition, sans formation préalable, incite à se demander quelles furent les figures exemplaires et les références visuelles qui purent l'inspirer et le guider dans les années 1870, que ce soit dans les orientations

42. Jean-Yves MOLLIER, « La naissance de la culture médiatique à la Belle Époque : mise en place des structures de diffusion de masse », *Études littéraires, théories, analyses et débats*, numéro spécial « Récits paralittéraires et culture médiatique », Paul BLETON (dir.), vol. 30, n° 1, automne 1997, p. 15-26.

données à son parcours ou dans l'élaboration créative de ses dessins. L'hypothèse est posée ici que Robida, en l'absence d'éducation artistique académique, trouva ses modèles dans les imprimés. Dans ce processus d'apprentissage empirique, livres et journaux apparaissent comme un conservatoire d'images dans lequel il puisa à loisir pour constituer son propre répertoire graphique.

Au sein de l'imprimé, l'interférence majeure à laquelle Robida dut faire face fut la photographie. Alors qu'elle était devenue reproductible par tramage, son usage entraîna une mutation dans l'illustration des périodiques d'actualité⁴³ et son entrée dans le roman ouvrit la voie à de nouvelles combinaisons illustratives⁴⁴. La menace de disparition qui pesait sur les modes d'impression traditionnels ne s'opérant que progressivement⁴⁵, Robida eut le temps de mettre en place diverses stratégies d'adaptation qu'il ne formula pas ouvertement mais dont il est possible de faire l'hypothèse selon deux directions principales.

La première hypothèse concerne la manière dont il contrecarra les conditions défavorables aux dessinateurs dans la fin de siècle. Il parvint à singulariser sa production graphique par l'investissement maximal des différents supports de diffusion. Pour le livre, il conçut le texte, les dessins, et la composition du cartonnage de manière à ce que l'objet entier soit associé à son nom. Il procéda de même dans le domaine de la presse. En réaction à l'atomisation y régnant alors, il s'appropriâ un large espace d'expression, la une, les pages intérieures et les planches dépliantes des numéros de son journal *La Caricature*, en y intervenant en tant que rédacteur en chef et principal dessinateur. Considérant le support imprimé comme une sorte de laboratoire graphique, il y développa conjointement plusieurs secteurs de

43. Voir Thierry GERVAIS, *L'illustration photographique, naissance du spectacle de l'information*, André GUNTHERT (dir.), thèse de doctorat d'histoire, École des Hautes études en Sciences Sociales, 2007.

44. Voir Lucie GOUJARD, *L'illustration des œuvres littéraires par la photographie d'après nature en France : une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, université de Lille III, 2005.

45. Sur la mise au point progressive des techniques de reproduction, voir Véronique BURNOD-SANDREAU, « La gravure face à son industrialisation en France au XIX^e siècle », *Nouvelles de l'estampe*, n° 13, janvier-février 1974, p. 3-12.

recherche qui aboutirent à un style et une syntaxe graphique propres à chacun de ces trois domaines : la caricature, l'auto-illustration et les dessins historiques.

La seconde hypothèse s'est constituée autour de sa manière personnelle d'utiliser les images et d'aborder les questions de société (espace privé et érotisme, espace public et environnement, politique et esprit de revanche après la guerre de 1870). La conquête d'une singularité dans le flot d'images en circulation dans la fin de siècle suppose d'aller à contre-courant et, pour ce faire, d'assigner une fonction critique à l'image, quelle que soit l'envergure des projets, de l'ornementation d'un simple menu à la construction d'un quartier ancien au sein de l'Exposition universelle de 1900.

Annonce du cheminement

La présente thèse ne suit pas un développement argumentatif linéaire. Chacune des parties fait appel à des approches complémentaires, qui sont celles de l'histoire de l'édition et de l'estampe, de l'histoire de l'art et de l'histoire des médias qui s'enrichissent, s'entrecroisent et se répondent afin de définir la place particulière de Robida dans le monde de l'édition fin de siècle.

Au seuil de cette étude, afin d'estimer « Comment situer Robida ? », sont réunies dans un préambule les références des éléments archivistiques et bibliographiques concernant Albert Robida. Il apparaît, à l'issue d'un bilan historiographique, que l'œuvre de Robida a été appréhendée de façon morcelée, chaque discipline n'ayant entrevu et considéré qu'une fraction de son immense production graphique et littéraire. Une analyse de ces cloisonnements permet de dégager des axes de recherche transversaux.

Dans la première partie, intitulée « Évolution de Robida dans le secteur de l'édition », il s'agit de démêler l'écheveau des relations professionnelles dans lequel s'introduisit Robida et de comprendre, tout en identifiant les mécanismes de diffusion de ses dessins, la nature des facteurs techniques et économiques dont il fut tributaire. Cette double investigation à travers laquelle est évaluée l'amplitude de son champ de création s'organise de façon diachronique et en fonction de trois supports de diffusion

pour lesquels Robida produisit un nombre considérable d'images : la presse, le livre et l'estampe.

La deuxième partie, « Singularisation d'un dessinateur dans la fin de siècle », évoque les étapes créatrices qui permirent à Robida de se dégager des contraintes inhérentes au monde de l'édition. Elle présente les structures complémentaires à l'édition, ainsi que les réseaux amicaux et associatifs sur lesquels il s'appuya pour faire valoir son œuvre.

La troisième partie, « Explorations de Robida aux confins du métier de dessinateur », fait appel à une stratégie autre afin d'affronter une œuvre qui se dérobe à tout encadrement trop strict. Afin d'élaborer une définition du métier de dessinateur tel que l'entendait Robida, elle en explore les limites en direction de trois domaines artistiques : peinture, photographie et cinéma. Elle s'attache à analyser ses réflexions concernant ces trois modes d'expression artistique par l'intermédiaire de la caricature et de l'anticipation afin de mettre en évidence la fonction critique qu'il assigna, au cours de sa carrière, à l'image dessinée et imprimée.

PREAMBULE : COMMENT SITUER ROBIDA ?

L'éparpillement des contributions graphiques de Robida est un frein pour qui veut saisir les contours de son œuvre. Dispersé aux quatre vents, le gisement documentaire semble inépuisable comme le suggérait, déjà, le caricaturiste Alfred Le Petit en 1881 lorsqu'il assimilait le crâne de Robida à la cheminée d'une locomotive qui crache un panache de feuilles de papier recouvertes de dessins jaillissant sans trêve [Fig. 2]. Face à un tel afflux de matériaux iconographiques, il m'a paru indispensable de procéder à un classement des sources disponibles dont la présentation succincte occupe le premier chapitre de ce volume.

Dans une perspective non plus archivistique mais historique, le deuxième chapitre reconstituera la période qui préluda à la carrière parisienne de Robida. On s'arrêtera sur les nombreux facteurs qui favorisèrent son passage d'un milieu provincial modeste au milieu parisien de l'édition.

Enfin, un troisième chapitre complète cette enquête tridirectionnelle sur la situation de Robida par un bilan historiographique aidant à saisir les approches successives qui façonnèrent l'image d'un Protée artiste. Ce parcours à travers livres et articles rappelle comment, au cours du XX^e siècle, les activités créatrices de Robida furent envisagées en tant qu'objet d'étude hétérogène et permet d'aborder cette production graphique comme un ensemble unitaire.

I. Les sources disponibles

Le catalogue établi en 1984 par le bibliophile et collectionneur Philippe Brun est le premier document publié qui estime l'œuvre de Robida à partir de la grande diversité de ses supports de diffusion⁴⁶. La répartition des références est partagée en huit catégories : « livres écrits ou illustrés », « exemplaires uniques de livres illustrés d'aquarelles originales », « périodiques », « affiches », « cartes postales », « lithographies et eaux-fortes en tirage à part », « menus et programmes », « documents et objets divers ». Compte tenu de la lourde masse d'imprimés examinée et classifiée par Philippe Brun, il est compréhensible que subsistent des indications incomplètes ou inexactes dans cet ouvrage de référence, au demeurant, fort utile.

Dans le cadre de mes propres recherches, j'ai entrepris, en deux temps, un défrichage concret de ce corpus mésestimé des chercheurs : tout d'abord à la faveur d'une maîtrise dévolue au livre *Le Vingtième Siècle* (1883)⁴⁷, puis d'un mémoire de D.E.A. centré sur les dessins de presse de Robida publiés entre 1866 et 1890⁴⁸. Lors de la préparation de la présente étude, la technique documentaire initialement adoptée fut la collecte systématique. Pour structurer de manière progressive la quête de documentation de première main, l'élaboration de plusieurs bases de données m'a aidée à quantifier les renseignements, à opérer un classement chronologique et à connecter entre eux des documents variés. En effet, l'intérêt d'une énigmatique pile de croquis, d'une brève liste, d'une missive rédigée par un interlocuteur inconnu n'a parfois surgit qu'à l'issue de laborieux recoupements avec d'autres sources, bien longtemps après la découverte de ces documents. Le corpus rassemblé à l'occasion de cette étude a donc été réparti en deux grands ensembles : les inédits et les imprimés

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

47. « Albert Robida et sa vision du *Vingtième Siècle* : un texte et une mise en image en 1882 sous le signe de la satire », maîtrise d'histoire de l'art, Ségolène LE MEN (dir.), université Paris X-Nanterre, 1999.

48. « Albert Robida et la presse illustrée de 1866 à 1890, caricature et critique par l'image », D.E.A. d'histoire de l'art, Ségolène LE MEN (dir.), université Paris X-Nanterre, 2001.

dont les caractéristiques principales et les lieux de conservation sont présentés dans ce chapitre et leur inventaire plus détaillé dans la bibliographie. Par contre, le recensement précis des dessins originaux n'y figure pas car il n'est pas indispensable à cette étude centrée sur le monde de l'édition.

1. Documents inédits

Collections publiques

En France, rares sont les collections publiques qui détiennent un nombre significatif de dessins originaux de Robida, comme l'atteste la base « Joconde » qui ne recense que deux dessins présents dans les collections du Musée du Louvre⁴⁹. D'autres œuvres se trouvent dans les musées français dont les inventaires ne sont pas accessibles sur l'Internet, tels le musée de Bretagne⁵⁰, le musée du Vieil Argenteuil⁵¹, le musée de l'Air et de l'Espace⁵² et le musée municipal Antoine Vivenel de Compiègne qui détient le fonds le plus volumineux issu de plusieurs legs⁵³. La bibliothèque municipale de

49. *Vieille porte à Montreuil-Bellay*, Angers, musée des beaux-arts ; *Dernier arrêt au couvent des Filles-Dieu des condamnés allant à Montfaucon*, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

50. Legs de M. Delestre composé de 58 dessins originaux aquarellés représentant des architectures bretonnes.

51. Il s'agit, me semble-t-il, d'une huile sur toile dont je n'ai pu obtenir les références en raison des travaux de reconfiguration des réserves du musée.

52. La collection d'arts graphiques détient 13 dessins (certainement issus de la collection des frères Tissandier) qui représentent tous des embarcations volantes, et notamment des dessins imprimés dans le livre *Le Vingtième Siècle*. (Inv. 3218/1, /2, /3, 3219, 3220, 16100, 16101, 16480, 16481, 16482, DAB 550).

À ce propos, L.A.S. de Gaston Tissandier à Albert Robida, Paris, 8 février 1884, musée A. Vivenel, Compiègne : « En rentrant je trouve sur mon bureau le délicieux dessin que vous avez bien voulu faire pour moi ; la composition en est charmante, et l'exécution parfaite. Je ne sais vraiment comment vous remercier. Je vais faire encadrer votre beau ballon trans-méditerranéen, et je le mettrai à la place d'honneur dans ma collection, non loin du tableau que je vous ai montré et que Naigeon avait dédié jadis au physicien Charles. »

53. Issues de la donation de Frédéric Robida en 1968.

Lyon conserve, quant à elle, un carnet de croquis⁵⁴. La Library of Congress détient deux dessins provenant de la collection des frères Tissandier⁵⁵.

Archives familiales

Les archives familiales, issues du fonds d'atelier de Robida, se sont révélées plus riches, aussi bien en éléments iconographiques préparatoires aux publications (carnets de croquis, esquisses, dessins, aquarelles, estampes en tiré à part, épreuves d'imprimerie, photographies) qu'en manuscrits, mais les conditions de consultation et l'absence de classement des papiers m'ont compliqué l'exploitation de cette précieuse documentation⁵⁶.

La correspondance de Robida : un réseau à reconstituer

Les descendants d'Albert Robida que j'ai eu la chance de rencontrer possédaient un ensemble de trois cent cinquante lettres autographes signées⁵⁷, dont vingt-quatre de la main du dessinateur. À cette correspondance, sont venus s'ajouter des éléments complémentaires que j'ai recueillis au fil du temps par diverses voies (par l'interrogation de bases de données de manuscrits, de catalogues de bibliothèques étrangères, de catalogues de ventes d'autographes), ce qui porte aujourd'hui à 538 le nombre de lettres retrouvées et recensées. L'ensemble se compose de 325 lettres

54. Ms 6855 : Carnet de dessins originaux « Lyon 1872 », 47 f., 100 × 175 mm, reliure en toile grise, nombreux dessins au crayon faits durant un séjour à Lyon : personnages divers et quelques aspects de Lyon tels que Bellecour et Fourvière. Quatre aquarelles représentent des paysages de la région d'Ambérieu-en-Bugey et de Lyon. Aquarelles : f. 2, f. 2v°-3, f. 33v°-34, f. 47v° [Fig. 170].

55. Inv. 2002735682 : « Maison tournante aérienne », dessin à l'encre sur une esquisse au graphite [Fig. 91] ; Inv. 2002735683 : « Cures d'air dans la montagne », dessin à l'encre sur une esquisse au graphite.

56. Une partie des documents a été léguée par les descendants de l'artiste au musée Vivenel de Compiègne. Dans ce fonds nommé « Legs Gravereaux-Ranunkel » les pièces réunies ne portent pas de numéros d'inventaire.

57. La donation Gravereaux-Ranunkel conservée au musée A. Vivenel de Compiègne comprend un nombre important de lettres adressées à Albert Robida.

reçues (de 165 expéditeurs différents) et 213 lettres rédigées par Robida (adressées à 39 destinataires distincts, dont quatre proches).

Les lettres écrites par Robida sont généralement assez brèves : elles ne contiennent ni croquis, ni dessins, ni déclarations précises au sujet de projets artistiques et ne révèlent que rarement son intimité familiale. Le dessinateur se présente, dans la plupart des cas, comme un interlocuteur sérieux, précis et peu disert, qui informe les divers destinataires (éditeurs, rédacteurs en chef, écrivains, journalistes) de l'avancement d'un dessin, de l'expédition de travaux par la poste, de la réception d'épreuves ou de la confirmation d'un rendez-vous. Ces échanges épistolaires même incomplets me furent d'une grande utilité car ils relèvent, pour l'essentiel, de questions professionnelles mettant en jeu un certain nombre d'acteurs du monde de l'édition des années 1880.

Rareté des éléments autobiographiques

Hormis des notes préparatoires très succinctes et des manuscrits de quelques-uns de ses romans, les archives ne renferment aucun écrit de Robida sur sa vie intime. Lorsque, âgé de soixante et onze ans, celui-ci évoqua en 1919, à l'occasion de la parution dans *Les Annales* du roman d'anticipation « En 1965 », les grands moments de sa carrière, il omit d'en restituer des pans entiers, à la grande surprise du journaliste venu l'interroger :

« Son cerveau [...] est tellement farci de ces souvenirs, il en a une collection si nombreuse, qu'il saute, en parlant, des tranches entières. — Ah ! J'oubliais, me dit-il. Pendant dix ans, j'ai dessiné à *La Caricature*⁵⁸ ! »

Si les dessinateurs Adolphe Willette et Émile Cohl laissèrent des notes autobiographiques qui constituent aujourd'hui une aide précieuse et irremplaçable dans la compréhension des étapes de leur cheminement artistique, Robida semble ne pas avoir jugé utile de transmettre à la postérité de telles informations. Sans doute est-ce parce que l'auteur-illustrateur était, si l'on se réfère au témoignage de son fils Frédéric, peu enclin à l'introspection :

58. FURETIERES, « Conversations - M. Robida et le nouveau roman des *Annales* », *Les Annales*, n° 1896, 26 octobre 1919, p. 400.

« [...] Mon père ne se racontait pas volontiers, intéressé uniquement par le travail en train ou en préparation, il ne s'attardait pas à évoquer ses expériences antérieures⁵⁹. »

Il transparaît dans les lettres écrites par Robida que la retenue était également de mise dans les échanges professionnels ou amicaux. Il est donc peu probable que des écrits sur sa vie intime restent à découvrir.

2. Documents imprimés

Les documents imprimés qui constituent le corpus se répartissent en quatre grands ensembles : journaux, livres, estampes et travaux de ville.

Les périodiques

Le recensement de soixante-douze titres de périodiques, établi par Philippe Brun⁶⁰, m'a servi de base à la quête des dessins de Robida dans les journaux parisiens. Dans le catalogue de Philippe Brun, l'inventaire des périodiques est moins précis que celui des livres, ce qui s'explique un intérêt moindre porté aux journaux sur le marché du livre ancien pour lequel ce catalogue de références a été initialement conçu.

Pour ma part, j'ai pu étendre à quatre-vingt-dix-huit titres le nombre de périodiques désormais recensés. À l'aide d'exemplaires conservés à la Bibliothèque Nationale, à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et dans des collections privées, j'ai pu reconstituer des séries presque complètes. Malgré la compilation de ces sources, des lacunes subsistent concernant la petite presse. Pour les titres accessibles, parus entre 1866 et 1926, les questions d'attribution se sont rarement posées grâce à la précision des sommaires et à la présence d'une signature dans les dessins ou leurs légendes.

59. Texte dactylographié d'une conférence donnée à Compiègne pour les membres du Rotary Club, s. d., archives de la famille Robida.

60. Voir Philippe BRUN, *Albert Robida (1848-1926), Sa vie, son œuvre, op. cit.*. Pour certains titres, le catalogue est très incomplet : il n'indique que le titre du périodique et l'année de participation de Robida.

Dans les synthèses sur la presse, rares sont les informations précises sur les titres du corpus hétéroclite constitué des quatre-vingt-dix-huit journaux auxquels Robida apporta sa collaboration en soixante ans de carrière⁶¹. Parmi les journaux illustrés, ceux consacrés à la caricature sont aujourd'hui les mieux connus, mais ce ne fut pas toujours le cas, comme en témoigne, en 1961, l'historien et bibliothécaire Jacques Lethève dans l'introduction d'un ouvrage sur la presse sous la III^e République :

« Les journaux satiriques illustrés ont longtemps été laissés de côté dans les études sur la presse. En outre, nous connaissons mal les rapports des directeurs de périodiques, et en particulier de quotidiens, avec les caricaturistes qu'ils employaient, la liberté qu'ils leur laissaient, l'aide qu'ils attendaient de la polémique par l'image pour le soutien de leur politique⁶². »

Dix ans après, les analyses étaient encore si rares que, dans *l'Histoire générale de la presse française*⁶³, les caractéristiques des périodiques satiriques illustrés sont résumées sur une seule page du tome couvrant la période 1871-1940. En effet, jusqu'à récemment, seules les recherches de Delphine Bargeton⁶⁴ et la thèse de Jean Watelet⁶⁵, deux catalogues élaborés grâce au dépouillement quasi exhaustif des périodiques conservés à la Bibliothèque nationale, délivraient des renseignements précis sur la presse française illustrée du XIX^e siècle. Avant ces publications, il fallait se reporter à des études assez anciennes⁶⁶ pour appréhender les supports de diffusion de la caricature. Parmi elles, se distingue la thèse de Philippe Roberts Jones axée sur une présentation thématique des caricatures en étroite relation avec les journaux qui les publiaient⁶⁷. Trois ouvrages tirés de ce travail initial furent plus facilement

61. Selon l'inventaire présenté dans la bibliographie.

62. Jacques LETHEVE, *La caricature et la presse sous la III^e République*, Paris, Armand Colin, 1961.

63. Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT, Pierre GUIRAL et Fernand TERROU (dir.), *Histoire générale de la presse française*, tome III (de 1871 à 1940), Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 385.

64. Delphine BARGETON, *Typologie de la presse satirique à Paris entre 1871 et 1914*, mémoire de maîtrise d'histoire, Pierre ALBERT et Jean-Marie MAYEUR (dir.), Paris IV, 1992.

65. Jean WATELET, *La presse illustrée en France 1814-1914*, thèse de doctorat de sciences politiques, Pierre ALBERT (dir.), Paris, 1998.

66. Roger BELLET, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 1967. *La presse à Paris*, cat. expo., Paris, B.H.V.P., 1983.

67. Philippe ROBERTS-JONES, *La Caricature française entre 1860 et 1890*, thèse de doctorat, Bruxelles, université libre de Bruxelles, 1954, 3 vol.

accessibles⁶⁸, ainsi que le livre sur la genèse de la bande dessinée de l'historien de l'art David Kunzle qui aborde des questions stylistiques et formelles relatives aux journaux humoristiques⁶⁹. Plus récemment, un numéro spécial de la revue *Ridiculosa* est venu combler d'importantes lacunes par une présentation détaillée d'une centaine de journaux satiriques et humoristiques, depuis les tout premiers diffusés pendant la Révolution jusqu'à des hebdomadaires en cours de parution⁷⁰.

Les livres

Les livres de Robida sont mieux cernés, mieux inventoriés que les périodiques, et ce depuis plus longtemps. Ils bénéficiaient déjà d'une notice dans le *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle*⁷¹ établi par le bibliothécaire Georges Vicaire et dans l'inventaire des livres illustrés modernes qu'entreprit en 1946 le libraire Léopold Carteret qui estimait, vingt ans après la mort de l'artiste, que ce dernier laissait « un grand nom dans l'illustration, grâce à sa verve capricieuse, une fantaisie singulière et une fécondité formidable⁷² ».

En 1984, Philippe Brun dénombra, dans son inventaire, deux cent trente-deux titres, organisés par ordre alphabétique, dans la section réservée aux « livres écrits et/ou illustrés par Robida »⁷³. La bibliographie liée au présent travail ne propose, selon

68. Philippe ROBERTS-JONES, « La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890 », *Études de presse*, vol. 8, n° 14, 1956. ; Philippe ROBERTS-JONES, *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-Arts, 1960 ; Philippe ROBERTS-JONES, *La caricature du Second Empire à la Belle Époque*, Paris, Le Club français du Livre, 1963.

69. David KUNZLE, *History of the comic strip, 2, The nineteenth Century*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1990, voir : chapitre 6 (France, 1851-1870) et chapitre 8 (France, 1867-1895) où *La Caricature* de Robida est mentionnée p. 177 : « The early years of *La Caricature* art interesting primarily as cultural and literary criticism, particularly with regard to the naturalist movement. »

70. « Les revues satiriques françaises », numéro spécial de la revue *Ridiculosa*, n° 18, 2011.

71. Georges VICAIRES, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle (1801-1893)*, 8 vol., Paris, Rouquette, 1894-1920.

72. Léopold CARTERET, *Le trésor du bibliophile : livres illustrés modernes, 1875-1945*, Paris, Libr. L. Carteret, 1947, vol. 3, p. 47.

73. Le catalogue de Philippe Brun, globalement fiable, a été en partie (pour les livres uniquement) vérifié par Heinrich Raatschen qui, en s'appuyant sur diverses sources telles que *La Bibliographie de la France*, a rectifié certaines des dates de parution proposées par Philippe

un classement par noms d'auteurs, que deux cent douze titres⁷⁴. Elle est structurée selon plusieurs catégories définies en fonction du type d'ouvrage et de la nature de l'intervention de Robida :

- livres écrits et illustrés par Robida (47),
- brochures écrites et illustrées par Robida (3),
- livres dépourvus d'illustration (2),
- livres écrits par Albert Robida et illustrés par sa fille Émilie (2),
- livres illustrés par Robida seul (94),
- livres pour lesquels il ne dessina que le frontispice (10),
- livres pour lesquels il ne conçut que la couverture (10),
- livres qu'il illustra en collaboration avec d'autres illustrateurs (22),
- illustrations de brochures touristiques et publicitaires (14)
- et, enfin, recueils d'estampes (8).

En vue de l'établissement de cette bibliographie, j'ai recueilli des informations complémentaires d'ordre bibliophilique, outre par l'examen des ouvrages, par la lecture de la presse de l'époque (réclames, articles critiques), par la consultation de la page récapitulative imprimée dans les livres indiquant les autres publications des auteurs, des catalogues de bibliothèques⁷⁵, et aussi de l'Internet⁷⁶ qui, au cours des cinq dernières années, a considérablement amélioré la visibilité de l'œuvre de

Brun. Voir Philippe BRUN, *Albert Robida (1848-1926), Sa vie, son œuvre, op. cit.* et Heinrich RAATSCHEN, *Fortschritt und Spektakel, Untersuchungen zu Albert Robida : " Le Vingtième Siècle "*. Hausarbeit zur Erlandung des Magister Artium im Fachbereich Romanistik der Universität Duisburg, 1992.

74. En effet, bien que la liste proposée comprenne des ajouts par rapport à celle de Philippe Brun, ils ne sont pas perceptibles dans ce nombre car, dans le même temps, la liste initiale a été épurée de ses doublons et des titres relevant d'autres catégories.

75. Catalogue collectif de France ; Sudoc ; bibliothèques spécialisées de la ville de Paris et BNF.

76. À travers les blogs d'amateurs qui permettent la discussion et l'échange rapide d'informations, ainsi que grâce aux sites de marchands de livres qui familiarisent les utilisateurs avec les conventions descriptives propres aux catalogues de livres anciens auparavant distribués aux seuls initiés.

Robida⁷⁷. Auparavant, tout au long du XX^e siècle, la difficulté d'accès aux sources fut un obstacle majeur à une meilleure connaissance des créations de Robida car les ouvrages étaient conservés dans les départements spécialisés de bibliothèques non accessibles au grand public. Il y eut cependant, dans les années 1980, quelques rééditions stimulées par le renouveau d'intérêt, suscité par les amateurs de science-fiction, qui aboutit à une nouvelle impression du *Vingtième Siècle* en 1981⁷⁸ et à une autre en 1983⁷⁹, auxquelles succédèrent les réimpressions des livres sur les vieilles villes : *Le Cœur de Paris*⁸⁰, *La Vieille France. Bretagne* et *La Vieille France. Normandie*⁸¹.

Les ouvrages présentant des particularités bibliophiliques, du fait de leur tirage à petit nombre, voire de leur caractère unique, restent aujourd'hui difficiles d'accès car ils se trouvent, soit au sein de collections particulières, soit dans des collections publiques (musée⁸² ou bibliothèque⁸³) où ces objets particuliers relevant des fonds précieux ne sont pas toujours référencés dans les inventaires informatisés.

La disparition de la plupart des archives d'éditeurs nous prive d'informations économiques et artistiques capitales sur les différents projets éditoriaux de Robida. Les

77. L'œuvre de Robida, tombée dans le domaine public, a pu bénéficier des vastes campagnes de numérisation d'ouvrages, notamment celles de la BNF qui alimente le site Gallica.

78. Éditions Slatkine (1981) ; André BOURIN, « Les rééditions – Albert Robida, *Le Vingtième Siècle* », *Revue des Deux Mondes*, septembre 1982.

79. Éditions Tallandier (1983) ; Gérard MOUIZEL, « Robida sort enfin du purgatoire », *Le Collectionneur français*, vol. 19, n° 198, février 1983, p. 9.

80. Éditions Tallandier (1983)

81. Éditions Tallandier (1985)

82. Musée de Mariemont, Belgique, collection Raoul Warocqué. Les ouvrages sont référencés sur le catalogue en ligne. Des descriptifs très approfondis se trouvent dans les annexes de la thèse de Pierre-Jean FOULON, *L'illustration d'interprétation dans les livres édités en France de 1870 à 1918. Analyse d'un exemple représentatif : la collection du bibliophile Hainuyer Raoul Warocqué (1870-1917)*, doctorat histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, UCL, Ignace VANDEVIVERE (dir.), 1989.

83. Bibliothèque de Genève, collection Charles Meunier. Un descriptif sommaire de la collection donné par Jean-Daniel CANDAU, « Les manuscrits et dossiers littéraires chez le relieur bibliophile : un coup d'œil sur la collection Charles Meunier », *Travaux de littérature*, n° 11, 1998, p. 373-384. En complément, voir Nouchine ANSAÏN, *Cataloguement des envois d'auteurs, de la correspondance et des manuscrits Charles Meunier*, 1962, salle Senebier Cat. Usuel 33 (f. 189-218).

travaux des historiens du livre, notamment sous l'impulsion de Jean-Yves Mollier⁸⁴, ont, cependant, permis de se représenter de manière plus précise la complexité des stratégies commerciales motivées par la concurrence entre maisons d'édition. Mais, en dépit des efforts conjugués des chercheurs dans l'exploration de ce vaste champ, les lacunes sont encore considérables. Alors que les catalogues des grands éditeurs du XIX^e siècle, tels Armand Colin ou Mame⁸⁵, sont désormais analysés de façon approfondie, les règles de fonctionnement des petites maisons d'édition à l'existence éphémère, que Robida fréquenta, restent méconnues. Les nombreux manques documentaires ont été compensés dans cette recherche par l'exploitation d'informations dispersées dans la presse (annonces de publications, articles critiques, etc.), par l'utilisation de la correspondance comme source factuelle, par la consultation de catalogues de vente, ainsi que par le recours à l'approche spécifique de la bibliographie, dite matérielle.

Les estampes

Certaines estampes gravées sur cuivre ou lithographiées par Robida ont été reliées dans les livres qu'il illustra. Elles peuvent d'ailleurs être le mode d'illustration choisi pour l'ensemble d'un volume (onze livres dans ce cas) ou bien se limiter au frontispice (dix livres) ou à un hors-texte (un seul livre). Sinon, elles peuvent être réunies en recueils (six portefeuilles de lithographies et deux d'eaux-fortes). Ces catégories d'estampes ont été intégrées à l'inventaire des livres car elles sont placées sous la dépendance d'un texte et sont commercialisées dans le circuit habituel de la librairie.

Il en va autrement des estampes autonomes, imprimées sur des feuillets séparés se prêtant à la diffusion par le circuit des galeries d'art et des amateurs. Leur catalogue exact reste à élaborer. L'inventaire des eaux-fortes et des lithographies réalisées par Robida fut ébauché par Philippe Brun qui en dénombra vingt-six. Par le croisement de diverses sources, mes recherches ont révélé une centaine d'estampes en

84. Jean-Yves MOLLIER, *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988. Voir les chap. 7 à 9 de la II^e partie sur les « Éditeurs et libraire » : Hachette, G. Charpentier, E. Fasquelle, Marpon et Flammarion, Garnier, Hetzel, etc.

85. *La maison Mame : deux siècles d'édition à Tours*, François FIEVRE (éd.), cat. expo., Château de Tours, 18 mars-30 avril 2011, Milan, Cinisello Balsamo - Silvana Editoriale, 2011.

tiré à part qui donne une idée assez juste de la production de Robida dans ce domaine. Il est difficile de les identifier avec certitude car elles ne comportent que rarement des indications textuelles. Mais, par la confrontation de listes de titres, de catalogues d'exposition et d'estampes retrouvées dans les collections privées, il paraît possible d'ébaucher un catalogue. Il serait alors intéressant d'y adjoindre les prix de vente, les tirages par planche et les noms des acquéreurs qui, parfois, sont indiqués dans les carnets de Robida.

3. Matériaux spécifiques

Le Journal du Siègne et de la Commune : les différentes versions

En 1971, à la date anniversaire de la Commune, deux volumes⁸⁶, édités par les libraires parisiens, Raymond Clavreuil et Lucien Scheler portèrent à la connaissance du public des notes prises par Robida du 4 septembre 1870 au 30 mai 1871, ainsi que cent soixante-dix-sept croquis reproduits en fac-similé⁸⁷.

L'édition de 1971 semble respecter l'intention originelle de Robida puisque le texte et les dessins furent publiés en deux volumes distincts. Parmi les croquis reproduits, cinquante-deux sont datés : le plus ancien porte la date du 30 août 1870 et le plus tardif celle du 29 mai 1871. Vingt-cinq croquis sont dépourvus d'indications, mais Robida mentionna, sur la plupart d'entre eux, des noms de lieux qui permettent de reconstituer ses itinéraires dans la capitale assiégée et dans les alentours. L'excellente qualité de la reproduction incite à penser que le numéro manuscrit, tracé à l'encre dans l'angle supérieur droit de chacun des croquis, est de la main de Robida. La confrontation du fac-similé au grand cahier dans lequel Robida avait collé ses croquis, tracés sur des papiers de couleurs et de dimensions variées, révèle que cette

86. Albert ROBIDA, *Album du Siègne et de la Commune, Paris 1870-1871*, Paris, Librairies Clavreuil & Scheler, 1971. Par commodité, dans le cours de ce travail, deux abréviations renverront à cette édition : « *Album 1870-1871*, journal » pour la partie écrite et « *Album 1870-1871*, croquis » pour la partie dessinée.

87. Fred ROBIDA, « Albert Robida en 1870-1871 », *Europe*, vol. 49, n° 504-505, avril-mai 1971, p. 63-75 ; Gaëtan SANVOISIN, « Le siège de Paris et la Commune vus par Albert Robida », *Nouvelle Revue des Deux Mondes*, avril 1972, p. 93-104.

numérotation n'est pas authentique. Les croquis originaux ne comportent aucune marque à l'encre, seules restent quelques traces d'une ancienne numérotation à la mine de plomb qui ne fut pas respectée lors de la reproduction. À la différence de Robida, les libraires privilégièrent l'ordre chronologique pour la présentation sans que cela soit clairement annoncé dans le propos introductif. En outre, le fac-similé comporte l'ajout de dix croquis extraits d'autres carnets (sans que cet apport iconographique soit signalé), tandis que sont exclus des dessins pourtant présents dans l'album : sept tirages avant la lettre de dessins parus dans la presse (dont les originaux n'ont, semble-t-il, pas été restitués à Robida après leur impression) et deux planches de croquis humoristiques [Fig. 134].

Il existe une seconde version, inédite celle-ci, du journal du Siège et de la Commune qui, dans le cours de ce travail, sera dénommée « Journal 1870-71, 2^e version inédite, s.d. »⁸⁸. La date à laquelle est intervenu le remaniement rédactionnel, qui enrichit la première version de passages explicatifs, n'est pas connue⁸⁹. Des encouragements à réécrire le texte purent être prodigués à Robida par Armand Dayot qui fut, semble-t-il, le premier à lui emprunter l'album pour en reproduire des dessins. Robida doutait que l'historien puisse y trouver « quelque chose⁹⁰ » digne d'intérêt. Néanmoins, dix-neuf croquis sélectionnés parmi les dessins conservés ainsi qu'un autoportrait de leur auteur montant la garde sur les remparts de Paris furent reproduits dans un volume illustré de dessins, de peintures⁹¹ et de photographies,

88. Ce texte n'est connu que par une transcription manuscrite effectuée par les enfants d'Albert Robida d'après le manuscrit original. Le document cité ici est une version dactylographiée d'après la transcription manuscrite. Je remercie Éric Blanchegorge de m'avoir communiqué une copie de ce document essentiel.

89. Daniel Compère estime que le remaniement rédactionnel est intervenu vers 1880, mais ne livre pas les éléments ayant conduit à cette conclusion. Daniel COMPÈRE, « Regard indiscret sur les manuscrits de Robida », *Albert Robida, du passé au futur, op. cit.*, p. 57-64.

90. « Voici l'album, monsieur Dayot peut prendre tout ce qu'il voudra, s'il trouve quelque chose », écrit Robida, dans une brève missive à son ami le relieur Charles Meunier qui sert d'intermédiaire lors de ce prêt. L.A.S. d'Albert Robida à Charles Meunier, s. l., 16 décembre 1900, bibliothèque de Genève, fonds Charles Meunier, Me 331.

91. Armand Dayot, *L'invasion, le Siège et la Commune, 1870-1871*, Paris, Flammarion, 1902, p. 4 : « La liste très fournie des noms d'artistes de talent, depuis Meissonier et Puvis de Chavannes jusqu'à Franz Stuck, Walter Crane, depuis Daumier jusqu'à Robida, dont les œuvres sont reproduites dans ce livre, prouve assez que l'auteur s'est aussi efforcé de donner à son travail une belle couleur d'art ».

paru en 1902 chez Flammarion, sous le titre, *L'invasion, le Siège et la Commune, 1870-1871*. Quelle autre personnalité, à laquelle Robida montra l'album de croquis, put le convaincre d'apporter des précisions à ses écrits mémoriels ? Il pourrait s'agir d'Adolphe Brisson⁹², directeur des *Annales politiques et littéraires*, ou bien de Georges Cain, conservateur du musée Carnavalet de 1897 à 1914. Robida adressa à ce dernier un complément d'information sur la journée du 18 mars 1871, moment-clé de la Commune résumé par la seule indication topographique « Montmartre » dans la version initiale du journal. La lettre, dépourvue de date, est reproduite dans le livre de Cain, *À travers Paris*, qui parut en 1909 chez Flammarion.

Outre les croquis et le journal, Robida avait conservé quelques documents (cartes, tickets de rationnement, laissez-passer, etc.⁹³) ainsi que des lettres qui nous parviennent aujourd'hui comme de précieuses traces matérielles illustrant et accréditant son témoignage sur cette période troublée.

Les traces d'une bibliothèque personnelle

La bibliothèque de Robida n'est conservée ni dans son espace d'origine, ni dans un fonds particulier ; elle est aujourd'hui dispersée et ses éléments constitutifs ne sont pas localisés⁹⁴. Seul un relevé dactylographié sommaire établi en 1931, lors de l'inventaire après décès de la veuve de l'artiste en vue de la répartition des ouvrages entre ses six enfants, nous informe des volumes subsistant à cette date sur les rayonnages de sa bibliothèque. À ces deux cent seize titres repérés par l'intermédiaire de cette première source écrite, viennent s'ajouter trois autres volumes identifiés

92. Adolphe Brisson rapporte : « J'ai feuilleté l'album où il les a rassemblés : pages gribouillées par le froid, dans la neige, autour du poêle de la chambrée, avec des mains gourdes et qui ne parvenaient pas à s'échauffer. » Adolphe BRISSON, « Robida », *Nos humoristes*, Paris, Société d'édition artistique, 1900, p. 101.

93. Les documents relatifs à cette période sont conservés dans les archives familiales. Se reporter à l'iconographie rassemblée et présentée dans *Le Téléphonoscope*, bulletin de l'Association des Amis d'Albert Robida, n° 8, juin 2002.

94. Aucune investigation n'a encore été menée pour découvrir les lieux de conservation actuels des ouvrages.

grâce à l'ex-libris de Robida⁹⁵. Cet inventaire restreint prenait-il en compte l'ensemble des ouvrages détenus par Robida ? Quelques indices laissent à penser que cet inventaire est presque complet. Les dates d'achat des livres et leur mode de rangement dans la maison du Vésinet où Robida vécut entre 1895 à 1915 ne sont pas connus⁹⁶. En revanche, l'inventaire du mobilier présent dans l'appartement de Neuilly-sur-Seine qu'il occupait à la fin de sa vie fait apparaître que trois bibliothèques se trouvaient dans le « salon » où était vraisemblablement installée sa table de travail⁹⁷. Robida aurait ainsi possédé assez peu d'ouvrages, ce qui explique, comme l'atteste sa fille Émilie, qu'il ait eu besoin de consulter ceux des bibliothèques publiques parisiennes en complément des siens⁹⁸. En outre, il lui arrivait de puiser des informations dans les fonds documentaires de ses collègues ou amis.

Deux questions essentielles subsistent. Quels livres Robida appréciait-il plus particulièrement ? Et quel usage en faisait-il ? La liste de références exploitables⁹⁹ que j'ai reconstituée permet, d'ores et déjà, d'esquisser quelques réponses. Sur les deux cent seize titres, le premier tiers peut lui avoir été offert par des amis ou collaborateurs, le deuxième tiers regroupe des éditions romantiques ou parues avant 1867 – date à laquelle Robida commença sa carrière de dessinateur dans les journaux parisiens, et le dernier tiers est constitué d'ouvrages variés (romans, poèmes, recueils d'images, etc.) qui purent avoir été acquis après 1867 dans leur édition originale. Dans la mesure où l'on ignore presque tout de l'intimité intellectuelle et artistique de

95. Ils se trouvent dans une collection privée. Il n'y a aucun doute sur le fait que ces livres aient pu lui appartenir car deux d'entre eux portent une dédicace à son nom et le troisième contient une aquarelle de sa main. L'ex-libris a été gravé à l'eau-forte par ses soins.

96. Il est possible que les livres aient été rangés dans l'atelier que Robida occupait au dernier étage de l'habitation.

97. Extrait de l'inventaire manuscrit conservé dans les archives familiales : « bibliothèque de Morlaix (1,90x1,26x0,52 m) ; petite bibliothèque haute (2,15x0,74x0,35 m) ; bibliothèque noire (2,50x1,10x0,48 m) »

98. « Une fois par semaine papa partait sitôt le déjeuner pour Paris, il faisait sa visite à son ou ses éditeurs [...]. Et puis il passait à la bibliothèque s'il avait un ouvrage en route ayant besoin de documentation. » Souvenirs d'Émilie Robida, feuillets manuscrits, musée A. Vivenel.

99. Liste établie à partir de l'inventaire sommaire de 1931. En raison du manque de précisions, dix des titres n'ont pu être reconstitués, tel celui-ci, mentionné dans une forme trop abrégée : « Paul Arène édition Lemerre ».

Robida¹⁰⁰, il est tentant de conférer à ces livres, illustrés pour la plupart, un statut de riche réservoir d'images utiles à l'élaboration de dessins, mais ce n'est pourtant qu'avec prudence qu'ils pourront être utilisés dans la démonstration d'une filiation iconographique ou intellectuelle, car aucun document n'apporte de preuves décisives ou de commentaires directs au sujet d'une telle appropriation.

Pour la plupart non inventoriés, les documents d'archives et les dessins originaux qui viennent d'être mentionnés dans ce chapitre ne sont qu'une masse désordonnée et peu exploitable au premier abord. Face aux lacunes mises en évidence par ce survol documentaire, des informations complémentaires peuvent être apportées par les écrits des contemporains de l'artiste.

100. Une exceptionnelle mention de ses lectures figure dans le journal qu'il a tenu pendant la Commune (*Album 1870-1871*, journal) où il est indiqué à la date du 26 mai 1871 : « Comme on ne peut dormir, j'ai prêté à l'allumeur un volume d'Arsène HOUSSAYE, *La galerie du XVIII^e siècle* et nous causons de Louis XV. » [Il s'agit de la 4^e série consacrée aux « Hommes et femmes de cour »].

II. Insertion et reconnaissance de Robida dans le monde de l'édition

1. La formation de Robida

Dans la mesure où les origines géographiques et sociales de Robida sont susceptibles d'apporter un éclairage sur sa carrière professionnelle, il sera fait mention dans le développement suivant des étapes préalables à son entrée en 1867 dans le monde de l'édition parisienne.

Un dessinateur autodidacte

À la différence de jeunes dessinateurs et caricaturistes qui se formèrent à la peinture à l'École des Beaux-Arts ou dans les académies avant de contribuer à la presse ¹⁰¹, Robida s'initia presque seul aux arts graphiques. Il confia qu'il fut très tôt attiré par le dessin et l'écriture, activités qu'il pratiquait de manière empirique hors du cadre scolaire. Il souligne, rétrospectivement, la liberté dont il profita pendant ses années de jeunesse :

« Ainsi donc, j'ai "poussé" librement au hasard de mon inspiration indépendante, dessinant beaucoup et écrivant tour à tour des contes, des romans... J'ai brûlé mes œuvres littéraires complètes avant ma première communion ¹⁰²... »

Il passa son enfance et son adolescence à Compiègne ¹⁰³. Une fois installé à Paris, il ne renia pas ses origines picardes qu'il faisait figurer aux côtés de sa date de naissance en

101. Entre autres exemples, André Gill fut élève dans l'atelier du peintre Jean-Baptiste Leloir, Cham fréquenta les ateliers des peintres Nicolas-Toussaint Charlet et Paul Delaroche, Jean-Louis Forain fit un passage de courte durée dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme.

102. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, Paris, Delagrave, 1900, p. 321.

103. Propos de Robida rapportés par Émile Bayard : « Je suis né à l'ombre de Pierrefonds, en pleine forêt, parmi les grands arbres, en pleine nature. », *Ibid.*, p. 319.

II. INSERTION ET RECONNAISSANCE DE ROBIDA DANS LE MONDE DE L'ÉDITION

tête de ses notices biographiques (« né à Compiègne le 14 mai 1848¹⁰⁴ »). Cependant, rares sont ses confidences relatives à cette période¹⁰⁵.

Dans les années 1850, la famille Robida habitait une maison dans le centre de Compiègne¹⁰⁶, cité de neuf mille habitants qui fut reliée à Paris par le chemin de fer à partir de 1859. Les revenus familiaux, apportés par son père menuisier¹⁰⁷, et complétés par ceux de sa mère qui était couturière¹⁰⁸, furent sans doute modestes, mais suffisants pour offrir aux enfants un abonnement aux illustrés destinés à la jeunesse dont Albert Robida attendait avec impatience la livraison hebdomadaire :

« Je ne dormais pas quand j'attendais *Le Journal pour tous* ou *Le Magasin pittoresque*¹⁰⁹. »

Dans la petite ville, la vie culturelle et mondaine s'intensifiait chaque automne, à partir de 1856, car des groupes de personnalités prestigieuses, invités par l'impératrice Eugénie, affluaient par « séries » au château. Sans doute, les premières aspirations artistiques du jeune Robida furent-elles stimulées par la lecture dans *Le*

104. L.A.S. d'Albert Robida à [Angelo Mariani ou Joseph Uzanne] datée du 11 octobre 1891, coll. BNF Rés 1417 [1416] *Album Mariani*, vol 1, tome 2. L'information figure aussi sur une page biographique mi-manuscrite, mi-dessinée réalisée par Robida à la demande de Jules Roques, directeur du *Courrier français*, publiée dans le n° 23, 3 juin 1888 : « Cher Monsieur Roques, Voici les renseignements biographiques que vous me demandez. Né à Compiègne le 14 mai 1848 [...] ».

L'information est confirmée par l'extrait d'acte de naissance d'Albert Alexis Jules Robida figurant dans le dossier de la Légion d'honneur (Paris, Archives nationales LH/2351/64).

105. L'absence de souvenirs laissés par Robida semble liée à sa discrétion si l'on en croit le portrait du dessinateur donné par Adolphe Brisson : « Il est timide, modeste à l'excès. Il répugne à parler de lui. Sa voix s'étrangle quand on le met sur ce chapitre. » Voir A. BRISSON, « Robida », art. cit., p. 100.

106. Lors du recensement de la ville de Compiègne de 1851, la famille Robida est installée au 5 rue des Boucheries, au cœur de la vieille cité. Elle s'établit ensuite, près des quais de l'Oise, au 3 rue de l'Abattoir.

107. Le recensement de la ville de Compiègne de 1851 indique qu'il est « menuisier », celui de 1856 « ouvrier menuisier ». De même que sur l'extrait d'acte de naissance d'Albert Robida, la profession de son père, Louis Jules Alexis, est « menuisier ». Un laissez-passer établi par la mairie de Compiègne en date du 21 janvier 1871 le présente comme « rampiste », c'est-à-dire spécialiste de la construction des rampes d'escalier, ce qu'annonçait également le recensement de la ville de Compiègne de 1861.

108. Selon le recensement de la ville de Compiègne de 1861, la mère Adèle Robida, née Hallmenschlager, était couturière.

109. L.A.S. d'Albert Robida à Élie Moroy, 17 juin 1916, Bibliothèque de Genève, Ms. Moroy 16, f° 400-411.

Progrès de l'Oise des biographies d'artistes, hôtes des souverains. Par exemple, Gustave Doré vit, en 1864, sa réputation consacrée par un séjour d'une dizaine de jours à la cour de Compiègne. Hormis les modèles artistiques offerts par la presse locale et les illustrés, il n'a « pour ainsi dire pas eu de maître ¹¹⁰ », mais les encouragements amicaux d'un vieil artiste lithographe, retiré à Compiègne, semblent avoir guidé ses premiers essais :

« Je me garderais bien cependant d'oublier les conseils affectueux d'un vieil ami de ma famille, un artiste non sans talent qui avait fait sa carrière en Suisse comme lithographe. Nous avons tous deux les mêmes goûts pour les voyages, et nos échappées dans les bois, au hasard de nos rêves pareils, avaient étroitement uni nos cœurs ¹¹¹. »

L'admiration que vouait Robida à cet homme vaillant ¹¹² ne fut peut-être pas étrangère à la manière dont il envisagea sa formation artistique par le « Grand Tour ». Suivant le modèle de son ami qui s'était engagé pendant la guerre d'Espagne, Robida pensa rejoindre les troupes garibaldiennes, car « pour l'Italie – ou pour voir l'Italie – que n'eut-on pas fait en ce temps-là, et à cet âge ¹¹³ ». Il trouva, tout d'abord, un financement inattendu à ce projet par la vente de dessins ¹¹⁴. Il avait prévu de suivre le docteur Alibrán – médecin de la famille Robida de longue date ¹¹⁵, qui avait été garibaldien en 1866 et qui devait à nouveau rejoindre les volontaires italiens ¹¹⁶ pour la troisième guerre d'indépendance, mais cette imprudente entreprise échoua au dernier moment :

110. Selon les propos de Robida rapportés par Émile Bayard dans *La caricature et les caricaturistes*, *op. cit.*, p. 324.

111. Albert Robida, *Journal 1870-71*, 2^e version inédite, s. d.

112. BAYARD Émile, *La caricature et les caricaturistes*, *op. cit.*, p. 324. « Mon vieil ami s'était engagé jadis, au temps de la guerre d'Espagne, rien que pour faire le voyage vers 1824, sous la Restauration : vous voyez d'ici son ardeur aventureuse. »

113. *Journal 1870-71*, 2^e version inédite, s. d.

114. *Ibid.* : « Je possédais l'argent du voyage, une centaine de francs, produit de quelques dessins (!) pour illustrer une *Vie de la Sainte Vierge* en vers par l'abbé V., un bon vieux prêtre de mon pays. »

115. *Ibid.* : « Le docteur Alibrán est mon ami depuis toujours, puisque, sans prétendre m'en rapporter seulement à ma mémoire, je crois bien qu'il m'a soigné quand je faisais mes premières dents. Excellent homme, bon médecin, original, mais d'une fantaisie légèrement extravagante. »

116. *Ibid.* « Je devais partir avec lui. Nous avions des lettres et des commissions d'Alexandre Dumas pour Garibaldi. »

« Juste l'avant-veille du départ, j'attrapai la fièvre typhoïde. Je ne fus pas garibaldien et peut-être cette fièvre typhoïde m'a-t-elle sauvé d'autre chose, car les garibaldiens, à l'extrémité tyrolienne du lac de Garde, furent assez malmenés et le docteur eut assez à faire ¹¹⁷. »

Le renoncement à ce projet de voyage formateur obligea Robida à rester à Compiègne où l'attendait, après sa scolarisation jusqu'à l'âge de quatorze ans ¹¹⁸, une place de clerc de notaire répondant essentiellement aux attentes de son père ¹¹⁹. Le jeune homme trouva cependant quelques échappatoires à ce métier austère.

Le notariat, un engagement temporaire

Assez turbulent au sein de l'étude, le jeune Robida, qui ne présentait aucune inclination pour la profession notariale ¹²⁰, imaginait de multiples distractions de potache parmi lesquelles la caricature tenait une place essentielle :

« Il n'eut qu'une idée, qui était, au plus vite, d'en sortir. Il chercha tous les moyens de se rendre insupportable. Il crayonnait des caricatures sur les dossiers, il bombardait les consommateurs du café de l'Univers avec des boulettes de papier timbré, et les leur lançait – quel scandale ! – par la propre fenêtre du notaire ; il organisait des tirs à la cible contre les portières de moleskine ; il débauchait les saute-ruisseaux en leur payant des billes et des toupies. Mais son destin l'avait placé chez un patron débonnaire qui riait de ces enfantillages et ne s'en montrait pas irrité ¹²¹. »

117. *Ibid.*

118. [Anonyme], « Compiègne – Conseil municipal – Séance du 19 novembre 1926 », *Progrès de l'Oise*, 24 novembre 1926 : « [Robida] suivit les classes de la vieille école Hersan ».

119. Adolphe BRISSON, « Robida », art. cit., p. 101 : « Son père, un honnête et pauvre menuisier, lui fit donner une bonne éducation car il espérait bien, un jour, le voir notaire. Le brave homme n'avait pas d'autre ambition. Albert, sur son ordre exprès, entra comme clerc dans l'étude du principal tabellion de l'endroit. »

120. La date à laquelle Robida fut engagé n'est pas connue. Le recensement de population de 1861 indique qu'Albert Robida n'exerçait pas de profession à cette date, en revanche celui de 1866 le présente comme « clerc de notaire ».

L'étude de maître Rouart se situait 10, rue des Minimes, à proximité du château de Compiègne (cf. *Le Progrès de l'Oise*, 5 janvier 1868, p. 3).

121. Voir A. BRISSON, « Robida », art. cit., p. 101.

Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », *Les Contemporains*, n° 24, 12 mai 1881, p. 3 : « [Il] fut d'abord clerc de notaire, mais ses camarades lui faisaient toute sa besogne parce qu'il leur troussait des dessins ».

II. INSERTION ET RECONNAISSANCE DE ROBIDA DANS LE MONDE DE L'ÉDITION

Des premiers essais graphiques et littéraires de Robida ne subsiste aujourd'hui que « Le Manuel du Parfait Notaire ¹²² » probablement réalisé pendant l'année 1865 ¹²³. Loin des critères académiques, le manuel se présente sous la forme d'un petit album de vingt-deux feuillets non reliés où sont énumérées, en dix chapitres composés de quelques vignettes sommaires, les qualités requises pour devenir un bon notaire. Cette suite d'images maladroites, fonctionnant en relation avec leur légende, emprunte le procédé scénaristique de la littérature en estampes modélisé par Töpffer, puis repris par Doré, Cham et Bertall. Le jeune clerc y exprime son aversion pour ce milieu éloigné de tout idéal artistique et qui n'offre que des perspectives d'enrichissement monétaire :

« Après avoir fait du notariat pendant une vingtaine d'années, la crétinification est arrivée au dernier degré, mais le coffre est plein. Alors on colle sa boîte à un jeune homme réunissant les conditions énoncées plus haut & on se retire sur ses terres. »

La légende familiale rapporte que le pamphlet illustré fut découvert par maître Rouart qui aurait conseillé à Robida d'user de ses talents artistiques à d'autres fins ¹²⁴. L'univers du notariat fournit par la suite un riche matériau romanesque nourrissant plusieurs de ses publications : *La Grande Mascarade parisienne* (1881), *Le Vingtième Siècle* (1883), *Le Vrai Sexe faible* (1884), *Le Mystère de la rue Carême-Prenant* (1897).

Parallèlement à cet emploi, Robida reçut une brève éducation artistique à l'École communale de dessin, où il suivait des cours placés sous la responsabilité du

122. L'original est conservé par les descendants d'Albert Robida. Il en existe une reproduction en fac-similé : Albert Robida, *Le Manuel du Parfait Notaire*, Lagarde-Fimarcon, Éd. Le Capucin, 1998.

123. « Exposition de l'œuvre de A. Robida », cat. expo. Compiègne, 1927, p. 26 : « Cette fantaisie à la manière de Cham fut exécutée en 1865 [...]. Elle lui valut son renvoi immédiat ».

124. Dans un livre de souvenirs familiaux, Michel Robida évoque les prémices de la carrière d'Albert Robida, son grand-père : « [...] il ne cesse de dessiner, d'un trait de plume déjà vif et alerte, oubliant parfois ses cahiers sur son bureau. C'est là que fut découvert un jour « Le Manuel du Parfait Notaire », satire très ironique de la vie qui semblait attendre le petit clerc. » Michel ROBIDA, *Ces bourgeois de Paris. Trois siècles de chronique familiale, de 1675 à nos jours*, Paris, Julliard, 1955. p. 157.

II. INSERTION ET RECONNAISSANCE DE ROBIDA DANS LE MONDE DE L'ÉDITION

peintre Félix Deligny¹²⁵, et obtint, en 1866, un premier prix de dessin d'après la bosse¹²⁶. En complément à cet enseignement quotidien¹²⁷, Robida se rendait seul au musée de Compiègne¹²⁸. Ce cabinet aux collections hétéroclites, fondé en 1843 par l'architecte et mécène Antoine Vivenel, constituait pour lui un espace de récréation et d'apprentissage :

« Je me rappelle bien, quand j'avais quatorze ou quinze ans, dans mon pays, j'allais au musée regarder des dessins de Prudhon & des cuirassés à la plume de Bellangé & je pleurais de désespoir [*illisible*] sur des essais de copies à la Prudhon ou des soldats à la Bellangé, après des heures passées dessus¹²⁹. »

L'abondant catalogue d'images offert par la presse populaire aida Robida à faire face aux difficultés propres à l'exercice de la copie :

« Faute de mieux je faisais des caricatures & j'arrivais à des imitations de l'*Almanach comique* à peu près possibles¹³⁰. »

Par l'imitation de ce modèle humoristique, le jeune dessinateur s'initia progressivement au répertoire formel en usage dans les journaux satiriques.

125. Félix Deligny (1825-1886) fit toute sa carrière à Compiègne. Il y fut professeur de dessin au collège Louis-Napoléon, membre de la Société historique de Compiègne à sa fondation en 1868 et peignit également les décors du théâtre de la rue Vivenel.

126. *Progrès de l'Oise*, 8 août 1866, p. 2 : « Distribution des cours communaux. Dessin. Professeur M. Deligny. Dessin d'après la bosse : première division - 1^{er} prix ex aequo : Dauberlieu Ernest et Robida Albert. »

127. « Ville de Compiègne – cours gratuits », *Le Progrès de l'Oise*, 4 janvier 1865, p. 2 : « Les cours [...] sont centralisés à l'hôtel de ville [...]. 1^o Cours de dessin (professeur M. Deligny) tous les jours de la semaine, de onze heures à midi, [...] dans la salle spéciale au-dessus du musée. »

128. Ville de Compiègne, *catalogue musée Vivenel*, Compiègne, imprimerie de Fernand Valliez, 1870.

129. L.A.S. d'Albert Robida à Henri Beraldi, Argenteuil, 13 novembre 1891, Paris, BNF, Réserve 8-YC-34 (A). La lettre est reliée dans un exemplaire truffé de lettres autographes, d'aquarelles et d'estampes destinées à Henri Beraldi. Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Conquet, 1885-1892, vol. 11 (1891) en regard de la p. 210.

130. *Ibid.*

Des recommandations déterminantes

Les circonstances exactes qui conduisirent Robida de Compiègne au monde de la presse parisienne sont floues. Il estime avoir été « amené par le hasard ¹³¹ » à dessiner au sein des journaux de caricature. Des scénarios variables évoquent les rencontres qui conduisirent le jeune Robida à soumettre ses premiers dessins au directeur du *Journal amusant*, Eugène Philipon, successeur de Charles Philipon qui avait engagé Gustave Doré vingt ans plus tôt lorsque cet hebdomadaire portait encore le titre de *Journal pour rire*.

Alexandre Dumas père aurait aidé Robida à l'aube de sa carrière parisienne ¹³², mais c'est surtout *le Manuel du Parfait notaire* qui semble avoir permis à Robida non seulement d'échapper à un métier rébarbatif, mais aussi d'approcher son premier protecteur bien introduit dans la haute société, Amédée de Noé ¹³³. Ce célèbre caricaturiste du Second Empire, connu sous le pseudonyme de Cham, attribua au père de Robida le mérite de lui avoir montré les dessins prometteurs du jeune Albert ¹³⁴. À l'issue d'une entrevue avec Cham, collaborateur du *Charivari*, entrevue qui semble s'être déroulée dans la capitale ¹³⁵, au printemps 1866 ¹³⁶, Robida obtint une lettre le

131. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, *op. cit.*, p. 319.

132. Albert Robida, *Journal* 1870-71, 2^e version inédite, s. d. : « J'aime beaucoup le docteur Alibrant ; il m'a encouragé dans mes premiers essais, et – ô rêve – m'a présenté en février 66 à Alexandre Dumas qu'il avait soigné pendant un séjour du grand romancier à Pierrefonds l'année précédente. »

FURETIERES, « Conversations : Robida et le nouveau Roman des *Annales* », *Les Annales*, n° 1896, 26 octobre 1919, p. 400 : « C'est grâce à Dumas père, croqué un jour par lui, qu'il a placé son premier dessin dans un journal humoristique. »

133. Michel ROBIDA, *Ces bourgeois de Paris*. *op. cit.*, p. 157 : « Avec beaucoup d'intelligence, le notaire Me Rouart, s'amusa de la charge et, la cour étant à Compiègne, montra l'album de dessins à un familier de l'Impératrice, le vicomte de La Noé, plus connu sous le nom de Cham. [...] il avait enfin obtenu de se rendre à Paris ; il y arriva muni de la protection de Cham [...]. »

134. L.A.S. de Cham à Robida, 14 décembre 1877, musée Vivenel, Compiègne : « Je suis fier d'avoir tiré votre horoscope lorsque Monsieur votre père me fit l'honneur de me soumettre vos premiers croquis. Il y avait le germe de ce que vous avez tenu aujourd'hui. »

135. Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », *art. cit.*, p. 3 : « Un matin, en 1866, il tenta hardiment la fortune, vint à Paris, emportant comme bagage un carton plein de dessins, se présenta chez Cham, qui lui donna une lettre pour Philipon. »

136. La date de son arrivée dans la capitale peut être déduite d'une information glissée dans une lettre adressée par Robida à la célèbre cantatrice Hortense Schneider qui triompha dans

recommandant à Eugène Philipon¹³⁷. Cette version des faits est corroborée par Robida lui-même, lorsqu'il relate les circonstances de son premier engagement :

« On m'adressa à [Eugène] Philipon. C'est ainsi que je fus aiguillé du côté de la caricature¹³⁸. »

À la faveur de ces soutiens multiples, Robida s'installa à Paris où il fut hébergé chez des cousins habitant Belleville¹³⁹. Mais, l'absence d'une solide formation artistique¹⁴⁰ semble avoir handicapé le dessinateur débutant qui sut, cependant, se montrer persévérant :

« On fait ce que l'on peut quand on débute & c'est toujours bien mauvais. En arrivant à Paris, on rend compte que l'on n'était rien, mais on marche tout de même. Peu à peu cela devient meilleur, ou presque¹⁴¹. »

Portant, en 1891, un regard rétrospectif sur la première moitié de sa carrière, Robida admit s'être engagé dans cette voie par facilité :

« Je suis persuadé qu'au début on fait de la caricature parce que c'est plus facile, parce que l'on ne pourrait faire autre chose¹⁴². »

les opérettes d'Offenbach sous le Second Empire : « *Barbe-Bleue* fait date pour moi, c'est la première pièce vue en arrivant à Paris en 66 [...]. » L.A.S. d'Albert Robida à Hortense Schneider, Le Vésinet, 15 mars 1912, source : librairie Arts et autographes, catalogue en ligne, réf. 552.

Sachant que *Barbe-Bleue* fut créé le 5 février 1866 et resta à l'affiche jusqu'au 10 juillet, l'arrivée de Robida à Paris peut donc être située au printemps 1866.

137. *Le Progrès de l'Oise*, 28 novembre 1866, p. 2 : « M. Robida est un tout jeune homme. Il est allé à Paris ; il a montré ses ébauches à M. Philipon et à M. Cham qui lui ont fait l'accueil le plus empressé, prévoyant qu'il y avait en lui l'étoffe d'un artiste. »

138. *Ibid.*

139. Jean-Baptiste Noiret (né en 1827), apprêteur de gaze de soie, et sa femme Céline Desaubry (née en 1837), épicière, domiciliés au 17 rue Jouy Rouve (source : laissez-passer datés de 1871).

140. Âgé de trente-quatre ans Robida semble avoir fait part à son correspondant l'éditeur-imprimeur Quantin qu'il a besoin d'être instruit. Voir L.A.S. d'Albert Quantin à Albert Robida, s. l. [Paris], 26 décembre 1882, musée Vivenel, Compiègne : « Vous n'avez pas besoin qu'on vous " enseigne " les Bx-Arts ! Laissez-moi toutefois encombrer votre bibliothèque de ce qui a paru dans cette collection. » Les ouvrages évoqués ne figurent pas dans l'inventaire posthume de la bibliothèque de Robida.

141. L.A.S. d'Albert Robida à Élie Moroy, 17 juin 1916, Bibliothèque de Genève, Ms. Moroy 16, f° 439.

142. L.A.S. d'Albert Robida à Henri Beraldi, Argenteuil, 13 novembre 1891, Paris, BNF, Réserve 8-YC-34 (A) Lettres reliées dans le livre : Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle, op. cit.*, vol. 11 (1891) en regard de la p. 210.

Dans l'attente de se faire un nom dans le domaine de l'édition et en dépit des obstacles propres à cette période initiatique, Robida resta à Paris où il était accueilli dans des conditions qui lui garantissaient d'échapper à la vie de bohème.

Les premiers revenus d'un dessinateur de presse

Les ressources financières de Robida provenant de cette première activité journalistique régulière ne sont pas connues, mais elles peuvent être estimées par comparaison : le chroniqueur Jean Valmy-Baysse prétend que le premier dessin qu'André Gill plaça au *Journal amusant* en 1859 lui rapporta vingt francs¹⁴³. Cette information est confirmée par Philippe Kaenel qui estime que dans l'édition « les prix demeurent assez stables de 1830 aux années 1880 » et qu'ils « courent des dix francs, payés par Hetzel pour le *Livre des enfants* vers 1836, aux centaines de francs gagnés par Doré et Bida à l'apogée de leur carrière¹⁴⁴ ».

Sur la base de ces indications salariales, la somme gagnée par Robida au *Journal amusant* durant l'année 1867 peut être estimée ainsi : si une page de dessins lui avait été payée, comme à André Gill, vingt francs, les cinquante-trois réalisées en l'espace d'une année lui auraient permis de recevoir un salaire d'un peu plus de mille francs, soit deux fois moins que celui d'un petit ouvrier. Logé, et peut-être même nourri et blanchi par la famille de sa future épouse¹⁴⁵, il pouvait se permettre d'acheter journaux et matériel de dessin¹⁴⁶ malgré ses maigres ressources.

143. Jean VALMY-BAYSSE, *Le roman d'un caricaturiste, André Gill*, Paris, M. Seheur, 1927. Dans la rééd. Éd. du Félin, 1991, p. 26 : « [Charles] Philipon [1800-1862] reçut donc le jeune Gill avec la plus paternelle courtoisie. Et il lui prit tout de suite un dessin. Cette "œuvre d'art" était intitulée *À propos de bottes* ; elle parut dans le numéro 167 du 12 mars 1859 ; elle passa presque inaperçue et rapporta vingt francs à son auteur. »

144. Philippe KAENEL, *Le métier d'illustrateur, op. cit.*, p. 86.

145. Il fut donc hébergé pendant presque dix ans rue Jouy Rouve, avant de se marier en 1876 avec Cécile Noiret, la fille de ses hôtes.

146. FURETIERES, « Conversations - M. Robida et le nouveau roman des *Annales* », *Les Annales*, n° 1896, 26 octobre 1919, p. 400 : « Il est assis dans son fauteuil, derrière sa table, une vieille table aux bords luisants par le frottement des manches et qu'il a acheté me dit-il, en arrivant à Paris, il y a plus d'un demi-siècle. »

À partir de juillet 1868, il fut chargé concevoir la « Revue trimestrielle »¹⁴⁷, preuve qu'il était parvenu, après seulement une année de collaboration, à s'intégrer à l'équipe d'un des plus grands journaux de caricature et à se faire remarquer par son talent. Sa participation régulière en 1867, au minimum une fois par mois, décrut jusqu'en 1871, en raison d'une diversification progressive de son activité.

Robida et la bohème du Quartier latin

Les professionnels de la petite presse, auxquels Robida se mêla pendant ces trois années, se retrouvaient dans les ruelles du Quartier latin où, par camaraderie, se tissaient des collaborations journalistiques inattendues. Dans la version complétée de son carnet écrit pendant le Siège de Paris et la Commune, Robida mentionne les amis qu'il fréquentait à son arrivée dans la capitale avant que cette période difficile ne les sépare. Au fil des pages apparaissent les noms de Sahib¹⁴⁸, Lemot¹⁴⁹, Montbard¹⁵⁰, Pilotell¹⁵¹, Beyle¹⁵², Paul Kauffmann, André Gill¹⁵³, Léonce Petit¹⁵⁴, Eugène

147. *Le Journal amusant*, n° 732 du 8 janvier, n° 745 du 9 avril, n° 759 du 16 juillet 1870.

148. Sahib, pseudonyme de Louis-Ernest Lesage (1847-1919), dessinateur, auteur et illustrateur. Il fut collaborateur à l'hebdomadaire *Paris-Caprice* de 1866 à 1870. Pendant la guerre de 70, il réalisa de très nombreuses aquarelles reproduites en noir et blanc dans *L'Illustration*. De 1880 à 1905, il fut rattaché à *La Vie parisienne*. Il illustra plusieurs albums en rapport avec la vie maritime.

149. Achille Lemot (1846-1909) illustrateur et caricaturiste sous les pseudonymes « Uzès » ou « Lillo », dessinateur attaché au *Courrier français*, puis au *Pèlerin* à partir de 1884.

150. Georges Montbard, pseudonyme de Charles-Auguste Loye (1841-1905), dessinateur, qui participa au *Journal amusant*, à *La Chronique illustrée*, créa plusieurs petites feuilles. Il s'exila après la Commune.

151. Georges Pilotell, pseudonyme de Georges Labadie (1845-1918), dessinateur et caricaturiste. Pendant la Commune, il fut le fondateur et rédacteur de *La Caricature politique*. Commissaire de police, surnommé « Pille-Hôtel » par Rochefort, il s'exilera ensuite à Genève, puis à Londres où il dessina pour les journaux de mode.

152. Pierre-Marie Beyle (1838-1902), peintre et illustrateur.

153. André Gill (1840-1885), voir *André Gill, Correspondance et mémoires d'un caricaturiste*, Bertrand TILLIER (éd.), Seyssel, Champ Vallon, 2006.

154. Léonce Petit (1839-1884), peintre (exposant au Salon tous les ans à partir de 1869) et dessinateur, participa au *Journal amusant* de 1863 à 1883, occasionnellement aux *Binettes rimées* et au *Hanneton* de Vermersch, ainsi qu'à *L'Éclipse* et au *Grelot*. Ami de Champfleury, il illustra les *Aventures de M. Tringle* (1868).

II. INSERTION ET RECONNAISSANCE DE ROBIDA DANS LE MONDE DE L'ÉDITION

Vermersch¹⁵⁵, Jules Vallès¹⁵⁶ et Félix Régamey¹⁵⁷. Mais, cette énumération ne suffit pas à connaître la teneur des échanges intellectuels que Robida pouvait avoir avec ces nombreux dessinateurs et journalistes.

Seuls des éléments autobiographiques glissés dans son roman *La Part du Hasard* (1888) livrent quelques indices. Les réunions animées du groupe d'amis, auquel appartenait le narrateur de *La Part du Hasard*, se tenaient au 15 rue Monsieur le Prince au café Henry, un repaire propice aux discussions :

« Dans ce restaurant tout petit et très simple se réunissaient les artistes, de jeunes écrivains et des étudiants d'allure paisible et littéraire. [...] Ce coin paisible ressemblait aussi peu aux cafés brillants et tapageurs du boulevard Saint-Michel que ses habitués aux étudiants gandins de là-bas. Divisés en trois ou quatre groupes tranquilles, les habitués [...] se séparaient presque immédiatement après le repas, sauf le jour où un événement politique ou littéraire, une question d'art ou de théâtre, une polémique retentissante, faisaient naître une discussion générale¹⁵⁸. »

Ce lieu que dépeint Robida semble être celui évoqué par Charles Virmaître dans son livre *Paris oublié*. Il s'agit d'« une brasserie qui portait pour enseigne : café de l'Union [où] il y avait une couleur locale qu'on eût vainement cherchée ailleurs¹⁵⁹ ». Le café de l'Union, « antre des dessinateurs, [...] grand comme une chambre à coucher meublée de petites tables rondes¹⁶⁰ », où se rassemblaient Félix Régamey, Léonce Petit, Courbet, Albert Glatigny, Jules Vallès, Pipe-en-Bois, Ernest

155. Eugène Vermersch (1845-1878), d'origine flamande, journaliste et poète, ancien rédacteur en chef du *Hanneton*, l'un des rédacteurs du *Père Duchesne* pendant la Commune.

156. Jules Vallès (1832-1885), journaliste, écrivain et homme politique français d'extrême gauche, fondateur du journal *Le Cri du Peuple*, il fit partie des élus de la Commune de Paris en 1871. Condamné à mort, il dut s'exiler à Londres de 1871 à 1880.

157. Félix Régamey (1844-1907), auteur, illustrateur et caricaturiste, ami d'André Gill et de Paul Verlaine. Il a dessiné en 1868 dans *Les Binettes rimées* de Vermersch, *Le Journal amusant*, *La Lune*, *L'Éclipse*, *Paris-Caprice*, etc. Il a voyagé au Japon dont il devint, à son retour, spécialiste. À partir de 1881, il fut inspecteur de dessin des écoles de Paris. Dans une lettre écrite à Robida après 1880, il confie combien il est nostalgique de cette période et déplore que les liens amicaux se soient distendus avec le temps, cf. L.A.S. de Félix Régamey à Albert Robida, s. l., 1^{er} février 1906, musée Vivenel, Compiègne.

158. *La Part du Hasard*, Paris, À la Librairie illustrée, 1888, p. 9.

159. Charles VIRMAITRE, *Paris oublié*, Paris, E. Dentu, 1886, p. 53.

160. *Ibid.*

d'Hervilly et André Gill, comptait également parmi ses habitués Eugène Vermersch¹⁶¹ qui facilita la diffusion des dessins de Robida.

Robida, qui avait côtoyé Vermersch pendant les trois années précédant l'exil de ce dernier en Angleterre¹⁶², donne de ce « bon et joyeux camarade » un portrait détaillé¹⁶³ qui va à l'encontre de celui habituellement brossé pour présenter ce pamphlétaire engagé dans la Commune :

« Ce Flamand fin et spirituel, poète aussi, poète de petit vers peut-être, mais qui espérait et cherchait mieux et plus. Venu à Paris pour faire sa médecine, il avait lâché la Faculté pour la littérature. Brochures sur le Quartier latin, *Lettres à Mimi*, articles de tous genres, articulets et versiculets dans les petits journaux du quartier, peu à peu l'amènèrent à des gazettes, sinon plus graves, du moins mieux payantes¹⁶⁴. »

Lorsqu'en décembre 1868, Vermersch essaya de lancer *Le Journal des Bals masqués*¹⁶⁵, Félix Régamey dessina la couverture et Robida fut chargé pour le premier numéro de décrire en quelques croquis les épisodes marquants d'un « bal masqué chez une cocotte¹⁶⁶ ». Vermersch servait d'intermédiaire régulier entre Robida et certaines personnalités du monde de la presse, tel André Gill, le fondateur de *La Parodie* :

161. Après avoir été directeur du *Hanneton*, le *Journal des toqués* et des *Binettes rimées*, Vermersch entra au *Paris-Caprice* où il publia à partir du vingt-troisième numéro sous le pseudonyme d'« Almoviva » des « articles musqués d'allure XVIII^e, [car] il avait le goût et le don du pastiche ».

162. Albert Robida, Journal 1870-71, 2^e version inédite : « J'ai été voir Vermersch au *Père Duchêne* rue du Croissant dans un petit bureau au rez-de-chaussée, encombré d'épreuves et de paquets de numéros. C'est la dernière fois que je l'ai vu après trois années de camaraderie et d'amitié. Ce jour-là, je lui demandais en plaisantant de me donner la collection du *Père Duchêne* avec une dédicace pour joindre à ses volumes de vers. » L'inventaire de la bibliothèque de Robida mentionne « 3 Brochures Vermersch ».

163. Portrait qui peut être complété par celui qu'en donne André Gill qui évoque les mêmes années dans son livre de souvenirs, *Vingt années de Paris*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883, p. 203-215.

164. Albert Robida, Journal 1870-71, 2^e version inédite, s. d.

165. *Ibid.* : « journal carnavalesque, lequel ne vécut même pas l'espace d'un carnaval car il n'eut que deux numéros »

166. *Le journal des Bals masqués*, n° 1, samedi 19 décembre 1868, sur 8 pages, dessin de Robida p. 5.

II. INSERTION ET RECONNAISSANCE DE ROBIDA DANS LE MONDE DE L'ÉDITION

« J'ai parlé de nouveau de vous à Gill et il m'a paru contrarié de ne vous avoir pas revu. Venez samedi à *La Parodie* de 2 à 4 heures rue du Croissant, 16 [...] Vous savez qu'on jouit chez nous de la liberté la plus grande ¹⁶⁷. »

Robida participa à *La Parodie*, journal de seize pages « feuille amusante et éminemment fantaisiste [qui] reproduit en charge l'événement du jour, la pièce ou le roman en vogue, l'actualité ¹⁶⁸ », auxquels s'étaient joints dès sa création, en juin 1869, de nombreux collaborateurs du *Paris-Caprice*, tels qu'Ernest d'Hervilly, Félix Régamey et Sahib. En octobre 1869, le gérant de *La Parodie* adressa à Robida une courte missive ¹⁶⁹ pour le prier de rencontrer André Gill. Peu après, au mois de novembre, parurent des dessins de Robida qui reposaient sur le procédé comique annoncé par le titre du périodique. La planche intitulée « La semaine ¹⁷⁰ » était ainsi constituée des séquences successives d'un reportage de « l'agence Havas ».

Ces expériences multiples aidèrent aussi ce débutant à construire un réseau amical, sur lequel il put s'appuyer, afin d'accéder à d'autres périodiques de grande envergure. Par exemple, une amitié durable avec Fernand de Rodays, devenu administrateur du *Figaro* après avoir dirigé *Paris-Caprice*, valut à Robida une commande pour l'almanach du *Figaro illustré* de l'année 1878 ¹⁷¹. Par la suite, au fur et à mesure de la diffusion de ses publications illustrées, les jugements des journalistes, des critiques, mais aussi de ses collègues et de ses amis l'aidèrent à asseoir sa réputation.

167. L.A.S. d'Eugène Vermersch à Albert Robida, [Paris], 5 janvier 1870, coll. privée, Paris.

168. Selon la définition imprimée au dos de la couverture.

169. « Monsieur, Gill vous serait très obligé de bien vouloir passer demain matin de 9h à midi à la maison Dubois, 200 Faubourg Saint-Denis pour s'entendre avec vous au sujet de dessins pour *La Parodie*. » L.A.S. de Léon Picard à Albert Robida, Paris, 27 octobre 1869, musée Vivenel, Compiègne.

170. Albert ROBIDA, « La semaine », *La Parodie*, n° 12, 6 novembre 1869, p. 179-180.

171. L.A.S. de Fernand de Rodays à Albert Robida, Paris, 26 octobre 1877, Compiègne, musée Vivenel : « Mon cher Robida, Je vous envoie ci-joint les 6 dernières prophéties. Dépêchez-vous. »

2. La carrière de Robida vue à travers les appréciations de ses contemporains

Le développement suivant s'intéressera aux étapes-clés de l'insertion de Robida dans le milieu parisien et dégagera les phases menant à sa reconnaissance, perceptibles à travers les textes appréciatifs dédiés à ses travaux graphiques et littéraires.

À ses débuts, Robida fut soutenu par un journaliste de sa ville natale qui attira l'attention dans le journal local sur ses premiers dessins, publiés dans *Le Journal amusant*, par un entrefilet où transparaît la fierté de voir un jeune provincial percer dans la capitale :

« Un de nos jeunes compatriotes, M. A. Robida, il y a peu de jours encore clerc de notaire dans une étude de Compiègne, vient de révéler son talent de dessinateur à Paris, par quatre dessins qui ont été insérés dans *Le Journal amusant* de samedi dernier 24 novembre. Ces dessins annoncent une vocation innée de la critique et promettent que leur auteur viendra grossir la phalange des dessinateurs qui ont ou qui ont eu Cham et Gavarni pour chefs d'école ¹⁷². »

Bien que le caricaturiste Cham ait assuré à Robida, dès 1877, qu'il était désormais « un homme arrivé ¹⁷³ », Robida resta en effet quelques années dans la troupe anonyme des imitateurs de Cham et de Gavarni et les observations sur la production graphique du jeune Compiégnois furent inexistantes dans la presse parisienne avant 1878. La publicité autour de ses travaux et l'occupation d'une position enviée sur le devant de la scène artistique sont deux questions qui semblent avoir laissé indifférent Robida dont la notoriété s'accrut néanmoins considérablement et rapidement lorsqu'il fonda son journal et publia des ouvrages qu'il réalisa en totalité.

172. [Anonyme], *Le Progrès de l'Oise*, 28 novembre 1866, p. 2.

173. L.A.S. de Cham à Albert Robida, 14 décembre 1877, musée Vivenel, Compiègne.

Premier portrait biographique de Robida

L'homme de lettres et journaliste Félicien Champsaur (1858-1934) fut, en 1881, le premier biographe d'Albert Robida. Il souligna dans la 24^e livraison du journal de biographies *Les Contemporains* la capacité hors normes de l'auteur-illustrateur à mener de front de nombreuses activités engageant le dessin et l'écriture : « Robida paraît avoir cent mains pour travailler comme Argus avait cent yeux¹⁷⁴ ». La comparaison de l'artiste à un personnage mythologique paraît calquée sur celle usitée par le journaliste Ernest d'Hervilly qui raillait les activités incessantes et variées de Gustave Doré :

« Doré produit avec une telle vélocité ses bois, qu'on est amené à lui supposer tout naturellement les cent mains de Briarée et les jambes de Ducornet, le peintre qui peignait avec les pieds¹⁷⁵. »

Par ce possible emprunt stylistique, Champsaur inscrivit dans la continuité de celle de son aîné la production de Robida qui, à cette date, dessinait, certes, en abondance pour la presse mais n'avait encore publié que six livres illustrés. Sous le portrait caricatural d'Albert Robida occupant la une du journal *Les Contemporains* [Fig. 2], un court poème humoristique du dessinateur de presse Alfred Le Petit (1841-1904) insiste sur la célérité de son confrère :

« Robida, ton crayon
Fait, toutes les semaines,
Passer en tourbillon
Les chères inhumaines.
Il court à la vapeur,
Croquant, à droite, à gauche,
Les gommeuses sans peur,
Mais non sans reproche. »

La tête surmontée d'une cheminée d'où s'échappent les couvertures de ses publications, Robida est représenté, telle une locomotive anthropomorphe lancée à

174. Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », art. cit., p. 4.

175. Ernest D'HERVILLY, « Gustave Doré », *L'Éclipse*, 3 mai 1868, p. 2.

vive allure exhalant une « vapeur » qui suggère la parfaite régularité et la cadence élevée de ses activités créatrices, comparables à celles d'une machine¹⁷⁶.

Qu'elles soient voulues ou fortuites, il existe des similitudes formelles entre ce portrait de Robida et une charge de Gustave Doré parue dans *L'Éclipse* en 1868 [Fig. 3]. Les effigies des deux dessinateurs sont ainsi pareillement coiffées d'une cheminée qui suggère un système de production artistique sous pression et rappelle leurs contributions assidues à la littérature industrielle par le biais de l'illustration. Tous deux tiennent à la main des outils symbolisant leur dualité d'artiste, mais une légère dissemblance trahit des engagements professionnels différents. Gustave Doré manie alternativement crayon et pinceau pour se propulser à vive allure vers la fortune et la gloire, en s'élançant sur des rails qui matérialisent un cheminement artistique déjà bien tracé. En apparence plus serein que son aîné, Albert Robida, quant à lui, brandit le crayon et la plume, d'une seule main, tout en conduisant avec aisance une locomotive qui crache une nuée de feuilles recouvertes de signes graphiques. Ce portrait humoristique résume la position professionnelle que Robida s'ancrait progressivement dans le domaine de la librairie en conjugant écriture et dessin.

Présentation de Robida dans les synthèses sur la caricature

À la suite de l'article dans lequel Baudelaire exhortait à l'étude des caricatures qui « contiennent un élément mystérieux, durable, éternel¹⁷⁷ » et de l'ouvrage de Champfleury¹⁷⁸, défenseur des formes d'expression sous-estimées par ses contemporains, une vague de publications illustrées s'intéressant à la caricature au dix-neuvième siècle vit le jour dans les années 1890. Robida est cité dans la plupart de ces publications, telles celles de John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la Caricature en*

176. Sur la caricature originale, la légende manuscrite, qui ne fut pas retenue pour la publication, insiste sur l'intarissable élan créatif qui anime le dessinateur :

« Robida toutes les semaines
de dessins nous fait des centaines ;
rien ne peut calmer son ardeur ;
C'est une machine à vapeur. »

177. Charles BAUDELAIRE, « Quelques caricaturistes français », *Le Présent*, 1^{er} octobre 1857, rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.

178. CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, 1865.

France (1888), d'Arsène Alexandre, *L'art du rire et de la caricature* [1892], de Raoul Debort, *La caricature et l'humour français au XIX^e siècle* [1898], d'Émile Bayard, *La caricature et les caricaturistes* (1900) et d'Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker II* (1906)¹⁷⁹.

En 1888, John Grand-Carteret (1850-1927), journaliste spécialisé dans l'étude des estampes, retint dans un panorama des *Mœurs et de la caricature en France* deux « productions modernes » essentielles à ses yeux : celles d'Alfred Le Petit et de Robida, « l'homme des imaginations extraordinaires dont la fécondité ne se dément jamais¹⁸⁰ ». Il attribua notamment à ce dernier des qualités de ténacité et de persévérance. Dans un chapitre définissant la caricature de mœurs sous la III^e République, il reconnut que « juger d'un dessinateur aussi multiple n'est point chose facile¹⁸¹ », et essaya néanmoins de le cerner par l'énumération de ses travaux sans se limiter aux dessins de presse (à cette date Robida avait déjà publié quinze livres entièrement élaborés de sa main) et par la confrontation de son œuvre à celle d'un grand illustrateur : « Je cherche à Robida des ascendants dans ce domaine et je ne vois guère que Grandville qui puisse lui être, non pas comparé, mais bien opposé¹⁸². » En définitive, Grand-Carteret intégra Robida à l'histoire de l'illustration.

En 1892, dans *L'Art du rire et de la caricature*, le critique d'art et futur rédacteur en chef du journal *Le Rire*, Arsène Alexandre (1859-1937) loua les qualités d'imagination de Robida dans un bref texte composé à partir de celui de John Grand-Carteret. En dépit de cet emprunt manifeste, Arsène Alexandre porta sur les dessins de presse de Robida un autre regard qui se manifeste dans l'énumération de caractéristiques inattendues, regroupées par paires antithétiques : « Voyageur et boulevardier, fantaisiste et érudit, dessinateur et écrivain¹⁸³ ».

179. Eduard FUCHS, *Die Karikatur der europäischen Völker (II). Vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart*, Berlin, A. Hofmann, 1906. p. 434.

180. John GRAND-CARTERET, *Les Mœurs et la Caricature en France*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 479.

181. *Ibid.*, p. 480.

182. *Ibid.*, p. 484.

183. Arsène ALEXANDRE, *L'art du rire et de la caricature*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, [1892], p. 338.

Mais il revint surtout à Émile Bayard (1868-1937), inspecteur de l'enseignement des beaux-arts, de renouveler le discours sur Robida, sans doute parce que, à la différence des auteurs des études précédentes, il tint ses informations du caricaturiste lui-même dont il retranscrivit les propos sous la forme d'un court entretien. Bayard ne se limita pas à l'étude des dessins de presse comme peut le laisser entendre le titre de l'ouvrage, *La Caricature et les caricaturistes*, il tenta aussi de définir le style de Robida qui, selon lui, « dérive un peu de Gustave Doré par la faculté inventive ¹⁸⁴ ».

En définitive, dans leurs tentatives de définition de l'œuvre de Robida, ces premiers commentateurs opèrent principalement par rapprochements et comparaisons avec d'autres dessinateurs afin d'insérer Robida dans une vision généalogique de l'illustration et de la caricature.

Une production difficile à cerner

Alors que les publications de Robida continuaient de se multiplier, le dessinateur de presse Achille Lemot insista, en 1888, sur la productivité sans limites de celui-ci, en le portraiturant accoudé à de vertigineuses piles de volumes ne cessant de croître [Fig. 7] La même année, lors de la parution du premier roman dépourvu d'illustrations que publia Robida, la réaction du romancier et poète Jean Rameau (1858-1942) résume, non sans humour et exagération, la perplexité dans laquelle l'œuvre multiforme de Robida plongeait ses contemporains qui tentaient de la cerner :

« J'ai lu *La part du hasard*. Monsieur et honoré confrère, et je suis encore tout frémissant de cette lecture. Quel être complexe et presque universel ! Robida : ce nom provoqua d'abord en nous, une vision folâtre de type ahurissant. Puis vinrent des scènes fantastiques à la Doré dans lesquelles nous vîmes un Moyen Âge mirifique ! Et enfin voilà que vous nous faites pleurer comme un simple Ohnet – mieux certes ! – je ne sais plus que penser de Robida et je me le représente confusément comme nos aïeux se représentaient Dieu. Une trinité indissoluble mais très embarrassante à concevoir ¹⁸⁵. »

184. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, op. cit., p. 315.

185. L.A.S. de Jean Rameau à Albert Robida, [Paris], s. d. [1888], musée Vivenel, Compiègne.

II. INSERTION ET RECONNAISSANCE DE ROBIDA DANS LE MONDE DE L'ÉDITION

Bien qu'il fût difficile de le cerner au travers de ses publications, Robida retenait l'attention puisqu'une notice le concernant fut insérée dans le 2^e supplément de 1890 du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*¹⁸⁶. Le classement par ordre chronologique de parution des titres dont il était l'auteur-illustrateur évitait de devoir découvrir une logique à ses publications dissemblables.

En 1891, le collectionneur d'estampes et bibliophile, Henri Beraldi (1849-1931), tenta à son tour de définir cet artiste qu'il jugeait digne de figurer dans son ouvrage en douze volumes, *Les Graveurs du XIX^e siècle* :

« La liste de ceux qui font, d'une façon telle quelle, la caricature et le sujet de moeurs est longue, mais on compte facilement les rares dessinateurs qui les font avec un tempérament et une personnalité. Robida est de ceux-ci : il laissera un nom¹⁸⁷. »

La notice louangeuse laisse entrevoir la difficulté de caractériser une production déroutante par son apparente disparité :

« À une verve capricieuse, à une fantaisie singulière, à une fécondité telle qu'on a peine à le suivre, il joint l'expression graphique la plus curieusement bizarre et qu'on ne saurait comment décrire¹⁸⁸. »

À la suite d'une description, partiellement nourrie des textes de Champsaur (1881), pour ce qui est de la définition du type de femmes caricaturées par Robida, et de Grand-Carteret (1888), en ce qui concerne l'évocation des sujets abordés par le caricaturiste, Beraldi inventoria les lithographies et eaux-fortes de Robida, étendit son énumération aux livres contenant des « gillotages » et mentionna l'hebdomadaire, *La Caricature*. Les nombreuses erreurs de datation, aussi bien dans la liste des publications que dans la biographie de Robida, trahissent les difficultés rencontrées dans la rédaction de cette notice.

186. Pierre LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, [1866-1890], 17 vol.

187. Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle*, *op. cit.*, vol. 11 (1891), p. 207.

188. *Ibid.*

II. INSERTION ET RECONNAISSANCE DE ROBIDA DANS LE MONDE DE L'ÉDITION

Octave Uzanne (1851-1931) qui côtoya souvent Robida au début des années 1890 alors qu'ils commençaient à rédiger ensemble les premiers textes qui allaient composer le recueil de nouvelles parodiques, *Les Contes pour bibliophiles* (1895), était plus apte que ses prédécesseurs à lever le voile sur l'art du dessinateur. Uzanne était animé de la même volonté qu'Arsène Alexandre lorsqu'il publia un article dense sur « Albert Robida » dans *L'Art et L'Idée*, revue bibliophilique dont il était directeur, celle de prouver que Robida était un « artiste original » et de détromper ceux qui ne voyaient en lui qu'un caricaturiste¹⁸⁹. Le sous-titre « illustrateur, écrivain, aquafortiste et lithographe » qu'il choisit pour égrener les compétences artistiques de Robida en est la preuve. Il passe ensuite en revue presque toutes les publications du rédacteur en chef de *La Caricature* et décrit la multiplicité de ses compétences :

« cet artiste individuel jusqu'à l'extravagance, cet écrivain souple et lettré, ce pondeur de volumes ingénieux par la plume et le crayon, ce lithographe amoureux et enthousiaste des vieux monuments de nos provinces de France, ce graveur d'étranges eaux-fortes [...], cet homme étonnant en un mot à talents polymorphes¹⁹⁰. »

Ici, il est fait appel à l'électricité, forme d'énergie plus moderne que la vapeur, pour qualifier la productivité et l'incessant dynamisme de Robida :

« On le croirait, en réalité, possesseur d'un talisman diabolique qui le mettrait en possibilité d'exécuter électriquement son œuvre tant il fait vite, sûrement et toujours curieusement¹⁹¹. »

Uzanne regrette qu'Albert Robida soit « humble, effacé, doux, et presque timide, n'agite jamais la cloche de la réclame ». Il tente dans son article¹⁹² de combattre avec

189. Octave UZANNE, « Les artistes originaux. – Albert Robida, illustrateur, écrivain, aquafortiste et lithographe », *L'Art et l'Idée*, n° 9, 20 septembre 1892, p. 129-149. Il explique (p. 138) que : « Robida a été étiqueté caricaturiste par l'opinion et on semble ignorer à plaisir ses talents de paysagiste pittoresque, d'écrivain élégant, de lithographe rénovateur, d'artiste omniscient et universel en un mot. – Le public a besoin d'une classification unique, clichée définitivement et qui ne gêne pas son entendement. Le caricaturiste Robida : tel a été le cliché adopté. »

190. *Ibid.*, p. 129.

191. *Ibid.*, p. 146.

192. Octave Uzanne poursuit sa défense de Robida dans deux autres articles qui sont des variantes du premier : « Albert Robida : illustrator, engraver, etcher, lithographer and writer », *The Magazine of Art*, part. 228, octobre 1899, p. 535-542. « Un artiste écrivain, illustrateur, peintre, graveur, lithographe, architecte et voyageur : Albert Robida », *L'Œuvre et l'image*, 2^e année, n° 2, février 1901, p. 1-28.

énergie cette mise en retrait volontaire d'un dessinateur qui avoue lui-même préférer la discrétion : « Je ne suis pas mondain ¹⁹³. » L'écrivain Lucien Puech, directeur de la publication *L'Album*, qui entendait livrer le portrait d'un « Robida intime » déplore, lui aussi, son caractère réservé :

« Nous ne trouvons qu'une seule chose à reprocher à ce fécond dessinateur. Il est d'une trop grande modestie. Dans l'intimité : l'homme le plus simple du monde, très timide, aucunement boulevardier. Il ne fréquente pas les cabarets à la mode et ne se perd point dans ceux de Montmartre ¹⁹⁴. »

Le 27 mars 1897, l'écrivain Charles de Martrin-Donos (1858-1904) présenta Robida, dans *Les Hommes d'Aujourd'hui*, publication dévolue aux biographies de personnalités du monde artistique et littéraire ¹⁹⁵. Par l'énumération de toutes les réalisations de Robida, Martrin-Donos souligne l'éventail des genres abordés par le dessinateur :

« Elles touchent à tous les genres, depuis la charge politique jusqu'à la caricature de mœurs satirique, et parfois tragique, en passant par la fumisterie à la Lémice-Terrieux et l'anachronisme à l'Offenbach ¹⁹⁶. »

À la une de cette 451^e livraison des *Hommes d'Aujourd'hui*, un portrait de Robida, figé dans un costume sombre et entouré d'une mosaïque d'indices graphiques qui restituent avec sagacité les grandes lignes de son œuvre, complète le texte de Martrin-Donos [Fig. 4]. Le dessinateur, Émile Cohl (1857-1938), lui-même engagé dans un parcours pluridisciplinaire, représente son confrère assis sur cinq de ses livres et

193. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, op. cit., p. 323.

194. Lucien PUECH, « Robida intime », *L'Album*, n° X, mars 1902, n. p.

195. L.A.S. de Charles Martrin-Donos à Albert Robida, écrite sur papier à en-tête « *Les Hommes d'Aujourd'hui* », Paris, 30 janvier 1897, musée Vivenel, Compiègne : « Monsieur, Vous plairait-il de me fixer à votre choix l'heure et le jour d'un entretien ; je désirerais obtenir des renseignements et documents biographiques vous concernant pour rédiger votre biographie dans la publication *Les Hommes d'aujourd'hui*. Dans l'espoir que vous voudrez bien m'honorer d'une réponse favorable, veuillez agréer, Monsieur, l'expression de ma considération distinguée [...]. »

On se demande si cette entrevue a bien eu lieu tant le texte de Donos est copié sur celui de Joseph Uzanne qui est, au moment où Donos écrit, le texte biographique sur Robida le plus récemment publié après celui d'Octave Uzanne en 1892. Voir Joseph UZANNE « Robida », *Album Mariani. Portraits, biographies, autographes*, Paris, G. Richard, 1894, volume 1.

196. Charles DONOS, *Les Hommes d'aujourd'hui*, vol. 9, n° 451, 27 mars 1897, texte p. 2-4.

portant six volumes de journaux sur ses genoux. Cohl rappelle que, pour se forger une renommée, tous les supports ne se trouvent pas sur le même degré de l'échelle des valeurs artistiques de l'époque : dans ces dessins, la taille réduite des journaux en comparaison de celle des livres suggère que Robida n'a pas assis sa notoriété sur ses publications journalistiques, bien que fort nombreuses, mais, assurément, sur les quelques grands livres qu'il a déjà publiés. Dans cette synthèse en image, la pierre exposée au regard du lecteur évoque la question de la diversification des activités de Robida comme l'élaboration de lithographies vendues à la feuille.

« Où cet artiste prend-il le temps d'accomplir tant de besognes ? » s'interroge, à son tour le journaliste, Adolphe Brisson, qui fréquentait Robida « en voisin » au Vésinet dans les années 1900. En réponse à la mention faite par Uzanne d'un « talisman diabolique » qui permettrait à Robida d'accomplir une somme de travail démesurée, Brisson écarte d'emblée l'explication surnaturelle, arguant bien au contraire que la douceur de caractère de Robida est propice à une abondante création.

« Non ! Certes ! Albert Robida n'a rien de commun avec le diable. Il est vertueux, sensible et dépourvu de méchanceté. Pas une once de fiel n'attriste son talent¹⁹⁷. »

À l'instar des biographes de Gustave Doré, les contemporains de Robida se trouvèrent confrontés à sa polyvalence créatrice qu'ils peinèrent à circonscrire. En invoquant des forces extérieures telles que la vapeur¹⁹⁸, l'électricité¹⁹⁹, ou un pouvoir diabolique, ils justifèrent leur incapacité à saisir la logique de l'œuvre.

197. Adolphe BRISSON, « Robida », *Nos humoristes*, Paris, Société d'édition artistique, 1900, p. 97-112. (Article initialement publié dans *Le Temps*, 2 février 1900, et *La Revue illustrée*, 15 février 1900, sous le titre « Robida et le Vieux Paris »).

198. Alfred LE PETIT, « Albert Robida », *Les Contemporains*, 12 mai 1881, p. 1. Henri BERARDI, *Les graveurs du XIX^e siècle, op. cit.*, vol. 11 (1891), p. 208 : « Revenant à toute vapeur aux faits présents, il les commente avec un entrain inépuisable et une invraisemblable richesse d'idées. »

199. Cette formule comparative semble avoir été empruntée à une biographie de Gustave Doré : « Gustave Doré est bien jeune, et cependant voilà bientôt quinze ans qu'il a conquis électriquement la réputation. » Voir Jules CLARETIE, *Peintres sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier, 1884, p. 108.

Au début du XX^e siècle : du portrait à l'interview

Robida était en activité depuis plus de trente ans, lorsque son nom apparut dans des répertoires biographiques à fin du XIX^e siècle²⁰⁰. La conjugaison de ses compétences lui assura une reconnaissance dans le champ artistique : il fut apprécié pour son inventivité de caricaturiste, ses dons littéraires, son talent d'illustrateur et sa perspicacité d'anticipateur. Après 1900, les notices qui lui sont réservées dans les annuaires et dictionnaires²⁰¹ témoignent de sa notoriété grandissante dont l'Exposition universelle marqua l'apogée avec l'incontournable attraction du Vieux Paris. Il en fut le concepteur et maître d'œuvre inspiré et dévoué, comme le désigne un portrait-charge au centre duquel il apparaît tel un géant penché sur les bâtisses reconstituées dont il fige la peinture²⁰² [Fig. 6]. À la veille de la Grande Guerre, la raréfaction des articles critiques fut certainement imputable à une diminution sensible de la production de Robida, à une désaffection progressive du lectorat et à une mutation du style journalistique. Les portraits des grands hommes, tant valorisés par la presse de la III^e République, cédèrent la place à des articles moins analytiques, la mode étant aux interviews plus intimistes²⁰³ et aux enquêtes²⁰⁴.

200. Gustave VAPEREAU, *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, Hachette, 1893 (6^e éd. augmentée) 4 vol. (notice sur Robida p. 1348) ; *Figures contemporaines tirées de l'Album Mariani : biographies, autographes et portraits*, Paris, H. Floury, 1894 (notice sur Robida dans le 1^{er} vol.).

201. André BERTHELOT (dir.) et al., *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Éd. Paris, Lamirault [1886-1902] 31 vol. (notice sur Robida dans le vol. 28 [1900], p. 753) ; C. E. CURINIER (dir.), *Dictionnaire National des Contemporains*, Paris, Office général d'édition, 1906 (notice sur Robida dans le vol. 5) ; *Qui êtes-vous ? Annuaire des contemporains : Notices biographiques*, Paris, Maison Ehret, 1909 (notice sur Robida, p. 659).

202. Albert RENE, « Les binettes de l'Exposition – Le maître-imagier Robida, créateur du Vieux Paris », *L'Exposition comique*, n° 4, 5 mai 1900, couverture en couleurs.

203. Lucien PUECH, « Robida intime », *L'Album*, n° X, mars 1902. Jean-José FRAPPA, « Nos Humoristes en villégiature », *Le Monde illustré*, vol. 59, n° 2527, 2 septembre 1905, p. 565.

204. ROGER-MILES [Léon Roger, dit], « L'art du rire commenté par les humoristes », *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche, n° 5, 30 décembre 1905, p. 2 ; FURETIERES, « Conversations - M. Robida et le nouveau roman des *Annales* », *Les Annales*, n° 1896, 26 octobre 1919, p. 400 ; JEAN-BERNARD, « Les 365 confidences contemporaines. 198^e confidence. Albert Robida », *Le Rappel*, 19 octobre 1926, p. 3 ; Gaston PICARD, « Une enquête – Avez-vous vu le diable... », *L'Intransigeant*, 25 octobre 1926, p. 2.

II. INSERTION ET RECONNAISSANCE DE ROBIDA DANS LE MONDE DE L'ÉDITION

En définitive, la majeure partie des portraits de Robida et des articles sur son œuvre se trouve resserrée sur la dernière décennie du XIX^e siècle qui correspond à la période médiane et à l'apogée d'une carrière de soixante années. Après le silence des journalistes au début du XX^e siècle, le relais commentatif ne sera repris que bien plus tard, dans les années 1980, par la communauté des chercheurs.

III. Une historiographie morcelée au fil du temps

1. Des études pionnières

Le partage arbitraire de l'œuvre de Robida en secteurs distincts et étrangers les uns aux autres fut instauré dès les premières tentatives de synthèse qui furent publiées en 1927, 1968 et 1984.

1927 : rétrospectives parisienne et compiégnoise

En 1927, une année après sa disparition, une « rétrospective Robida » qui rassemblait cinquante-huit œuvres fut ouverte à Paris lors du Salon des Humoristes de 1927²⁰⁵, tandis qu'une exposition de plus grande envergure était organisée à Compiègne²⁰⁶, sa ville natale. Suite à cette manifestation, un inventaire fut présenté dans une « notice bibliographique²⁰⁷ », que complètent la liste des documents exposés et « une petite étude d'ensemble²⁰⁸ », rédigée par l'homme de lettres et bibliophile, Octave Uzanne, qui après s'être attelé à résumer une carrière de soixante années, fut amené à exprimer ce doute au sujet de son ami Robida : « Mais peut-il être analysé dans sa complexité ? ». Si l'on en juge par la rareté des articles consacrés à Robida dans les années 1930 et 1940, ce premier effort de classification et de définition resta sans lendemain.

205. Salon des Humoristes, Galerie de la Boétie, 6 mars-1^{er} mai 1927. Voir « Rétrospective Robida », *Les Humoristes*, 1927, p. 123-126, listes des œuvres exposées n° 1421 à 1479.

206. « Exposition de l'œuvre de A. Robida », Palais de Compiègne, avril-septembre 1927, où 159 pièces donnent un panorama de l'ensemble des sujets et des techniques abordés par l'auteur-illustrateur.

207. Dont les sections sont : 1° ouvrages ; 2° illustrations imprimées (presse et livres confondus) ; 3° illustrations originales ; 4° lithographies et eaux-fortes. Le texte introductif signale d'ailleurs que « c'est la première fois qu'une telle entreprise a été tentée ».

208. Ce texte est repris, avec de nombreuses variantes, par Octave Uzanne en préface d'une réédition des *Œuvres de Rabelais* illustrées par Robida. Octave UZANNE, « Albert Robida illustrateur de Rabelais », Paris, Tallandier, 1928-1929, p. I-XLVI.

1948 : le Centenaire

Vingt ans plus tard, en 1948, le Musée d'art moderne de Paris marqua le centième anniversaire de la naissance de Robida²⁰⁹ par une exposition discrète dont l'accrochage exclut les travaux pour les journaux illustrés de façon à promouvoir, dans ce cadre dédié aux beaux-arts, l'image d'un Robida artiste-peintre.

1968 : une exposition fondatrice à Compiègne

Deux décennies s'écoulèrent sans manifestation notable concernant Robida, jusqu'à ce que fût organisée en 1968, à l'occasion d'un legs d'œuvres d'Albert Robida par son fils Frédéric, alors âgé de quatre-vingt-quatre ans, une exposition au musée municipal Antoine Vivenel de Compiègne²¹⁰, de façon à « offrir au public un avant-goût de ce que sera l'ensemble d'un fonds consacré à Albert Robida²¹¹ ». Au même moment, parut dans le bulletin *Le Vieux Papier* un long article, signé Fred Robida, visant certainement à pallier l'absence de catalogue d'exposition²¹². L'article est accompagné d'une « esquisse de l'œuvre d'Albert Robida²¹³ » dont la densité semble résister à la synthèse, cette densité conduisit l'auteur à distinguer six facettes inconciliables de cet « artiste protégée » :

« Il y a lieu, en effet de distinguer en lui, notamment l'humoriste à la verve intarissable, le reporter croquant au passage les scènes de la rue,

209. « Centenaire A. Robida », 1848-1926. Musée municipal d'art moderne, 26 novembre-24 décembre 1948. Une autre exposition commémorative est organisée l'année suivante au Palais de Compiègne : [Exposition Robida pour le centenaire de sa naissance]. À l'exception de quelques articles parus dans la presse, signalant son ouverture le 3 juillet 1949, je n'ai trouvé aucun document la concernant.

210. « Des audaces bourgeoises à la science-fiction. L'œuvre d'Albert Robida », musée Vivenel, 22 juin-15 novembre 1968.

211. Document dactylographié de trente pages non illustrées donnant la liste des œuvres exposées et comportant un avant-propos de M. H. Krotoff, conservatrice du musée Vivenel.

212. Fred ROBIDA, « Un artiste protégée – Albert Robida 1848-1926 », *Bulletin de la Société archéologique historique et artistique, Le Vieux Papier*, n° 227, juillet 1968, p. 209-224.

213. Fred Robida précise que cet inventaire a été entrepris avec le « souci d'orienter objectivement les recherches de ceux, jeunes ou vieux, que la multiplicité des aspects de la personnalité de l'artiste que fut Albert Robida et la surabondance de sa production pourraient rendre perplexes, soit qu'ils aient en vue de compléter leur collection personnelle, soit qu'ils songent à dresser le catalogue d'une œuvre qui les passionne. » *Ibid.*, p. 216.

l'anticipateur révélant trente ans en avance, par la plume et le crayon, ce que nous réservait alors "cette gueuse de science" – l'expression est de lui – l'historiographe revivant, pour son plaisir et celui de ses lecteurs, les joies et les peines, les mérites de nos aïeux, le paysagiste sensible pour qui sites et monuments n'avaient pas de secrets, l'illustrateur enfin traduisant en images les chefs-d'œuvre de la littérature²¹⁴. »

1984 : première étape vers un catalogue raisonné

Après avoir publié deux recueils d'images issues de la féconde production de Robida²¹⁵, Philippe Brun édita, en 1984, le premier répertoire qui couvre l'ensemble de son œuvre. Initialement destiné aux amateurs de livres aux beaux cartonnages, ce catalogue marque une étape importante. Néanmoins, la « vie » de Robida retracée avec force détails anecdotiques qui constitue la première partie de l'ouvrage ne laisse que difficilement entrevoir la structuration progressive de sa carrière²¹⁶.

2. La définition fluctuante des romans futuristes de Robida

En parallèle de l'intérêt pour les ouvrages de bibliophilie, toute une mosaïque interprétative se mit en place, des années 1880 à nos jours, autour de la « littérature futuriste²¹⁷ » écrite et illustrée par Robida. De très nombreux articles s'emploient à qualifier cet objet, alors qu'il ne représente, quantitativement, qu'une très petite part des publications de Robida²¹⁸. Dans le présent travail, la dénomination générique de

214. *Ibid.*, p. 210.

215. *Cahiers de l'art mineur*, n° 8, novembre 1976. (préf. Philippe BRUN) ; *Robida, fantastique et science-fiction*, Paris, Horay, 1981. Coll. « Les maîtres du dessin satirique ». (préf. Philippe BRUN, p. 5-14).

216. Elle ne peut être utilisée sans vérifications préalables faute de renvois vers les sources et les articles auxquels elle emprunte des informations.

217. Formule employée par Octave UZANNE dans ce texte : « Exposition de l'œuvre de A. Robida », Palais de Compiègne, avril-septembre 1927, p. 13.

218. Sur soixante-trois livres dont Robida est l'auteur et l'illustrateur, quatre sont des récits futuristes.

« roman futuriste ²¹⁹ » sera privilégiée pour désigner, en tant qu'objet d'étude, ce groupe de textes illustrés dont les changements graduels de définition traduisent l'évolution de la perception générale de l'œuvre de Robida au cours du XX^e siècle.

Comparaison de Robida à Jules Verne

Le rapprochement entre les romans de Jules Verne et ceux de Robida fut provoqué par la parution en 1879 de *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul, dans les 5 ou 6 parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne* qui fut la première fiction romanesque d'Albert Robida ²²⁰, fiction dont la vocation parodique est clairement énoncée dans le titre. Cette audace éditoriale conduisit Émile Bayard, auteur de nombreux livres sur les beaux-arts, à insister sur la vision nouvelle apportée par le téméraire auteur-illustrateur : « Robida, c'est le Jules Verne du dessin, par la verve du trait renouvelée et l'imagination intense ²²¹. » De cette formule reprise et abrégée naquit le surnom attribué au créateur de Farandoul : « Jules Verne du crayon ²²² ». L'« imagination scientifique » du dessinateur fut alors évaluée en comparaison de celle de l'auteur des *Voyages extraordinaires* ²²³.

Dans le roman *Le Vingtième Siècle*, peuvent être décelées des résurgences de sujets verniens dont voici quelques exemples : l'héroïne effectue un tour du monde à

219. La sobriété de la définition proposée par le dictionnaire *Le Petit Robert de la langue française* qualifie avec exactitude le contenu des romans de Robida : (sens apparu en 1966) « Qui évoque l'état futur de l'humanité tel qu'on croit pouvoir l'imaginer (surtout dans l'aspect fantastique des progrès techniques et scientifiques) ».

220. Marie-Anne et Jean-Jacques COUDERC, « Les voyages de Saturnin Farandoul ou Jules Verne sens dessus dessous », *Le Téléphonoscope*, n° 3, mai 1999, p. 4-7.

221. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes, op. cit.*, p. 315.

222. Jean-Jacques BRIDENNE, « Robida, le Jules Verne du crayon », *Fiction*, n° 10, septembre 1954, p. 114-117.

223. René ESCAICH, « À propos de Science-Fiction, Jules Verne et Robida », *Réforme*, vol. 11, n° 522, 19 mars 1955, p. 7 ; Étienne CLUZEL, « Les anticipations de Jules Verne et celles d'Albert Robida », *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, n° 1, 1961, p. 64-80 ; Fred ROBIDA, « Jules Verne et Albert Robida », *Le Vieux Papier*, vol. 27, n° 247, janvier 1973, p. 27-29. Dominique LACAZE, « Lectures croisées de Jules Verne et de Robida », *Jules Verne et les sciences humaines*, Paris, UGE, 1979, p. 76-100. Simone KANT, *L'opinion devant un problème technologique : la presse et l'électricité dans les dernières années du dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat de Lettres Modernes, Louis Forestier (dir.), univ. Paris X, 1979, p. 204-209.

bord d'un « chalet aérostatique », version plus confortable de l'embarcation de *Cinq semaines en ballon* (1863) ; des scènes sous-marines font songer à *Vingt mille lieux sous les mers* (1869) ; la description de naufragés échoués sur une île factice après l'explosion d'un sous-marin de plaisance rappelle la situation des « robinsons » de *L'Île mystérieuse* (1874).

En l'absence de documents tels qu'un échange de lettres et de témoignages contemporains, il serait exagéré d'évoquer, comme le fait le romancier d'anticipation Jacques Van Herp, une « complicité secrète entre les deux hommes²²⁴ ». Il apparaît pourtant que, si Robida citait Verne, en retour, certains textes verniens se nourrissent d'éléments techniques présents dans les textes de Robida. Comment Jules Verne reçut-il la publication des péripéties farandouliennes ? Sans doute ne jugea-t-il pas offensante l'œuvre de Robida puisqu'il n'hésita pas à lui emprunter par la suite, peut-être par un juste retour des choses, certaines de ses idées les plus fantaisistes : par exemple, dans *L'Étoile du Sud* (1884), les insatiables autruches engloutissent, ainsi que celles des *Aventures extraordinaires de Saturnin Farandoul*, de précieux bijoux ; dans *Gil Braltar* (1887), l'attaque des singes à l'assaut de la colonie britannique installée sur le Rocher rappelle l'armée de singes rassemblée à Melbourne par Farandoul pour lutter contre les Anglais ; l'aéro-yacht *L'Albatros* à bord duquel l'héroïne du *Vingtième Siècle* effectue son voyage de noces dut séduire Verne qui, trois ans plus tard, baptisa du même nom l'engin aérien mis au point par Robur le Conquérant ; *L'Île à Hélice* (1895), île artificielle mobile dans l'océan Pacifique fait songer à un épisode de la troisième partie du *Vingtième Siècle* durant lequel les protagonistes échouent sur une île factice qu'ils font naviguer jusqu'en Polynésie, archipel qu'ils décident de transformer en un sixième continent ; enfin, le roman *La journée d'un journaliste américain en 2889*²²⁵ emprunte, sans conteste, quantité de trouvailles techniques au *Vingtième Siècle* : le « phonotéléphote », équivalent du « téléphonoscope » [Fig. 217, 224], la « société d'alimentation à domicile » qui fait parvenir les repas chez ses abonnés par l'intermédiaire de robinets tels que ceux qui

224. Postface de *L'Horloge des siècles*, Grama, 1994 (1^{re} éd. 1902).

225. Jules Verne reprit, en grande partie, une nouvelle, écrite par son fils Michel, et la publia en novembre 1889 sous sa signature dans les colonnes de la revue américaine *The Forum*.

délivrent l'eau courante²²⁶, la « photopeinture », peinture exécutée à l'aide d'un appareil photographique [Fig. 192, 193] ainsi que le tube aérien et le sous-marin permettant de parcourir de longues distances en un temps très bref, etc.

Au-delà de ces emprunts réciproques, une véritable parenté existe entre les écrits de ces deux innovateurs qui vécurent dans le même climat idéologique et qui eurent un goût commun pour les voyages dans le futur. Ils partagèrent un même pessimisme dénotant une certaine désillusion qui s'exprime dans *L'éternel Adam* (1910), inquiétante nouvelle écrite par Verne dans les dernières années de sa vie, et dans *L'Ingénieur Von Satanas* (1919), avant-dernier roman d'anticipation conçu par Albert Robida.

La comparaison pourrait cependant s'arrêter là, si n'avait été récemment découvert vers 1990 dans le coffre-fort de Michel Verne un roman inédit écrit par son père, *Paris au XX^e siècle*, dont la première édition ne parut qu'en 1994. Bien que conçus environ à vingt ans d'écart, ce *Paris au XX^e siècle* de Jules Verne, écrit vers 1863, et *Le Vingtième Siècle* (1883) d'Albert Robida délivrent un même regard lucide et avant-gardiste. À l'instar de Michel, le héros vernien, Hélène, l'héroïne de Robida, orpheline éduquée dans un pensionnat de Bretagne, se heurte à l'incompréhension d'un tuteur banquier et ne parvient pas à trouver sa place dans un monde dominé par la rentabilité. Il serait plausible, parce qu'il a pris la même toile de fond que Verne, c'est-à-dire l'hostile métropole parisienne, que Robida ait eu l'idée d'explorer le siècle à venir après la lecture de *Paris au XX^e siècle*. Il est pourtant quasi certain qu'il n'eut pas connaissance de cet ouvrage dont seuls Verne ou son éditeur auraient pu lui permettre la lecture.

En 1998, Philippe Willems étudia ces rapprochements dans sa thèse de philosophie²²⁷ et trancha en faveur de l'originalité des visions du futur de Robida :

226. Albert ROBIDA, « L'arrivée d'un repas chez un abonné de la compagnie », *Le Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, vignette p. 83.

227. Philippe WILLEMS, *The Culture of Mimesis : Futuristic Science Fiction of the Late Nineteenth Century*, Ph. D. Diss. Philosophy, Rhonda Garelick (dir.), University of Colorado-Boulder, 1998.

« more elaborate, convincing, and realistically crafted than those found in *Paris au XX^e siècle* de Jules Verne²²⁸ ».

Robida prophète

Lors de la parution du livre *Le Vingtième Siècle* en 1883, l'adjectif le plus fréquemment employé dans la presse pour la description de ce « volume des plus curieux²²⁹ » fut le mot « humoristique » qui permettait de l'associer aux nombreux dessins satiriques publiés chaque semaine par Robida depuis une décennie. Cette première appréciation, qui témoigne de l'incompréhension des lecteurs face à ce tableau irréaliste d'une société gouvernée par la technique, varia considérablement par la suite. Gaston Tissandier, savant et bibliophile, collectionneur d'objets ornés d'aérostats, qui fut avec son frère Albert le premier à expérimenter un moteur électrique pour naviguer en ballon, prédit à Robida, après avoir découvert dans *Le Vingtième Siècle* ses dessins d'appareils volants utilisés comme mode de transport quotidien :

« Quand les aérostats dirigeables de l'avenir nous permettront de naviguer dans l'atmosphère on s'arrachera vos dessins et vous passerez prophète²³⁰. »

Robida fut effectivement considéré à partir de 1914 comme « un caricaturiste prophète²³¹ » dans la mesure où les « automobiles blindées, les obus colossaux, les torpilles, les sous-marins, [etc.] » qu'il avait décrits dans ses livres illustrés, et notamment dans *La Guerre au vingtième siècle* (1886), devinrent réalité : ils furent mis au point et utilisés lors de la Grande Guerre. En 1926, le rédacteur d'un article nécrologique consacré à Robida concluait, après un inventaire assez complet de ses

228. Philippe WILLEMS, « A Stereoscopic vision of Future : Albert Robida's *Twentieth Century* », *Science Fiction Studies*, vol. 26, 1999, p. 354-378.

229. « *Le Vingtième Siècle* - texte et dessins par Robida », *Le Monde illustré*, n° 1361, 28 avril 1883, p. 272.

230. L.A.S. de Gaston Tissandier à Albert Robida datée du 8 février 1884, musée A. Vivenel, Compiègne.

231. Henri BERARDI, *Un caricaturiste prophète, la guerre telle qu'elle est prévue par Robida il y a 33 ans*, Dorbon-Aîné, 1916. [réimpression de « La guerre au vingtième siècle », *La Caricature*, n° 200, 27 octobre 1883 et des chapitres du livre *La Vie électrique* (1892) consacrés au thème de la guerre.]

« prophéties », par la mise en évidence de l'accomplissement de ses fictions futuristes : « Avant de mourir l'auteur a pu voir se réaliser les neuf dixièmes de ses anticipations les plus téméraires²³² ». Quelques auteurs s'attachèrent ensuite, dans de plus longs articles, à l'énumération des « inventions » graphiques de Robida jusqu'à dresser un catalogue des objets qu'il avait imaginés (télévision, avions, alimentation industrielle, etc.) dans le but de démontrer ses talents de « visionnaire » ou de « prophète »²³³. À cet égard, le choix iconographique des vignettes à collectionner, proposées par la maison Nestlé, axé sur les appareils volants, est révélateur de la réception des publications de Robida dans les années 1930 [Fig. 115].

Jusque dans les années 1950, le discours ordinaire transcrivit un émerveillement face aux étonnantes intuitions de Robida et ne cessa d'évaluer son ingéniosité déployée dans la description d'un Paris de 1952. Modernisée, agrandie et transformée, la Ville lumière devient une métropole fantasmée où s'affairent de nombreux habitants grâce à une organisation urbaine en réseaux, permettant aux voyageurs et marchandises de transiter par voie aérienne [Fig. 89, 90, 92] ou dans des « tubes » et aux informations de circuler à travers un appareil, nommé le « téléphonoscope », qui préfigure tout à la fois la télévision et les systèmes de communication par le biais d'un ordinateur connecté à l'Internet. Ainsi, la clairvoyance de Robida à propos des mutations techniques fut-elle saluée, de façon de plus en plus appuyée, à mesure que les appareils électriques figurant dans les pages de ses livres apparurent et eurent une application concrète dans la vie quotidienne²³⁴.

232. LE SEMAINIER, « Courrier de Paris. Anticipations », *L'Illustration*, n° 4364, 23 octobre 1926, p. 456.

233. Michel ROBIDA, « 1936 prévu de 1869 à 1883 par le visionnaire Robida », *L'Excelsior*, 9 février 1936 ; [Anonyme « Robida. Prophet oder Phantast ? Der Jules Verne den Zeichnen », *Unser Heer* (Berlin), vol. 1, n° 26, 22 décembre 1942, p. 4-5 ; Anonyme, « A Frenchman foresaw mechanized war in 1883 », *Life*, vol. 12, n° 24, 15 juin 1942, p. 12-15 ; Allen BERNARD, « 1950 as seen in 1880 », *The Sunday Star*, 18 décembre 1949 ; Pierre KAST et France ROCHE, *Monsieur Robida, prophète et explorateur du temps*, film, ca. 1954 ; Bertrand GALLIMARD-FLAVIGNY, « Robida visionnaire », *Petites affiches*, n° 47, 8 mars 1999, p. 22.

234. Bernard CAZES, *Histoire des futurs*, Paris, Seghers, 1986.

Robida, précurseur de la science-fiction

Alors que le caractère d'exception de la trilogie sur *Le Vingtième Siècle* était unanimement reconnu, Pierre Versins, écrivain français spécialiste de science-fiction (1923-2001), fut le premier, en 1972, à identifier Robida comme un précurseur dans ce domaine. Dans *L'Encyclopédie de la science-fiction*, il explique l'engouement pour ces textes de proto-science-fiction dans une longue notice réservée à Robida, observant qu'il fut « le seul de tous les anticipateurs du XIX^e siècle et du début du XX^e à avoir présenté par avance un tableau de notre présent qui ne soit pas trop éloigné de la réalité que nous vivons aujourd'hui²³⁵ ». La même année, lors de la Documenta 5, Pierre Versins réserva une salle entière à l'exposition des dessins futuristes de Robida²³⁶, estimant qu'ils rejoignaient la problématique de la manifestation qui explorait le rapport entre l'art et le monde réel, entre l'illusion et la réalité. À la suite de ce pionnier, le romancier belge Jacques Van Herp²³⁷, l'écrivain anglais Anthony Frewin²³⁸ et Jacques Sadoul, directeur d'une collection littéraire dédiée à la science-fiction²³⁹, essayèrent de définir la place de Robida dans ce genre, alors que d'autres auteurs se contentaient de souligner la justesse des intuitions de l'auteur du *Vingtième Siècle*²⁴⁰.

235. Pierre VERSINS, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1972, p. 758-762.

236. Pierre VERSINS, « Science-fiction : Aujourd'hui vu d'hier – Heute von Gestern gesehen », *Documenta 5*, cat. expo. Kassel, 30 juin – 8 octobre 1972, p. 1-10.

237. Jacques VAN HERP, *Panorama de la science-fiction*, Verviers, Marabout, 1973, p. 230-238.

238. Anthony FREWIN, *One Hundred Years of Science Fiction Illustration, 1840-1940*, Londres, Jupiter Books, 1974. A. Frewin a également été l'assistant du réalisateur Stanley Kubrick.

239. Jacques SADOUL, *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1984)*, Paris, Laffont, 1984, p. 9-25 et p. 381-413.

240. Patrice BOUSSEL, « Informer, c'est rêver l'avenir. Le XX^e siècle avec Robida », *Nouvelles Total*, automne 1980, p. 3-17. Pierre-André TOUTTAIN, « La télévision depuis trois siècles a fasciné les écrivains d'anticipation », *Almanach de la Télévision*, 1974, p. 102-107 et p. 168-172.

Robida et l'anticipation

Dans cette logique, les récits futuristes de Robida ne tardèrent pas à être identifiés comme récits d'anticipation²⁴¹. Robida fut promu maître de ce genre que Daniel Compère, l'un des premiers à l'analyser, situe dans la lignée de la littérature populaire. Dans la typologie proposée, les récits de Robida sont inclus dans un corpus dont tous les textes ont la caractéristique commune de s'appuyer sur le procédé dit du « lecteur transporté ». Daniel Compère considère ainsi que *Le Vingtième Siècle* s'apparente à *Paris en l'an 2000* (Moilin, 1879), à *L'an 2865* (Berthoud, 1865), à *Le monde dans deux mille ans* (Pellerin, 1878), à *L'an 5865* (Mettais, 1865) et à *La Terre dans cent mille ans* (Vilgensofer, 1893). Ce rapprochement le mène à conclure, à l'instar de Pierre Versins, que « la grande originalité de Robida est de ne pas situer ses inventions dans une époque fabuleusement éloignée²⁴² ».

Par une confrontation, non plus textuelle, mais iconographique, Robida se trouve valorisé dans un album intitulé *Quand nos grands-pères imaginaient l'an 2000* conçu par Guillemette Racine²⁴³. La portée des rapprochements thématiques entre images et textes d'auteurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle est néanmoins minorée par le manque de références documentaires. Occasionnant une vague d'expositions consacrées aux représentations futuristes, la proximité du passage à l'an 2000 attira l'attention sur la place qu'occupaient dans ce courant les dessins d'Albert Robida²⁴⁴. Le grand dessin coloré à l'aquarelle, *La sortie de l'Opéra en l'an*

241. Michel DROIT, « Instantanés : hasards de l'anticipation », *Le Monde*, 23 novembre 1948, p. 4. Alain SANDERS, « Il y a 140 ans naissait Albert Robida, le maître de l'anticipation à la française », *Présent*, 24 septembre 1988, p. 3.

242. Daniel COMPÈRE, « L'anticipation populaire », *Europe*, vol. 52, n° 542, juin 1974, p. 148-153.

243. Guillemette RACINE, *Quand nos grands-pères imaginaient l'an 2000*, Paris, Nathan, 1991.

244. Deux expositions conçues par Marielle Oberthür ont été présentées à Châtellerauld : du 19 mai au 21 octobre 2000 « Drôles d'engins, un siècle de véhicules visionnaires », Manu Musée, et du 23 juin au 28 août 2000 « Robida et l'émancipation féminine », Musée des Beaux-Arts. Cat. expo. *Aéroclettes et hélioclettes, les drôles d'engins de Robida*, Châtellerauld, Musée Auto Moto Vélo, 2000.

« Dynamic City », Bruxelles, Fondation de l'Architecture, 22 juin-15 octobre 2000.

« La Bretagne de 1890 vue par Albert Robida » [exposition de l'œuvre visionnaire d'Albert Robida sous forme de reproductions], Saint-Malo, Festival « Étonnants voyageurs », 4 mai - 8 mai 2000.

Un couloir du métro à la station « Montparnasse » a longtemps accueilli une fresque incluant

2000²⁴⁵ représentant un embouteillage céleste fut ainsi retenu pour être exposé au Grand Palais parmi un large éventail de « visions du futur²⁴⁶ ».

Robida et l'utopie

Au tournant du troisième millénaire, toujours dans le cadre des expositions dédiées à la représentation du futur, apparut un autre essai de classification des anticipations de Robida explorant les filiations entre son œuvre et l'utopie.

À l'occasion de l'exposition *C'était l'an 2000. Le Paris des Utopies*, organisée par la Mairie de Paris en 1998, l'accent fut mis sur une scénographie qui se voulait distrayante et spectaculaire, au détriment de l'étude des objets présentés. À l'inverse, l'exposition « Utopies²⁴⁷ » conçue par la Bibliothèque nationale de France entre avril et juillet 2000 était constituée d'un vaste corpus propice à faire naître des analyses inédites, à l'instar de celle de Laurent Portes, conservateur des bibliothèques, qui situe Robida parmi les représentants de la littérature anti-utopique du XIX^e siècle²⁴⁸. Ce premier article fut suivi d'une étude plus complète sur « Robida et l'utopie²⁴⁹ » dont les conclusions rejoignent celles de l'historien des idées Marc Angenot qui considère les récits d'anticipation comme une déclinaison de l'anti-utopie²⁵⁰.

En 2004, Frédéric Jaccaud, archiviste à la Maison d'Ailleurs, apporta de nouvelles justifications à cette lecture en insistant sur le fait que Robida, « caricaturiste de talent, [...] distille avec soin l'ironie et le cynisme qui sont les

une reproduction agrandie d'un dessin extrait de *La Vie électrique* (1992) « Un quartier embrouillé ».

245. *Visions du Futur, une histoire des peurs et des espoirs de l'humanité*, cat. expo. Paris, Grand Palais, 30 octobre-3 janvier 2001, Cat. n° 165 : *La sortie de l'Opéra en l'an 2000*.

246. Zev GOURARIER, « Les voyages de la science-fiction », *Visions du Futur, une histoire des peurs et des espoirs de l'humanité*, op. cit., p. 236-244 (Robida mentionné p. 240).

247. Exposition où un exemplaire du livre *Le Vingtième Siècle* fut exposé.

248. Laurent PORTES, « Littérature française et utopie au XIX^e siècle », cat. expo. *Utopies*, Paris, BNF, 4 avril- 9 juillet 2000, p. 242-253.

249. Laurent PORTES, « Robida et l'utopie », *Le Téléphonoscope*, n° 6, juillet 2001, p. 3-7.

250. Marc ANGENOT, « The Emergence of the Anti-Utopian genre in France : Souvestre, Giraudeau, Robida et al. », *Science-Fiction Studies*, vol. 12, juillet 1985, p. 129-135.

premières armes de la contre-utopie²⁵¹. » Il donne la preuve que dans ce courant littéraire, qui sous un angle politique et social élabore la description d'une société en dégénérescence, Robida occupe l'incontournable position d'initiateur :

« L'œuvre anti-utopique de Robida est importante dans l'histoire littéraire du genre, car elle fait le lien entre les prémisses des utopies scientifiques et les textes du XX^e siècle. De ce fait, le "Vingtième Siècle" préfigure le mouvement contre-utopique annoncé par les ouvrages d'Orwell, de Zamiatine ou encore d'Huxley²⁵². »

Dans sa recherche de la genèse de l'anti-utopie dans la littérature française, Matthias Hausmann, chercheur en littérature, fut lui aussi amené à donner une place de choix aux livres de Robida dont il situe les caractéristiques romanesques entre les écrits de Charles Nodier et d'Émile Souvestre qui le précédèrent et ceux de Jules Verne dont il fut le contemporain²⁵³.

À compter du moment où le nom d'Albert Robida figura dans les encyclopédies sur la science-fiction²⁵⁴, certains chercheurs procédèrent à un recouplement de la définition initiale de ce genre narratif avec celle du fantastique²⁵⁵ ou de la prospective²⁵⁶, celle de la « fantaisie scientifique²⁵⁷ », « du « roman scientifique²⁵⁸ », et

251. Frédéric JACCAUD, *L'anti-utopie et le progrès scientifique dans la littérature française de la fin du XIX^e siècle - La trilogie du "Vingtième Siècle" d'Albert Robida : ironie et fascination de la science*, mémoire de licence, université de Fribourg, faculté des lettres, 2004, p. 5.

252. *Ibid.*, p. 91.

253. Matthias HAUSMANN, *Die Ausbildung der Anti-Utopie in Frankreich des 19. Jahrhunderts : von Charles Nodier über Émile Souvestre und Jules Verne zu Albert Robida (1833-1882)*, Heidelberg, Winter, 2009, coll. « Studia Romanica ; Bd. 150 » [publication issue d'un mémoire soutenu en 2008 à la Faculté de philosophie de l'université Friedrich-Alexander d'Erlangen-Nürnberg].

254. Henri DELMAS et Alain JULIAN, *Le rayon SF*, Toulouse, Éd. Milan, 1985. Peter NICHOLLS et John GUSTAFSON (éd.) *The Encyclopedia of Science Fiction. An illustrated A to Z*, Londres, Granada, 1979. Jacques BAUDOU, *La science-fiction*, Paris, P.U.F., 2003, p. 52.

255. Jean CLAVAL, « Fantastique, anticipation et science-fiction », *Le Téléphonoscope*, n° 6, juillet 2001, p. 15.

256. Gérard KLEIN, « Robida l'anticipateur, entre science-fiction et prospective », *Le Téléphonoscope*, n° 11, mai 2004, p. 3-6.

257. André LANGE, « Entre Edison et Zola : Albert Robida et l'imaginaire des technologies de communication », *Albert Robida, du passé au futur*, *op. cit.* p. 101.

258. Patrice CARRE, « Robida ou... le réseau mis en scène », *Albert Robida, du passé au futur*, *op. cit.*, p. 73.

tout récemment du « steampunk ²⁵⁹ », mais aucun d'entre eux ne semble s'être interrogé sur la dénomination revendiquée par Robida, celle de « roman d'imagination ²⁶⁰ ». Cet ensemble d'études assure aujourd'hui à Robida une indéniable reconnaissance dans l'histoire littéraire, mais le statut des images très présentes dans tous les ouvrages de ce précurseur n'y est que rarement évoqué.

Deux études récentes, menées par deux jeunes chercheuses en littérature, visent néanmoins à combler cette lacune. En axant son analyse sur la représentation de la machine dans la trilogie du « Vingtième Siècle », Haidi Guirguis révèle que le régime texte-image y est organisé selon des modalités différentes dans les trois volumes : de nature complémentaire dans *Le Vingtième Siècle*, il est en décalage dans *La Guerre au Vingtième Siècle* et disjoint dans *La Vie électrique* ²⁶¹. Cette étude de cas, qui révèle que Robida assigna une fonction définie aux images, encourage à étendre l'analyse à d'autres illustrations. Anne Rousseau, quant à elle, s'est intéressée à l'anticipation culturelle dans les récits *Le Vingtième Siècle* et *La Vie électrique* dans lesquels Robida « dénonçait les risques d'une production d'objets culturels dénués de sens car créés uniquement dans le but de démontrer leur technicité ²⁶² ». Ces deux études littéraires engagent à poursuivre la réflexion en remettant l'image au centre de la problématique.

3. Des expositions panoramiques

Si le contenu des textes de Robida, plus que les dessins qui les accompagnent, provoqua l'intérêt des chercheurs, ses créations graphiques furent pourtant révélées au public à la faveur d'une cinquantaine d'expositions depuis 1972.

259. *Futur antérieur*, cat. expo., Paris, Éd. Le mot et le reste - Galerie du jour-Agnès B., 2012.

260. FURETIERES, « Conversations - M. Robida et le nouveau roman des *Annales* », *Les Annales*, n° 1896, 26 octobre 1919, p. 400.

261. Haidi GUIRGUIS, *La représentation de la machine dans la trilogie d'anticipation scientifique d'Albert Robida : du texte à l'image et de l'image au texte*, thèse de doctorat, littératures de langue française, université de Montréal, Michel Pierssens (dir.), 2013.

262. Anne ROUSSEAU, *L'anticipation culturelle d'Albert Robida (1848-1926) : une remise en question du progrès*, sous la direction de Jean CLEDER (département littérature) et Bruno ELISABETH (département arts plastiques), master II Lettres, université de Rennes, 2012.

Six d'entre elles, s'appuyant probablement sur l'inventaire de Philippe Brun, essayèrent de donner entre 1995 et 2010 une vue globale de l'œuvre : « Exposition Albert Robida ²⁶³ » ; « Albert Robida, écrivain, caricaturiste, illustrateur ²⁶⁴ » ; « Robida, de la Grenouillère à l'an 2000 ²⁶⁵ » ; « Albert Robida, dessinateur humoristique et visionnaire de génie ²⁶⁶ » ; « De jadis à demain, l'imaginaire du dessinateur Albert Robida (1848-1926) ²⁶⁷ » ; « Albert Robida (1848-1926) : un maître de l'anticipation ²⁶⁸ ».

En dépit du nombre de documents originaux chaque fois réunis, aucune de ces expositions ne suscita, pour autant, ni étude approfondie ni recensement additionnel au répertoire établi par Philippe Brun.

263. Mairie de Tréguier, 9 juillet-17 septembre 1995. Le journal diffusé lors de cette exposition ne donne pas la liste des œuvres exposées ; il compile différents témoignages et articles antérieurs.

264. Amiens, université Jules Verne, bibliothèque de l'université, 8 février-4 mars 1996.

265. Croissy-sur-Seine, Maison Joséphine, 21 juin-20 juillet 1997.

266. Musée du Vieil Argenteuil, 17 octobre-31 décembre 1988. À l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance de Robida.

267. Compiègne, Espace Saint-Pierre des Minimes, 12 septembre-5 novembre 2009.

268. La Villette, bibliothèque des Sciences et de l'Industrie, 21 octobre 2010-30 janvier 2011.

4. Réception de Robida à l'étranger

Certains des romans de Robida furent traduits de son vivant en italien²⁶⁹, espagnol²⁷⁰, japonais²⁷¹ et anglais²⁷², mais l'accueil qui leur fut réservé n'a pu être mesuré²⁷³. Ses ouvrages furent également distribués dans des contrées éloignées de l'Europe, jusqu'en Polynésie²⁷⁴. Parmi les lecteurs de Robida figuraient des artistes d'autres

269. *Viaggi straordinarissimi di Saturino Farandola nelle 5 o 6 parti del mondo ed in tutti paesi visitati e non visitati da Giulio Verne*, Milan, Sonzogno, éd. en cent livraisons, de juillet 1883 à mai 1884. Rééd. en volume complet en 1903, 1919 et 1976.

Viaggi straordinarissimi di Saturino Farandola in Oceania, trad. et réduction Ranieri Alluli, illustrations Mario Labocetta, Milan, Arnoldo Mondadori, 1952.

Il XX secolo, Milan, Sonzogno, 1885, rééd. 1898, 1909.

L'isola dei centauri, trad. G. V. Vitali, Milan, 1935.

Au sujet de la réception de Robida en Italie, voir : Piero GONDOLO DELLA RIVA, « Un imitateur italien de Robida : Yambo », *Albert Robida, du passé au futur, op. cit.* p. 177-179 ; Piero GONDOLO DELLA RIVA, « Robida et l'Italie », *De jadis à demain, voyages dans l'œuvre d'Albert Robida*, Compiègne, Éd. musée A. Vivenel, 2010, p. 296-299.

270. *Viajes muy extraordinarios de Saturnino Farandoul*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fé, 1884. *El reloj de los siglos*, Madrid, Casa F. Pontes, 1904.

271. - *Kaikan-kyoki Dai-nijusseiki mirai-shi* [*Histoire future du vingtième siècle, étonnant et insolite*], traduction de Kenjirô TOMITA et Kunisuke SAKAMI, Tokyo, Inada Sahei, 1883.

[fascicule de 64 p. contenant les 3 premiers chapitres du *Vingtième Siècle*]

- *Sekai-shinpo Dai-nijusseiki* vol.1 [*Le Vingtième Siècle, progrès du monde*], traduction de Seiichi HATTORI, Okajima-Hôgyokudô, 1886. [traduction partielle jusqu'au chap. 5 de la 2^e partie, accompagnée de 13 dessins d'un illustrateur japonais anonyme] parution du vol. 2 [du chap. 5 de la 1^{re} partie au chap. 2 de la 2^e partie] en 1887, et du vol. 3 en 1888.

- *Shakai-shinka Sekai-miraiki* [*Histoire future du monde, évolution de la société*], traduction de Hirotada KAGUEYAMA, 1887. [version intégrale, avec quelques adaptations pour le public japonais, illustrée de 14 reproductions tirées du *Vingtième Siècle* de Robida]

- traduction de Kôji ASAHINA, Tokyo, Asahi shuppansha, 2007. [traduction intégrale contenant toutes les illustrations originales au Japon, voir : Kôji ASAHINA, « Albert Robida au Japon », *De jadis à demain, op. cit.*, p. 304-307.

272. « Amazing adventures of Mr. Dumollet on his matrimonial tour », *Pears' Annual*, Londres, 1903. *Drolls Stories Collected from Abbeys of Touraine*, London, Privately printed, 50 illustrations by A. Robida (1^{re} éd. fr. *Les Contes drolatiques*, 1905) ; *The Châteaux on the Loire, Paris-Orléans Railway*, Paris, 1924 (1^{re} éd. fr. *Les Châteaux de la Loire*, 1914) ; *Through the Pyrenees, Baudelot*, 1921 (1^{re} éd. fr. *Au fil des Pyrénées*, 1921) ; *La cité de Carcassonne*, Carcassonne, Jordy, 1926 (1^{re} éd. fr. *La Cité de Carcassonne*, 1926) ; « Yester-Year ». *Ten Centuries of Toilette*, New York, Charles Scribner's Sons, 1895. (1^{re} éd. fr. *Mesdames nos aïeules*, 1891).

273. Quelques articles parus dans la presse madrilène et londonienne suggèrent que la réception fut favorable.

274. Les livres de Robida étaient distribués dans l'archipel de Pomotou par le libraire de Papeete et « tous les enfants qui ont appris le français à la mission n'ont pas à manquer (sic) de

nationalités auxquels les bizarreries du *Vingtième Siècle* n'échappèrent pas. Le jeune Sergueï Eisenstein, qui acquit *Le Vingtième Siècle* à Saint-Petersbourg en 1917, fut intrigué par les dessins de Robida au point d'en donner une transcription graphique très personnelle dans ses carnets²⁷⁵.

Plus récemment, l'univers robidien attira l'attention de créateurs de films d'animation. L'Australien Anthony Lucas fait manifestement référence aux anticipations de Robida avec les embarcations et architectures aériennes présentées dans *The mysterious geographic explorations of Jasper Morello*²⁷⁶. Le célèbre Hayao Miyazaki semble, quant à lui, avoir trouvé dans les paysages parisiens futuristes du *Vingtième Siècle* (1883) et de *La Vie électrique* (1892) des éléments pour nourrir certaines de ses productions²⁷⁷.

À l'heure actuelle, les indices qui permettraient d'évaluer la fortune critique de Robida au-delà des frontières françaises font défaut. Même si cette nouvelle piste de recherche, qui s'intéresse à la réception internationale de Robida, s'annonce passionnante et potentiellement fructueuse, elle sera laissée de côté dans le présent travail centré sur l'univers graphique de Robida.

5. Un dessinateur à facettes ?

Les travaux collectifs récents qui tentent d'embrasser l'ensemble de la carrière de Robida continuent de multiplier le personnage en autant de personnalités artistiques que de types de publications. Trois publications collectives, respectivement parues en 2005, 2006 et 2010 apportent des éclairages nouveaux et complémentaires

les acheter quand ils vont à la ville. ». L.A.S. de Tacuavahine Noteveitone à Albert Robida, Fakarava, 15 mai 1885, musée A. Vivenel, Compiègne.

275. Ada ACKERMAN, « Albert Robida et les Slaves : Sergueï Eisenstein et *Le Vingtième Siècle* », *De jadis à demain*, *op. cit.*, p. 310-313.

276. *The Mysterious Geographic Explorations of Jasper Morello*, Australie, 2005. Le film a reçu de nombreux prix dans le monde entier.

277. Ayako ISHIKAWA, « La fascination pour le ciel et le rêve de voler », *De jadis à demain*, *op. cit.*, p. 308-309.

sur l'œuvre de Robida, mais le cloisonnement par chapitre thématique fait perdurer le modèle du portrait éclaté, proposé par Fred Robida en 1968.

Architecturé selon ce principe, le douzième numéro du *Téléphonoscope*²⁷⁸, bulletin édité en 2005 par l'association des Amis d'Albert Robida, synthétise en six courts chapitres les informations collectées jusque-là par des amateurs qui entendent promouvoir le sujet hors du cercle des collectionneurs de livres illustrés. Outre le travail de synthèse qu'il initie, ce numéro révèle des aquarelles et dessins inédits de Robida.

Une autre impulsion majeure fut donnée en octobre 2003 par Philippe Hamon qui initia, au sein du département de littérature de l'université Paris III, une journée d'étude autour de l'œuvre de Robida dont l'organisation revint à Daniel Compère. La publication des actes traduit l'intérêt des chercheurs, aussi bien en littérature qu'en histoire, pour « ce curieux artiste qui est à la fois écrivain et dessinateur²⁷⁹ ». Envisagé sous quatre angles complémentaires, Robida est analysé en tant que « témoin de son temps », « visionnaire », « voyageur du passé », « parodiste et adapté ».

Publié en 2010 à l'initiative du musée Vivenel de Compiègne, le livre *De jadis à demain, voyages dans l'œuvre d'Albert Robida*²⁸⁰, marque une nouvelle étape dans la compréhension de la carrière de Robida. Mais les trois cent quarante reproductions mettant en évidence la prépondérance des images dans le foisonnement créatif du dessinateur ne suffisent pas à rompre le classement inspiré de celui du bulletin n° 12 de l'association Robida.

Dans chacune de ces trois publications, une part prédominante est octroyée à l'auteur d'anticipation dont les récits à caractère futuriste sont examinés dans un chapitre séparé : « Robida, chroniqueur de la société du futur²⁸¹ », « Robida

278. « Albert Robida 1848-1926 », *Le Téléphonoscope, bulletin de l'association des amis d'Albert Robida*, numéro spécial, septembre 2005, 64 p. (L'association a été créée en septembre 1997)

279. Daniel COMPÈRE, « Albert Robida aujourd'hui », *Albert Robida, du passé au futur, op. cit.*, p. 9.

280. *De jadis à demain, voyages dans l'œuvre d'Albert Robida*, Sandrine Doré (dir.), Compiègne, Éd. musée A. Vivenel, 2010.

281. « Albert Robida 1848-1926 », *Le Téléphonoscope, op. cit.*

visionnaire²⁸² » ou bien « Robida, explorateur du futur²⁸³ ». Des analyses très documentées installent avec justesse les anticipations de Robida dans leur environnement éditorial, celui de « la tradition de la science-fiction française du XIX^e siècle²⁸⁴ », tout en rappelant le « contexte technologique et esthétique²⁸⁵ », « un contexte fortement marqué par une réelle électromania et précédé d'une production intense de vulgarisation scientifique et technique²⁸⁶ ». En amont de ces interprétations, un mémoire de littérature française rédigé en langue allemande et présenté, en 1992, à l'université de Duisburg par Heinrich Raatschen considérait déjà le texte du *Vingtème Siècle* sous l'angle de son rapport aux progrès techniques de la fin du XIX^e siècle²⁸⁷.

Si ces lectures complémentaires, essentiellement scientifiques et littéraires, mettent en valeur le talent de « prospectiviste exceptionnel²⁸⁸ » de Robida, leur défaut est de réduire l'auteur-illustrateur à un « anticipateur²⁸⁹ ». Cette étiquette, aussi élogieuse soit-elle, fausse quelque peu les perspectives de compréhension de l'univers graphique de Robida dans la mesure où elle privilégie le rattachement de ses textes d'anticipation illustrés à un vaste corpus d'écrits scientifiques et de romans de science-fiction. En vigueur dans la majorité de ces études, l'approche sectorielle et réductrice qui néglige la partie illustrative des récits futuristes de Robida se prive donc de précieuses clés d'interprétation qui pourraient être puisées, de manière plus immédiate, dans d'autres publications illustrées du dessinateur. À l'inverse des travaux

282. Albert Robida, *du passé au futur*, *op. cit.*

283. *De jadis à demain, voyages dans l'œuvre d'Albert Robida*, *op. cit.*

284. Gérard KLEIN, « Robida l'anticipateur, entre science-fiction et prospective », *Albert Robida, du passé au futur*, *op. cit.*, p. 81-87.

285. André LANGE, « Entre Edison et Zola : Albert Robida et l'imaginaire des technologies de communication », *Albert Robida, du passé au futur*, *op. cit.*, p. 89-116.

286. Patrice CARRE, « Robida ou... le réseau mis en scène », *Albert Robida, du passé au futur*, *op. cit.*, p. 73.

287. Heinrich RAATSCHEN, *Fortschritt und Spektakel*, *op. cit.*

288. Gérard KLEIN, « Robida l'anticipateur, entre science-fiction et prospective », *Albert Robida, du passé au futur*, *op. cit.*, p. 81-87.

289. Gérard KLEIN, *Ibid.* ; Pierre VERSINS, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1972. (notice sur Albert Robida p. 758-762).

évoqués dans ce chapitre, la présente étude entend se focaliser sur l'étude des images et favoriser une compréhension plus large de l'œuvre de Robida.

6. Vers une approche décroissant

Une des particularités donnant l'impression que l'œuvre de Robida résiste à tout effort d'unification est d'ordre thématique. Vers 1900, surgit l'antinomie entre un Robida « visionnaire devineur des féeries de la science de demain, rappelant en cela les dernières œuvres de Grandville²⁹⁰ » et un autre amoureux du passé cohabitant néanmoins dans le même personnage²⁹¹. Dans la plupart des notices nécrologiques sur Robida parues en 1926, l'opposition entre visions passéistes et futuristes perdure :

« [...] sa verve imaginative d'illustrateur lui faisait directement une place à part : c'était un original à la fois ultramoderne et moyenâgeux, partagé entre l'évocation du passé gothique d'une Cour des miracles et l'anticipation d'un avenir pressenti dans les primesautières images de *Paris au XX^e siècle* (sic.) et de *La Guerre infernale*²⁹². »

L'univers de Robida est, tout autant, tiraillé entre des pôles moins réducteurs et monolithiques que le passé et le futur. Le titre de « prophète paradoxal²⁹³ », par lequel est défini en 1919 l'auteur-illustrateur, suggère que des nuances peuvent être apportées à son portrait. Cette définition bipolaire est adoucie par une étude plus attentive des romans futuristes de Robida qui conduit à déplacer le conflit intérieur de Robida sur un autre plan : « le duel qui déchire l'auteur ; ce tiraillement entre l'admiration pour la science, pour sa force créatrice, et la répulsion, pour son

290. Raoul DEBERT, *La caricature et l'humour français au XIX^e siècle*, Paris, Larousse, [1898], p. 239.

291. Bertrand GALLIMARD-FLAVIGNY, « Un visionnaire amoureux du passé : Albert Robida », *Les Petites Affiches*, n° 103, 7 septembre 1984, p. 26-27.

292. « Le Bulletin de l'art – Albert Robida », *Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1926, n° 732, p. 286.

293. Anna GOURDET, « Albert Robida ou le prophète paradoxal », *De jadis à demain, op. cit.*, p. 102-107. Voir aussi FURETIERES, « Conversations - M. Robida et le nouveau roman des *Annales* », *Les Annales*, n° 1896, 26 octobre 1919, p. 400 : « Et moi qui viens de relire *Le XX^e Siècle* avec un intérêt captivant en y trouvant mille détails d'une vérité déconcertante, quand on songe à la date où ils ont été pensés, sur les transformations sociales, les développements économiques et les moyens industriels, j'admire M. Robida, prophète aimable et paradoxal. »

utilisation destructrice²⁹⁴ ». De même, l'examen du nombre considérable d'illustrations que Robida dédia aux époques passées ferait probablement émerger un constat similaire, gommant la dualité entre passé et futur, au profit de catégories ayant trait, d'une part, à la destruction et la création et, d'autre part, à la tradition et la modernité.

À la suite des travaux initiés par l'historien du patrimoine et de l'architecture Jean-Michel Leniaud, au sujet de « l'intervalle qui sépare et relie ces deux concepts à la fois proches et distants nostalgie et utopie²⁹⁵ », il paraît intéressant d'aborder l'œuvre de Robida selon un principe de continuité et d'oscillation, ce qui va à l'encontre des études habituelles mettant en opposition passé et futur dans un face à face contradictoire. Face aux nombreuses images dans lesquelles Robida intégra de manière volontaire ou bien inconsciente des éléments formels empruntés aux arts du passé, une telle approche, propice au décloisonnement, porte à observer son œuvre en s'attachant à la survivance des formes.

294. Frédéric JACCAUD, « *Le Vingtième Siècle* d'Albert Robida : une vision ambiguë de l'avenir », *De jadis à demain, op. cit.*, p. 90-95.

295. Jean-Michel LENIAUD, « Entre nostalgie et utopie, rétro-, intro- et pro- spection », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2005, tome 163, livraison 2, p. 5-12.

Première partie

–

**EVOLUTION DE ROBIDA
DANS LE SECTEUR DE L'EDITION ILLUSTREE**

IV. Presse illustrée, des conventions à l'expérimentation

L'examen des dessins de Robida diffusés dans la presse, auxquels ce chapitre est consacré, permettra d'identifier ses expériences journalistiques variées, essentiellement menées sur le territoire parisien de 1866 à 1890, à l'exception d'une brève parenthèse autrichienne en 1873.

Animé par le rêve de jeunesse de « faire du paysage », Robida « dont le rêve était de dessiner des arbres et des maisons²⁹⁶ » s'installa en 1867 à Paris à l'âge de dix-sept ans²⁹⁷. À la différence de son aîné Gustave Doré (1832-1883), auquel il fut très souvent comparé²⁹⁸, il ne chercha pas à tout prix à s'imposer en tant que peintre et chercha des manières plus modestes de mener à bien son projet. À l'apprentissage pictural, Robida préféra l'engagement rapide dans la vie active dans le secteur de la presse parisienne.

1. Apprentissage des conventions de la presse humoristique

Découverte d'un savoir-faire graphique au *Journal amusant*

Robida aborda les quatre premières années de sa carrière par la pratique du dessin humoristique peuplé de « bonshommes comiques²⁹⁹ ». Ses premiers dessins sont publiés le 24 novembre 1866 [Fig. 31]. En quatre dessins, regroupés sous le titre « Les

296. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, *op. cit.*, p. 319.

297. Selon les estimations proposées par Laurent Bihl pour la génération suivante, l'âge moyen d'une première participation à la presse illustrée se situait plutôt aux environs de vingt-cinq ans. Laurent BIHL, *La grande mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 374.

298. Marc THIVOLET, « Albert Robida », *Encyclopædia Universalis*, éd. 2004. La notice débute ainsi : « Dans ses lignes générales, l'activité d'Albert Robida ressemble fort à celle de Gustave Doré. [...] ». Sur les 76 notices nécrologiques consacrées à Robida consultées (se reporter à la bibliographie), 25 contiennent une comparaison à Gustave Doré.

299. Selon les termes employés par Robida. Voir Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, *op. cit.*, p. 319.

petits journaux³⁰⁰ », Robida raille l'engouement des lecteurs – plus précisément des lectrices – pour les romans populaires dont les aventures de Rocambole sont l'archétype³⁰¹. Les deuxième et troisième vignettes n'épargnent pas les éditeurs qui dispensent à des auteurs de feuilletons des conseils visant plus à la rentabilité qu'à la qualité littéraire. Ces croquis humoristiques inoffensifs évoquent les contraintes essentielles auxquelles le dessinateur devait faire face dans un contexte industriel : la cadence de production et la fidélisation du lectorat. Avec ces premières compositions assez figées, mettant en scène, par exemple, la confrontation conventionnelle entre un artiste incompris et sa logeuse, Robida entra d'emblée dans le domaine de la satire des mœurs et celle du domaine littéraire qui restèrent longtemps son domaine de prédilection.

Le *Journal amusant* fut un tremplin de choix pour le jeune Robida d'autant plus que le nom des dessinateurs y était mis en valeur, figurant systématiquement en gros caractères au-dessus des dessins. Initialement intitulé *Journal pour rire*, cet hebdomadaire, fondé en 1848 par Charles Philipon à la suite de *La Caricature* et du *Charivari*, avait changé de titre en 1856 pour celui de *Journal amusant* qui, au dire de son fondateur, correspondait mieux à son contenu, plus humoristique que franchement comique³⁰². Laissant à d'autres le soin de diffuser des caricatures politiques avec le risque d'enfreindre la censure, *Le Journal amusant* privilégia, dès sa création, la satire des mœurs. Dans cet hebdomadaire de huit pages qui se présente comme un véritable « journal d'images³⁰³ », le texte n'occupe que la partie inférieure des feuillets laissant aux dessins, soulignés d'une légende, une place majeure.

Au moment où Robida se présenta au *Journal amusant*, l'hebdomadaire était passé sous la double direction de Pierre Véron pour la rédaction, et d'Eugène Philipon

300. « Les petits journaux », *Journal amusant*, n° 569, 24 novembre 1866, quatre dessins en dernière page du journal.

301. Jean-Claude VICHE, « Les premiers dessins publiés d'Albert Robida », *De jadis à demain*, *op. cit.*, p. 266-267.

302. Il existe un *Petit Journal pour rire*, sur huit pages et de petit format, non daté, dont la parution est contemporaine de celle du *Journal amusant* auquel il emprunte de nombreuses vignettes. Alfred Grévin en dessinait régulièrement la couverture.

303. Selon la formule du sous-titre du journal.

pour la partie administrative³⁰⁴. L'emplacement des bureaux rue du Croissant³⁰⁵, ruelle où étaient implantées vingt-cinq autres librairies ou imprimeries, permit à Robida de s'immerger dans le monde animé de la presse et de l'édition parisiennes dans ce quartier de la Bourse. Pendant sa première année au *Journal amusant*, Robida participa à vingt-neuf numéros dans un desquels, en février 1867, il produisit neuf dessins consacrés à « La grrrrrande exposition³⁰⁶ ». Hormis pour quelques grandes planches plus complexes, les dessins de Robida respectent le schéma structurel mi-graphique mi-textuel des vignettes qu'aucun ordre séquentiel ne rattache entre elles.

Il est difficile d'évaluer quel bénéfice intellectuel Robida tira de ses déambulations, dans les allées du Champ-de-Mars, sur le chantier de l'Exposition universelle³⁰⁷ à la recherche de scènes susceptibles d'amuser les lecteurs. Après s'être rendu deux fois à l'Exposition où « [...] quelqu'un qui aurait à soi trois mois entiers, et qui viendrait là tous les matins prendre des notes, s'épargnerait par la suite bien des lectures et bien des voyages », estimait Gustave Flaubert, « cela est écrasant. [...] On se sent là très loin de Paris, dans un monde nouveau et laid, un monde énorme qui est peut-être celui de l'avenir »³⁰⁸.

Dans les croquis humoristiques de Robida, il est très peu question des fleurons de la production scientifique, industrielle ou artistique présentés par cinquante-deux mille exposants, mais ces omissions informatives sont certainement imputables à la ligne éditoriale du *Journal amusant* dont la mission était d'offrir non pas des images didactiques, mais « comiques, critiques, satiriques³⁰⁹ », susceptibles de plaire à un lectorat cosmopolite.

304. Ces informations sont signalées sur la première page du journal.

305. Les bureaux étaient implantés au 16 rue du Croissant avant leur déménagement au 20 rue Bergère au début du mois de novembre 1867.

306. *Le Journal amusant*, n° 582, 23 février 1867.

307. « À propos de l'exposition », *Le Journal amusant*, n° 586, 23 mars 1867.

308. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert, Correspondance*, Paris, Louis Conard, 1929, 5^e série, lettre 912 [à George Sand], p. 299.

309. Selon le sous-titre du journal.

Pendant le second semestre 1867, le journal consacra à l'Exposition universelle un grand nombre de livraisons auxquelles Robida participa largement³¹⁰. Le 21 décembre 1867, la réalisation d'un numéro complet intitulé « L'affaire 1867 » [Fig. 167] lui fut confiée. À la une apparaît l'Année, incarnée par une femme entièrement dissimulée dans un long manteau semblable à un linceul, qui comparait devant un redoutable tribunal assisté de diabolotins dont la présence est explicitée par la légende : « la scène se passe aux enfers ». Sur les six pages suivantes, les griefs examinés lors d'un procès sont résumés, chacun dans une vignette. Le principal chef d'accusation du réquisitoire est d'avoir accueilli l'incontournable Exposition. Les croquis mettent toujours en scène quelques personnages qui se détachent sur un arrière-plan souvent saturé de hachures esquissant des éléments contextuels.

En l'espace d'une année, le trait de Robida, au départ hésitant, s'affine, s'épure et devient plus incisif. Ses dessins voisinent avec ceux d'André Gill qui assurait d'un trait sûr et appuyé les comptes rendus des pièces de théâtre³¹¹ et avec ceux de Grévin dont les « Fantaisies parisiennes » oscillent entre langueur et grivoiserie. Au moment du Salon annuel, qui vola temporairement la vedette à l'Exposition universelle, Robida partagea un numéro avec Bertall, spécialiste des Salons caricaturaux, qui parodiait les œuvres, laissant au novice le soin de croquer les réactions des visiteurs devant les tableaux et « à travers le Salon³¹² ». À l'instar de Cham et de Bertall, Robida divertit son lectorat en glissant des critiques visant la société bourgeoise³¹³. Il côtoya Stop, qui restituait en images bals et opérettes, ainsi que Morland ou Lafosse aux côtés desquels il aura à nouveau l'occasion de travailler dans *La Vie parisienne*. Robida, débutant, fut

310. Parmi lesquels on peut citer la cérémonie de distribution des récompenses du 15 août qui est parodiée par Robida dans une « Distribution des prix », *Le Journal amusant*, n° 607, 17 août 1867, couverture et p. 2-4 ; ou la dispersion et la vente des pavillons et des objets exposés « Un peu d'exposition à vendre aux enchères », *Le Journal amusant*, n° 619, 9 novembre 1867, couverture et p. 2 et 3.

311. Par exemple « Les Arabes au théâtre international », *Le Journal amusant*, n° 603, 20 juillet 1867, p. 5 et « Antony, un coup de poignard et deux coups de crayon », *Le Journal amusant*, n° 616, 19 octobre, p. 5.

312. « À travers le salon », *Le Journal amusant*, n° 596, 1^{er} juin 1867, p. 4 et 5.

313. Par exemple dans « La saison des concerts », *Le Journal amusant*, n° 639, 28 mars 1868, p. 7-8 ; « Les plaisirs de l'hiver », *Le Journal amusant*, n° 683, 30 janvier 1869, couverture et pages suivantes.

indéniablement adopté et stimulé par cette équipe de dessinateurs humoristes reconnus.

Une collaboration suivie au *Paris-Caprice*

En janvier 1867, l'Empereur promettait, dans un manifeste, la libéralisation prochaine de la presse. La loi du 11 mai 1868 qui concrétisa cette promesse d'assouplissement de la censure provoqua, pour la seule année 1868, la création de quinze nouveaux journaux de caricature qui ne furent plus soumis à l'autorisation préalable de parution. Des petits journaux tels que *La Parodie*, *Le Polichinelle*, *La charge* et *Paris-Comique*, nés dans ce contexte libérateur, mais dont l'existence fut cependant éphémère, fournirent à Robida de nouveaux supports d'expression. Mineurs au regard de l'histoire de l'art et de la presse, ces périodiques révèlent néanmoins qu'il ne cessa d'accroître son activité graphique à la suite de cette première expérience au *Journal amusant*. Dans les paragraphes suivants, on s'intéressera à *Paris-Caprice*, petit journal auquel Robida contribua de février 1868 à août 1870.

Il est probable qu'à l'occasion d'une brève pause dans sa collaboration avec *Le Journal amusant*, entre le 7 décembre 1867 et le 7 mars 1868, Robida entra en contact avec Fernand de Rodays, le directeur de *Paris-Caprice*, qui lui adressa le 16 février 1868 une courte missive lui rappelant une commande³¹⁴, tout en l'invitant à se présenter aux bureaux de la rédaction situés 9 rue de Fleurus³¹⁵. Robida dut répondre sur-le-champ puisque la composition intitulée « Premières courses³¹⁶ » parut six jours après cette relance.

Ce premier dessin au graphisme encore hésitant fut diffusé le 22 février 1868 dans le onzième numéro de cet hebdomadaire tout nouvellement créé le 14 décembre 1867. Les courses hippiques et le cortège des mondanités futiles qui leur sont inhérentes s'intègrent à la rubrique sportive de cette gazette illustrée, littéraire et

314. Fernand de Rodays (1845-1925) signait la lettre de son pseudonyme, Pierre Jaf.

315. « Pensez-vous à notre croquis sur les courses ? Ayez, je vous prie, l'obligeance de passer demain au journal entre 2 et 3 heures. » L.A.S. de [Fernand de Rodays] à Albert Robida, s. l., 16 février 1870, musée Vivenel, Compiègne.

316. *Paris-Caprice*, n° 11, 22 février 1868, p. 168.

artistique³¹⁷ promettant des « chroniques du monde élégant, sport, modes, littérature, poésie, arts, musique, théâtres, peinture³¹⁸ » réparties sur seize pages de manière à former un journal à la fois humoristique et soigné, comme le précise un prospectus :

« Par ce temps de journaux à bon marché qui encombrant la voie publique et affichent la prétention de monopoliser à leur profit tous les lecteurs, nous avons cru qu'il y avait place pour une publication d'un genre plus relevé, ne s'adressant qu'à un public d'élite. La faveur avec laquelle nous avons été accueillis nous a prouvé que nous ne nous étions pas trompés. *Paris-Caprice* est le journal des gens du monde, le journal de tous ceux pour qui le bon ton n'est pas incompatible avec l'esprit³¹⁹. »

À quelques exceptions près³²⁰, Robida participa de manière régulière à *Paris-Caprice* : sa signature est présente dans tous les numéros du mois février 1868 jusqu'à la disparition de l'hebdomadaire le 27 août 1870³²¹. La signature manuscrite « A. Robida », bien visible dans la partie inférieure de la double page centrale du journal, facilite l'identification immédiate des dessins du nouveau venu dans l'équipe. Son travail graphique y est plus libre que celui pratiqué jusqu'alors dans le *Journal amusant* où la disposition des dessins de taille standardisée était contraignante. La distribution peu conventionnelle des pages de *Paris-Caprice* s'inspire de celle d'une publication concurrente, *La Vie parisienne*, qui ménage trois espaces distincts, dans chaque numéro, à des dessins de nature différente. Le premier espace dessiné, occupé par une illustration en en-tête qui marque le début d'une nouvelle, est toujours situé en ouverture du journal. Le deuxième concerne des pages isolées dans lesquelles s'insèrent de petits croquis humoristiques et le troisième est constitué par la double page centrale, un emplacement de choix sur lequel les dessins peuvent se déployer sans entrave.

Cette structuration de *Paris-Caprice* n'impliquait donc pas de fortes contraintes formelles pour le dessinateur qui disposait d'une grande liberté, comme en

317. Selon le sous-titre du journal.

318. Ainsi que l'annonce l'énumération qui surmontait le sommaire de chaque numéro.

319. Publié en supplément le 30 mai 1868.

320. Aucun dessin de Robida ne figure dans les numéros suivants : n° 40, 12 septembre 1868 ; n° 43, 3 octobre 1868 ; n° 110, 15 janvier 1870 ; n° 137, 23 juillet 1870.

321. Le dernier dessin de Robida s'intitule « En guerre », n° 142, 27 août 1870, p. 136-137. Après l'interruption de la parution liée à la guerre franco-prussienne et à la Commune, Fernand de Rodays entra au *Figaro*.

témoignent les indications sommaires adressées à Robida par Eugène Schnerb, le rédacteur en chef :

« Faites-moi, si vous le sentez une page intitulée Mon tirage au sort. Ne parlez que de vous – vos impressions, votre numéro, etc.³²². »

Sur la planche parue en janvier 1869, sous le titre « Mon tirage au sort », une suite de croquis retrace chronologiquement la conscription d'un jeune homme dégingandé portant des lunettes, tel Robida sur ses portraits de l'époque, qui se soumet à toutes les étapes de cette journée à l'issue de laquelle il apprendra si le sort l'a désigné pour le service militaire [Fig. 5].

Le découpage du récit en vignettes (la convocation, la nuit d'insomnie qui précède l'événement, l'attente angoissante avant le tirage du n° 122 qui délivre le chanceux de ses obligations militaires³²³, les festivités terminant la journée avant le retour par le chemin de fer), qui apparaît ici pour la première fois dans les dessins de presse de Robida, rattache cette page aux littératures dessinées selon les critères retenus par Harry Morgan³²⁴.

Peu de temps après, Robida employa à nouveau ce dispositif narratif dans *Le Journal amusant* où « Une horrible aventure³²⁵ » relate, à la première personne, les déboires d'un jeune clerc de notaire prêt à se marier et à reprendre l'étude de son patron. Le lecteur découvre, en dix-huit vignettes sur trois pages et sous un titre utilisant de manière inhabituelle l'article indéfini pour souligner le caractère impersonnel du récit, l'échec des projets du clerc frivole reconnu lors d'un bal masqué à la fois par son beau-père et par le notaire qui l'emploie. Robida eut très peu recours

322. L.A.S. d'Eugène Schnerb à Albert Robida, Paris, 30 [janvier 1869], musée Vivanel, Compiègne.

323. Numéro qui échet effectivement à Robida, selon un document officiel établi par la mairie de Compiègne en 1876.

324. Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'an 2, 2003. p. 150 et p. 152 : « Les images de la littérature dessinée sont narratives parce qu'elles composent un récit, défini comme une série d'événements reliés par des rapports de causalité et de consécution. [...] Nous avons caractérisé la littérature dessinée par le fait que c'est l'image qui sert de point d'ancrage. Cet ancrage repose sur 1. la présence d'un dispositif (par exemple un cycle de dessins, un strip avec texte sous l'image, une planche compartimentée avec bulles et récitatifs, etc.), et 2. la séquentialité, c'est-à-dire la présence d'un récit dans la séquence d'images. »

325. *Le Journal amusant*, n° 685, 13 février 1869, p. 2-4.

par la suite à la narration par séquences dans ces journaux distrayants dans lesquels il fallait privilégier les sujets conventionnels en les ponctuant de gags, si ce n'est pour expliciter une action en deux ou trois vignettes à l'intérieur d'une planche. Ce ne fut que lorsqu'il dessina dans son journal, *La Caricature*, qu'il reprit ce système narratif.

Pour *Paris-Caprice*, bien que Robida ait souvent eu la permission de composer à sa guise selon un thème prédéfini, il apparaît cependant que certaines planches n'ont été retenues pour la publication qu'après des changements partiels, comme ceux réclamés par Eugène Schnerb :

« Au lieu de petits croquis on me demande deux grands sujets dans une page, placés à peu près comme cela [croquis]. Je vous engage à prendre les deux sujets ci-joints et à les agrandir pour former une page. Arrangez-vous pour le mieux et apportez-le moi demain ³²⁶. »

Cette demande de corrections amena Robida à se détacher de la présentation usuelle de ce journal et à renoncer aux croquis de quelques centimètres imbriqués et systématiquement accompagnés d'une légende ³²⁷.

Le rédacteur en chef n'était pas le seul à transmettre des consignes détaillées à Robida. Ernest d'Hervilly (1839-1911), qui écrivait régulièrement dans l'hebdomadaire sous le pseudonyme de « cousin Jacques », fournit par exemple un canevas précis lorsqu'il commanda à Robida « quelques croquis drôles » sur « deux pages » :

« Faites donc des croquis de ce sujet du samedi soir au lundi matin. Départ de monsieur le samedi soir – les paquets – les livres – les journaux – les commandes de madame. Le lever le matin, dès l'aube, on va humer l'air, faire sa barbe dès l'aurore, le sacré coq qui gueule, le déjeuner en pantoufles, Qu'est-ce que nous ferions donc bien après déjeuner ? [...] ³²⁸. »

326. L.A.S. d'Eugène Schnerb à Albert Robida, Paris, 18 décembre 1868, musée Vivenel, Compiègne. Les conseils se rapportent certainement à la planche intitulée « Il est minuit Parisiens dormez », *Paris-Caprice*, n° 55, 26 décembre 1868.

327. Le rédacteur en chef semble se charger de la partie rédactionnelle : « Je vous ferai un petit boniment à côté. » L.A.S. d'Eugène Schnerb à Albert Robida, Paris, 30 [janvier 1869], musée Vivenel, Compiègne.

328. L.A.S. d'Ernest d'Hervilly à Albert Robida, s. l. [Paris], s. d. [1869], musée Vivenel, Compiègne.

Ces directives³²⁹ portèrent Robida vers l'élaboration de caricatures par types : il dessina une planche intitulée « du samedi soir au lundi matin³³⁰ » qui détaille les occupations d'un bourgeois venu rejoindre son épouse en villégiature à la campagne. De temps à autres, les sujets des dessins étaient suggérés par des personnalités extérieures à la rédaction de *Paris-Caprice* telles que le fondateur du quotidien *Le Gaulois*, Henry de Pène (1830-1888), qui convia Robida au théâtre des Italiens à une soirée réservée aux abonnés du *Paris-Journal* dont il était le directeur³³¹. En retour, Robida publia dans *Paris-Caprice* un compte rendu succinct du spectacle et du dîner mondain qui le suivit³³².

Au cours des dernières années du Second Empire, avec l'exemple de ses aînés, aussi bien dans la petite presse qu'au *Journal amusant*, Robida bénéficia d'un apprentissage intensif et exigeant du métier de dessinateur. Tout en contribuant à la perpétuation des redites graphiques partagées par tous les dessinateurs³³³, Robida parvint à insérer dans ses dessins, qui se cantonnent aux décors parisiens³³⁴, des caractéristiques très personnelles (motifs puisés dans l'imagerie moyenâgeuse, machines de son invention, femmes en costume militaire...) comme dans la planche intitulée « Les mystères du comité de lecture » du Théâtre-Français parue dans *Paris-*

329. Pour l'illustration de « Monsieur Cendrillon » (*Paris Caprice*, n° 117, 5 mars 1870) Ernest d'Hervilly demanda à Robida de dessiner un « petit salon retiré, fermé par des portières mi-closes, par des arbustes, sur un grand divan dort un jeune homme en toilette de bal ; il a les pieds déchaussés. Une jeune femme, en grande toilette aussi se sauve tenant à la main les bottines de celui qui dort. » L.A.S. s. n. [Ernest d'Hervilly] à Albert Robida, s. l. [Paris], s. d. [27 février 1870], musée Vivenel, Compiègne.

330. *Paris-Caprice*, n° 82, juillet 1869, p. 8-9.

331. L.A.S. d'Henry de Pène à Albert Robida, Paris, 27 janvier 1869, musée Vivenel, Compiègne : « Monsieur et cher confrère, Après la soirée-prime que le *Paris* donne mercredi 10 février aux Italiens et à laquelle je serai très heureux de vous voir assister, nous espérons [...] que les artistes qui auront si gracieusement donné leur concours voudront bien accepter à souper aux Frères Provençaux ; voudrez-vous aussi être des nôtres, vous nous feriez grand plaisir. »

332. « La fête du *Paris* au théâtre-Italiens », *Paris-Caprice*, n° 65, 6 mars 1869.

333. En 1868 et 1869 au moment où Robida y intervient le plus, les dessinateurs du *Journal amusant* sont entre autres Grévin, Bertall, Randon, Morland, Léonce Petit ; ceux du *Paris-Caprice* sont Montbard, Régamey, Sahib.

334. Il s'agit des espaces privés (pièces de réception, espace intime de la chambre, cuisine) ou publics (théâtres, bals, jardins, boulevards, champs de courses).

Caprice en novembre 1868 [Fig. 196] : le comité, réuni dans « la grande salle » délimitée par une ligne anguleuse suggérant les créneaux d'un donjon que survolent de funestes corbeaux, se trouve assimilé à une impitoyable société secrète médiévale qui soumet à la torture les auteurs dramatiques ayant eu la prétention de s'y aventurer. La transposition d'une scène d'actualité dans une époque passée ou future est un procédé que Robida utilisera souvent, au cours de sa carrière, pour faire surgir un comique de situation débouchant sur une critique, toutefois, peu véhémence. En rejoignant dès ses débuts dans la presse de grands journaux illustrés, Robida s'épargna les errances d'une rédaction à l'autre et la vie de bohème qui en aurait résulté et put tout de suite s'insérer dans un cadre professionnel propice à la définition de son style graphique.

2. Croquis sur le vif et dessin de reportage dans la presse

Un dessinateur parmi les militaires

Une participation régulière au *Journal amusant*, à *Paris-Comique* et à *Paris-Caprice* pendant le premier semestre 1870, permit à Robida d'amasser un pécule dans la perspective d'une exploration de la région rhénane, premier grand voyage au-delà de l'Oise :

« Je devais faire le voyage longtemps rêvé et espéré sur les bords du Rhin. Que de choses à voir ! En premier Strasbourg, pays de la famille maternelle, l'Alsace des Vosges, la Forêt noire, le Rhin, les vieilles villes et les vieux bourgs et Bade aussi qu'il ne fallait pas manquer³³⁵. »

À cause de la brusque mobilisation des troupes françaises à la mi-juillet 1870 et leur difficile acheminement vers le front au détriment de la circulation des voyageurs civils, il dut renoncer à l'itinéraire minutieusement préétabli :

« Et voilà brusquement l'orage qui éclate, l'ouragan, le cyclone dans un ciel sans nuage la veille. La valise est faite. Partons tout de même. [...] C'est ainsi que, vers le 15 juillet je partis à grand-peine avec un des trains de troupes, inséré dans un wagon de troisième archi-comblé d'hommes, de sacs, de fusils,

335. Albert Robida, *Journal 1870-71*, 2^e version inédite, s. d.

pour arriver à Nancy cahin-caha avec dix-sept heures de retard. Voyage interminable³³⁶. »

Aussi désorienté que les soldats Robida séjourna dans les villes proches de la frontière prussienne :

« J'ai passé en Alsace et en Lorraine la deuxième quinzaine de juillet, au moment de l'entrée en campagne, quinze jours qui comptent passés à errer de Nancy à Metz et à Luxembourg, de Strasbourg, à Mulhouse et Bâle avec les régiments éparpillés sur cinquante lieues de la frontière et se fatiguant en marches et contremarches dans des directions bien incertaines, quinze jours employés à faire de vagues croquis, paysages, monuments et surtout soldats³³⁷. »

Malgré cette immense déconvenue, il ne renonça pas, au mépris de sa sécurité, à relever dans son carnet quelques scènes susceptibles d'intéresser les lecteurs des journaux humoristiques :

« Pas toujours commodes à exécuter, ces croquis, car on était exposé à être arrêté comme espion. Ce qui, du reste, m'était arrivé au commencement de la guerre à Nancy, alors que je dessinais les bonnets à poil des grenadiers de la garde, posés sur des piquets autour des tentes (quel renseignement pour Bismarck !), et une seconde fois à Strasbourg devant le pont du Rhin³³⁸. »

Le « bain des grenadiers », observé et dessiné à Nancy le 24 juillet [Fig. 126], fut repris dans *Paris-Caprice*, au centre d'une double page intitulée « Aux camps », restituant une atmosphère plus festive que belliqueuse [Fig. 127]. Robida y traduit l'actualité avec discrétion, sans violence graphique, afin d'informer les lecteurs sans les alarmer. Où qu'il fût, le jeune dessinateur continua de faire des croquis en dépit du danger lié à la proximité des armées :

« Je connus à Nancy la première arrestation pour croquis pris intempestivement au camp des grenadiers de la garde où l'aspect bizarre des tentes entourées d'une plantation de bonnets à poil sur des petits piquets m'avait frappé. C'était très innocent. À partir de cette première leçon, je pris des précautions. J'eus cependant une autre alerte à Strasbourg dont je me tirai un peu moins facilement³³⁹. »

336. *Ibid.*

337. *Ibid.*

338. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes, op. cit.*, p. 320.

339. Albert ROBIDA, *Journal 1870-71*, 2^e version inédite, s. d.

Fin juillet, Robida rentra à Paris « avec quelques croquis préparés pour les journaux illustrés ³⁴⁰ » dans lesquels il dessinait avant son départ, *Paris-Caprice* ³⁴¹ et *Paris-Comique* ³⁴², qui furent cependant contraints de suspendre rapidement leur publication ³⁴³.

Garde national et observateur

De retour dans la capitale, Robida entreprit, le dimanche 4 septembre 1870, la rédaction d'un journal ³⁴⁴, motivée par le besoin de fixer cette journée, pendant laquelle « la physionomie de Paris est extraordinaire ». Les phrases très brèves, rédigées au présent, laissent à penser que ces premières notes furent prises sur le trajet qui le menait de Belleville au palais Bourbon, puis de la rue de Rivoli à l'Hôtel de Ville. Jusqu'au 4 février 1871 ³⁴⁵, il consigna quotidiennement les nouvelles qu'il jugeait importantes (décisions politiques, mouvements des armées, batailles en province et aux abords de Paris) et des scènes observées (réactions des Parisiens, lieux traversés, denrées disponibles pendant le Siègle, informations importantes dans la presse). Après cette date, il continua à écrire de manière sporadique, avant de clore son journal à l'issue de la Semaine sanglante. Les trois derniers paragraphes sont rédigés à

340. *Ibid.* : « [...] l'escarcelle préparée pour le voyage des bords du Rhin se vidait. »

341. « À la frontière », n° 138, 30 juillet 1870, p. 65 ; « Promenade à Luxembourg, juillet 1870, fortification », n° 139, 6 août 1870, p. 86 ; « Aux camps, n° 139, 6 août 1870, p. 88-89 ; « À Metz », n° 140, 13 août 1870, p. 104-105 ; « À la frontière », n° 141, 20 août 1870, p. 120-121 ; « Messieurs les ennemis », n° 142, 27 août 1870, p. 133 ; « En guerre », n° 142, 27 août 1870, p. 136-137.

342. « Au départ », n° 31, 15 juillet 1870, p. 242, p. 243 ; « En voyage », n° 33, 13 août 1870, p. 260-261 ; « À la frontière », n° 34, 20 août 1870, p. 269 ; « La chasse aux espions », n° 35, 27 août 1870, p. 274-275 ; « Paris militaire », n° 36, 3 septembre 1870, p. 285 ; « Guérillas et francs-tireurs », n° 37, 10 septembre 1870, p. 291.

343. *Paris-Caprice*, 27 août 1870 ; *Paris-Comique*, 10 septembre 1870.

344. À ce propos, se reporter au paragraphe « Matériaux spécifiques » dans le préambule de cette étude.

345. À l'issue de la guerre, dès que le passage fut de nouveau autorisé, Robida se rendit à Compiègne pour y voir ses parents. L.A.S. d'Albert Robida à « Chers amis » [Jean-Baptiste et Céline Noiret], Luzarches, 8 février 1871, coll. Françoise Escoffier, localisation actuelle de la lettre inconnue ; L.A.S. d'Albert Robida à « Chers amis » [Jean-Baptiste et Céline Noiret], Compiègne, 19 février 1871, coll. Françoise Escoffier, localisation actuelle de la lettre inconnue.

l'imparfait comme si, en ce mardi 30 mai 1871, il s'imposait une mise à distance de la tragédie.

Exempté de service militaire par tirage au sort, Robida resta à Paris où il fut pour quelques semaines (du 5 septembre au 30 octobre 1870³⁴⁶) secrétaire de la commission municipale du XX^e arrondissement dont le maire, Brarelet, était partisan de Gambetta. En tant qu'habitant du quartier populaire de Belleville, Robida fut enrôlé au sein de la « Garde nationale de la Seine » dans la 6^e compagnie du 74^e bataillon³⁴⁷, mais ne tarda pas à se joindre à une compagnie plus éloignée de son domicile afin de gagner en liberté de mouvement³⁴⁸. Lorsqu'il porte, le 8 février 1871, un regard rétrospectif sur l'hiver 1870, il évoque les difficultés rencontrées par la presse et le sort peu enviable de bon nombre de ses amis dessinateurs réquisitionnés ou volontaires dans différents régiments :

« La guerre ayant changé toutes choses, bousculé toutes les camaraderies et éparpillé tout le monde. [...] Le Quartier latin se vidait dans la [garde] mobile de Paris ou des départements. Des camarades de juillet Sahib, Lemot, étaient mobiles, Montbard, Pilotell, Gill, gardes nationaux. Le peintre Beyle, rappelé comme ancien militaire, avait rejoint un régiment de province. Le dessinateur des paysans, le bon Léonce Petit [...] maigrissait quelque part en Bretagne dans un bataillon de mobilisés. Paul Kaufmann s'était enrôlé aux francs-tireurs de la Presse, ceux qui défendirent Châteaudun. [...] Félix Régamey d'origine suisse était dans les amis de la France [...]. Eugène Vermersch, [...] faisait partie comme étudiant en médecine, d'une ambulance dirigée par Mgr Bauer³⁴⁹. »

Privés de leurs équipes habituelles et de fournitures pour l'impression, les petits journaux illustrés suspendirent leur parution à l'automne 1870³⁵⁰. Libéré de

346. Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », art. cit., p. 3 ; Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, op. cit., p. 320. La mission de Robida s'interrompt car « la commission municipale fut enlevée le 31 octobre par des gens qui installèrent la Commune comme à l'hôtel de ville. [...] C'était une sorte de répétition générale de la véritable Commune. »

347. Ainsi que l'indique une petite carte, imprimée sur du papier rose vif, conservée dans les archives familiales.

348. Albert Robida, *Journal 1870-71*, 2^e version inédite, 18 mars 1871 : « J'avais manqué deux gardes au rempart, faute d'avoir entendu le rappel de ma compagnie laquelle, en quittant celle de ma rue en octobre, j'avais choisie à un quart d'heure de mon logis. Sage précaution dont j'avais bien à me féliciter pendant la Commune. »

349. *Ibid.*

350. *Ibid.*, s. d. : « Les journaux à charges, tous les canards illustrés à titres très pittoresques si nombreux de 67 à 70 étaient tous morts. » ; il précise le 8 février 1871 : « Seuls les journaux

toute contrainte professionnelle, c'est pour son propre compte que Robida continua à faire des croquis tout en explorant Paris. Pendant les jours qui suivirent la proclamation de la république, il saisit, dans une vingtaine d'esquisses, les physionomies de civils pris dans la tourmente, de sergents de ville et de mobiles de province en exercice ou au repos³⁵¹. Sans doute pour des raisons économiques (pénurie de papier) et de commodité (éviter le transport des croquis des jours précédents), il dessinait sur des feuilles volantes de couleurs et de formats divers.

Chez Robida, le Siège de Paris généra une intense activité graphique qui se développe selon quatre grands axes thématiques dégagés par l'historienne de l'art Hollis Clayson : la vie nocturne dans la ville privée d'éclairage public, les Parisiens gardes nationaux ou soldats improvisés, la femme dans le contexte belliciste et les stratégies développées pour faire face à l'absence de nourriture³⁵². En regard de ces quatre sujets récurrents traités par de très nombreux dessinateurs tels que Gustave Doré, Clément Andrieux, Moloch, Cham, Faustin, ou encore Draner, ceux abordés par Robida concernent essentiellement les zones de bataille [Fig. 128]. Dans cet éprouvant contexte obsidional, l'information au sujet des actions militaires menées autour de Paris retenait vivement l'attention des Parisiens. Pour répondre à cette attente anxieuse, Robida put se faufiler au-delà des fortifications grâce aux documents qui l'autorisaient à parcourir la ville³⁵³. S'il pérennisa, par des dessins aquarellés, le

politiques continuaient à paraître. Les feuilles littéraires et les petits journaux, après avoir péniblement traversé le mois d'août, cessèrent de vivre dès la première semaine de septembre. »

351. Albert ROBIDA, *Album du Siège et de la Commune, Paris 1870-1871*, Paris, Librairies Clavreuil & Scheler, 1971, croquis 13 à 27.

352. Sur ces thèmes, voir les nombreuses images réunies et analysées par Hollis CLAYSON, *Paris in despair : Art and Everyday Life under Siege (1870-71)*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

353. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes, op. cit.*, p. 320 : « Le bénéfice des petites fonctions que j'exerçai [à la mairie du XX^e arrondissement] fut un laissez-passer délivré au citoyen Robida par le citoyen Robida, qui me permit de circuler autour de Paris et de bien voir cet extraordinaire décor du siège, les villages barricadés, les tranchées, en un mot, de réunir une collection de croquis de ce pittoresque tant imprévu. »

théâtre des combats³⁵⁴, qu'il nomme « le décor fantastique de la guerre », il enregistra aussi les bouleversements du paysage urbain intra-muros, du détail cocasse au changement le plus désastreux : installation de campements de fortune dans les rues³⁵⁵, construction de barricades³⁵⁶, architectures partiellement détruites par les combats, maisons éventrées ou effondrées³⁵⁷ et bâtiments en ruines³⁵⁸.

Dans les quatre-vingt-six croquis réalisés pendant cette période, la vie quotidienne est également saisie à travers une série d'instantanés, à la manière des croquis de mœurs qui paraissaient dans la presse : bataillons féminins [Fig. 45], ménagères faisant la queue pour obtenir des denrées alimentaires³⁵⁹, convois de blessés³⁶⁰ ou encore groupe de badauds rassemblés à la fin d'octobre 1870 devant une tente installée en face du théâtre de l'Ambigu qui servait de point de repère géographique même s'il était fermé depuis le 9 septembre comme toutes les salles de la capitale³⁶¹. À l'heure où s'ouvrait, après un mois de siège, une « souscription pour les canons³⁶² », les Parisiens avaient renoncé aux divertissements, sauf au spectacle de la rue et aux représentations exceptionnelles au profit des blessés³⁶³. Le Musée du Louvre, privé d'une partie de ses collections entreposées en lieu sûr, devint un lieu de refuge et de découverte pour Robida :

354. Albert ROBIDA, *Album 1870-1871*, croquis 82 : « Viaduc de Nogent, côté prussien » ; croquis 87 : « En avant de Villejuif. Hautes-Bruyères », etc.

355. *Ibid.*, croquis 22 : « Arrivée des mobiles de province. Minuit, mobiles bretons sous la pluie » et croquis 39, 54, 78, 79.

356. *Ibid.*, croquis 35 : « Barricades rue Pelleport » et croquis 41, 47, 76.

357. *Ibid.* croquis 71 : « Bobigny ».

358. *Ibid.*, croquis 175 : « Temple protestant rue du Faubourg Saint-Antoine », croquis 174 « Boulevard Beaumarchais rue de la Bastille », croquis 176 « Neuilly. La rue Peyronnet à l'angle de la rue de Chézy » et croquis 69, 70, 71, 112.

359. *Ibid.*, croquis 75, 98.

360. *Ibid.*, croquis 99, 100, 107.

361. *Ibid.*, croquis 53 : « Souscription pour les canons, en face [de] l'Ambigu ».

362. Selon l'indication portée sur le croquis.

363. Par exemple, le 30 octobre 1870, une représentation de *Tartuffe* à la Porte Saint-Martin.

« Je passe des après-midi au musée du Louvre. On y est bien tranquille. Il n'y a que les gardiens qui ont l'air de soupirer après d'autres temps. J'ai fait connaissance avec le musée de la Marine et l'art japonais³⁶⁴. »

Si Robida réalisa des croquis des collections du musée, il ne jugea pas opportun de les insérer dans l'album. Un seul représente l'extérieur du bâtiment dont les fenêtres sont bouchées par un empilement de sacs de sable³⁶⁵. Plus que par la copie des maîtres, Robida semble avoir affermi son trait par la prise de croquis « d'après nature ».

L'actualité de l'Année terrible en images : *La Chronique illustrée* et *Le Monde illustré*

Entre juillet 1870 et juillet 1871, en raison de la suspension des activités dans Paris imposée par la guerre franco-prussienne, puis par la Commune, les publications de Robida dans la presse se raréfièrent. Néanmoins, le temps de cette parenthèse professionnelle, il s'improvisa « reporter de guerre³⁶⁶ », bravant les contraintes militaires et les difficultés quotidiennes. Les esquisses de Robida qui allient portraits de civils et de soldats, paysages urbains et représentations des lignes de défense acquirent le statut de témoignage graphique par leur diffusion dans la presse³⁶⁷, contribuant ainsi à la construction d'une vision globale et sensible des événements. Le dessin de presse jouait alors un rôle primordial dans la restitution des événements et, en particulier, de scènes incluant des personnages en mouvement.

Pendant le Siège de Paris, le premier dessin de Robida, publié en décembre 1870 dans *La Chronique illustrée*, est une vue panoramique des alentours de

364. Albert ROBIDA, *Journal 1870-71*, 2^e version inédite, s. d. [mai 1871]. Peut-être Robida fait-il plutôt allusion à la collection de M. de Montigny, rapportée de Chine, dont la présentation était intégrée au Musée ethnographique jouxtant le Musée naval ?

365. Albert ROBIDA, *Album 1870-1871*, croquis 121 : « Les fenêtres du Louvre (13 janvier) ».

366. Michel THIEBAUT, « Robida, reporter de guerre : le Siège et la Commune (1870-1871) », *Albert Robida, du passé au futur, op. cit.*, p. 29-36.

367. Le témoignage de Ferdinand Bac laisse supposer qu'en 1871 les dessins de presse de Robida furent remarqués au moment de leur parution : « [...] cet homme déjà réputé depuis la Commune où il avait transmis à la postérité des images si vivantes. » Ferdinand BAC, « Souvenirs sur Albert Robida par un de ses contemporains, 1880-1890 », *Le Progrès de l'Oise*, 2 juillet 1949 (réédité dans le *Bulletin de la société historique de la ville de Compiègne*, n° XXXV, 1997, p. 256).

Paris : « La bataille du Bourget, journée du 21 décembre. Dessin pendant l'action par A. Robida : Saint-Denis, Fort de l'Est, etc.³⁶⁸ ». Comme dans les croquis suivants, les légendes qui viennent à l'appui de vues panoramiques très descriptives soulignent, en janvier 1871, le risque encouru par l'intrépide dessinateur qui livre une série de « dessin[s] pris sous le feu de l'ennemi³⁶⁹ » [Fig. 130]. À son retour d'un séjour à Compiègne, il employa « les journées suivantes à faire des croquis, pour *La Chronique illustrée*, autour de Paris, à Saint-Cloud, à Châtillon, au Bourget, au plateau d'Avron³⁷⁰ ». Faute de document explicite, on s'appuiera sur la comparaison entre un dessin original passé au lavis [Fig. 128] et une composition équivalente publiée dans *La Chronique illustrée* [Fig. 129], comparaison qui porte à croire que Robida se livrait à une réinterprétation à la plume de ses propres croquis afin de donner un document immédiatement reproductible à l'atelier de photogravure³⁷¹.

Robida effectua également des reportages répondant à des attentes précises du rédacteur en chef de *La Chronique illustrée* : « Mon cher Monsieur Robida, À la hâte, veuillez nous faire un dessin de la proclamation des votes de la place de l'hôtel de ville (journée du 28 mars) vite ! vite ! vite !³⁷². » En dépit de la promptitude du dessinateur et de la diligence du photographe et de l'imprimeur, la « Proclamation de la Commune sur la place de l'hôtel de ville » ne parut dans le journal qu'une dizaine de jours plus tard³⁷³.

La Chronique illustrée était un petit journal bihebdomadaire, dirigé par Bachelin-Deflorenne, libraire-éditeur établi au 3 quai Malaquais³⁷⁴, auquel collaboraient des dessinateurs amis de Robida, tels Félix Régamey et Georges

368. *La Chronique illustrée*, n° 108, 25 décembre 1870, p. 2.

369. *La Chronique illustrée*, n° 3, 16-22 janvier 1871, p. 3.

370. Albert Robida, Journal 1870-71, 2^e version inédite, 1^{er} mars 1871,

371. L.A.S. de A. Duras à Albert Robida, Paris, 23 mars 1871, musée Vivienel, Compiègne : « Portez votre dessin chez Gillot, 145 Faubourg Saint-Martin. »

372. L.A.S. de A. Duras à Albert Robida, Paris, 29 mars 1871, musée Vivienel, Compiègne.

373. *La Chronique illustrée*, n° 14, 3 avril 1871, p. 3.

374. Il publiait avant la guerre *Le Bibliophile français*. Sa maison avait une filiale à Londres : 25 Gabricks-Street, Covent-Garden.

Montbard. Dans son journal, Robida précise que « le principal dessinateur est Staal, un ancien déjà, dessinateur de jolies vignettes et de figures de keepsakes à la mode de 1840, il fait en première page de grandes lithographies au crayon avec de belles figures genre 1848 ». Pendant tout l'hiver de 1870, le cours des denrées fut une préoccupation quotidienne³⁷⁵. Félicien Champsaur révèle que « pour payer ses rédacteurs, Bachelin les couchait et les nourrissait dans son bureau³⁷⁶ ». En supposant que certains de ses dessins lui furent rétribués, ils durent apporter à Robida un complément financier, d'autant plus appréciable qu'à partir de mars 1871 la solde de la Garde nationale avait été supprimée. *La Chronique illustrée* parut régulièrement tout au long de l'année 1871, ce qui permit à Robida d'y publier au total une trentaine de croquis répartis sur une dizaine de numéros. La situation éditoriale privilégiée de cette feuille ne fut partagée que par quelques journaux, parmi lesquels *Le Monde illustré*, qui concurrençait directement *L'Illustration* en l'absence des trois autres magazines d'actualité : *Le Journal illustré*, *La Presse illustrée* et *L'Univers illustré*³⁷⁷.

Dans *Le Monde illustré*, journal plutôt favorable à l'Empire, des dessins de Robida furent publiés à six reprises entre avril et août 1871. Quelques scènes furent prises sur le motif : les premières montrent les environs de Paris³⁷⁸ et les dernières des maisons en ruines³⁷⁹. Au sein de la rédaction, même si les intervenants variaient d'un numéro à l'autre, l'organisation du travail était bien rodée : le rédacteur en chef Édouard Hubert³⁸⁰, partisan des Versaillais, donnait ses consignes aux reporters de vive voix ou

375. Albert Robida, *Journal 1870-71*, 2^e version inédite, s. d. : « La question de la nourriture est grave ! On a 40 grammes de viande par personne et par jour [...] quant aux légumes, absence à peu près complète, les pommes de terre valent 13 francs le demi-boisseau ! ». Il précise le 24 décembre 1870 : « J'ai redoublé quelquefois pour la soupe, me livrant à des dépenses folles, et pourtant j'avais déjà déjeuné à la maison. »

376. Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », art. cit., p. 3.

377. Jean Pierre BACOT, *La Presse illustrée au XIX^e siècle : Une histoire oubliée*. Limoges, PULIM, 2005, p. 131-153. J.-P. Bacot s'interroge d'ailleurs sur la pérennité de ces deux titres : « Pourquoi les autorités révolutionnaires de la Commune ont-elles laissé fonctionner en pleine pénurie de papier ces deux vecteurs illustrés, les moins populaires [...] ? »

378. Voir les n° 730 du 8 avril 1871, n° 736 du 20 mai 1871, n° 737 du 27 mai 1871.

379. Voir les n° 744 du 15 juillet et n° 747 du 5 août 1871.

380. Qui avait succédé à Alphonse Hermant en février 1870.

par courrier, comme dans cette missive destinée à Robida, éloquente quant à ses choix politiques :

« Je vous serai bien obligé de nous faire le plus de croquis possible sur les malheureux événements de notre guerre civile. Je vous demanderai surtout les points où notre bonne armée s'est le plus distinguée et les désastres les plus saisissants des brigands dans leurs derniers repaires, au Père-Lachaise par exemple ³⁸¹. »

Pendant le mois de mai 1871 et jusqu'à la capitulation de la Commune, Robida resta à Belleville ³⁸² où il assista aux hostilités entre camps opposés ³⁸³ dont les affrontements dans le quartier du Faubourg du Temple sont fixés dans une aquarelle remarquable par sa noirceur et sa densité [Fig. 131].

Comme, grâce à sa promptitude, Robida était capable de fournir aux journaux des croquis pris sur le vif au jour le jour, *Le Monde illustré* lui commanda, le 29 mai 1871, un dessin d'actualité qui ne parut que le 24 juin accompagné d'une longue légende rappelant l'épisode suivant : « L'agonie de la Commune. Marins, Infanterie de marine et 74^{ème} de ligne purgeant le Père-Lachaise des derniers insurgés, le samedi 27 mai à 8 heures du soir » [Fig. 133]. Avant parution, le croquis de Robida fut repris par le dessinateur, Daniel Vierge, avant d'être gravé sur bois par A. Daudemarde. La formule « d'après nature par A. Robida », inscrite dans la légende des dessins ³⁸⁴, souligne, certes, la présence du dessinateur sur le terrain et insiste sur la véracité de l'épisode rapporté, mais la gravure sur bois fait perdre au document initial son statut d'image de reportage, tant par le délai d'impression que par la perte de souplesse du trait lors de la transposition sur le bloc de bois.

381. L.A.S. d'Édouard Hubert à Albert Robida, Paris, 29 mai 1871, musée Vivenel, Compiègne.

382. L.A.S. d'Albert Robida à s. n. [Jules et Adèle Robida], Paris, [mai] 1871, archives familiales : « Belleville-lez-Paris est en ce moment un quartier bien tranquille, les citoyens gardes nat. étant casernés dans l'intérieur. C'est pourquoi toutes réflexions faites, je m'y suis réinstallé et j'ai quelques jours de tranquillité certaine devant moi et je saurais les mettre à profit pour me mettre en règle vis-à-vis des Communeux [...]. »

383. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes, op. cit.*, p. 321 : « Pendant la Commune, je dessinaï pour *Le Monde illustré*, et bien souvent j'eus maille à partir avec les gardes nationaux, une fois notamment sur un pont, – mauvais endroit, n'est-ce pas ? – et surtout dans la dernière semaine, que je passai presque entièrement enfermé dans la cave d'une maison de Belleville, où je fus arrêté comme réfractaire... »

384. « Saint-Denis. La poste restante depuis la proclamation de la Commune de Paris, d'après nature, par M. Robida », *Le Monde illustré*, n° 737, 27 mai, p. 333.

Caricature et engagement politique

Des textes assez anciens recensent la presse spécifique qui eut cours pendant l'Année terrible³⁸⁵. Bien qu'il n'ait pas contribué lui-même à alimenter ce flot d'images satiriques, Robida rappelle que « le Siècle eut son imagerie, tout de même, sous forme de feuilles volantes, caricatures, images satiriques fortement coloriées, toujours violentes, trop souvent grossières, dirigées contre l'Empire défunt, la cour impériale ou contre le général Trochu et le gouvernement de la défense³⁸⁶ », L'iconographie communarde fut, en revanche, beaucoup plus clairsemée. Bertrand Tillier souligne que « sur les soixante-dix journaux créés dans la capitale pendant la Commune, on ne compte qu'une poignée de titres satiriques illustrés, par ailleurs très éphémères³⁸⁷ ».

Dans son journal, Robida rapporte son projet de participer avec son ami Montbard à la publication d'une nouvelle feuille politisée qui débuta à l'issue de la journée paroxystique du 18 mars, pendant laquelle le gouvernement quitta Paris pour Versailles :

« Je rentre avec quelques croquis. Mon ami Montbard fonde un journal sérieux pour cette fois comme les circonstances [...] Il l'appelle *La Fronde illustrée* et en défendra les idées d'ordre et de travail. Il fera un grand dessin d'en-tête et je ferai en autographie des croquis de la journée du 18 mars. C'est plus que pressé³⁸⁸ ! »

Trois jours plus tard, une divergence d'opinions mit fin à l'association des deux dessinateurs, ce qui n'empêcha pas le premier et unique numéro de ce journal de paraître le 27 avril 1871 illustré, à la une, d'un dessin caricatural incitant à la violence et intitulé « Les Assassins » :

385. Edmond DURANTY, « La caricature et l'imagerie en Europe pendant la guerre de 1870-1871 », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1872, p. 322-343. A. DUPUIS, *1870-1871. La guerre, la Commune et la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.

386. Albert ROBIDA, *Journal 1870-71*, 2^e version inédite, s. d., notes prises à la date du 21 décembre 1870.

387. Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? Politiques et représentations dans la France républicaine, 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 73.

388. *Ibid.*

« Je porte mes dessins chez mon ami Montbard pour le journal *La Fronde illustrée*. Je tombe mal. Tout est changé. Décidément *La Fronde* n'est plus pour l'ordre et pour Versailles. Elle passe à la Commune. [...] Montbard a fait son dessin ; il représente Thiers et Jules Favre sur le cadavre d'un garde national en élevant en l'air des couteaux sanglants [...]. Je remporte mes dessins³⁸⁹. »

Cet épisode coïncida avec la liberté prise par Robida de s'extraire de la Garde nationale bellevilloise³⁹⁰. Il resta, cependant, en bons termes avec son ami Montbard qui lui fournit des documents³⁹¹ le préservant des contrôles réprimant les réfractaires à la Commune³⁹². Il ne chercha donc pas à s'engager pendant cette période en tant que combattant, mais à exister en tant que dessinateur conservant sa liberté d'action³⁹³ et sa position privilégiée de témoin oculaire des violences qu'il ne cautionnait pas. C'est pourquoi il choisit de ne livrer ses dessins qu'à deux hebdomadaires d'information plutôt qu'à des journaux satiriques partisans.

389. *Ibid.*

390. L.A.S. d'Albert Robida à « Cher parents » [Jules et Adèle Robida], Paris, 31 mars 1871, archives de la famille Robida : « [...] Je vous ai dit que je n'étais plus de la Garde nationale – cette fois-ci vous pouvez le croire, d'autant plus que vous devez savoir que je ne voudrais jamais faire la besogne actuelle des bataillons de Belleville. [...] Vous savez que ces messieurs veulent faire de Paris une ville libre, séparée complètement du reste de la France. Ah ! Nous allons en voir de belles ! »

391. L.A.S. d'Albert Robida à « Chers parents » [Jules et Adèle Robida], Paris, [avril] 1871, archives de la famille Robida : « Il est bon d'avoir des amis partout aujourd'hui je suis parfaitement en règle et je n'ai plus rien à craindre. J'ai des amis au comité d'artillerie [Montbard au comité central d'artillerie] et j'ai profité de leur obligeance [...] aujourd'hui j'ai sur moi un papier qui me garantit ma tranquillité [...]. »

Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », art. cit., p. 3 : « Les derniers jours de la Commune furent terribles. Robida avait pour camarades, dans sa compagnie, des enrégés qui fusillèrent les otages, et peut-être on se fut défié de son civisme si un ami du Comité central ne lui avait envoyé, par intervalles, un dragon pour lui remettre un pli cacheté. C'était simplement un ordre de venir siroter, au café de Madrid, une absinthe au nom de la Commune. Ces absinthes sauvèrent Robida des suspicions bellevilloises. »

392. L.A.S. d'Albert Robida à s. n. [Jules et Adèle Robida], Paris, [mai] 1871, coll. part. : « [...] le nombre des réfractaires est immense, on ne voit que cela dans tous les quartiers – surtout au centre. Tous mes amis sont encore là, moi seul avais quitté Paris. Ici [illisible] nous sommes deux réfractaires, Louis le frère d'Armand et moi. [...] »

393. Michel THIEBAUT, « Robida, reporter de guerre : le Siège et la Commune (1870-1871) », *Albert Robida, du passé au futur, op. cit.*, p. 34 : « [...] En 1870, Robida était un tout jeune homme assez peu connu, pas versé dans la politique. Par conséquent, son opinion n'importait guère. Cela lui valut sans doute de pouvoir se mouvoir aussi librement, d'approcher les uns et les autres sans trop attirer l'attention. À parcourir ses dessins, on ne relève guère d'intention partisane et cela jusqu'à la fin même de la Semaine sanglante. »

Dans son étude sur les compositions graphiques ayant trait à la Commune, Bertrand Tillier souligne la difficulté pour les artistes d'élaborer un commentaire a posteriori du Printemps 1871 :

« [...] tout au long de la décennie 1870, les artistes – essentiellement les peintres et, dans une moindre mesure, les graveurs – dont l'ambition était de réaliser des compositions où se confondaient l'histoire et l'actualité échouèrent et ne parvinrent guère à produire que des œuvres inabouties et au statut transitoire : croquis, ébauches, aquarelles ou esquisses³⁹⁴. »

Même si, pendant l'automne 1871, Robida produisit quelques dessins inspirés par l'actualité des procès communards qui réactivaient la violence des scènes vécues, il se retrancha ensuite dans le mutisme, conformément à la censure qui interdit, le 28 décembre 1871, la circulation d'images en lien avec la Commune.

Après dix années de silence, la loi d'amnistie de 1881 qui préconisait l'effacement des crimes et, dans une plus large mesure, l'oubli de la guerre civile, apparut comme une chape supplémentaire. Au rebours de la démarche générale d'enfouissement des souvenirs, cette date marqua le départ d'une libération pour Robida qui s'affranchit d'une période d'autocensure : dans ses caricatures et ses illustrations émergèrent en filigrane de nombreuses allusions graphiques et textuelles au printemps révolutionnaire de 1871.

Ces quatre premières années parisiennes de la carrière de Robida furent placées sous le signe de l'expérimentation journalistique. Après une quasi-coupure d'activité exigée par les événements de 1870-71, mais mise à profit par des séances quotidiennes de croquis d'après nature, il se forgea un style propre qu'il entretint par la suite au cours de sa longue collaboration à *La Vie parisienne*, collaboration à laquelle sera réservé le chapitre suivant.

394. Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, Révolution sans images ? op. cit.*, p. 311.

3. Esthétisation de la vie mondaine dans *La Vie parisienne*

Lorsque l'activité reprit dans la capitale en juillet 1871, Robida ne rejoignit *Le Journal amusant* que pour quelques numéros³⁹⁵, abandonna sa collaboration au *Paris-Caprice* et commença à dessiner pour un journal illustré de grande envergure, *La Vie parisienne* dont la parution hebdomadaire fut relancée le 8 juillet 1871³⁹⁶.

Un périodique humoristique à la ligne éditoriale stricte

Les premières compositions que Robida réalisa pour *La Vie parisienne*, à partir du 5 août 1871, peuvent être identifiées avec certitude grâce à la présence dans le sommaire des initiales « A. R. » qui pallie l'absence de signature dans le dessin. Pendant les neuf années de sa collaboration au journal, Robida ne signa jamais ses dessins de son patronyme complet. Le plus souvent, son intervention est annoncée dans le sommaire par les pseudonymes « Roby » ou « A. Roby » ou un R discret est entremêlé dans les zigzags de son trait preste et anguleux. La plupart des collaborateurs de *La Vie parisienne* (dessinateurs, écrivains de métier ou auteurs occasionnels) avaient recours à un nom d'emprunt qui leur assurait l'anonymat leur permettant de livrer en toute quiétude « des notes et des croquis pris sur le vif sous une forme hardie³⁹⁷ » et de révéler sans entraves les préoccupations festives du monde aristocratique.

Créé sous le Second Empire, le journal *La Vie parisienne* vendait une image de la haute société évoluant dans un environnement animé et frivole. L'hebdomadaire, dont les sujets de prédilection « mœurs élégantes, échos du jour, fantaisies, théâtre et musique, modes » sont énumérés dans le sous-titre imprimé sur la couverture, était distribué en France au numéro ou par abonnement, ainsi que par un bureau londonien³⁹⁸. Comme son tirage n'est pas connu, il est difficile de discerner si le

395. « Choses du jour », *Le Journal amusant*, n° 774, 1^{er} juillet 1871 ; « La question des loyers », *Le Journal amusant*, n° 780, 12 août 1871, « Revue trimestrielle », *Le Journal amusant*, n° 791, 28 octobre 1871.

396. Le dernier numéro parut le 10 septembre 1870. L'interruption dura dix mois. À l'issue de cette période fut édité un numéro spécial : « *La Vie parisienne* pendant la guerre ».

397. « Préface », *La Vie parisienne*, 3 janvier 1863.

398. Clara ÉDOUARD, « *La Vie parisienne* à Londres, 1863-1903 », *Synergies*, n° 3, « Royaume-Uni et Irlande », 2010, p. 141-149.

chiffre de 15 000 à 18 000 exemplaires hebdomadaires annoncé dans le dialogue humoristique entre Zola et *La Vie parisienne* tient de la boutade ou peut être considéré comme une information exacte³⁹⁹.

C'est le 3 janvier 1863 que fut fondé le journal *La Vie parisienne* par Émile Planat (1825-1887) connu, à cette date, pour ses dessins dans *L'Illustration* et *Le Journal amusant* sous le nom de Marcelin⁴⁰⁰. Unique propriétaire et directeur, Marcelin y joua, jusqu'à son décès en 1887⁴⁰¹, un rôle-clé tant comme auteur et illustrateur de ses propres textes que comme patron maîtrisant l'ensemble de l'organisation éditoriale⁴⁰². Il donnait à son équipe des directives précises concernant ses choix thématiques afin que les pages dessinées gardent une forte unité et s'insèrent dans la matrice stylistique. Henri Beraldi nommait cette incontournable contrainte « le moule Marcelin [...] où les dessinateurs de *La Vie parisienne* devaient entrer de force », ajoutant que « Marcelin, directeur de journal très aimable, était devenu, sur la fin, difficile et exigeant⁴⁰³. » Insérés dans ce rigoureux fonctionnement, les scénarios extravagants soumis par Marcelin⁴⁰⁴, représentaient pour Robida de stimulants défis

399. « Les visites de *La Vie parisienne* », *La Vie parisienne*, 8 février 1879, p. 75.

400. En 1868, les Goncourt dressaient un féroce portrait du directeur de *La Vie Parisienne* et livraient leur piètre opinion de *La Vie Parisienne* : « Au bout de très peu de temps et de quatre ou cinq phrases, dites au Café Anglais avec le suprême d'un journaliste des gens du monde et qui se fait d'eux quarante mille livres de rentes, je l'ai trouvé agaçant, comme *La Vie Parisienne* elle-même. C'est en tout le Parisien des opinions chic, l'amateur à fleur de peau, un ami de Worth citant Henri Heine. Il me déplaisait déjà quand il m'est devenu odieux. Il parlait d'une fausse peinture de Rubens qu'il a chez lui et il a dit de ce tableau : « C'est si honnête ! » Si honnête ! Ah ! ce mot-là, de cet homme qui a fait le succès de son journal et sa fortune en vendant au public des immoralités hypocrites, ces gravelures au patchouli, toutes ces scènes, qui font de la femme une maîtresse et de l'alcôve conjugale un mauvais lieu ! » Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal – Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Laffont, 2004, coll. « Bouquins », tome 1, p. 133.

401. Rôle central évoqué par Hippolyte Taine dans sa préface à l'ouvrage : MARCELIN, *Souvenirs de La Vie parisienne*, Paris, Havard, 1888, p. XVII.

402. Le journal fonctionnait « sans le concours de journalistes. Avant personne n'avait eu cette idée nouvelle. Il est vrai de dire que *La Vie parisienne* avait alors des correspondants mystérieux dans tous les coins du monde parisien. La cour, le faubourg, la haute bourgeoisie, la finance, le monde officiel et étranger, le demi-monde, les coulisses, les bureaux de journaux fournissaient à l'envi des sujets d'articles » ainsi que le dévoile Henri AVENEL dans son *Histoire de la presse française*, Paris, Flammarion, 1900, p. 490.

403. Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle. op. cit.*, vol. 11, 1891, p. 208.

404. L.A.S. de Marcelin [Émile Planat] à Albert Robida, [Paris], s. d., musée Vivenel, Compiègne : « Voulez-vous laisser la demi-page Veloutine et faire à la place le [illisible]

sur la base desquels il inventa des « dessins étonnants de verve et de brio ⁴⁰⁵ » dont les caractéristiques seront étudiées dans les paragraphes suivants.

Dans *La Vie parisienne*, la partie littéraire justifiée sur deux colonnes (nouvelles sentimentales, causeries de salons, aphorismes, chroniques financières, critiques théâtrales ou littéraires, etc.) occupe un espace majoritaire où figurent notamment les signatures de Champfleury, Edmond About, Ernest Feydeau, Monselet, Colette Willy et Paul Bourget. Ces auteurs élaborent une satire parfois féroce de la haute société par le biais d'une « peinture amusante et vraie des mœurs du jour » à laquelle s'exerça Robida de 1871 à 1879 en tant que dessinateur. Pendant le second semestre 1871, cinquante-huit contributions de sa main furent publiées dans le journal à raison d'une intervention bihebdomadaire. Durant l'année 1872, la même cadence de publication lui permit de composer cent sept dessins dans l'année, mais ce rythme décru en 1873 en raison d'un séjour que fit Robida en Europe de l'Est pendant le premier semestre. De 1874 à 1878, sa participation annuelle s'éleva de quatre-vingts à plus d'une centaine de dessins, du croquis marginal à la composition élaborée sur deux grandes pages. Dans ce magazine, non seulement les dessins étaient soumis à des normes stylistiques strictes, mais la composante iconique, imprimée en noir et blanc, était aussi distribuée en quatre catégories répondant à la typologie de l'illustration romantique : en-têtes, lettrines, vignettes et planches. Dans l'ordre de lecture, se trouve à la troisième page du journal un en-tête annonçant invariablement une nouvelle littéraire au ton léger. Puis, des vignettes d'une taille variable et des bandeaux horizontaux ou verticaux accompagnent de courts articles (intitulés par exemple « Petite chronique », « Choses et autres » ou « Simples notes »). Au centre du journal, selon l'usage en vigueur dans la presse illustrée, la double page reçoit une grande composition, parfois satirique. Jusqu'en 1929, avant la refonte de la maquette initiale,

suivant. Au milieu : dans l'entrepont bizarrement meublé d'un navire africain, une belle femme vêtue moitié africain, moitié européen cause avec deux officiers français en uniforme de cavalerie ; l'un en [illisible] de la Garde, [illisible] grand manteau, aiguillettes, bonnet de police – sur le premier côté, un des officiers traversant la vieille ville de Hambourg (vue de vieilles rues allemandes) – et sur le deuxième côté, les deux officiers s'enfuyant du vaisseau africain en sautant dans une barque [illisible]. Pour demain matin toujours. »

405. Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », art. cit., p. 3.

cet espace est toujours réservé à d'amples dessins réalisés par Edmond Morin, Hadol, Léo Sabatier, E. Lorsay, Fleury, Régamey, Sahib, Crafty, Henri de Montaut (alias Hem ou Hy). Ce dernier remplaça progressivement Robida qui délivra, au cours de l'année 1879, une soixantaine de dessins avant de quitter l'équipe.

Les réclames illustrées, reléguées dans les pages finales du magazine, furent une spécialité de Robida qui, de 1872 à 1875, en réalisa environ une dizaine chaque année et s'imposa dans ce genre avec trente-cinq compositions en 1876, quatorze en 1877 et trente-cinq en 1878, alors que se déroulait à Paris l'Exposition universelle. Tous les produits étaient susceptibles d'être présentés sous cette forme attrayante : promotions touristiques, nouveautés littéraires, mode, cosmétiques, mobilier, bibelots, remèdes miracle, etc. Bien qu'elles soient plus anecdotiques et détaillées que les affiches colorées associant personnages féminins et produits alimentaires dont la mode se développa vers 1900, notamment, sous l'impulsion des affichistes Alfred Choubrac et Jules Chéret, les planches publicitaires de Robida annoncent ce genre, notamment par les pages dédiées aux boissons alcoolisées associées au type de la jeune femme plantureuse⁴⁰⁶.

Irruption de la caricature politique

Dans ce périodique illustré où s'enchaînent habituellement les anecdotes superficielles, les romans légers et les nouvelles de la mode et des spectacles, l'empreinte de l'Année Terrible resta longtemps présente. Entre 1871 et 1872, Bertall, Fleury et Robida furent les principaux dessinateurs de *La Vie parisienne* chargés d'élaborer des charges politiques. Ils étaient associés à des coéquipiers dont les noms sibyllins, inscrits dans le sommaire (André, E., Dey, Hix, J.C., D., Ty, Fenwick, Gun, Dick, Gab), rendent malaisée l'identification du rôle créatif de chacun.

Les premiers espaces du journal dans lesquels Robida dessina de manière autonome sont les bandeaux verticaux reconnaissables à leurs motifs décoratifs

406. « De Schryver – champagne », *La Vie parisienne*, 29 avril 1876, p. 260 ; « Ave regina liquorum », *La Vie parisienne*, 2 septembre 1876, p. 512 ; « Le Vin Mariani à la coca du Pérou », *La Vie parisienne*, 10 février 1877, p. 84 ; « Eucalypsinthe », *La Vie parisienne*, 19 janvier 1878, p. 42.

incorporés aux dessins (végétaux stylisés, cordes entremêlées, épées croisées, paraphe, queues de cerfs-volants). Le plus grand désordre semble régner dans ces étroites bordures où sont insérés des silhouettes, des saynètes ou bien de petits portraits-charge. L'exactitude documentaire, ainsi que le remarquait John Grand-Carteret⁴⁰⁷, n'en est pas absente dans la mesure où s'y déploient des récapitulatifs thématiques (costumes militaires⁴⁰⁸, modes⁴⁰⁹, actualité des théâtres⁴¹⁰, etc.) qui parfois se doublent d'une approche chronologique.

Dans ces espaces étroits, l'intrication des dessins permet à Robida de construire un discours satirique visant des phénomènes culturels⁴¹¹ ou politiques⁴¹², sans lien sémantique obligatoire avec le texte attenant⁴¹³. Sous une apparence anodine, deux de ces bandeaux, parus le 19 août 1871, entremêlent actualité gouvernementale et souvenirs de la défaite de 1870. Dans la partie supérieure du dessin de la marge gauche, l'indication manuscrite « À Versailles », sous laquelle se trouve un petit croquis de la statue équestre de Louis XIV par Cartellier et Petitot, indique que la scène se déroule dans le château investi depuis quelques mois par le gouvernement [Fig. 168]. Plus bas, ainsi qu'à droite, dans la seconde colonne, la confrontation de figures héroïques, aussi bien peintes (*Le général Augereau* par

407. John GRAND-CARTERET, *Les Mœurs et la Caricature en France*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 445 : « Le crayon original et pittoresque de Robida [...] inaugurerait une nouvelle forme de l'actualité en une série de ravissantes bordures de pages où la fantaisie se marie habilement aux faits historiques. Caricature piquante, finement observée, autrement exacte que les images de certains volumes publiés ces derniers temps, ayant la prétention de nous faire connaître graphiquement le militaire d'outre-Rhin. »

408. « Garde nationale », *La Vie parisienne*, 2 septembre 1871, p. 872 ; « Petite histoire de la chevalerie », *La Vie parisienne*, 9 septembre 1871, p. 888-889 ; « Évacuation solennelle de St-Denis », *La Vie parisienne*, 23 septembre 1871, p. 921.

409. « Coiffures du jour », *La Vie parisienne*, 2 septembre 1871, p. 872.

410. [sans titre], *La Vie parisienne*, 12 août 1871, p. 824 ; « Théâtres », *La Vie parisienne*, 7 octobre 1871, p. 946-947 ; « Tricoche et Cacolet », *La Vie parisienne*, 16 décembre 1871, p. 1112.

411. [sans titre, visites des ruines parisiennes], *La Vie parisienne*, 5 août 1871, p. 8 ; « Caravanes anglaises ; voyages de plaisir aux ruines & curiosités », *La Vie parisienne*, 7 octobre 1871, p. 952.

412. « Courses d'automne », *La Vie parisienne*, 23 septembre 1871, p. 920 ; [sans titre], *La Vie parisienne*, 25 novembre 1871, p. 1058.

413. Les textes intitulés « Simples notes » sont rédigés par Ludovic Halévy qui publiait dans ce journal sous le pseudonyme de Puck.

Charles Thévenin ⁴¹⁴) que sculptées (statues des hommes illustres dans la galerie de pierre), aux nombreuses petites silhouettes de députés oisifs qui déambulent dans les espaces muséaux du château, provisoirement aménagés en restaurant, valorise la bravoure des hommes d'armes peints et sculptés, tout en dévaluant le sérieux du personnel politique évoluant dans cet espace. Elle rappelle aussi l'incapacité des généraux français à défendre le territoire lors du récent conflit franco-prussien. La caricature semble jouer sur l'homonymie du mot « restauration », en rappelant, un mois après la promulgation de la loi Rivet qui porta Thiers au pouvoir (voir la mention dans la bordure gauche), que le but de l'assemblée est toujours le retour du pouvoir monarchique vraisemblablement soutenu par les lecteurs du journal.

La dissection satirique de la vie politique versaillaise continue sur la page suivante où la fragmentation des bordures verticales par un système de volutes permet d'y faire voisiner les portraits des différentes catégories de personnes présentes lors des conseils de guerre : communards, militaires en rang dans les tribunes, citoyennes-spectatrices munies de jumelles [Fig. 169]. Au premier abord décorative, la bordure est traitée comme un espace narratif : en jouant sur la séparation des groupes de personnages par registres, semblables aux cernes noirs et géométriques des vitraux médiévaux, Robida parvient à rendre ambiguë la lecture de ce dessin fourmillant de détails où les communards, tel Adolphe-Alphonse Assi portraituré dans un médaillon, peuvent faire figure de martyrs.

Suivant les emplacements des dessins dans le périodique, Robida adapte les formules graphiques. Dans le numéro suivant de *La Vie parisienne* paru le 26 août 1871, une double page intitulée « Les aventures d'un philosophe communeux dans la Nouvelle-Calédonie ⁴¹⁵ » présente les épisodes de vie d'un communard après sa déportation. Sous forme d'histoire en images, dans un décor digne d'une féerie, sont présentées les tribulations d'Alphonse Dumortal (vraisemblablement un double fictionnel d'Adolphe-Alphonse Assi) chez les Kanaks anthropophages qui lui réservent dans l'épisode final un sort plus cruel que la déportation.

414. Charles THEVENIN (1764 -1838), *Augereau au pont d'Arcole*, 15 novembre 1796, 1798, Château de Versailles, huile sur toile, 362 × 268 cm.

415. André et Roby [Robida], « Les aventures d'un philosophe communeux dans la Nouvelle-Calédonie », *La Vie parisienne*, n° 45, 26 août 1871, p. 852-853.

Dans les grandes planches de *La Vie parisienne*, Robida met son dessin fin et précis au service de scénarios fantaisistes qui n'entretiennent que de lointains rapports avec l'actualité. La peine de prison d'un semestre à laquelle Gustave Courbet fut soumis, après avoir été déclaré responsable de la chute de la colonne Vendôme, est commentée à la fin du mois de septembre 1871 sur une double page centrale intitulée « Ce qu'on peut se permettre pour six mois de prison d'après les dessins de Sieur Courbet, maître peintre déboulonneur en bâtiment⁴¹⁶ » [Fig. 135]. Alors que dans les attaques graphiques versaillaises qui fleurirent à partir de juin 1871, le portrait-charge individuel était couramment utilisé dans le dénigrement du peintre « colonnard » et « déboulonneur », qualificatif issu du verbe « déboulonner » forgé par l'artiste lui-même⁴¹⁷, Robida et son collègue élaborèrent une planche dont la distribution en quinze vignettes de tailles dissemblables atténue au premier abord la virulence du propos. La double signature empêche d'estimer la part de responsabilité de Robida dans le choix et le traitement du sujet, néanmoins, l'existence de deux feuillets d'esquisses se rapportant à la page publiée permet d'observer leur réajustement dans la composition globale de la planche. Cette dernière s'organise autour d'un texte central présenté comme une « pétition » émanant d'un groupe de revenants furieux, tous brigands et assassins, qui clament leur indignation face à la légèreté des peines prononcées pour les communards. Les épisodes périphériques montrent les actions violentes et les abus auxquels se livrèrent quelques Parisiens sous couvert du mouvement populaire de mai 1871. Pour Robida, qui n'avait vraisemblablement assisté qu'aux préparatifs du démantèlement de la colonne⁴¹⁸ [Fig. 132], ce fut non seulement l'occasion de revenir sur la journée du 16 mai 1871, mais aussi de commenter la sévérité de la peine à laquelle fut condamné le maître du réalisme.

416. *La Vie parisienne*, n° 50, 30 septembre, p. 932-933.

417. Au sujet de l'iconographie caricaturale suscitée par Courbet, voir Bertrand TILLIER, « Courbet, Commune, colonne : le peintre déboulonné par la caricature », *Courbet et La Commune*, cat. expo, Orsay, Paris, RMN, 2000, p. 80-99.

418. Albert ROBIDA, *Album 1870-1871*, journal, p. 58 [notes prises au mois de mai 1871] : « Préparatifs pour la démolition de la colonne dont la base est entourée d'échafaudages. À côté quelques officiers à revers rouges examinent une espèce d'énorme sommier, quelque chose comme le matelas de Pantagruel, monté sur un grand camion. »

À l'opposé des dessins documentaires proposés au même moment dans *Le Monde illustré*⁴¹⁹, les compositions de *La Vie parisienne*, qui entendaient traiter de l'actualité tout en charmant le lectorat, nécessitaient donc de trouver des subterfuges amusants pour traiter les sujets de satire politique. Alors que pendant l'automne 1871 les théâtres parisiens reprenaient petit à petit leur activité, cet aspect de l'actualité culturelle ne fut pas immédiatement relaté car l'attention se focalisait sur les changements politiques entrepris par Thiers. Dans ce contexte houleux, l'installation de la Chambre des députés dans l'Opéra royal de Versailles fournit une association thématique très à propos pour introduire la critique des réformes républicaines, peu appréciées des lecteurs du journal.

Pour aborder les questions politiques, la métaphore dénonciatrice du théâtre, inspirée par la disposition en hémicycle de la salle des Débats, avait déjà été utilisée dans *La Caricature* en 1833 par Grandville⁴²⁰, puis en 1834 par Daumier afin de dénoncer l'hypocrisie à l'œuvre sous la monarchie parlementaire du régime de Louis-Philippe⁴²¹. Robida adapte cette formule satirique au contexte de la III^e République naissante et brouille le message dans des compositions, certes structurées par l'espace scénique, mais incroyablement encombrées de détails tant iconiques que textuels.

En écho à l'opéra bouffe d'Offenbach, *Le roi Carotte*, dont une véritable critique illustrée était apparue la semaine précédente dans ses pages, *La Vie parisienne* livra aux lecteurs, le 3 février 1872, une planche intitulée « l'impôt Carotte » [Fig. 198]. Par sa diffusion une quinzaine de jours après une démission temporaire de Thiers devant l'Assemblée qui lui opposait une forte résistance en refusant de valider la création d'une taxe sur les matières premières à l'importation, la planche est à lire comme une réaction à ce coup de théâtre. Ce chahut de produits personnifiés rappelle les nombreuses lois fiscales créées en 1871 pour majorer toutes

419. Journal auquel Robida contribua avec une vue très réaliste de bâtiments parisiens en ruines : « Les Ruines de Paris. La Place de la Bastille dans la journée du 26 mai », (signé A. Robida), gravé par F. Villemans, *Le Monde illustré*, n° 747, 5 août 1871, p. 88-89.

420. J.J. GRANDVILLE, « Messieurs, l'auteur de la pièce que nous avons eu l'honneur de jouer devant vous desire garder l'anonyme [sic] », *La Caricature*, 21 mars 1833.

421. Honoré DAUMIER, « Baissez le rideau, la farce est jouée », *La Caricature*, 11 septembre 1834, lithographie, inv. Delteil 86.

les taxes préexistant sur les produits. Thiers et Pouyer-Quertier, principaux artisans du projet, y sont caricaturés en putti soutenant une francisque brandie comme le symbole ironique de la légitimité de leur action, pourtant controversée : la taxation des produits de consommation courante (tabac, allumettes, café, etc.) pénalisait les ménages aux faibles revenus. La farandole d'objets dessinée par Robida est aussi un clin d'œil aux propositions parfois farfelues émises par des députés, comme la taxation qui aurait pu concerner les chapeaux haut de forme. Loin de condamner ces mesures budgétaires rigoureuses à la manière de Daumier qui, dans sa lithographie *Gargantua*, fait de Louis-Philippe un géant insatiable que le peuple gave de sacs d'or sitôt déféqués sous forme de brevets et de décorations⁴²², le journal soutient avec un esprit patriotique, qui transparait dans bien d'autres dessins de Robida, la création de ce tout nouvel impôt.

Théâtre et politique se mêlent à nouveau dans une planche parue trois mois après la précédente, le 27 avril 1872. « À Versailles – réouverture du grand théâtre » donne une vision comique de la répartition des rôles gouvernementaux, tout en rappelant que certains théâtres parisiens endommagés, voire détruits pendant la Commune, mirent plusieurs mois à rétablir leur activité [Fig. 199]. Par la reprise de la vue panoptique, introduite par Bertall dans *Le Diable à Paris*, la scène principale est complétée par un inventaire exhaustif du bâtiment : depuis les sous-sols (où Gambetta tente de soudoyer un machiniste) jusqu'au grenier (magasin des accessoires renfermant « emblèmes, projets de lois et discours ») en passant par la fosse d'orchestre. Le spectacle coordonné par Thiers, bien reconnaissable sous son masque, donne un aperçu de la scène politique : sous les feux de la rampe, la France personnifiée se trouve tiraillée entre le comte de Chambord, le comte de Paris et Gambetta, affublé de son costume de Polichinelle. Forme détournée de la rubrique théâtrale, cette technique d'accumulation permettait, dans une période où la censure

422. Honoré DAUMIER, *Gargantua*, 1831, lithographie, 21,4 cm × 30,5 cm, inv. Delteil 34. Voir cat. expo. *Daumier 1808-1879*, Paris, RMN, 1999, p. 76-77. Ainsi que le rappelle Ségolène Le Men dans la notice concernant *Gargantua*, cette « caricature scatologique [...] non publiée dans le journal *La Caricature*, [...] fut brièvement exposée en vitrine, et fit sensation auprès des badauds attroupés, avant d'être saisie, en même temps que deux autres planches, *Ils ne feront qu'un saut* et *L'Arc-en-ciel*. À cause de *Gargantua*, Daumier fut condamné à six mois de prison et à une amende de 500 F. pour "excitation à la haine et au mépris du gouvernement du Roi" ».

était très active, de répartir les commentaires acerbes entre de nombreuses personnalités politiques et de dissimuler les textes critiques dans le désordre de la composition. En effet, c'étaient les vignettes isolées qui semblaient retenir plus particulièrement l'attention des censeurs, telle celle destinée au numéro du 14 octobre 1871 remplacée par un cadre vide au milieu de la page, sans mention du sujet supprimé. Comme les trois autres dessins de cette double page visant Thiers et ses ministres, le dessin censuré était vraisemblablement de Robida.

Un autre de ses dessins fut censuré par une mesure qui toucha cette fois-ci *Le Grelot*, feuille pro-versaillaise, à ses débuts en avril 1871 avant que le dessinateur Alfred Le Petit n'y « dénonce avec ténacité les forces politiques réactionnaires hostiles à la République⁴²³ » à partir de novembre 1871. Selon l'engagement civique du journal, les ventes du numéro du 10 mars 1872 devaient aider à la « souscription patriotique des Femmes de France » pour contribuer à l'emprunt destiné au remboursement de la dette de guerre. Il était prévu qu'y paraisse un croquis de Robida qui « représentait des officiers prussiens surveillant un déménagement de meubles français – avec cette légende : Ils emballaient, emballaient, emballaient⁴²⁴ ! ». La description en est connue grâce à un article du rédacteur en chef Arnold Mortier qui commente cette action censurelle parce qu'elle empêcha la parution dans ce numéro exceptionnel de tous les croquis offerts par les dessinateurs les plus en vue⁴²⁵.

Les Prussiens ne disparurent des caricatures qu'après la libération du territoire en septembre 1873, mais dans les pages de *La Vie parisienne* les sujets politiques se tarirent bien avant l'élection de Mac-Mahon en mai 1873. Les dernières doubles pages

423. Guillaume DOIZY, « *Le Grelot* (1871-1907, Paris) », *Ridiculous*, n°18, numéro spécial « Les revues satiriques françaises », 2011, p. 98.

424. *Le Grelot*, n° 48, 10 mars 1872, p. 46.

425. Arnold MORTIER, « Les dessins et la censure », *Le Grelot*, n° 48, 10 mars 1872, p. 44 : « [...] on refuse, – après quelques secondes d'examen ! – trois dessins envoyés à notre numéro exceptionnel par MM. Bertall, Fleury et Robida, parce que ces dessins ne respectent pas suffisamment messieurs les Prussiens. Passe encore pour le dessin de M. Fleury : une composition sérieuse et non une caricature, mais qui met en scène l'empereur Guillaume ; – ce qui peut, à la rigueur, ne pas être toléré. Mais les dessins de MM. Bertall et Robida, sont absolument inoffensifs ; nous en donnons l'explication plus loin. Pourquoi les a-t-on refusés ? On ne sait pas. Une fantaisie. [...] »

aux sujets explicitement politiques parurent pendant l'été 1872⁴²⁶, avant que le journal ne reprenne ses rubriques favorites centrées sur les loisirs parisiens.

Une scénographie des loisirs

Les dessins de *La Vie parisienne* résument en images distractions et frivolités dans le prolongement de l'esprit festif du Second Empire et privilégient, par conséquent, la représentation de situations dans l'espace public. Les activités citadines (sorties au bois, à l'église, au cirque, aux courses hippiques, etc.) y sont restituées par un fourmillement de petits personnages. Les lieux de villégiature campagnards ou balnéaires mis à la mode par le couple impérial et devenus accessibles depuis la capitale par le chemin de fer sont également très présents et contribuent à la mise en scène de types masculins et féminins.

Dans les dessins de l'année 1874, Robida opéra un net basculement en faveur de la valorisation des silhouettes de femmes vêtues de tenues luxueuses et compliquées. Laissant aux autres dessinateurs le soin d'aborder les sujets grivois, il se focalisa sur un inventaire d'attitudes élégantes et épura ses compositions, comme dans cette page qui inventorie les types de voyageurs réunis par les hasards d'un trajet ferroviaire⁴²⁷ [Fig. 53].

L'environnement urbain de la vie parisienne est traduit par des arrière-plans encombrés de constructions diverses (toitures pointues, terrasses, châteaux, etc.) qui évoquent les architectures torturées et découpées que Gustave Doré amasse dans ses gravures [Fig. 75]. L'intérêt de Robida pour l'architecture outrepassait le simple attrait décoratif de ces formes hérissées et imbriquées comme le prouvèrent ses nombreuses

426. Dey et Roby, « La grande question de l'Alabama. Où peut mener la question de l'Alabama - Fantaisie prusso-américaine en deux hémisphères », *La Vie parisienne*, 9 mars 1872, p. 152-153 ; J. C. et Roby, « Paris s'amuse et Versailles ne s'ennuie pas - revue du jour », *La Vie parisienne*, 23 mars 1872, p. 184-185 ; Bertall et Roby, « Le jardin des illustrations parlementaires - plan, coupe et définitions », *La Vie parisienne*, 11 mai 1872, p. 296-297 ; Roby, « L'Europe en ce moment, fantaisie politico-géographique », *La Vie parisienne*, 6 juillet 1872, p. 424-425.

427. « En wagon, ligne de n'importe où », *La Vie parisienne*, n° 29, 18 juillet, p. 402-403.

publications ultérieures sur les vieilles villes, mais rares furent dans ce périodique les planches réservées à des architectures complètes.

Quelques projets burlesques de reconstruction d'édifices parisiens célèbres imaginés par Robida intègrent des statues aux rondeurs attirantes de façon à ce que, dans la composition finale, les courbes féminines dissimulent les lignes architecturales anguleuses⁴²⁸. Sans faire une critique *ad hominem* dirigée contre les architectes et les sculpteurs, dans un article de cinq pages intitulé « Ce qu'ils ont fait de Paris – Fantaisies architecturales (2^e partie)⁴²⁹ », il se moque du style éclectique des constructions parisiennes les plus récentes. L'intervention de Robida se limite à des vignettes illustratives dans lesquelles il affecte des œuvres ou des espaces de circulation à de nouveaux usages en reconvertissant, par exemple, la fontaine des Quatre-Parties-du-Monde de Carpeaux en cage à écureuil pour les astronomes de l'Observatoire voisin [Fig. 77].

Parmi les nombreuses distractions offertes par la capitale, *La Vie parisienne* se recentra sur les lieux de monstration par excellence : les expositions temporaires et les salles de spectacle. Documentation, dérision et extrapolation sont les trois aspects complémentaires des dessins de Robida sur les expositions où les visiteurs et les œuvres exposées sont critiqués à part égale.

Le résumé visuel de l'Exposition internationale de Lyon de 1872 compile panorama d'un paysage fluvial, évocation de quelques tableaux exposés, moqueries au sujet des dernières inventions techniques exhibées dans la galerie des machines et présentation d'un canon-pupitre fictif pour chef d'orchestre⁴³⁰ [Fig. 171]. Dès que la composition s'y prête, Robida perturbe les représentations conventionnelles par des trouvailles anticipatrices ou farfelues. De même, dans la planche réunissant les participants à l'Exposition universelle de 1878 peu avant la clôture [Fig. 174], se

428. Roby, « Quelques noms de femmes pour des noms de rues - Projet dédié à nos édiles », *La Vie parisienne*, 10 août 1872, p. 504-505 ; [Robida], « Projet pour le remplacement des vingt-deux statues de charcutières de la façade de l'Exposition », *La Vie parisienne*, 18 mai 1878, p. 283-285.

429. *La Vie parisienne*, n° 17, 22 avril 1876, p. 234-239.

430. « L'ouverture de l'exposition de Lyon », *La Vie parisienne*, n° 29, 20 juillet 1872, p. 456-457.

trouvent des éléments authentiques combinés à des inventions amusantes, telles que l'attroupement de jeunes Anglaises réunies sous la bannière « Great exhibition of young ladies » et le phonographe qui égrène la liste des récompenses et des médailles à distribuer⁴³¹.

Le genre du Salon caricatural, traditionnellement présent dans les journaux humoristiques depuis 1843, trouva naturellement sa place dans les pages de *La Vie parisienne*. Robida fut chargé de l'illustrer à partir de 1874 selon deux formules, soit par des vignettes accompagnant un texte rédigé sur plusieurs colonnes, soit par une composition qui s'inspire de celles de Bertall dans *Le Journal pour rire* par sa disposition de vignettes caricaturales placées bord à bord comme les cadres sur les cimaises. Dans cet exercice codifié, Robida dut faire passer au second plan la fonction de critique artistique pour se conformer aux exigences esthétiques du magazine par la sélection exclusive de tableaux représentant des modèles féminins [Fig. 173].

Parmi toutes ces images retraçant les loisirs en vogue, les plus nombreuses concernent le théâtre. Assurées pendant les années 1868 et 1869 par le dessinateur Hadol⁴³², les chroniques théâtrales revinrent ensuite à Marcelin, rédacteur en chef de *La Vie parisienne* et spécialiste du genre⁴³³, avant d'être confiées, à partir de 1872, à Robida qui reçut la difficile mission de faire perdurer une rubrique essentielle dans le journal. Jusqu'en 1879, il produisit en moyenne chaque année quatre doubles pages ainsi que de nombreuses vignettes ou en-têtes, portant à plus d'une centaine le nombre de ses dessins évocateurs de l'univers des salles de spectacles. Bien qu'il ait semblé bénéficier d'une liberté accrue pour cette rubrique qu'il signa souvent seul, Robida travailla sous les ordres de Marcelin et en collaboration avec des journalistes, tel Abraham Dreyfus qui lui annonçait en novembre 1875 un retard dans la livraison de son texte à illustrer⁴³⁴. Grâce à un autre collaborateur régulier, Jacques de Saint-

431. « Pour la clôture - Récompenses et récompensés », *La Vie parisienne*, n° 43, 26 octobre 1878, p. 620-621.

432. Paul Hadol (1835-1875) dont la signature disparaît ensuite du journal.

433. Dans *L'Illustration*, il dessine plusieurs fois par an des planches récapitulatives comme celle-ci : « Le répertoire dramatique de 1854 – Revue dramatique par Marcelin », ou encore « Un peu de théâtre », *La Vie parisienne*, 30 décembre 1871.

434. L.A.S de Abraham Dreyfus à Albert Robida, s. l., s. d. [novembre 1875], musée A. Vivenel, Compiègne : « [...] Ce qu'il vous faut ce soir, c'est votre frontispice et pour cela vous n'avez pas

Cère, Robida fut aussi invité à dessiner la couverture d'un volume rétrospectif de l'actualité des théâtres de l'année 1879⁴³⁵.

Le dessin humoristique tel qu'il est façonné dans *La Vie parisienne*, de manière à ne heurter aucun lecteur, fonde le style de Robida, jamais violent, ni trivial, ni acerbe. Si Robida perfectionna la construction de ses dessins et affûta la sagacité de ses caricatures par l'observation des loisirs parisiens, ce ne fut sans doute pas la seule voie qui le conduisit à enrichir son répertoire graphique. On sait, en effet, grâce à Hyppolite Taine, qui publiait dans *La Vie parisienne* ses réflexions sous une forme romancée et satirique⁴³⁶, que Marcelin était amateur d'estampes au point qu'il les amassait par centaines pour leur valeur documentaire⁴³⁷. On peut supposer que Robida eut accès à ce vaste fonds hétéroclite⁴³⁸, où étaient rassemblées entre autres des épreuves de Doré, Charlet, Callot, Bosse, Daumier, et qu'il bénéficia ainsi d'un fantastique gisement d'images susceptible de contribuer à la formation de son regard de dessinateur.

besoin de moi, je ne m'occuperai pas de la partie artistique, vous pouvez donc faire un frontispice en vous entendant avec M. Marcelin qui doit aller ce soir à l'Odéon. Le nouveau foyer, les portraits, les bustes, etc. tout cela vous appartient. Pour le reste, j'enverrai ma copie lundi matin au plus tard. » La planche concernée est « Tout Paris à l'Odéon. Revue de réouverture en 15 tableaux », *La Vie parisienne*, n° 48, 27 novembre 1875, p. 664-667.

435. L.A.S. Jacques de Saint-Cère [Armand Rosenthal] à Albert Robida, [Paris], s. d. [1879] : « Mon cher ami, Voilà la chose. Mon ami et collaborateur au *Figaro*, connu en Yodda va publier un volume contenant les *Monsieur de l'orchestre* de l'année. Il y faut naturellement une couverture aussi spirituelle que parisienne. Les précédentes (5 années passées) ont été faites par Grévin, Draner, Vebert, Riou et Bertall, voulez-vous faire la sixième ? Mortier qui ne vous connaît pas assez pour vous demander un service me charge d'être son interprète. [...] »

436. « Notes sur Paris, Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge » parurent dans le périodique en 1863 et furent réunies en volume en 1867.

437. Hippolyte Taine dans sa préface à MARCELIN, *Souvenirs de La Vie parisienne*, Paris, Havard, 1888, p. VIII : « [Marcelin] a vécu parmi les estampes : à la fin, il en avait trois cent mille. – Non qu'il fût collectionneur ou amateur des pièces rares ; il ne s'est jamais appliqué à compléter des séries, et, avec les belles gravures, il en achetait de médiocres, et même de mauvaises, les sachant telles, caricatures, lithographies de modes, frontispices et vignettes, à une seule condition, c'est qu'elles fussent significatives et suggestives ; elles devaient toujours illustrer quelques détails des mœurs, lui faire toucher à vif les gens d'autrefois [...] »

438. *Catalogue d'estampes anciennes et modernes principalement des écoles française et anglaise du XVIII^e siècle. Costumes, caricatures et environ 100.000 gravures en lots [...]* dont la vente aux enchères publiques aura lieu, par suite du décès de M. E. Marcelin, du mercredi 14 au samedi 17 novembre 1888, Hôtel Drouot, 1888.

Robida, correspondant de presse en France et à l'étranger

Parallèlement à une collaboration suivie à *La Vie parisienne*, Robida entreprit quelques voyages, en qualité de correspondant de journaux illustrés (*Le Monde illustré*, *der Floh*, *La Vie parisienne*), tant dans les provinces françaises (Normandie, Rhône) qu'à l'étranger (Italie, Autriche, Suisse, Espagne). Cet aspect complémentaire de sa formation a son importance dans la mesure où ces escapades formatrices lui donnèrent la possibilité d'accéder à d'autres cultures, de s'émanciper du milieu de la presse parisienne et de développer ses qualités d'observateur.

Sans attendre que des journaux lui passent commande, Robida organisa de sa propre initiative quelques expéditions provinciales, comme celle de l'été 1871 au Tréport qu'il mit à profit pour étendre ses sujets d'étude. À son retour à Paris, il soumit des croquis au journal *L'Esprit follet*⁴³⁹ où parurent à l'automne deux pages de saynètes balnéaires⁴⁴⁰. En 1872, le bref déplacement qu'il fit à Lyon avait pour objectif, défini par l'hebdomadaire *La Vie parisienne*, de revenir sur les moments forts de « l'ouverture de l'exposition de Lyon⁴⁴¹ », manifestation provinciale d'ampleur qui ambitionnait d'être une vitrine des arts et de l'industrie au même titre que les expositions universelles. Grâce à un carnet de croquis de Robida dédié à ce séjour lyonnais, il est possible de reconstituer les procédures de création de ses planches pour *La Vie parisienne* : d'après quelques croquis rapides et rudimentaires [Fig. 170], éventuellement complétés par ceux de son collègue Dey, autre signataire de la planche, Robida construisit une composition par l'assemblage d'éléments graphiques captés en divers lieux de l'exposition et placés sur différentes pages de son carnet de dessin. La structuration de cette composition hétéroclite et chargée s'organise autour d'un dais considérablement agrandi abritant un orchestre auprès duquel sont

439. Ce titre succéda au *Paris-Comique* auquel Robida avait occasionnellement participé de mai à septembre 1870.

440. « Sur la côte normande », *L'Esprit follet*, n° 84, 21 octobre 1871, p. 111, pleine page composée de six vignettes. « Sur les côtes de Normandie », *L'Esprit follet*, n° 85, 28 octobre 1871, p. 115, pleine page composée de douze vignettes en noir et blanc.

441. *La Vie parisienne*, n° 29, 20 juillet, p. 456-457.

attroupés des notables locaux [Fig. 171]. Sur le pourtour de cette forme géométrique centrale, d'autres croquis minuscules viennent en complément. Mais, l'espace de la page n'étant pas suffisamment rempli à cause de l'indigence de la collecte initiale, Robida se trouva contraint d'introduire des scènes fictives ne correspondant à aucune esquisse du carnet. Ces ajouts graphiques inventifs (jeune femme escaladant un escabeau au mépris de la pudicité, kiosque surélevé accessible par une échelle de corde, pupitre couplé à un canon) permettent d'introduire de la drôlerie et de la fantaisie dans ce compte rendu décousu.

En 1873, une autre exposition conduisit Robida à Vienne⁴⁴² où il fut correspondant du journal *Le Monde illustré*, grand hebdomadaire d'information générale auquel il avait déjà collaboré en 1871. Il se peut que cette mission lui ait été confiée en raison du succès rencontré par ses dessins humoristiques parus dans *Le Journal amusant* lors de l'Exposition universelle de 1867. Les travaux des dessinateurs chargés de couvrir l'événement étaient coordonnés à distance par Édouard Hubert, le rédacteur en chef du *Monde illustré*, qui s'assurait notamment que le séjour de Robida se déroulait pour le mieux :

« Je vous annonce la visite prochaine de M. Pelcoq un de nos dessinateurs qui va à Vienne pour le *London presses* ; je l'ai prié de s'entendre avec vous pour le moment des fêtes et réceptions de souverains dans le cas où vous ne pourriez pas tout voir. C'est un homme doux, bien discret et qui ne cherchera pas à aller sur vos brisées ; c'est moi qui l'ai chargé d'ailleurs de vous rappeler au besoin et après s'être entendu avec vous. Si vous pouvez nous envoyer quelques beaux fouillis de l'intérieur du palais de l'Exposition, ce serait peut-être le moment. [...]. Quand vous désirerez quelques fonds, je me mets à votre disposition pour vous les adresser par le moyen que vous m'indiquerez. J'espère pour vous que le moment de l'Exposition va amener à Vienne un peu de cette ressemblance avec Paris que vous lui niez jusqu'à présent⁴⁴³. »

La commande consistait à apporter des témoignages en images aux lecteurs du *Monde illustré* par la restitution de l'atmosphère générale de l'Exposition et des événements importants se déroulant au même moment dans la capitale viennoise. Entre mars et octobre 1873, huit séries de croquis de Robida diffusées dans le journal relatent, par

442. Sur un feuillet tenant lieu de passeport, établi à Paris le 22 janvier 1873, il est précisé que Robida voyage accompagné de son neveu Félix Gabriel Noiret âgé de quinze ans (document conservé au musée A. Vivenel, Compiègne).

443. L.A.S. de Édouard Hubert à Albert Robida, Paris, 3 avril 1873, musée Vivenel, Compiègne.

exemple, l'« état actuel des travaux du palais de l'Exposition ⁴⁴⁴ » ou un concert de « L'orchestre hongrois du Prater ⁴⁴⁵ ». *La Vie parisienne* profita, elle aussi, de la présence à Vienne de Robida qui envoya à l'hebdomadaire des croquis de types ⁴⁴⁶. En dépit de ces missions, le dessinateur semble s'être ennuyé pendant ce premier séjour à l'étranger ⁴⁴⁷, même si cet exil temporaire fut rentabilisé par sa collaboration au journal viennois *Der Floh* :

« En 1873, le directeur du *Floh* de Vienne était venu chercher à Paris des collaborateurs pour essayer un *Charivari* viennois (sans succès d'ailleurs), il part avec lui, saisissant cette occasion de voyager et de voir du pays ⁴⁴⁸. »

Robida explique à son père que la raison de cette collaboration temporaire au *Floh* répond à un besoin de renfort de main-d'œuvre ⁴⁴⁹, nécessité par un tirage plus important lors de l'exposition :

« Il est arrivé au *Floh* une machine de Paris, une presse à vapeur de Marinoni coûtant 40 000 francs. Elle va servir au tirage du *Floh* quotidien. C'est le 20

444. *Le Monde illustré*, n° 831, 15 mars 1873, p. 168-169, dessin de Lix, d'après les croquis de M. Robida.

445. *Le Monde illustré*, n° 863, 25 octobre, p. 260, dessin d'après M. Robida, gravé par Valnay.

446. « Ce qu'il y a de plus beau et de plus laid à Vienne -- Hongrois et Juifs », *La Vie parisienne*, n° 30, 26 juillet 1873, p. 472-473.

447. C'est ce qui transparaît dans sa correspondance. Par exemple, dans cette lettre d'Édouard Hubert qui essayait de convaincre Robida que le séjour passerait vite : « Vous ne serez pas non plus sans voir beaucoup de personnes de la capitale qui vous désennuieront un peu. D'ailleurs, une année à votre âge sera vite écoulée. », L.A.S. d'Édouard Hubert à Albert Robida, Paris, 3 avril 1873, musée Vivenel, Compiègne.

Robida y retrouva en effet le dessinateur parisien Lafosse : « Dimanche après-midi nous sommes allés avec Mrs Gotteraud et Lafosse à vêpres dans toutes les églises, nous avons commencé par Maria-Stiegen, une des plus vieilles de Vienne. » L.A.S. d'Albert Robida à [Jules Robida, son père], [Vienne], 8 avril 1873.

Le séjour ne dura qu'un semestre puisque Robida fut de retour en juillet à Paris, où il assista aux « Fêtes de Versailles. Retour de S.M. Nasser-Ed-Nin à Paris », cf. *Le Monde illustré*, n° 849, 19 juillet 1873, p. 33.

448. Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle. op. cit.*, vol. 11, 1891, p. 211.

449. Robida ne fut pas le seul dessinateur parisien à se rendre à Vienne pour l'Exposition universelle et à publier des dessins dans *Der Floh*. Voir Jean VALMY-BAYSSE, *Le roman d'un caricaturiste, André Gill, op. cit.*, p. 159 : « En 1873, André Gill avait fait un voyage à Vienne en compagnie du dessinateur Demarre et publia quelques planches dans un célèbre journal viennois. »

avril que le *Floh* va se décider à paraître tous les jours. Nous allons avoir plus d'ouvrage⁴⁵⁰. »

Le même nombre de feuillets ayant été conservé lors de la mutation de l'hebdomadaire en quotidien⁴⁵¹, il est compréhensible qu'il y ait eu besoin d'accroître les effectifs de l'équipe en place pour fournir, sur huit pages, les nombreux dessins humoristiques qui venaient s'ajouter à des textes courts, des poèmes, des comptes rendus de spectacles et des nouvelles des autres pays d'Europe.

Après avoir vécu dans l'atmosphère festive⁴⁵² de la capitale autrichienne à l'occasion de l'exposition viennoise de 1873, Robida entreprit un périple aventureux et solitaire, en parcourant « la Hongrie, l'Allemagne, la Suisse, l'Italie⁴⁵³ ». Pour *La Vie parisienne*, il conçut des dessins d'après certaines de ses découvertes helvétiques⁴⁵⁴ et italiennes⁴⁵⁵ se prêtant particulièrement à une traduction humoristique. Il scénarisa, par exemple, dans une planche une étape touristique à Venise dont les palais enchevêtrés et les inévitables gondoles constituent l'arrière-plan⁴⁵⁶.

En 1874, la Suisse attira de nouveau Robida qui s'y rendit sans doute avec l'intention de réaliser des croquis pittoresques exploitables pour les journaux. « Le guide du voyageur à pied⁴⁵⁷ », qui parut en deux épisodes dans *La Vie parisienne*,

450. L.A.S. d'Albert Robida à Jules Robida, [Vienne], 8 avril 1873, archives de feu Françoise Escoffier, [lieu de conservation actuel inconnu].

451. Présentation adoptée pour l'année 1870 selon un exemplaire consulté à la BNF.

452. Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », art. cit., p. 3 : « Les collaborateurs se réunissaient deux fois par semaine, autour de la table de rédaction chargée de saucisses et de bocks et ils discutaient gravement les fantaisies les plus follement parisiennes [...]. »

453. Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », art. cit., où il rapporte que Robida « prit ainsi le goût des voyages ». Voir également le carnet de croquis « 1873 Vienne Pesth Italie », coll. part., Paris, 72 pages.

454. « Notes de voyage (En Suisse) », *La Vie parisienne*, n° 38, 20 septembre 1873, p. 595-598 frontispice et vignettes.

455. Selon les notes prises dans le carnet « 1873 Vienne Pesth Italie », Robida aurait visité Trieste, Padoue, Vicence, Vérone et Turin.

456. « Italie, Italie. Impressions de voyage de M. et Mme Beaupertuis », *La Vie parisienne*, n° 35, 30 août 1873, p. 552-553.

457. « En Suisse – Le guide du voyageur à pied », *La Vie parisienne*, n° 36, 5 septembre 1874, p. 500-502, vignettes, texte signé « double-wé » ; « En Suisse – Le guide du voyageur à pied (suite) », *La Vie parisienne*, n° 38, 19 septembre 1874, p. 532-533.

inventorie dans un style plus réaliste que de coutume les situations cocasses que doivent surmonter des citadins peu préparés aux excursions montagnardes. Les longs trajets en train furent mis à profit par le dessinateur qui suggéra dans un croquis passé au lavis les attitudes des voyageurs assoupis dans un wagon faiblement éclairé [Fig. 52]. La traduction d'une esquisse imprécise en un dessin à la plume plus détaillé lui permit d'élaborer la vignette centrale d'une composition destinée à *La Vie parisienne* autour de laquelle il broda sur le même sujet jusqu'à aboutir à une double page compilant différents types de voyageurs [Fig. 53].

Désormais habitué des grandes expositions, Robida se rendit en Italie en 1875 en tant que correspondant pour *Le Monde illustré*, à l'occasion du « quatrième centenaire de Michel Ange à Florence » qui se déroulait à la mi-septembre⁴⁵⁸. Il profita du voyage pour passer de nouveau par la Suisse⁴⁵⁹ et traverser l'Adriatique⁴⁶⁰. De nombreux dessins sur la péninsule italienne publiés dans *La Vie parisienne* laissent à penser que le voyage fut cette fois assez long pour qu'il découvre de nombreuses villes : Bologne, Florence, Sienne et Rome sont citées dans une planche évocatrice de la surprise ressentie par un touriste parisien dérouté par les particularismes locaux tant topographiques (ruelles siennoises, plaines romaines, etc.) que culturels⁴⁶¹. Une

458. De nombreux intervenants traduisirent ses croquis dans *Le Monde illustré*, n° 963 du 25 septembre 1875. Voir la première de couverture (p. 193) : « Le quatrième centenaire de Michel Ange à Florence, inauguration du buste sur la façade de Buonarrotti », dessin de Lix d'après le dessin de M. Robida ; p. 196 : « Florence. Le cortège montant les rampes de San Miniato pour se rendre au monument », dessin de M. Clerget, d'après le croquis de M. Robida ; p. 197 : « Florence. Illumination de la place Michel Ange vue des anciennes fortifications », dessin de M. Edmond Morin, d'après les croquis de M. Robida ; p. 200-201 : « Florence. Le quatrième centenaire de Michel Ange. Réunion du cortège sur la Piazza dei Signori. La loggia di Lanzi. Le Palazzo Vecchio », dessin de MM. Scott et Vierne, d'après les croquis de M. Robida, gravé par Méaulle ; p. 204 : « Florence. Grand concert dans la salle des Cinq cents au Palazzo Vecchio », dessin de Deroy, d'après les croquis de M. Robida.

459. « Mon album de Suisse – Croquis au vol », *La Vie parisienne*, n° 34, 21 août 1875, p. 472-474 ; « Mon album de Suisse – Croquis au vol – 2^e série », *La Vie parisienne*, n° 35, 28 août 1875, p. 482-484.

460. « Une excursion en Herzégovine », *La Vie parisienne*, n° 37, 11 septembre 1875, p. 505.

461. « Quelques jours en Italie, impressions de voyages », *La Vie parisienne*, n° 41, 9 octobre 1875, p. 566-567.

seconde planche traduit par sa densité et ses saynètes chahutées le tohu-bohu des villes du sud, Naples, Pompéi et Sorrente, auquel s'expose l'ingénu touriste ⁴⁶².

Ces changements d'environnement répétés permirent à Robida, non seulement de s'imprégner d'idées nouvelles dont son œuvre profita indéniablement, mais encore de gagner en maturité et de jeter un regard neuf et encore plus critique sur ses compatriotes. Ces moments d'intenses découvertes et de liberté l'incitèrent certainement à prendre son indépendance par rapport au cadre étriqué de *La Vie parisienne* puisqu'il quitta ce journal à la fin de l'année 1879, alors qu'il en était, pourtant, devenu un dessinateur phare.

4. Réactualisation d'un journal satirique : *La Caricature*

Les caractéristiques éditoriales et le mode de fonctionnement général de l'hebdomadaire *La Caricature* sont connues sur la durée totale de sa parution, c'est-à-dire de 1880 à 1904, grâce à l'enquête menée par Laurent Bihl au sujet des conditions de « production, de diffusion et de réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914 ⁴⁶³ » dans laquelle un chapitre est réservé à ce périodique. En accord avec le grand connaisseur du dessin de presse de la fin du XIX^e siècle qu'était Raymond Bachollet ⁴⁶⁴, Laurent Bihl estime que « *La Caricature* est l'un des titres, sinon le premier, à marquer une rupture éditoriale, esthétique et graphique inscrite dans les années 1880 dont elle devient un marqueur

462. « La Vie parisienne en voyage. – Naples et environs », *La Vie parisienne*, n° 46, 13 novembre 1875, p. 636-637.

463. Laurent BIHL, *La grande mascarade parisienne. Production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, thèse de doctorat en histoire, Christophe Charle (dir.), université Paris 1, 2010.

464. Raymond BACHOLLET, « Panorama de la presse satirique française – *La Caricature* de Robida », *Le Collectionneur français*, n° 223, mai 1985, p. 10-12. Voir aussi « Panorama de la presse satirique française – 8^e partie : Vers l'âge d'or de la presse satirique », *Le Collectionneur français*, n° 229, décembre 1985, p. 6 : R. Bachollet estime qu'avec *Le Chat noir*, *Le Mirliton* et *Le Courrier français*, *La Caricature* fait partie des revues qui ont « apporté une contribution décisive au plein épanouissement de la presse satirique ».

iconographique essentiel⁴⁶⁵ ». Il convient donc d'examiner le rôle central et déterminant de Robida dans l'élaboration stylistique de l'hebdomadaire.

La Caricature en gestation

Dès le mois de janvier 1880, sans interrompre le cours de sa carrière, Robida s'engagea avec le soutien de l'éditeur Georges Decaux dans la création d'un nouvel hebdomadaire. Avant d'examiner cette publication, il paraît important de revenir sur les étapes préliminaires à sa création. Le rétablissement de la chronologie des années qui précéderent la sortie de *La Caricature* prouve que Decaux n'en confia pas la direction à Robida sans avoir auparavant éprouvé son aptitude à mener de front plusieurs chantiers éditoriaux. La transition entre *La Vie parisienne* et *La Caricature* s'opéra donc au cours des années 1878-1879 pendant lesquelles s'établirent les bases de leur fructueuse association.

Les premiers contacts entre Georges Decaux et Albert Robida semblent remonter à l'année 1872. Robida illustra avec un groupe de dessinateurs de presse constitué de Lafosse, Draner, Gill, Hadol et Le Petit un volume écrit par Touchatout. C'est sous ce pseudonyme que le directeur du journal *Le Tintamarre*, Léon Bienvenu, fit paraître une *Histoire de France tintamarresque*, dont la veine humoristique se développe dans six volumes⁴⁶⁶. La modeste contribution de Robida à leur illustration constitua une étape décisive dans sa carrière, dans la mesure où il s'agissait de ses premiers pas en tant qu'illustrateur et où ce fut pour lui vraisemblablement l'occasion de rencontrer son futur éditeur. En effet, il est mentionné sur la page de titre du volume que l'ouvrage publié par Touchatout est disponible « Aux bureaux du journal, *L'Éclipse* ». Derrière cette dénomination renvoyant au célèbre journal satirique dont André Gill avait assuré la popularité, se cachaient en fait deux associés installés au 16 rue du Croissant, au cœur du quartier de la presse, près de la Bourse : François Polo (1832-1874), fondateur de *La Lune* puis de *L'Éclipse*, et Georges Decaux qui le

465. Laurent BIHL, *La grande mascarade parisienne, op. cit.*, p. 93.

466. Lors de la réédition de ces volumes par La Librairie illustrée, 8 rue Saint-Joseph, Robida en dessinera la couverture de livraison, dont le motif est repris en affiche.

rejoignit en 1870 après s'être principalement consacré à des travaux bibliographiques. Suite au décès de François Polo en 1874, Decaux devint seul gestionnaire de la maison d'édition « Aux Bureaux de *L'Éclipse* » qu'il rebaptisa peu après « La Librairie illustrée », tout en lui donnant une nouvelle orientation, moins engagée politiquement et plus tournée vers la littérature et la promotion des auteurs débutants⁴⁶⁷. Désormais autonome et établie au 7 rue du Croissant, la maison d'édition plaçait l'illustration au centre de son projet, comme l'annonçait sa dénomination. Les périodiques humoristiques, d'actualité et de vulgarisation (scientifique et artistique) constituaient son domaine d'excellence⁴⁶⁸.

En juillet 1875, Decaux fonda *Sur Terre et sur Mer*, un périodique populaire illustré consacré à la géographie et aux voyages qui préfigurait le *Journal des Voyages*. Le récit d'un des premiers voyages de Robida à l'étranger publié sous le titre « *Vieilles Villes d'Italie* » y fut diffusé en feuilleton du n° 78 du 21 décembre 1876 au n° 101 du 31 mai 1877. Robida souligna le rôle primordial joué par l'éditeur dans le cours de sa propre carrière :

« *Les Vieilles Villes d'Italie* [fut ma] première tentative vers le pittoresque, grâce à la rencontre de Georges Decaux éditeur⁴⁶⁹. »

Georges Decaux permit ensuite à Robida de publier une nouvelle pour enfants intitulée « La Tour enchantée ». Ce texte illustré, inaugurant une production abondante de l'auteur-illustrateur dans ce domaine, parut en pré-originale en 1880 dans *La Récréation, bibliothèque de la jeunesse et de la famille*⁴⁷⁰. Un prospectus présente le nouveau journal pour enfants :

467. Matthieu LETOURNEUX et Jean-Yves MOLLIER, *La Librairie Tallandier, Histoire d'une grande maison d'édition populaire*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, voir en particulier p. 87-88 « Georges Decaux et la vulgarisation ».

468. Liste non exhaustive : *Le Monde pittoresque* (créé en 1875), *La Science illustrée* (créé en 1875), *Les Beaux-arts illustrés* (créé en 1876), *La Revue de la musique* (créé en 1876), *Le Journal des Voyages* (créé en 1877), *Le Magasin de Lecture* (créé en 1879), *Le Journal pour tous* (créé en 1879), *Le Magasin littéraire* (créé en 1881).

469. L.A.S. d'Albert Robida à [Angelo Mariani ou Joseph Uzanne] datée du 11 octobre 1891, coll. BNF Rés 1417 [1416] *Album Mariani*, vol. 1, tome 2.

470. Du n° 53 du 7 août 1880 au n° 60 du 25 septembre 1880.

« *La Récréation* a pris rapidement place au premier rang des journaux destinés à la jeunesse et à l'enfance. Pour un prix très modique [6 francs broché ; 9 francs relié] elle contient beaucoup de matière, choisie parmi les productions des meilleurs écrivains contemporains. La partie illustrée de *La Récréation* est l'objet de soins particuliers⁴⁷¹. »

Par le choix de son titre, *La Récréation*, journal lancé par Decaux en 1879, se plaçait dans la lignée du *Magasin d'éducation et de récréation* promu par Jules Hetzel et Jean Macé, tous deux républicains préoccupés de la diffusion du savoir pour tous. Si Hetzel fut attentif à s'entourer des meilleurs auteurs (J. Verne, H. Malot, A. Dumas, É. Reclus, etc.), Decaux, quant à lui, misa sur la qualité des illustrations. Ainsi l'assertion lancée par Émile Bayard, « Robida, c'est le Jules Verne du dessin », se vérifie-t-elle tout autant sur le plan éditorial dans la mesure où le soutien que Decaux apportait à Robida était comparable à celui d'Hetzel en faveur de Verne. Aussi, la promotion de Robida et son intégration au sein de la maison d'édition s'organisèrent-elles par la multiplication de ses dessins dans un certain nombre de périodiques diffusés par La Librairie illustrée.

La reprise d'un titre satirique fondateur

Au milieu de sa carrière, Robida se remémorait la motivation première, partagée avec Georges Decaux, de faire revivre un titre emblématique de la presse satirique :

« Je fondai, avec Decaux, *La Caricature*, du moins nous tentâmes de ressusciter ce titre glorieux⁴⁷². »

En 1880, le démarrage d'une nouvelle publication était une entreprise ambitieuse et risquée, non plus à cause des menaces politiques et censoriales qui aurait pu peser sur l'expression journalistique, mais parce que la concurrence commerciale entre journaux illustrés s'accroissait. Au début de la Monarchie de Juillet, cinq titres se partageaient en France le champ de la presse satirique, quand trente et un étaient en circulation en 1883. Dans ce contexte d'émulation, comment Decaux et Robida

471. Voir aussi l'encart publicitaire présentant *La Récréation, bibliothèque de la jeunesse et des familles* dans *La Caricature*, n° 12, 20 mars 1880, p. 8.

472. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes, op. cit.*, p. 319.

entendaient-ils redonner vie à ce « titre glorieux » lancé en novembre 1830 chez l'éditeur Aubert ?

Hormis la place importante accordée au dessin satirique, *La Caricature* de 1880, notamment en raison des différences de contexte, a peu de points communs avec celle de 1830, réputée pour ses charges politiques virulentes lithographiées par une équipe de dessinateurs brillants Grandville et Daumier. *La Caricature*, la première du nom, marquait, juste après *La Silhouette*, les débuts énergiques de la presse d'opposition. Mise en faillite par de trop nombreux procès et de lourdes amendes consécutives aux attaques satiriques contre le gouvernement de Louis-Philippe, ce dernier étant réduit au signe métaphorique du la poire, elle dut cesser sa parution dès août 1835, au moment où les « lois de septembre » qui interdisaient la caricature politique entraient en vigueur. De toute évidence, dans un environnement politique républicain, libéré des anciennes menaces coercitives, Robida ne chercha pas à inscrire *La Caricature* de 1880 dans l'exact prolongement de celle de 1830. Loin d'être centrée sur la politique, la sélection thématique de *La Caricature* de Robida, incluant « beaux-arts, sport, sciences, navigation, théâtres, bonnes mœurs », situait plutôt l'hebdomadaire dans la lignée de la seconde série de *La Caricature*⁴⁷³ qui, en raison de sa nouvelle parution dans un contexte de très forte censure de 1838 à 1843, avait abandonné les attaques politiques s'en tenir aux études de mœurs et à la satire sociale.

Le numéro inaugural de *La Caricature*, paru le 3 janvier 1880, contient un « programme » en images qui parodie le texte programmatique que les journaux avaient coutume d'offrir au moment de leur lancement [Fig. 8]. *La Caricature* imaginée par Robida y est personnifiée dans une déclinaison féminine du fou du roi, parée d'une abondante chevelure ornée de grelots. Dans des vignettes adjacentes à cette figure détendue et libre qui bat joyeusement le rappel, les intentions satiriques sont résumées en référence aux termes du sous-titre de *La Caricature* qui s'annonce « politique, satirique, drolatique, prophétique, atmosphérique et littéraire », par

473. Elle parut sous le titre *La Caricature provisoire*, changea de titre, devenant en juillet 1839 *La Caricature, morale, judiciaire, littéraire, artistique, fashionable et scénique*, puis en janvier 1842 *La Caricature, revue satirique des modes, des théâtres, de la musique, des tribunaux et de la littérature*.

allusion aux épithètes attribuées à *La Caricature* de 1830 qui était sous-titrée « morale, religieuse, littéraire et scénique », avant d'être requalifiée, en 1832, conformément à son champ d'action, de « politique, morale, littéraire et scénique ».

Robida, rédacteur en chef et principal dessinateur de *La Caricature*

Après huit années contraignantes passées à *La Vie parisienne*, une indéniable souplesse de création s'offrit à Robida par la nouvelle position professionnelle, autonome et privilégiée qu'il occupa à la tête de *La Caricature*. Si la double fonction de rédacteur en chef et de principal dessinateur dut être une lourde charge, elle avait l'avantage de garantir à Robida une certaine indépendance artistique, dans la mesure où elle lui permettait de définir librement toutes les composantes de ses planches, qu'elles soient graphiques, chromatiques ou textuelles. Parmi les sept cent quarante-cinq dessins qu'il réalisa pour *La Caricature*, un exemplaire conservé [Fig. 183] atteste cette pratique créatrice complète qui mêle la composition de la caricature dans un encadrement prédéfini et sa mise en couleurs à l'aquarelle, l'écriture du titre et de la légende tracés impulsivement, puis repris et raturés dans un élan témoignant de la recherche de la formule appropriée qui fera sourire les lecteurs.

De janvier 1880 à octobre 1892, Robida dessina dans *La Caricature* avec régularité et certainement avec jubilation, à en croire la furtive confidence qu'il fit à son ami Élie Moroy, critique d'art genevois :

« Il m'a bien fallu une dizaine d'années avant d'arriver à quelque chose de passable, mais après quand on se trouve bien en train, quand on peut choisir ses sujets, ce n'est plus que plaisir ⁴⁷⁴. »

La première année, Robida participa, à tous les numéros de l'hebdomadaire – hormis à l'un d'entre eux – et dessina quarante-deux des cinquante-deux couvertures, ainsi que les compositions qui s'y rattachent dans les pages intérieures. En 1881, il resta très présent, participant à quarante et un numéros et dessinant trente-deux couvertures. Par une contribution graphique soutenue pendant les deux premières années, il imprima fortement sa marque. Une notice parue dans *L'Annuaire de la*

474. L.A.S. de Robida à Élie Moroy, 31 mai 1916, Genève, Bibliothèque de Genève, Ms. Moroy 16, f° 439.

presse française de 1881 confirme que la popularité du journal naissant était en partie due aux dessins sur les spectacles parisiens dont Robida avait déjà fait sa spécialité dans *La Vie parisienne* :

« Dès ses débuts, ce charmant journal attira l'attention, mais [que] ce qui décida son succès ce fut l'encartage dans *Le Figaro* du numéro donnant les coulisses du Châtelet pendant les représentations des *Pilules du Diable*, par Robida⁴⁷⁵. »

Entre 1882 et 1886, sa participation resta stable⁴⁷⁶. Puis, elle décrivit légèrement au fur et à mesure que Robida se tournait vers d'autres projets et que l'équipe de journalistes et de dessinateurs attachés au journal s'étoffait. En 1890, Robida ne réalisa plus que sept couvertures et des dessins dans trente-trois numéros.

Imprimée sur huit pages, *La Caricature*, dont le tirage n'est pas connu, était vendue au numéro chaque samedi et coûtait 30 centimes⁴⁷⁷, parfois 60 centimes lors de l'ajout d'un supplément. En raison de la fidélité de son lectorat, son prix put être augmenté sans menacer la pérennité du titre : il passa à 35 centimes en septembre 1881, puis à 40 centimes en août 1883⁴⁷⁸. *La Caricature* fut largement diffusée, notamment par abonnement⁴⁷⁹. Au cours de ses vingt-cinq années d'existence, elle fut tout d'abord distribuée par « La Librairie illustrée » située au cœur du quartier de la presse⁴⁸⁰, avant d'être reprise le 25 juin 1892 par un ancien employé de la maison Decaux, Ernest Kolb qui, depuis le 5 janvier 1889, avait remplacé Robida au poste de

475. « Dans les coulisses - Les costumes des *Pilules du Diable* », *La Caricature*, n° 18, 1^{er} mai 1880. Voir Émile MERMET, *Annuaire de la presse française*, Paris, édité par l'auteur, 1881, p. 3.

476. Pour le détail de la participation de Robida à *La Caricature*, se reporter à la bibliographie.

477. Soit 5 centimes de plus que *Le Charivari* et deux fois moins chère que *La Vie parisienne*.

478. Elle conserva ce prix jusqu'en 1904, date à laquelle elle fut absorbée par *L'Indiscret*.

479. En août 1883, elle était proposée à 20 francs par an pour Paris et les départements, 24 francs pour l'Union postale et à 7 francs pour un trimestre.

480. À ce moment-là ses lieux de ventes furent probablement identiques à ceux des autres périodiques de la maison Decaux, située 7, rue du Croissant, c'est-à-dire « chez tous les libraires et marchands de journaux de Paris et des départements, ainsi que dans toutes les gares de chemin de fer ». Sophie GRANDJEAN-HOGG indique dans sa thèse, *L'évolution de la librairie Arthème Fayard*, UVSQY, J.-Y. Mollier (dir.), 1996, p. 271, que « *La Caricature* rest[ait] huit jours en évidence dans plus de 11.000 cafés ou cercles », mais l'absence de référence n'a pu permettre de contextualiser cette citation et d'en déduire à quelle période existait cette offre.

rédacteur en chef. Pendant neuf ans, Robida resta donc très présent aux commandes de son journal dont il avait défini l'orientation graphique et thématique dès les premiers numéros.

Une équipe de jeunes dessinateurs

Une des vignettes du programme de *La Caricature* donne une vision fantaisiste de son équipe de rédaction composée, d'un côté, de rédacteurs, sillonnant le monde, installés sur des embarcations de fortune et, de l'autre, de dessinateurs taillant leurs crayons dans l'attente d'illustrer les nouvelles rapportées par leurs confrères. En réalité, l'organisation, tout au moins pendant les premiers mois d'existence du journal, n'était pas si complexe. Même si les responsabilités des intervenants dans la fabrication du journal sont mal connues, un constat s'impose : au démarrage de la publication, les dessins et les légendes d'un numéro étaient pour la plupart conçus par Robida. Ce fut une lourde tâche dont il s'affranchit en s'adjoignant dès la première année la collaboration d'autres dessinateurs, surtout de jeunes artistes tels que Gabriel Liquier (alias Trock), Negro, V. Morland, J. Quidam, Moloch, Louis Morin (alias Loys), L. Gino, Caran d'Ache, Ferdinand Bac, Job et Radiguet qui réalisaient des vignettes amusantes de facture assez classique. Plus tard, Tiret-Bognet, Eugène Le Mouël, Émile Cohl et Godefroy complétèrent l'équipe⁴⁸¹. Le travail sembla s'exercer, au moins pendant la première année, en concertation avec l'éditeur, comme en témoigne une lettre adressée par Decaux à Robida :

« Pour le numéro sur les fêtes je vais faire exécuter à Draner sous la direction du jeune sous-lieutenant une double page sur les coulisses d'une revue. Il n'y aura donc plus qu'à se préoccuper que de la 3ème page et des pages d'intérieur⁴⁸². »

À l'exception de la dernière page du journal, réservée aux réclames qui contribuaient au financement du périodique, et des rez-de-chaussée des pages 2, 3, 6,

481. Les noms des collaborateurs figurent dans Philippe ROBERTS-JONES, « La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890 », *Études de Presse*, vol. 8, n° 14, 1956, p. 24-25 et dans Dico Solo, *Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, éditions AEDIS, 2004. p. 104.

482. L.A.S. de Georges Decaux à Albert Robida, Paris, 26 juin 1880, musée Vivenel, Compiègne.

7 occupés par de brefs textes (parodies, blagues, historiettes, chroniques financières, etc.), l'ensemble de l'hebdomadaire est dévolu au dessin. Il contient des vignettes, des histoires en images (Job, Draner, Lamouche), des portraits-charge (Luque), des silhouettes en ombres chinoises (A. Sorel), autant d'éléments humoristiques variés auxquels s'ajoute fin 1886 « Le crayon des autres », réunissant des extraits de périodiques satiriques étrangers, sans compter la thématique militaire développée, à partir de 1882, par Caran d'Ache et Job.

Ferdinand Bac relata, dans sa vieillesse⁴⁸³, les souvenirs de son entrée à la Librairie illustrée. Il évoque l'accueil bienveillant et la liberté qui lui fut immédiatement accordée pour l'élaboration de ses croquis :

« [...] la porte s'ouvrit. Monsieur Decaux était devant moi : " Je vous présente, me dit-il, en désignant une personne penchée sur des épreuves, Monsieur Albert Robida. Il va vous parler de nos intentions.... " Cet inconnu, déjà si connu par moi, se leva et me serra la main avec une cordialité surprenante. Vos croquis, me dit-il, me plaisent beaucoup et je vous engage pour *La Caricature* où vous pourrez laisser aller votre fantaisie. Je n'en croyais pas mes oreilles. Je regardai pour la première fois mon rédacteur en chef. Instantanément je le situai dans le Moyen Âge. Je le voyais clerc d'un tabellion du temps de Louis XI ou préparateur dans le laboratoire d'un alchimiste, un disciple du docteur Faust, grand, maigre, timide, absent. L'air appliqué d'un myope. Il feuilletait mes pauvres croquaillons avec tant de studieuse bienveillance, que j'allais de surprise en ravissement. Ce n'est pas un patron qui me parlait du haut de son poste de commandement. C'était un ami, un camarade, si proche de moi ! Tout ce que je pouvais lui reprocher, c'était cette absence complète de critique par laquelle les hommes savent s'imposer aux jeunes pour les convaincre de leur nullité. Je quittai ce vieux logis avec un réel ravissement, étonné d'avoir une profession, stupéfait de gagner de l'argent avec ce divertissement de baladeur, ce passe-temps de paresseux qui était de croquer des passants dans les Champs-Élysées⁴⁸⁴. »

Le témoignage admiratif de Bac révèle que Robida était un rédacteur en chef aimable, attentif et peu directif envers son équipe. Ce n'est donc pas par une autorité exacerbée

483. Bac passa les dernières années de sa vie à Compiègne, ville natale de Robida. C'est à l'occasion d'une exposition au château de Compiègne sur l'œuvre de Robida que Bac fut interviewé au sujet de son ancien employeur et ami.

484. Ferdinand BAC, « Souvenirs sur Albert Robida par un de ses contemporains, 1880-1890 », *Le Progrès de l'Oise*, 2 juillet 1949 (réédité dans le *Bulletin de la société historique de la ville de Compiègne*, n° XXXV, 1997, p. 256).

corsetant ses collaborateurs, mais plutôt par une omniprésence graphique dans les pages de *La Caricature* que Robida s'imposa.

Participation de Robida aux périodiques diffusés par la Librairie illustrée

Outre *Sur Terre et sur mer*, *La Récréation* et *La Caricature*, précédemment mentionnés, cinq autres périodiques gérés par Decaux ou ses associés (Paul Genay et Maurice Lagarde) exploitèrent le potentiel attractif des dessins de Robida : *Le Monde comique* (créé en 1869), *La Vie amusante* (créé en 1877) et *L'Éclipse* (créé en 1868) préexistaient à l'arrivée du dessinateur au sein de la Librairie illustrée, en revanche, *La Silhouette* (créé en 1880) et *La Vie élégante* (créé en 1882) furent fondés consécutivement au succès de *La Caricature*.

De très nombreuses couvertures imprimées en couleurs furent dessinées par Robida dans le journal *Le Monde comique*⁴⁸⁵, où il déclina tous les thèmes de la satire de mœurs⁴⁸⁶, en l'espace d'une dizaine d'années, vraisemblablement pendant les années 1880⁴⁸⁷. Le format in-octavo se prête à des dessins de format carré et de petite taille dans lesquels sont campés deux ou trois protagonistes. Les figures féminines, souvent à connotation érotique, y tiennent une place centrale que soulignent le titre et la légende révélant le ressort comique de la scène. Périodique supplémentaire placé sous la gestion de Paul Genay, *La Vie amusante* présentait, lui aussi, chaque semaine des compositions de Robida, mais peu d'entre elles étaient inédites car sous l'appât

485. Pour une définition des caractéristiques éditoriales de ce journal, voir Corinne TAUNAY, « *Le Monde comique* », *Ridiculosa*, n° 18, numéro spécial sur « Les revues satiriques françaises », 2011, p. 92-94.

486. De 1880 à 1883, chaque année, des planches humoristiques issues de ce journal de huit pages constituaient un recueil intitulé *L'année comique* que les nouveaux abonnés de *La Caricature* recevaient en prime.

487. Cette publication est difficile à situer chronologiquement en raison de l'absence de date de parution imprimée sur la couverture. La période de collaboration de Robida, du numéro 75 au numéro 564, est vraisemblablement contemporaine de son activité à *La Caricature*. Cette simultanéité d'activité plausible a été déduite d'informations concordantes : la similitude des noms des gérants et des adresses des bureaux des rédactions du *Monde comique* et de *La Caricature* installées toutes deux « Aux bureaux du journal des voyages et des feuillets illustrés. 7, rue du Croissant ».

coloré de la une se cachait une compilation de textes et de dessins extraits du *Monde comique*. Selon le même principe de remplissage qui répondait à un souci d'économie, *L'Éclipse*⁴⁸⁸, placée sous la responsabilité de Maurice Lagarde, se nourrissait du réemploi d'images appartenant au fonds de la Librairie illustrée, en particulier celles créées pour *La Caricature*.

Pour des questions de rentabilité, les reprises furent courantes d'un périodique à l'autre, mais lorsque la Librairie illustrée promut, en septembre 1880, une nouvelle feuille humoristique⁴⁸⁹, *La Silhouette*, sous-titrée *politique, satirique et financière*, le recours à la duplication fut abandonné. Comme pour *La Caricature* lancée en janvier 1880, le nom donné à *La Silhouette*, emprunté à l'un des premiers journaux satiriques⁴⁹⁰, traduisit le souhait de l'inscrire dans la tradition d'une presse illustrée subversive et de qualité⁴⁹¹. Une fois encore, les dessins de Robida animent les couvertures par leur vivacité, mais ils n'occupent que cinq des premiers numéros⁴⁹². La brièveté de la collaboration du dessinateur est imputable à la dominante politique du journal, difficilement conciliable avec son terrain de prédilection, la satire de mœurs.

Plus en phase avec les thématiques mondaines et artistiques valorisées dans la nouvelle revue de luxe de la Librairie illustrée, les dessins de Robida furent insérés au cours de l'année 1882 dans onze livraisons sur douze de *La Vie élégante*⁴⁹³. Sans doute encouragé par le succès de *La Caricature* et des journaux humoristiques connexes,

488. Dont les séries se poursuivent à la suite du journal *L'Éclipse* dans lequel dessinait A. Gill.

489. Rédaction et annonces 46, rue de Dunkerque, Dépôt général de vente et abonnements 7, rue du Croissant.

490. Fabrice ERRE, « *La Silhouette*, "journal des caricatures" », *Les Cahiers Daumier*, automne 2011, p. 8-15.

491. Une lettre adressée à Robida par un membre de l'équipe de *La Silhouette* révèle l'implication de Georges Decaux dans le projet, alors que le nom de ce dernier ne figure pas sur le journal. Cf. L.A.S. [signature illisible] sur papier à en-tête du journal *La Silhouette*, Paris, 12 novembre 1880 : « *La Silhouette* s'offre le luxe de convier toute sa rédaction à fêter sa naissance. [...] Réponse pour la bonne règle mais je dois vous annoncer que pas plus M. Decaux que moi nous n'acceptons de motifs de refus qui viendraient gâter notre petite fête. »

492. Robida participe aux numéros 1, 2, 3, 6 et 12.

493. Première livraison le 15 janvier 1882, dernière livraison le 15 décembre 1882 Robida fut absent de la 6^e livraison du 15 juin 1882.

Decaux, en éditeur expérimenté, lança un programme ambitieux pour le dix-neuvième périodique de sa création ⁴⁹⁴ :

« Nous espérons résumer, chaque année, dans les douze numéros de ce recueil, tout ce qui constitue la vie même de notre société nouvelle : la revue des salons, des cercles, des villes d'eaux et le mouvement artistique contemporain, les séductions du temps passé, les modes d'hier, l'esprit d'aujourd'hui, le goût exquis d'autrefois et l'amour du bibelot [...] ⁴⁹⁵. »

Afin qu'une distinction s'opère entre les imprimés populaires édités rue du Croissant et cette revue mensuelle, composée de nouvelles illustrées et de longs articles documentaires sur des artistes contemporains, un frontispice dessiné par Félicien Rops ⁴⁹⁶ signalait la dimension artistique, teintée d'érotisme, de cette nouvelle parution. En dépit de son apparence de livre illustré de luxe ⁴⁹⁷, le contenu de *La Vie élégante*, restait proche de celui des autres publications de La Librairie illustrée dans la mesure où le mensuel au ton parfois légèrement humoristique employait les auteurs de la maison, ainsi que les dessinateurs attachés à *La Caricature*, c'est-à-dire Mars, Bac, Gabriel Liquier (alias Trock) et bien sûr Robida qui illustra neuf nouvelles dont l'action se situe dans le monde du spectacle et des villégiatures ⁴⁹⁸. Quant aux quatre articles réalisés par ses soins, ils furent inspirés par un séjour sur la Côte d'Azur ⁴⁹⁹ et un périple en Hongrie ⁵⁰⁰. Ils sont représentatifs des limites de la rédaction

494. Ce titre fut l'une de ses dernières créations dans le domaine. Après *La Vie élégante*, il fonda encore deux titres en 1884 : *La Mode* et *L'Actualité*.

495. Ce texte était inséré dans la première livraison qui parut le 15 janvier 1882.

496. Érastène RAMIRO [Eugène Rodrigues], *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre de Félicien Rops, précédé d'une notice biographique et critique*, Paris, L. Conquet, 1887, notice p. 361-362.

497. Le programme de *La Vie élégante* explique que la réunion des douze fascicules parus dans l'année pourront former « un livre spécial facile à garder dans la bibliothèque et qui soit aussi le miroir fidèle des goûts, des besoins, des caprices mêmes de notre temps ». Un cartonnage d'éditeur, de couleur verte et à motifs dorés, signé Engel était prévu pour la reliure du périodique.

498. Hormis Octave Uzanne, les deux autres auteurs portent des pseudonymes.

499. Robida y séjourna en 1881 en compagnie de sa femme. Cf. L.A.S. d'Albert Robida à « Chère mère » [Adèle Robida], Nice, dimanche [27 février 1881] ; L.A.S. d'Albert Robida à « Chère mère » [Adèle Robida], Nice, s. d. [lundi 28 février 1881] ; L.A.S. d'Albert Robida à « Chère mère » [Adèle Robida], Nice, mardi 1^{er} mars [1881].

500. Par exemple, le dessin de la page 216 de *La Vie élégante* montrant un « costume hongrois » est identique à celui du carnet de croquis « Vienne, Pesth, Italie, 1873 » folio 4, le hors-texte face à la page 212 est, lui, semblable à une aquarelle datée de 1873 (coll. part.).

manquant de préparation et de disponibilité pour élaborer, de façon satisfaisante et sur la longue durée, une revue élitiste qui ambitionnait de s'intéresser : « à la chasse, au sport et à l'escrime, aux coupes inédites de vêtements, à la vie intime des contemporains célèbres, aux voyages, aux romans, en un mot à tout ce qui constitue le charme et le sel de la vie ⁵⁰¹. » Faute de moyens humains et financiers, et peut-être de lecteurs, la revue cessa de paraître après un an d'existence.

Faisant preuve d'autodérision dans un numéro de *La Caricature* paru en juillet 1881, Robida signifie à ses fidèles lecteurs combien il est conscient de l'omniprésence de ses dessins dans les périodiques diffusés par La Librairie illustrée. Ce numéro conçu comme une trace épistolaire et intitulé « Lettres japonaises » transpose au dix-neuvième siècle l'artifice littéraire utilisé par Montesquieu dans *Les Lettres persanes* : un Japonais voyageur présente ici, dans un récit agrémenté de dessins, les absurdités de la vie dans la capitale française. Dans l'espace de la double page centrale du numéro [Fig. 54], l'animation d'un boulevard parisien est suggérée par des passants évoluant sur un trottoir scandé par le mobilier urbain caractéristique de la Ville lumière. À l'éventaire d'un kiosque ⁵⁰², sont mis en évidence par leur couverture très colorée les journaux pour lesquels dessine Robida. Stylisées jusqu'à la caricature, les unes rappellent celles du *Journal amusant* et du *Monde illustré* ainsi que les feuilles de la maison Decaux : *Le Journal des Voyages*, *La Récréation*, *Le Monde comique*, *La Silhouette* et *La Caricature*. Cette multiplication volontaire des dessins de Robida dans la presse, rappelée par cette mise en abyme visuelle, contribua à l'élargissement rapide de son lectorat et à l'assise de sa position de dessinateur-vedette de *La Caricature*.

La primauté de l'image dans *La Caricature*

Un des atouts de l'hebdomadaire *La Caricature* est la présentation systématique à la une d'un dessin multicolore dont les teintes vives et acidulées étaient obtenues par le

501. Ce texte était inséré dans la première livraison qui parut le 15 janvier 1882.

502. Dans l'album *Les Rassemblements* (1898), Vallotton use du même procédé de publicité interne en faisant figurer, dans une planche, une affiche pour *La Revue blanche* apposée sur une colonne Morris.

coloriage au patron déjà utilisé par *Le journal pour rire*⁵⁰³, *Le Journal amusant* et *Le Monde comique*. L'impact du grand dessin placé en couverture est souvent renforcé par l'extension de sa thématique sur la double page centrale, voire sur les pages adjacentes. Robida contribua activement à l'incessant renouvellement de l'iconographie de la une en réalisant lui-même deux cent vingt-deux couvertures entre 1880 et 1892⁵⁰⁴.

Par leur format de 37cm × 26 cm, ces grands dessins avaient la même fonction qu'une affiche de librairie destinée à attirer l'œil et à éveiller la curiosité des passants. À l'éventaire des kiosques à journaux, ils devaient produire un effet d'annonce auquel ne pouvaient prétendre alors d'autres titres à la couverture monochrome toujours semblable, tels que *Le Charivari* ou *La Vie parisienne*⁵⁰⁵. Joseph Oller, directeur et fondateur du Nouveau Cirque, conscient du pouvoir publicitaire d'un grand dessin à la une de *La Caricature* [Fig. 223], remercia d'ailleurs vivement Robida d'avoir utilisé cette formule de présentation colorée et attrayante pour annoncer l'ouverture de sa salle de spectacle et des numéros aquatiques innovants⁵⁰⁶, qui furent déclinés sur toute une série d'affiches dont celles de Chéret et Willette⁵⁰⁷.

La planche dépliant imprimée en couleurs est un autre élément caractéristique du journal. Robida recouvre entièrement de petits dessins resserrés ce supplément à parution irrégulière de manière à y condenser les allusions à

503. Dans les années 1850, la couleur était réservée aux tableaux parodiés dans le Salon caricatural. Par exemple, « Couleur du salon de 1852 ou le Salon dépeint et dessiné par Bertall », 26 juin 1852 ; voir aussi 9 juillet 1853, 25 août 1855, 18 juillet 1857, etc.

504. Elles alternent au début avec les compositions de Draner présentant des soldats en uniforme.

505. La couverture en noir et blanc dessinée par Marcelin, utilisée jusqu'en 1896, facilitait l'identification du journal.

506. L.A.S. de Joseph Oller à Albert Robida, Paris, 17 avril 1886, musée Vivenel, Compiègne : « Je veux bien sincèrement vous remercier du charmant dernier n° de *La Caricature* que vous avez bien voulu consacrer au Nouveau Cirque. Je profite de cette occasion pour vous dire que j'aurais le plus grand plaisir de faire votre connaissance étant depuis longtemps un admirateur de vos dessins [...] inutile de vous dire que je suis à votre disposition en ce que je pourrais vous être agréable. »

507. Voir Ségolène LE MEN, *Seurat et Chéret, le peintre, le cirque et l'affiche*, Paris, CNRS Éd., 1994, p. 94-97.

l'actualité⁵⁰⁸. Le format oblong des suppléments se prête aux revues, qu'il s'agisse de défilés [Fig. 19, 20, 21] et de parades de foire [Fig. 15, 16, 17] ou de panorama [Fig. 87]⁵⁰⁹. Il est remplacé par un format plus carré lorsque les planches exploitent d'autres schémas comme la carte géographique⁵¹⁰ ou la vue en coupe⁵¹¹.

Dans sa forme externe, la présentation de cette extension illustrée est empruntée à *La Caricature* de Philipon dans laquelle de fréquentes représentations de cortèges s'étirent sur des feuillets repliables, alors plus larges que de coutume⁵¹². Pour son numéro inaugural paru en 1863⁵¹³, *La Vie parisienne* reprit le procédé sur une feuille longue de plus d'un mètre sur laquelle les personnalités de « Londres et Paris » se succèdent dans une « revue de l'année 1862 ». Robida utilise à son tour cette formule récapitulative qu'il accompagne d'un système de renvois numérotés permettant d'identifier tous les protagonistes rassemblés et comprimés dans ces synthèses en images.

L'élaboration interne de ces vastes compositions s'appuie sur le recyclage de formules graphiques déjà éprouvées. Parmi les quinze planches dessinées par Robida, deux d'entre elles, dévolues à un défilé de personnalités⁵¹⁴, s'inspirent des panthéons charivariques initiés par Benjamin Roubaud⁵¹⁵. En juin 1880, par exemple, se déroule

508. Les suppléments ne paraissaient que de manière irrégulière : 2 planches en 1880 et 1881, 7 en 1884, 1885, 1887 et une seule en 1886, 1888, 1889.

509. Voir également « La plage », *La Caricature*, n° 399, 20 août 1887.

510. « Nouvelle carte de l'Europe », n° 131, 1 juillet 1882 ; « Nouvelle carte de France », *La Caricature*, n° 56, 23 décembre 1882 ; « Nouvelle carte d'Afrique mise au courant des dernières découvertes », *La Caricature*, n° 371, 5 février 1887.

511. « Un restaurant pendant la nuit de la mi-Carême », *La Caricature*, n° 272, 14 mars 1885.

512. Par exemple : Honoré DAUMIER, « Le Charenton ministériel », *La Caricature*, 31 mai 1832 ; J.J. GRANDVILLE, « La marche des gros, gras et bêtes », *La Caricature*, 5 avril 1832.

513. L'intitulé de la planche incite à penser qu'elle parut en début d'année, contrairement à ce qu'estime Clara Édouard : « En 1863, au terme de la première année de parution [...] Marcelin fait un cadeau significatif à ses abonnés [...] ». ÉDOUARD Clara, « *La Vie parisienne* à Londres, 1863-1903 », art. cit., p. 142.

514. Voir « Le Grand Prix de Paris », et le défilé, non plus pédestre mais par chemin de fer, avec « Le Train n° 1880 », présentation déjà utilisée par Robida dans *La Vie Parisienne* pour « Le train de Versailles », p. 216-217.

515. Voir Ségolène LE MEN, « Les grands hommes du jour illustrés par la caricature : l'exemple du Panthéon charivarique de Benjamin Roubaud », *Le Culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éd. de la MSH, 2009, p. 468-503.

sous les yeux des lecteurs une parade burlesque et hétérogène, composée de musiciens, acteurs, auteurs dramatiques, romanciers, peintres, sculpteurs, constituant le « Grand défilé des vainqueurs ⁵¹⁶ » de l'année, sélectionnés à l'issue du « Grand prix de Paris pour l'amélioration des races masculines et féminines » en tête duquel se détache Zola hissé sur le pavois soutenu par quatre jeunes déclinaisons de Nana [Fig. 19].

Pour le premier supplément de *La Caricature* intitulé « 1879, la grande parade avec coups de tam-tam, cris d'animaux et musiques variées » [Fig. 15] Robida sélectionna quelques faits (loi en discussion, parution d'ouvrages, bals et spectacles) et personnalités (Zola, Naquet, Sarah Bernhardt, la Vénus noire, etc.) afin de donner une vue rétrospective de l'année passée. Il utilisa, ainsi, la représentation de la parade de foire précédemment détournée à des fins caricaturales par Grandville dans *L'Association mensuelle* ⁵¹⁷ et par Daumier dans *Le Charivari* ⁵¹⁸. Alors que Daumier, par un plan serré, se focalise sur le bonimenteur et escroc incarné par Robert Macaire, Robida révèle, quant à lui, dans une large vue frontale l'ensemble de l'estrade sur laquelle se joue la parade [Fig. 13]. Chez Daumier, le parcours visuel de l'image se construit sur la trajectoire d'un demi-cercle qui s'amorce au niveau inférieur du regard des auditeurs du premier plan, passe par le bras levé du joueur de grosse caisse pour aboutir au geste élané de Macaire qui pointe avec une baguette les annonces de la partie supérieure de l'image. A l'inverse, la planche dessinée par Robida se lit par

516. Le numéro entier de *La Caricature* du 9 octobre 1880 est consacré au « Grand Prix de Paris » ; il comprend la page de couverture en couleurs, la double page centrale de caricatures et la planche dépliant sur ce sujet.

517. J.J. GRANDVILLE, *Zin ! zin ! baoum... baoum... baoum !! Zin ! baoum ! Zin ! baoum ! Zin – Zin - Zin !... Entrrrrrrrrrrez, messieurrrrrrrs et dames ! Venez, venez, venez, venez voirrrr ici dedans les grrrands, sauteurrrs politiques qui font l'admiration de tous les souverains de l'Europe ! C'est l'instant, c'est la minute, ça va finirrrr !*, *L'Association mensuelle*, août 1833, 13^e dessin de la Souscription mensuelle, lithographie.

518. Honoré DAUMIER, « Voulez-vous de l'or ; voulez-vous de l'argent, voulez-vous des diamans, des millions, des milliasses ? Approchez, faites-vous servir..... Baond ! Baond ! Baond-bond-bond !! Voici du bitume, voici de l'acier, du plomb, de l'or, du papier, voici du ferrrrrr galllllvanisé..... Venez, venez, venez vite, la loi va changer, vous allez tout perdre, dépêchez-vous, prenez, prenez vos billets ! prenez vos billets !! (Chaud, chaud, la musique. Baond ! Baond !! Baond-baond-baond !! Baond! Baond!! », *Le Charivari*, 20 mai 1838, série « Caricaturama » n° 81, LD 436.

une suite de sauts visuels induits par les attitudes brusques et dégingandées d'une foule de petits personnages. Réalisée avec minutie, la grande composition comprenant plusieurs charlatans devant un alignement d'affiches et de nombreux badauds massés au premier plan est calquée sur la disposition générale des éléments de « La Foire aux idées ⁵¹⁹ » de Bertall [Fig. 14]. Les grandes figures de la pensée utopique et socialiste de 1848 (Cabet, Pierre Leroux, Louis Blanc, Proudhon, Victor Considérant) sont remplacées, dans la planche de 1880, par de nouveaux « charlatans » : dans une ambiance plus tumultueuse, la mise en scène s'organise autour d'Émile Zola, défenseur du théâtre naturaliste combattant contre Alexandre Dumas, de Nana, héroïne du roman éponyme, d'Alfred Naquet, promoteur de la loi sur le divorce, et d'un groupe de femmes revendiquant leur droit d'accéder à des professions jusque-là strictement masculines.

Les cibles de *La Caricature*

Pendant le premier semestre 1880, les célébrités issues du monde des arts et des lettres du second versant du XIX^e siècle rassemblées et confrontées dans les planches furent également présentées isolément à la une du journal (Alexandre Dumas fils [Fig. 22], Émile Zola [Fig. 24], Comme Robida ne souhaitait pas poursuivre la tradition du portrait-charge minimaliste initiée par André Gill dans ses deux journaux satiriques, *La Lune* et *L'Éclipse* ⁵²⁰, cet afflux de célébrités à la une de *La Caricature* cessa rapidement au profit d'un éventail de cibles plus fourni : la répartition des thématiques à l'intérieur du périodique montre une prévalence des sujets culturels. Entre 1880 et 1889, sur les cent quatre-vingt-une couvertures dessinées par Robida, alors rédacteur en chef du journal, soixante-quatre d'entre elles se rapportent aux loisirs, avec une large part accordée aux spectacles (23 dessins à la une) et au Salon (11) qu'il saisit comme prétexte dans ses compositions humoristiques pour extraire les

519. Bertall, « La Foire aux idées, dessinée par Bertall, professeur de prothèse comique », *Le Journal pour rire*, 14 octobre 1848, couverture.

520. Ce sont deux journaux dont Robida possédait des numéros dans sa bibliothèque. Robida connaissait parfaitement l'inventivité graphique de Gill, comme le prouve l'hommage qu'il lui rendit dans son journal : « À l'exposition des œuvres d'André Gill », *La Caricature*, n° 209, 29 décembre 1883, p. 413, dessin en noir et blanc sur une pleine page.

personnages peints des limites des deux dimensions des tableaux pour les propulser dans des mises en scènes mêlant références picturales et références à la vie contemporaine de la fin de siècle⁵²¹. Le tourisme en France et à l'étranger concerne trente-six numéros comprenant les bains de mer (15) et incluant des planches sur le patrimoine architectural (10). Les femmes, la mode (21) et les scènes de mœurs (23), dont celles centrées sur le mariage, le célibat et le divorce (14) mobilisent cinquante-huit couvertures. La politique, la guerre et les sciences tiennent, quant à elles, une place moindre en n'occupant que vingt-trois numéros.

En ce qui concerne l'actualité « politique », annoncée dans le sous-titre de l'hebdomadaire, Robida ne se départit jamais d'une attitude prudente en ne citant qu'à titre exceptionnel dans les titres ou les légendes le nom d'une personnalité, même après la promulgation de la loi sur la liberté de la presse de 1881⁵²². Cette discrétion constante au sujet de personnalités, telles que Jules Grévy et ses ministres, conduisit Delphine Bargeton à affirmer que « *La Caricature* ne propose jamais de satire politique, contrairement à ce qu'annonce son programme⁵²³ ». Il est vrai que face à des sujets polémiques ou conflictuels, Robida s'abstint, la plupart du temps, de présenter une opinion tranchée ou provocatrice. Ainsi, lors de l'évocation, le 20 août 1881, des élections législatives qui allaient débiter, il esquiva le véritable enjeu du scrutin en se moquant de l'effervescence liée à l'événement et de l'empressement des candidats fébriles, tous atteints de « la grande épidémie de fièvre électorale⁵²⁴ ». En 1882 et 1883, c'est par le biais de cartes géographiques illustrées⁵²⁵ que quelques

521. Ce décompte thématique vient à l'appui de la définition de Marc Angenot qui perçoit *La Caricature* comme un hebdomadaire « artistique », de « culture bourgeoise » selon le classement établi au chapitre 26 : « typologie des hebdomadaires et des revues ». Voir Marc ANGENOT, *1889, un état du discours social*, Québec (Longueuil), Éd. Préambule, 1989.

522. « Le manuel du parfait homme politique », *La Caricature*, n° 169, 24 mars 1883, vise Jules Ferry dessiné sur la couverture sans le nommer, mais dans le dessin intitulé « Noël », *La Caricature*, n° 261, 27 décembre 1884, où il est critiqué pour son action militaire colonisatrice au Tonkin, son nom figure dans la légende.

523. Delphine BARGETON, *Typologie de la presse satirique à Paris entre 1871 et 1914*, op. cit., p. 19.

524. *La Caricature*, n° 86, 20 août 1881.

525. Grand-Carteret indiquait une piste de recherche qu'il serait intéressant d'explorer : « Une nouvelle carte d'Europe faite, assurément, sous l'influence du *Papagallo* et autres journaux

numéros abordèrent les questions des relations extérieures de la France. Reléguant les sujets politiques à l'arrière-plan, Robida consacra l'essentiel de sa *Caricature* à l'actualité culturelle et aux mœurs de ses contemporains.

Héritier du modèle journalistique de *La Vie parisienne*, Robida fustige, sur le mode drolatique, les habitudes et les goûts de la bourgeoisie tout en se conformant à l'annonce introduite dans le programme d'une caricature qui serait « atmosphérique », c'est-à-dire en parfaite adéquation avec l'air du temps, un temps indéfiniment dévolu aux loisirs. La représentation récurrente des divertissements offerts aux Parisiens (cirque [Fig. 223], panorama [Fig. 136], bal masqué, fête en banlieue⁵²⁶, régates⁵²⁷, etc.) s'opère de façon à créer, à l'inverse de la démarche réaliste ou naturaliste, des images plaisantes qui ne divulguent jamais l'envers du décor urbain abritant misère et de solitude. Dans la perspective d'une mise en scène hédoniste et turbulente des festivités de la capitale, la critique en images, guidant le lecteur dans le choix de ses distractions, occupe, dans *La Caricature*, une place significative par la chronique régulière de pièces de théâtre et d'expositions.

Hors de l'environnement citadin, les bains de mer propices aux représentations féminines dénudées monopolisent deux fois par an la une du journal. De façon sporadique, Robida introduit des pages sur les régions françaises (Normandie, Bretagne, Côte d'Azur) et sur les pays frontaliers de la France au gré de ses découvertes personnelles (Suisse, Allemagne, Espagne). Lorsqu'il traite de sujets peut-être plus rébarbatifs ou ardues aux yeux de ses lecteurs mais qui lui tiennent à cœur, tels que l'urbanisme ou le patrimoine, il introduit dans ses compositions, afin de les rendre plus attrayantes, des figures féminines aux formes épanouies⁵²⁸.

italiens ». Dans cette optique, il conviendrait d'observer les périodiques que Robida put consulter lors de ses passages en Italie en 1875 et 1877. Voir John GRAND-CARTERET, *Les Mœurs et la Caricature en France, op. cit.*, p. 480.

526. « La fête de Saint-Cloud », *La Caricature*, n° 38, 18 septembre 1880, p. 1.

527. « Les régates d'Argenteuil », *La Caricature*, n° 228, 10 mai 1884, p. 153.

528. Sur l'ensemble des couvertures dessinées par Robida, une seule est dépourvue de silhouette féminine : « La guerre au vingtième siècle », n° 200, 27 octobre 1883.

« Le programme » de *La Caricature* promet qu'il y sera question de littérature [Fig. 8] : le succès littéraire de Nana est effectivement commenté et exploité dès le premier numéro distribué le 3 janvier 1880. Sous couvert d'une stigmatisation des romans zoliens, s'affichent sur la couverture les courbes généreuses de Nana susceptibles d'attirer, d'emblée, l'attention d'un lectorat masculin en quête d'images suggestives [Fig. 38]. L'indécence de son décolleté trahit la légèreté de mœurs de la jeune femme aux traits grossiers autour de laquelle se déroule une farandole, formée de douze petits personnages symbolisant les mois de l'année écoulée, conduite par le mois de janvier incarné par un polichinelle bossu et grotesque. Le titre « Nana-Revue » tracé en caractères de fantaisie rose vif, d'une part, et l'importance de Nana dans la composition font, d'autre part, de cette anti-héroïne le personnage majeur de l'année dans *La Caricature* où, pendant cette première année de parution, les représentations de femmes lascives, peu vêtues, voire indécentes, pouvaient exister en raison du contexte législatif permissif exploité par le journal. Laurent Bihl explicite cette orientation éditoriale :

« L'intention transgressive domine à un moment où l'on est encore sous le régime juridique antérieur à la loi du 29 juillet 1881, ce qui en dit long sur la permissivité précédant le texte et la stratégie d'une jeune feuille illustrée au début des années 1880⁵²⁹ ».

La loi d'août 1882 qui essaya d'endiguer « la grande épidémie de pornographie⁵³⁰ » semble avoir incité Robida à l'autocensure afin d'éviter à l'hebdomadaire toute poursuite juridique⁵³¹. Ainsi, des silhouettes plus pudiques succédèrent-elles aux corps féminins exhibant des formes plantureuses ; cette bienséance notable dans les caricatures de Robida permit à Jacques Lethève d'affirmer qu'« au milieu des journaux le plus souvent de basse qualité apportés par la vague de l'année 1880 se détache *La Caricature*⁵³² ».

La femme en voie d'émancipation de Robida, revendicative et pétulante, contraste avec celle des affiches de Jules Chéret qui renvoient l'image d'une Parisienne

529. Laurent BIHL, *La Grande Mascarade parisienne*, *op. cit.*, p. 525.

530. « La grande épidémie de pornographie », *La Caricature*, n° 123, 6 mai 1882, p. 145.

531. Laurent BIHL, *op. cit.*, p. 525. Une étude comparée d'un échantillonnage de couvertures de *La Caricature* vient ensuite à l'appui de cette analyse.

532. Jacques LETHEVE, *La caricature sous la III^e République*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 56.

charmeuse et lascive. En réaction aux propositions de loi déposées par le député Alfred Naquet (1834-1916) visant à la réintroduction du divorce pour fautes⁵³³, Robida propose un traitement original de cette question politique et sociale qui lui donne la possibilité d'introduire dans le journal de nombreuses représentations féminines. Robida s'intéresse surtout aux multiples conséquences sociales qui pourraient survenir consécutivement à une nouvelle loi sur le divorce⁵³⁴, comme le signalent des titres frappants : « Faut-il tuer ou divorcer ?⁵³⁵ » [Fig. 22] ; « Divorcez ! Divorcez !⁵³⁶ » ; « Ne divorçons pas ! Ne divorçons pas, mes frères ! Sermon par R. P. Victorien Sardou, du Palais-Royal, humblement recueilli par A. Robida⁵³⁷ », « Festin de divorce⁵³⁸ » publié juste après le vote de la loi Naquet votée le 27 juillet 1884.

La planche consacrée aux « femmes électrices et éligibles » [Fig. 41], présentant un hémicycle qui réunit une « assemblée nationale mixte » recèle une critique à l'égard des femmes désireuses d'obtenir le droit de vote et d'accéder à un rôle politique : en proposant le scénario d'une séance future de l'Assemblée nationale où seraient débattues les questions relatives « au rétablissement de la polygamie », Robida rappelle, non sans humour et dérision, les discussions houleuses opposant les députés socialistes aux catholiques, hostiles à la restauration de la loi sur le divorce⁵³⁹, sans que transparaisse une condamnation moralisatrice envers les deux groupes. Pour appuyer le propos, sans faire mention du projet de loi défendu par Naquet, il renvoie par une citation graphique de l'oratrice à la tribune à la première planche de la série *Les Divorceuses* lithographiée en 1848 par Daumier « – Citoyennes... on fait courir le

533. Le débat se trouvait ravivé au début de l'année 1880 après la publication par Alexandre Dumas fils de *La Question du divorce* et les représentations au Théâtre-Français de la pièce *Daniel Rochat* de Victorien Sardou où étaient exposés les arguments favorables ou hostiles au mariage religieux.

534. *La Caricature*, n° 11, 13 mars 1880.

535. *La Caricature*, n° 4, 24 janvier 1880.

536. *La Caricature*, n° 11, 13 mars 1880.

537. *La Caricature*, n° 58, 5 février 1881.

538. *La Caricature*, n° 249, 4 octobre 1884.

539. Allusion à l'existence de la loi sur le divorce pour faute, naguère autorisé par la loi de 1792.

bruit que le divorce est sur le point de nous être refusé...⁵⁴⁰ » [Fig. 40]. À l'inverse de Daumier, qui, dans plusieurs séries satiriques du *Charivari*, prêta aux féministes avant l'heure des physionomies ingrates et des allures brusques et masculines⁵⁴¹, Robida, s'éloignant des principes physiognomoniques hérités de Lavater, mit leur beauté et le raffinement de leurs tenues [Fig. 41]. De manière générale, dans ses dessins de presse, Robida n'enlaidit jamais les « divorceuses » comme il était de tradition dans les attaques graphiques dirigées contre les femmes émancipées⁵⁴².

Sur le terrain de la satire de mœurs, l'hebdomadaire venait rivaliser avec de grands journaux humoristiques, mais il tentait de se démarquer des titres rivaux par un regard spécifique sur le monde culturel. Outre la critique théâtrale intégrée dans *La Caricature* dès la première année de parution, la critique des nouveautés littéraires, introduite au cours de la seconde année, prolongeait une tradition parodique déjà bien établie par *Le Journal amusant*⁵⁴³. Fonctionnant par planches isolées, la critique littéraire visuelle resta discrète, car confinée dans les pages intérieures où elle réapparut trois ou quatre fois par an entre 1882 et 1888. Delphine Bargeton estime, en incorporant à son calcul la partie rédigée du journal, que *La Caricature* est en conformité avec son sous-titre, « littéraire [...] comme le prouve la place accordée aux rubriques littéraires (une pièce de théâtre et des feuilletons) qui occupent 30 % de la surface totale du journal⁵⁴⁴. » À la fin de chaque numéro, les annonces publicitaires dédiées aux livres illustrés complètent cette thématique.

Dans cette configuration jouant sur la complémentarité thématique, il est probable que les critiques littéraires n'aient servi, dans un premier temps, qu'à

540. Planche I de la série *Les Divorceuses*, *Le Charivari*, 4 août 1848, lithographie, Inv. Delteil 1769.

541. Voir les séries *Les Bas-bleus* (série publiée dans *Le Charivari* de janvier à mars 1844) ou *Les Femmes socialistes* (série publiée dans *Le Charivari* entre avril et juin 1849).

542. La formule graphique de l'oratrice à la tribune est perpétuée par Jules Grandjouan, voir « Quand les femmes voteront », *L'Assiette au Beurre*, 6 juin 1908.

543. Alfred GREVIN, « *Les Travailleurs de la mer* illustrés et arrangés par A. Grévin », *Le Journal amusant*, n° 540, 5 mai 1866.

544. Delphine BARGETON, *Typologie de la presse satirique à Paris entre 1871 et 1914*, op. cit., p. 18. En effet, nombreuses étaient les colonnes réservées au « théâtre de salon », une forme dialoguée fréquente dans la presse dont un des auteurs, dans *La Caricature*, était le romancier Jules Desmoliens.

amplifier les campagnes publicitaires orchestrées lors de la sortie d'ouvrages. Robida réalisa, probablement à la demande de l'éditeur Georges Decaux, de nombreuses pages pour Jules Claretie⁵⁴⁵, l'un de ses grands amis, ainsi que pour Louis Morin et Louis Bousсенard, autres auteurs édités par la Librairie illustrée. Louis Morin, dessinateur à *La Caricature*, prit contact avec son rédacteur en chef⁵⁴⁶ pour obtenir une page sur l'ouvrage qu'il venait d'écrire et d'illustrer⁵⁴⁷. En revanche, Louis Bousсенard, qui livra en 1882 le troisième volume des *Robinsons de la Guyane*, ne semblait pas s'attendre à ce qu'on lui attribue la couverture et une double page dans le journal⁵⁴⁸. Dans cette dernière critique, l'optique choisie se dégage de la fidélité au texte pour se centrer sur une mise en scène des « Aventures du romancier Bousсенard à la recherche de documents » [Fig. 23], afin d'attirer l'attention sur l'aspect pédagogique du roman ainsi que sur l'authenticité des matériaux recueillis en Guyane selon les méthodes d'investigation documentaire naturaliste appliquées à ses propres travaux. Il en résulte une série de vignettes qui, à la manière de la littérature en estampes de Töpffer, décrivent le romancier dans des situations aussi périlleuses que désopilantes par une suite parodique des poncifs illustratifs en usage dans le roman géographique (héros

545. « *Monsieur le Ministre*. – par Jules Claretie (quelques dessins sur les marges, - par A. Robida) », *La Caricature*, n° 82, 23 juillet 1881, p. 236-237 ; « À propos du *Million* de Claretie », *La Caricature*, n° 140, 2 septembre 1882, p. 284-285 ; « Quelques personnages de *Noris*, de Jules Claretie », *La Caricature*, n° 189, 11 août 1883, p. 253 ; « *Le Prince Zilah* symphonie madgyare, paroles et musique du maestro Claretie Julos, illustrée par Robida », *La Caricature*, n° 238, 19 juillet 1884, p. 236 ; « *Jean Mornas* de Jules Claretie ou la suggestion hypnotique et ses applications diverses », *La Caricature*, n° 297, 5 septembre 1885, p. 282 ; « *Candidat*, roman de Jules Claretie », *La Caricature*, n° 394, 16 juillet 1887, p. 236.

546. Voir Albert Robida, « *Jeannik*, Roman de Louis Morin (Quelques croquis sur) », *La Caricature*, n° 213, 4 juillet 1885, p. 213. L.A.S. de Louis Morin à Albert Robida, s. l., s. d. [1885] : « [...] Je voudrais aussi vous demander, d'accord en cela avec M. Decaux, de faire une page du milieu de la caricature sur *Jeannik*. Je sais bien que le sujet n'est guère mouvementé, mais vous trouverez quelque chose où les autres ne trouveraient rien du tout. Vous me rendrez l'homme le plus heureux du monde, car je considère cela comme de toute importance pour moi. [...] »

547. Jacques GURY, « Chez les Bretons, entre Louis Morin et Albert Robida », *De jadis à demain, op. cit.*, p. 276-281.

548. Le romancier témoigne de sa satisfaction à la découverte de la mise en images réalisée par Robida. L.A.S. de Louis Bousсенard à Albert Robida, Escrennes (Loiret), 6 avril 1882 : « Dessins et légendes, pétillent – comme toujours d'esprit. Quant à votre talent de dessinateur y est, lui aussi, toujours hors de pair. Je suis ainsi positivement ravi. Au point que je vais vous prier de chercher la grande feuille et de nous l'envoyer. Je veux faire encadrer dans des cadres en bois guyanais ces deux épreuves qui seront à la place d'honneur dans mon cabinet de littérature cosmopolite. »

solitaire, attaques d'animaux sauvages, lutte contre une végétation envahissante, rencontre avec des autochtones, etc.).

Seul le succès auprès du public des livres de Gustave Droz, d'Alphonse Daudet, de Guy de Maupassant et de Jules Mary conduisit apparemment Robida à les résumer en images. Concernant les personnalités littéraires qui faisaient l'actualité de l'année 1880, Zola occupe une place prépondérante. À cet égard, la couverture du cinquième numéro sur lequel est proclamé par antiphrase « le triomphe du naturalisme » [Fig. 24], en écho à la « Nana-Revue » du premier numéro [Fig. 38], est une des plus significatives dans la mesure où elle annonce l'orientation éditoriale antinaturaliste du journal.

Dans la planche, associée au numéro inaugural de *La Caricature*, intitulée « 1879 ! grande parade avec coups de tam-tam, cris d'animaux et musiques variées » dont le titre évoque l'univers du cirque et de la fête foraine, Robida donne un état de la situation du champ littéraire contemporain [Fig. 17] : le combat à mains nues entre Alexandre Dumas fils et Émile Zola met face à face le représentant d'une tendance issue du romantisme produisant de « vieilles blagues sentimentales et conventionnelles ⁵⁴⁹ » et le chef de file du naturalisme surnommé le « rempart de Médan ». Deux mois après la représentation des deux rivaux combattant à égalité, la une de *La Caricature* affiche le « Triomphe du naturalisme » [Fig. 24] et la victoire de Zola marquée par l'inauguration d'une statue équestre à son effigie.

Alors que l'ultime épisode de *Nana*, diffusé en feuilleton dans *Le Voltaire*, vient de paraître, cette charge du 7 février 1880, qui immortalise le chef de file de l'école naturaliste en monarque ayant conquis le monde des lettres ⁵⁵⁰, tourne en ridicule la soudaine notoriété de l'auteur par la mise en scène d'un événement fictif. La critique s'opère dans une approche en apparence laudative, puisque la page est complétée par quatre vignettes retraçant, de part et d'autre de l'image centrale, les moments forts de

549. Voir la légende de la planche qui résume et dénonce la méthode naturaliste : « À bas la convention ! Zut aux vieilles blagues sentimentales et conventionnelles, et place à la littérature naturaliste, médicale et dégoûtantiste ! Plus de rengaines, ni de ficelles ! Au théâtre dégoûtantiste tout a été expérimenté ! Le directeur et les artistes en font parfois des maladies, mais l'art avant tout ! »

550. Voir l'analyse de Philippe HAMON, « Triomphe du naturalisme », *Le Téléphonoscope*, *Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 14, octobre 2007, p. 15-18.

l'inauguration de ce monument. Par la combinaison de codes de représentation (triomphe, colonne sculptée, statue équestre), la solennité du chef de guerre se trouve pervertie et annulée. À cette entreprise de dérision visuelle s'ajoute une légende ironique informant que cette « œuvre remarquable » remplace désormais la colonne Vendôme et qu'elle fut réalisée par Sarah Bernhardt dont les talents de sculpteur étaient alors fréquemment raillés. À la place des bas-reliefs historiques relatant les batailles napoléoniennes, sont sculptés les épisodes marquants des romans de Zola. Sur un étroit parapet ceignant le sommet de la colonne, les principaux personnages romanesques, Coupeau, Gervaise et Nana, prennent vie pour acclamer cette réalisation et déposer des fleurs aux pieds de leur créateur. Dans un système de renvois visuels qui rappelle les causes artistiques défendues par Zola, il faut remarquer, outre la plume et le dictionnaire, la pipe évocatrice du monde ouvrier de *L'Assommoir*, mais aussi de *l'Autoportrait à la pipe* (1849) de Courbet, ainsi que le bouquet tiré du tableau de Manet. Par la quantité de détails référentiels qu'elle regroupe, cette caricature résume sous forme visuelle la posture dominante de Zola, ainsi que l'explique Ségolène Le Men :

« [Cette caricature] rend bien compte de cette situation dans laquelle s'est mise en place l'impériale souveraineté, non plus d'un grand artiste, Courbet, mais d'un grand écrivain, Zola. En ces années où la République, par la statuomanie, se fonde sur le culte des grands hommes, Zola se trouve juché, plume en main, au sommet de la colonne Vendôme. D'une certaine manière, il "déboulonne" le déboulonneur, que les caricaturistes de la Commune, dans "l'affaire de la colonne Vendôme", avaient déjà placé par dérision, au même endroit, comme pour ironiser sur son goût de l'autoglorification. Sa campagne pour les impressionnistes est rappelée par Robida qui place, au pied de la statue équestre de Zola, le bouquet d'Olympia [...] ⁵⁵¹. »

L'approche documentée et ironique de Robida contraste avec les moqueries « nanaturalistes ⁵⁵² » et les charges de nature scatologique, pornographique et ordurière qui constituèrent l'essentiel du corpus des caricatures sur Zola en 1880. Bertrand Tillier, dans son étude typologique sur l'imagerie générée par « les

551. Ségolène LE MEN, « Kdyz uz tu je naturalismus... » (« Puisque naturalisme il y a »), Exp. *Kridla slavy Hynais, cesti Parizane a Franciél/ Wings of Glory Hynais, Czech Parisians, and France*, Marie Mzykova (dir.), Prague, Galerie Rudolfinum, 2000, vol. 1, p. 296-319 (inédit en français).

552. Catherine DOUSTEYSSIER-KHOZE, « Robida et Nana, ou Robida et le "nanaturalisme" », *Albert Robida, du passé au futur, op. cit.*, 2006, p. 167-175.

infortunes caricaturales d'un écrivain engagé », remarque que « la charge de Robida intitulé le Triomphe du naturalisme, et représentant Zola juché à cheval sur la colonne Vendôme, n'a pas contribué à forger de type caricatural de l'écrivain à la différence des charges innombrables de Zola associé au cochon ou au pot de chambre⁵⁵³ ». L'isolement stylistique de cette caricature composite qui fustige tout à la fois la statuomanie qui modifie le décor urbain du XIX^e siècle et l'emprise de Zola sur le monde des Lettres s'explique par la capacité de Robida à formuler les critiques de façon fantaisiste et jubilatoire, mais sans l'acrimonie qui caractérise la vague de caricatures dirigées contre Zola. Cette planche n'est que le premier volet de la lutte graphique incessante que le dessinateur mènera contre le maître de Médan, illustre représentant de l'approche « dégoutantiste ».

À travers ces divers exemples, il apparaît que Robida bénéficia du large champ d'expression et d'expérimentation offert par l'hebdomadaire *La Caricature* où il donna libre cours à son sens critique et à son imagination dans des dessins hérissés, anguleux et nerveux. Son passage remarqué dans le secteur de la presse lui servit de tremplin pour amorcer une rapide diversification de son activité créatrice dans le domaine de l'édition illustrée qui sera l'objet du chapitre suivant.

553. Bertrand TILLIER, *Cochon de Zola ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Séguier, 1998, p. 17.

V. Livres illustrés, de la littérature populaire aux textes classiques

Grâce à la banalisation de l'imprimé et de l'image, initiée dans les années 1830 avec les albums d'estampes et le livre romantique, et de la presse illustrée qui n'a de cesse de se développer tout au long du siècle, Robida put profiter d'un marché de l'édition actif. En tant qu'illustrateur, il fut publié par plus d'une soixantaine d'éditeurs, pour des projets qui accordaient une importance variable à l'image, de l'illustration d'une couverture à la conception minutieuse d'un volume complet.

Afin d'évaluer quelles furent les conditions d'exercice artistiques, matérielles et financières de Robida au sein des maisons d'édition, le chapitre qui suit sera tout d'abord centré sur deux personnalités qui lui apportèrent un appui essentiel à Robida pendant les années 1880. En publiant six de ses ouvrages, Maurice Dreyfous occupa une place initiale majeure dans la carrière de Robida. Mais, d'entre tous ses éditeurs, Georges Decaux, propriétaire de la Librairie illustrée, fut celui qui joua un rôle prépondérant en éditant dix-huit de ses livres.

Dans un second temps, on a sélectionné les *Œuvres de Rabelais* (1885-1886) qui marquèrent une rupture dans la carrière de Robida. Afin de dégager les enjeux de cette publication-clé, on s'intéressa à ses conditions d'élaboration et ses aspects stylistiques.

Pour clore ce chapitre, quelques jalons seront posés pour une meilleure appréhension de son activité d'illustrateur au-delà de 1900 au moment où, dans les imprimés, la reproduction photographique concurrençait déjà fortement l'illustration.

1. Du monde de la presse à la librairie

À partir de 1878, grâce à son expérience, acquise dans la presse au cours d'une dizaine d'années, et à un réseau de relations tissé au gré de ses collaborations avec

divers journaux parisiens, Robida glissa progressivement du domaine du dessin de presse vers celui de l'illustration de livres, dont il fit à petit, sa principale activité.

Maurice Dreyfous, un éditeur associé

Le premier livre de Robida, *Les Vieilles Villes d'Italie. Notes et souvenirs*, d'abord présenté en feuilleton dans *Sur terre et sur mer*, revue de vulgarisation dédiée à la géographie et aux voyages créée par Decaux, fut édité par Maurice Dreyfous en 1878⁵⁵⁴. Dreyfous avait travaillé entre 1872 et 1877 chez Georges Charpentier, l'éditeur des naturalistes, avant de fonder, dans le quartier de la Bourse, sa propre maison d'édition spécialisée dans les récits de voyage. Riche de l'expérience des rouages du monde de l'édition, il put la mettre à profit pour la promotion du premier livre de Robida. C'est sans passer par l'étape de la pré-originale dans la presse que Dreyfous édita par la suite deux autres volumes : *Les Vieilles Villes de Suisse. Notes et souvenirs*, en 1879, puis *Les Vieilles Villes d'Espagne. Notes et souvenirs*, en 1880. Afin d'apparaître comme une série, l'édition reliée des trois volumes fut habillée d'un cartonnage rouge orné de filets en noir et or formant des figures géométriques. Sur la première des trois couvertures de l'édition brochée [Fig. 82], Robida s'est représenté ramenant, à dos d'âne, bagages encombrants et éléments architecturaux emblématiques des régions traversées, juxtaposés selon l'esthétique du collage⁵⁵⁵.

Dreyfous apporta un soin particulier à l'impression des images qui constituaient une valeur ajoutée aux récits de voyage de Robida. Au moment de la préparation du livre, la méthode courante d'impression, la moins onéreuse, mise au point par Firmin Gillot en 1855⁵⁵⁶, était le procédé photomécanique dit panéiconographique aux résultats encore très imparfaits dont les inconvénients sont exposés par Michel Melot :

554. Il est en effet enregistré dans la *Bibliographie de la France* à la date du 26 janvier 1878. Le passage du journal au livre permit l'ajout de dessins à pleine page en hors-texte.

555. Parmi lesquels une colonne de Venise, le Ponte Rialto, un campanile de Sienne et une tour de Lucques.

556. M. DAVANNE, « Rapport sur les procédés de gravure typographique de M. Gillot », *Bulletin de la société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 3^e série, t. X, août 1883, n° 116, p. 342.

« Le malheur, c'est qu'au cours de cette opération de clichage, disparaissait aussi toute la finesse des gris, qui faisait l'originalité de la taille-douce ou de la lithographie. Le dessin était réduit aux noirs et aux blancs laissant dans les gris des lacunes ou des macules difficilement acceptables. [...] Le plus répandu fut le [...] « gillotage », réputé économique et sûr mais fatal aux œuvres d'art dont seul le fantôme ou le squelette était reproduit ⁵⁵⁷. »

Grâce à son expérience acquise auprès de Charpentier ⁵⁵⁸, Dreyfous, qui suivait de près les recherches et les expérimentations de Charles Gillot (successeur de son père Firmin), fut en mesure de recourir à la technique d'impression la plus performante, la photogravure en « fac-similé », apte à rendre l'entrain et la nervosité des croquis et des dessins à la plume pris sur le vif par Robida lors de ses voyages.

En association avec Georges Decaux ⁵⁵⁹, Dreyfous édita ensuite trois autres ouvrages entièrement conçus par Robida : en 1879, un roman d'aventures, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul, dans les 5 ou 6 parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne* ; en 1880, un livre pour enfants, *La Tour enchantée* et en 1881, un roman comique, *La Grande Mascarade parisienne*. Les deux éditeurs s'étaient initialement regroupés pour l'édition du *Journal des Voyages*, en marge duquel Dreyfous fonda une collection « Bibliothèque d'aventures et de voyages » destinée à populariser les récits de voyageurs et d'explorateurs ⁵⁶⁰. Ce partenariat, opéré avant que Robida ne devînt un collaborateur majeur de la Librairie illustrée, aida d'une part Decaux à ouvrir sa maison à l'édition

557. Michel MELOT, « Le texte et l'image », *Histoire de l'édition française*, vol. 3 : *Le temps des éditeurs*, Paris, Promodis, 1985, p. 343.

558. DREYFOUS Maurice, *Ce qu'il me reste à dire, un demi-siècle de choses vues et entendues, 1848-1900*, Paris, P. Ollendorff, [1913], p. 253 : « [...] j'ai eu l'occasion de travailler avec lui [Charpentier] lorsque nous avons ensemble produit devant le public l'édition de son livre très émouvant *À coups de fusil* illustré de superbes reproductions en fac-similé des dessins d'Alphonse de Neuville. »

559. Sur la page de titre figurent les noms de deux maisons d'édition : d'une part « Maurice Dreyfous » et d'autre part « Librairie Illustrée », pour Decaux.

560. Dans un livre de souvenirs, Dreyfous résume son rapport à Decaux à une seule phrase : « Georges Decaux avec qui j'avais partie liée ». Voir Maurice DREYFOUS, *Ce qu'il me reste à dire*, *op. cit.*, p. 319.

de livres et répartissait d'autre part les risques financiers entre les deux investisseurs⁵⁶¹.

Dans *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul, dans les 5 ou 6 parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus* de M. Jules Verne se retrouvent les thèmes géographiques propres au *Journal des Voyages* enrichis de l'extravagance déployée dans les pages de *La Vie parisienne*. La fiction est construite sur le modèle du roman de Verne *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*⁵⁶² : à l'instar de Phileas Fogg, Saturnin Farandoul quitte un lieu, l'archipel Pomotou qu'il regagne heureux et satisfait à l'issue de son périple moins bref que celui de Phileas Fogg sans prendre pour autant les proportions de l'Odyssée. Ce projet de publication contraria visiblement l'éditeur Jules Hetzel qui fit part à Jules Verne, en mai 1878, des propos qu'il venait d'échanger avec Georges Decaux :

« Voilà un éditeur M. Decaux qui sort de chez moi et qui me raconte au milieu de pas mal de choses qui me sont indifférentes, comme une chose qui ne le serait pas moins que le reste, qu'il va publier un gros volume illustré intitulé à peu près *Voyages dans les cinq parties du monde connus et inconnus* de M. Jules Verne – livre amusant me dit-il, où les héros rencontreraient les vôtres, Nemo, Passepartout, son maître et donnerait ainsi une sorte de suite, de chapitres nouveaux de leur vie, un peu à l'état de parodie⁵⁶³ ! »

D'entrée, le titre de l'ouvrage annonce en effet l'intention parodique de l'auteur par l'ajout du superlatif « très » à l'intitulé de la collection des *Voyages extraordinaires* qui fit le succès de Jules Verne. Les jeux lexicaux (*5 ou 6 parties du monde, pays connus et même inconnus*) en ridiculisent les prétentions d'exhaustivité propres à la vulgarisation géographique. Au cours des sept années passées à *La Vie parisienne*, Robida s'était tellement familiarisé avec l'univers vernien par ses nombreux comptes rendus en images des adaptations scéniques des *Voyages*

561. L'envergure du partenariat est difficile à évaluer dans la mesure où les catalogues des ouvrages proposés par les deux maisons - si tant est qu'ils existent - n'ont pu être trouvés et que le catalogue informatisé de la BNF ne recense que deux livres édités dans le cadre de cette association (*Les Parisiennes* par A. Grévin et A. Huart en 1878 et *La Vénus noire : voyage dans l'Afrique centrale* d'Adolphe Belot en 1879).

562. Lequel est rappelé dans le titre de la 2^e partie « *Les deux Amériques - Le Tour du Monde en plus de 80 jours* ».

563. Lettre du 14 mai 1878, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, t. II, établie par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, Genève, Slatkine, 2001, p. 271.

extraordinaires qu'il lui fut aisé, à l'issue de cette période, d'en créer une plus vaste parodie dans son livre illustré⁵⁶⁴. L'impression de ce roman de huit cents pages illustrées, dont cinquante planches en couleurs, ayant nécessité une mise de fonds importante, l'écoulement du tirage s'effectua sous de multiples formes : en un volume unique broché, en cinq brochures⁵⁶⁵, en fascicules à paiement échelonné sur plusieurs mois⁵⁶⁶, ou en prime offerte aux nouveaux abonnés du journal *La Caricature*.

Une fois lancé en tant qu'auteur-illustrateur, Robida dut asseoir son nouveau statut. Dans cette perspective, dès l'achèvement des livraisons des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul [...]* en février 1881, débutèrent celles d'un nouveau roman, *La Grande mascarade parisienne*. Sa diffusion par fascicules bihebdomadaires s'échelonna sur toute l'année 1881. Aucun cartonnage n'avait été prévu pour que le lecteur puisse relier les quatre cents pages de ce volume. Une couverture illustrée spécifique fut proposée en revanche pour chacune des cinq parties qui le composait⁵⁶⁷. Afin d'accompagner, de renforcer et de développer l'univers graphique élaboré tout au long de l'année 1880 dans les pages de *La Caricature*, Robida opta pour un roman illustré lui permettant d'adresser des clin d'œil à ses fidèles lecteurs en faisant ressurgir certains des types ou personnages déjà présentés dans ses dessins de presse et furtivement apparus dans *La Caricature*, tels Bézucheux de la Fricottière et Tulipa [Fig. 209]. L'intrigue burlesque de *La Grande mascarade parisienne* repose essentiellement sur les aventures du jeune Antony Cabassol qui, pour empêcher l'héritage de son oncle, s'engage à mener une vengeance posthume. Ces insolites représailles conduisent l'intrépide protagoniste à parcourir « le boulevard, les champs de courses, les salons de l'ambassade de Zanguebar, les

564. Marc MADOURAUD, « Voyage au centre de Jules Verne, ou des voyages au théâtre... pas très extraordinaires », *Le Téléphonoscope, bulletin de l'association des Amis d'Albert Robida*, n° 3, mai 1999, p. 14-15.

565. Sous les titres suivants : *Le roi des singes*, *Le Tour du monde en plus de 80 jours*, *Les quatre reines*, *À la recherche de l'éléphant blanc*, *Son Excellence le gouverneur du pôle Nord*.

566. Selon la *Bibliographie de la France*, les livraisons débutèrent le 12 avril 1879. Le livre pouvait être acquis en 100 livraisons à 10 centimes ou bien en 20 séries à 50 centimes.

567. I. *Une Vie de Polichinelle*, II. *Le club des billes de billard*, III. *L'enlèvement de Tulipia*, IV. *Un procès horriblement scandaleux*, V. *La clef des cœurs*.

bains de mer, les stations d'hiver et d'été, Nice, Monaco et autres endroits hantés par les Parisiens⁵⁶⁸ ». La représentation de ces hauts lieux de divertissement d'alors fut pour Robida l'occasion de réutiliser les codes graphiques mis en place dans *La Caricature*, tel le dessin simplifié du mobilier urbain servant à évoquer les boulevards parisiens [Fig. 54].

La participation de Maurice Dreyfous à l'édition d'ouvrages entièrement rédigés et illustrés par Robida s'interrompt en 1882⁵⁶⁹. En l'espace de quatre ans, entre 1878 et 1882, par l'édition des sept premiers ouvrages de Robida, l'éditeur joua un rôle crucial auprès de celui-ci tant par son accompagnement éditorial qu'amical⁵⁷⁰. Dreyfous mit fin, en 1879, à l'assujettissement de Robida au journal *La Vie parisienne* en l'imposant d'emblée dans le monde de l'édition comme auteur-illustrateur. Cette promotion rapide et bien amorcée fut poursuivie par Decaux avec la mise en place de techniques éditoriales appropriées et valorisantes pour les dessins de Robida.

Georges Decaux et la Librairie illustrée

Grâce à sa double activité de patron de presse satirique et d'éditeur de livres illustrés, Georges Decaux (1845-1914) joua un rôle-clé dans l'épanouissement de la carrière de Robida au sein du monde de l'édition en facilitant surtout, à partir de 1880, le regroupement immédiat des activités de Robida en tant que caricaturiste, auteur et d'illustrateur au sein de sa maison d'édition, la Librairie illustrée. De taille très modeste, son entreprise était située dans une « maison poussiéreuse⁵⁷¹ » au numéro 7

568. Comme l'annonce le prospectus de lancement.

569. Mineurs, les deux derniers livres dus au partenariat entre Decaux et Dreyfous ne contiennent que quelques illustrations insérées dans deux romans : *Cotillons - scènes parisiennes* (1881) de Léon de Saint-François et *Les caprices de Guignollette, roman comique* (1882) d'Ernest d'Hervilly.

570. Huit brèves lettres de Dreyfous adressées à Robida, qu'il appelle « Mon vénérable complice », « Mon éminent ami », etc., révèlent un personnage très drôle et fantaisiste, toujours prompt à plaisanter et à encourager le dessinateur.

571. Ferdinand BAC, « Souvenirs sur Albert Robida par un de ses contemporains, 1880-1890 », *Le Progrès de l'Oise*, 2 juillet 1949, (réédité dans le *Bulletin de la société historique de la ville de Compiègne*, n° XXXV, 1997, p. 256) : Robida, lorsqu'il était rédacteur en chef de *La Caricature* y recevait ses collaborateurs dans une « petite antichambre ».

de la rue du Croissant⁵⁷², rue où étaient implantées les rédactions de la plupart des petits journaux parisiens⁵⁷³. Dans ce contexte favorable, la cadence des publications de Robida s'intensifia, ce qui força l'admiration de ses contemporains comme l'atteste Félicien Champsaur :

« Il est rédacteur en chef d'un journal très parisien : *La Caricature*. Cela ne l'empêche pas de faire paraître chaque semaine un dessin dans un autre journal : *Le Monde comique*. En même temps, il publie chaque semaine, avec le texte et les dessins de lui, deux livraisons dont la fantaisie touche au délire : *La Grande Mascarade parisienne*⁵⁷⁴. »

Après avoir été contraint, pour l'illustration de *La Vie parisienne*, de réaliser pendant huit ans des planches dans un style immuable, Robida appréciait, ainsi qu'il l'exprime dans une lettre à Élie Moroy, de ne plus se cantonner dans une activité unique :

« Pour ma part, j'ai la chance de rencontrer un éditeur, George Decaux, fondateur de La Librairie illustrée, un homme charmant de qui je ne saurais dire trop de bien, un bon ami qui me laissait libre de faire tout ce que je voulais, & qui m'a permis, après *La Caricature*, de passer à d'autres exercices⁵⁷⁵. »

En effet, Georges Decaux, qui collabora avec Maurice Dreyfous de 1879 à 1881 pour les ouvrages de Robida, encouragea ce dernier à tester toutes les formes de publication qui le tentaient : parodie (*Farandoul*, 1879), roman de mœurs (*La Grande Mascarade parisienne*, 1880), livre de souvenirs dépourvu d'illustrations (*La Part du Hasard*, 1888), étude historique (*Paris de Siècle en Siècle*, 1895). Ces possibilités d'expérimentation semblent liées à la personnalité de « l'excellent Decaux », tel que l'évoque Octave Uzanne :

572. Si le témoignage de A. Lepage est exact, Decaux partageait l'adresse avec un libraire nommé Claverie. Cf. LEPAGE Auguste, *Les cafés artistiques et littéraires de Paris*, Paris, M. Boursin, 1882, p. 140.

573. Sur les documents édités par la Librairie illustrée après 1889 (consécutivement au remaniement de l'équipe au moment où Robida quitte le poste de rédacteur en chef de *La Caricature*) figure une nouvelle adresse : 8 rue Saint-Joseph. Il est possible que les bureaux n'aient pas été déplacés pour autant, puisque cette adresse correspond à celle de l'entrée secondaire du bâtiment.

574. Ces travaux de Robida sont mentionnés sans leur date exacte de réalisation par Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », art. cit., p. 4.

575. L.A.S. d'Albert Robida à Élie Moroy, Le Vésinet, 31 mai 1916, Bibliothèque de Genève, Ms. Moroy 16, f° 439.

« [C'était un] éditeur touche à tout, dont le cerveau toujours en action était un perpétuel courant d'air d'idées, auxquelles il ne prêtait attention qu'au passage, et dont les projets réalisateurs ne duraient que l'espace du moment [...] ⁵⁷⁶. »

Georges Decaux ne promut pas d'ouvrages élitistes, il chercha, au contraire, à démocratiser les classiques littéraires de la culture bourgeoise, par la presse et les romans populaires sous forme de livraisons ⁵⁷⁷, et il apporta son soutien à de jeunes auteurs et illustrateurs. Decaux poursuivit une tradition éditoriale héritée de la presse satirique de 1830 et de la librairie illustrée romantique. Par le choix des titres de ses périodiques, par exemple *La Silhouette* et *La Caricature*, il faisait référence à l'incontournable modèle offert par Charles Philipon et, par les méthodes de vente spécifiques (ventes en livraisons, avec prime, livres d'étrennes, annonces dans la presse, souscriptions par abonnement), il s'inscrivait dans le sillage de Léon Curmer et Jules Hetzel ⁵⁷⁸.

Pour une raison qui n'a pas été élucidée, mais qui est peut-être d'ordre financier, tous les livres de Robida élaborés au 7 rue du Croissant ne portent pas le même nom d'éditeur. Certains, *Le Voyage de M. Dumollet* (1883), *Le Vingtième Siècle* (1883), *La Guerre au Vingtième Siècle* (1887) et *Le XIX^e Siècle* (1888), parurent sous l'appellation, « Georges Decaux », alors que d'autres, *La Grande Mascarade parisienne* (1880), *Œuvres de Rabelais* (1885-86) et la série sur *La Vieille France* (4 vol. 1890-93), portent le nom de « La Librairie illustrée ».

Le bibliophile Henri Beraldi insiste, lui aussi, sur l'indépendance artistique dont bénéficia Robida grâce à Decaux :

« Il trouva un éditeur aimable, Georges Decaux, de La Librairie Illustrée, – l'éditeur idéal, comme l'appelle Robida – qui plein de confiance dans le nouveau dessinateur-écrivain, lui lâcha la bride sur le cou, sans chercher à

576. Octave UZANNE, « Albert Robida illustrateur de Rabelais » (en préface des *Œuvres de Rabelais* illustrées par Albert Robida), Paris, Tallandier, 1928-1929, p. xv.

577. Un catalogue de l'éditeur Decaux informe de l'existence d'une « nouvelle collection de luxe » dans laquelle « les romans célèbres illustrés, paraissant par livraisons hebdomadaires à 25 centimes ». Il existait également *Les Feuilletons illustrés*, qui, pour dix centimes, offraient aux lecteurs les romans d'Alexandre Dumas, Eugène Sue, Léo Claretie, etc.

578. Voir Ségolène LE MEN, « Du livre d'église au livre d'étrennes », *Arts et métiers du livre*, mai 1986 (n° spécial Hetzel), p. 17-24.

l'emballer ou à le couler dans un moule spécial. Alors Robida eut ses livres et son journal à lui ⁵⁷⁹. »

Contrairement au contrat qui liait Hetzel à Jules Verne, stipulant que l'auteur doit remettre « chaque année trois volumes composés dans le genre de ceux qu'il a primitivement édités [...] ⁵⁸⁰ », aucune clause d'exclusivité ou d'obligation ne semble avoir contraint Robida à publier à « La Librairie illustrée » puisque, dans les années 1880, trois de ses livres sortirent parallèlement chez l'éditeur Dentu. Ce fut plutôt une relation de confiance qui lia un « éditeur hardi jusqu'à la témérité et d'une fécondité d'idées et de projets vraiment prodigieuse ⁵⁸¹ » à son principal collaborateur ⁵⁸². La diminution progressive de l'activité de Robida à la Librairie illustrée, aux alentours de 1892, coïncida avec le retrait de la vie active de Decaux qui, d'une part, démissionna en 1893 du Cercle de la Librairie, concrétisant sa sortie des circuits de la librairie parisienne ⁵⁸³, et qui, d'autre part, partagea sa maison d'édition entre trois de ses employés, Ernest Kolb ⁵⁸⁴, Armand Montgrédien et Jules Tallandier.

579. Henri BERARDI, *Les graveurs du XIX^e siècle, op. cit.*, vol. 11 (1891), p. 211. Voir également : Octave UZANNE, « Les artistes originaux. – Albert Robida, illustrateur, écrivain, aquafortiste et lithographe », *L'Art et l'Idée*, n° 9, 20 septembre 1892, p. 135. : « Decaux, qui est un éditeur très intuitif et qui, bien que Normand, n'est pas exclusivement homme d'affaires, Decaux ne lâcha pas Robida et se dévoua à ce talent flamboyant comme le gothique. »

580. Contrat signé entre Verne et Hetzel le 11 décembre 1865, cité dans Daniel COMPÈRE, *Jules Verne, parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 1996, p. 16.

581. Octave UZANNE, « Albert Robida illustrateur de Rabelais », art. cit., p. IX.

582. Les lettres adressées en 1880 par Decaux à son protégé, qu'il appelle « mon cher ami », confirment la nature amicale de leurs rapports. Cf. L.A.S. de Georges Decaux à Albert Robida, Paris, 26 janvier 1880 et L.A.S. de Georges Decaux à Albert Robida, Paris, 17 août 1889. Voir l'avant-propos de *La Vieille France. Normandie*, Paris, À la Librairie illustrée, 1890, où Robida dédie le livre « À Georges Decaux, en témoignage de vieille amitié ».

583. *Bibliographie de la France, Chronique*, 4 mars 1893, p. 41. Decaux se retira à Rouen, quai du Havre, où il décéda le 11 juillet 1914. Cf. *Journal de Rouen*, 12 juillet 1914. Voir aussi L.A.S. de Jacques Saint-Cère adressée à Georges Decaux, le 23 novembre 1892, coll. part. Paris. Elle laisse à penser que Decaux travaillait toujours en 1892 dans les bureaux de la Librairie illustrée situés au 8, rue Saint-Joseph.

584. Au près duquel Robida publia *La Tribu salée*, Paris, À la Librairie illustrée (Librairie Ernest Kolb), 1891.

En marge de son activité d'éditeur, Georges Decaux constitua une importante collection d'ouvrages littéraires⁵⁸⁵, d'estampes⁵⁸⁶ et de tableaux, comme le divulgue la notice nécrologique qui lui fut consacrée, en 1914, dans la *Bibliographie de la France* :

« Depuis un certain nombre d'années, il a donné libre cours à son goût de bibliophile, réunissant dans sa bibliothèque les plus belles éditions françaises et étrangères. Grand amateur d'art, il a constitué également une délicieuse galerie de tableaux de maîtres, d'aquarelles⁵⁸⁷. »

Il est regrettable que l'absence d'inventaires⁵⁸⁸ ou de catalogues de vente de ses collections empêche, pour l'heure, de prendre la mesure de l'étendue et de la variété de leur contenu. Henri Beraldi, grand collectionneur lui aussi, indique que Georges Decaux « qui possède des multitudes de livres : bibliothèque en ville, bibliothèque à la campagne⁵⁸⁹ » détenait des exemplaires rares et inestimables que lui enviaient les collectionneurs avertis⁵⁹⁰. Il insiste particulièrement sur la propension de Decaux à prêter généreusement ses nombreux livres à ses amis et à ses proches collaborateurs :

« Lorsque ses livres sont chez lui, ils sont encore en paquets parce qu'il n'a pas eu le temps de les examiner ; lorsqu'il les a examinés, ils ne sont plus chez

585. Decaux était amateur des œuvres de Balzac. L.A.S. de Georges Decaux à Louis Baudier de Royaumont, Saint-Pierre-du-Vauvray (Eure), 25 juillet 1910, Paris, maison de Balzac, Inv. 942.65 : « Je possède un exemplaire de *La Salamandre* le roman d'Eugène Sue, ayant appartenu à Balzac. [...] Je réunis depuis quelques années, pour mon usage personnel, tout ce qui a été écrit sur Balzac et j'ai réuni déjà quantité de volumes et d'extraits de revue. [...] »

586. En interlocuteur averti, Decaux participa à la sélection des estampes de Raffet destinées à prendre place dans un recueil constitué par Henri Beraldi. Cf. Henri BERALDI, *Raffet, peintre national*, Paris, Librairie illustrée, 1892, In-fol., 56 p. Voir également trois L.A.S. de Georges Decaux à Henri Beraldi insérées en regard des pages 96, 98 et 136 dans Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle, op. cit.*, vol. 11 (1891), BNF, Réserve 8-YC-34 (A).

587. « Nécrologie - Georges Decaux », *Bibliographie de la France*, II - *Chronique*, 24 juillet 1914, p. 166.

588. Il existe peut-être un inventaire après décès enregistré par un notaire rouennais.

589. Henri BERALDI, *Bibliothèque d'un bibliophile* [Eugène Paillet 1865-1885], Lille, Imprimerie L. Danel, 1885, p. 117.

590. *Ibid.* : Henri Beraldi donne un exemple du contenu de la bibliothèque de Georges Decaux : « (il possède entre autres un livre à faire expirer de jalousie tous ses rivaux : le Béranger de M. Double, revu et considérablement amélioré, et relié par Thibaron) ». Il s'agit des *Œuvres anciennes* de P.J. Béranger, Paris, Perrotin, 1860, ouvrage en quatre volumes adjudgé 1620 francs lors de la vente de la collection du baron Léopold Double en 1881. Voir *Catalogue des objets d'art, tableaux anciens, livres, composant la collection Double*, vente 30 mai-1^{er} juin 1881, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, [s. d.], In-4°, XLIII-175 p.

lui parce qu'il les a prêtés à Robida ou aux autres artistes auxquels il commande des dessins, ou à son ami Claretie⁵⁹¹. »

À la lumière de cette observation, il apparaît donc que Robida dut abondamment puiser savoir ou inspiration dans ces livres illustrés. D'ailleurs, en 1895, dans la préface aux *Contes pour les bibliophiles* qu'il venait de préparer avec Robida, Octave Uzanne signale l'aisance avec laquelle Robida s'approprie le patrimoine graphique des siècles passés tout en le pastichant :

« Et quels plaisants dessins que les vôtres, mon brave Robida, lorsque d'une plume ou d'un crayon mordants, qui se ruent à l'assaut du papier virginal, vous pastichez à plaisir les Johannot, les Devéria, les Carle Vernet, les imagiers d'Épinal de l'Empire, les vignettistes allemands ou les petits maîtres du dernier siècle⁵⁹² ? »

Robida prenant plaisir à se lancer des défis et à confronter sa pratique graphique à celle de ses aînés, comme l'atteste l'exemple de *Farandoul*, il n'est pas surprenant qu'il ait osé s'emparer d'une œuvre phare de la littérature française, précédemment illustrée par Gustave Doré.

2. Les Œuvres de Rabelais (1885-1886) : entre édition populaire et bibliophilie

Alors qu'il mettait un frein à son travail des cinq années précédentes, c'est-à-dire à l'illustration de romans d'aventures, de mœurs et d'anticipation, Robida exploita une veine nouvelle en illustrant les *Œuvres de Rabelais*, roman publié en deux tomes à la Librairie illustrée en 1885 et 1886.

Le goût du Moyen Âge

Séduit par l'esprit satirique de ce classique littéraire, Robida se reconnut sans doute des affinités avec Rabelais, auteur à l'imagination débridée qui fustigeait avec acuité

591. *Ibid.*

592. Octave UZANNE, « À Albert Robida, maître imagier en épître dédicatoire », *Contes pour les bibliophiles*, Paris, Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies, May et Motteroz directeurs, 1895, in-4, p. III.

les mœurs de son temps. Mais il est fort possible qu'il ait voulu, en outre, valoriser son travail d'illustrateur en s'appuyant sur un texte reconnu pour son excellence à laquelle fait référence le prospectus annonçant la publication de l'édition de 1885 qui présente l'œuvre rabelaisienne comme le « plus puissant monument de notre vieille littérature, un chef-d'œuvre qui de toute sa hauteur, dans le vaste champ littéraire de la Renaissance, domine tous les autres chefs-d'œuvre ⁵⁹³ ».

Cette édition des *Œuvres de Rabelais* s'inscrivait dans un mouvement philologique, amorcé pendant l'époque romantique, de redécouverte des textes écrits au Moyen Âge ou à la Renaissance. À partir des années 1820, l'engouement pour cet écrivain fondateur de la langue française déboucha sur de multiples rééditions de ses œuvres, mais cette vulgarisation excessive fragmentait et dénaturait les textes originels de Rabelais. C'est en réaction à ces pratiques irrespectueuses qu'est souligné, sur la page de titre, le soin apporté à cette nouvelle édition par la mention : « édition conforme aux derniers textes revus par l'Auteur », ainsi qu'en fin de volume, par l'insertion d'une notice et d'un glossaire.

Dans cette fin de siècle, Robida, conscient d'un regain d'intérêt pour la période médiévale, analysa dans *La Caricature* le « retour du Moyen Âge ⁵⁹⁴ » qui proliférait dans l'architecture, le mobilier et l'habillement et dans le décor de quelques tavernes parisiennes dont le Chat noir était l'archétype [Fig. 84]. En illustrant les *Œuvres de Rabelais*, Robida donna libre cours à son goût pour les reconstitutions médiévales, plus particulièrement visibles sur certaines planches chargées de détails comme celle du « festin des victueurs gargantuistes » [Fig. 144] dont la turbulence gaillarde renvoie non seulement aux époques passées, mais aussi à l'ambiance ripailleuse des banquets littéraires et artistiques organisés à Paris dans les années 1880.

593. Le texte du prospectus est repris à l'identique au dos des couvertures de livraison.

594. « Le retour du Moyen Âge », *La Caricature*, n° 174, 28 avril 1883, couverture.

Gustave Doré et Robida

Trente ans avant que Robida n'illustrât les *Œuvres de Rabelais*, Gustave Doré avait déjà joué un rôle capital dans la remise au goût du jour de ce texte quelque peu rebutant pour le lecteur du XIX^e siècle grâce à ses illustrations reproduites dans plusieurs éditions qui s'échelonnèrent de 1854 à 1873. Robida en détenait deux exemplaires dans sa bibliothèque : l'édition de 1865 en format in-octavo, publiée chez l'éditeur Bry aîné avec cent quatre vignettes et quatorze planches hors-texte, qui assura à Doré un succès immédiat, et celle de 1873 de chez Garnier, imposante par ses deux volumes in-folio, ses cinq cents gravures dans le texte et quatre-vingts gravures hors-texte⁵⁹⁵. En 1883, au moment où il commença les croquis pour ce roman, Robida a trente-cinq ans. Aguerri par quinze années de pratique quotidienne du dessin de presse, il avait suffisamment confiance en ses capacités pour s'attaquer à cette œuvre prestigieuse, conforté en cela par son succès de caricaturiste. Se mesurer à son illustre prédécesseur fut donc un défi pour Robida qui fit, en 1885, figure d'imprudent, voire d'impudent, comme le rapporte Octave Uzanne :

« Après Doré, un dessinateur osait s'attaquer à la décoration des textes de l'inégalable Alcofribas. Cela semblait inouï, invraisemblable, impossible. Certes on connaissait Robida et sa verve d'écrivain et de caricaturiste. [...] Mais tout de même ! oser ainsi s'installer dans les récits de Gargantua et de Pantagruel semblait, pour Robida, un morceau dur à consommer ! [...] comment en sortirait-il ? Après Doré, pensez donc ! Ne fallait-il pas un sacré culot pour entreprendre pareille gageure⁵⁹⁶ ! [...] »

Dès son enfance, Robida devint un fervent admirateur des gravures de Gustave Doré qu'il consultait avec ravissement, ainsi qu'il le confie dans une lettre amicale adressée à Élie Moroy :

595. *Œuvres de Rabelais*, précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages de Rabelais par Pierre Dupont. Nouvelle édition revue sur les travaux de J. Le Duchat, de S. de L'Aulnay, du bibliophile Jacob et de Louis Barré, illustrée par Gustave Doré, Paris, J. Bry, librairie de Gennequin aîné, 1865, 2 vol. in-8°.

Œuvres de Rabelais, texte collationné sur les éditions originales avec une vie de l'auteur, des notes et un glossaire par Louis Moland, illustrations de Gustave Doré, Paris, Garnier frères, [1873], 2 vol., XLVII-584 p.

596. Octave UZANNE, « Albert Robida illustrateur de Rabelais », art. cit., p. IX.

« Je me rappelle mon enfance. Trois dessinateurs surtout me passionnaient – et dès mon plus jeune âge – Gustave Doré, Philipotiaux et de Neuville⁵⁹⁷. »

Pourtant possesseur de cinq livres illustrés par Doré⁵⁹⁸, ce ne fut qu'en de rares occasions que Robida, qui prisait peu sa peinture ou sa sculpture, cita les œuvres de l'artiste dans ses dessins de presse. Dans *La Vie parisienne*, Robida ne fit qu'un seul croquis parodique, celui d'*Andromède au rocher*, huile sur toile présentée en 1873 à l'exposition universelle de Lyon [Fig. 171]. En mai 1875, au sujet de la vente, à l'hôtel Drouot⁵⁹⁹, de dessins de Gustave Doré, *La Vie parisienne* consacra un article élogieux de deux pages auquel participa Robida en osant rassembler dans l'en-tête des personnages tirés de différents ouvrages tels que le chevalier Jaufré, Dante et Virgile, ainsi que Don Quichotte et Sancho Pança [Fig. 172]. Malgré de piètres moyens techniques offerts par le journal, Robida dessina six reproductions en vignettes, « Pantagruel », « Anglaises aux courses », « Les Fées » et des paysages d'Écosse, œuvres incontournables de son brillant prédécesseur vis-à-vis desquelles il n'hésita pas à prendre une certaine distance critique pour en offrir une transposition si sommaire.

597. L.A.S. d'Albert Robida à Élie Moroy, Le Vésinet, 17 juin 1916, bibliothèque de Genève, Ms. Moroy 16, f° 440-441.

598. *Œuvres de Rabelais* précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages de Rabelais par Pierre Dupont. Nouvelle édition revue sur les travaux de J. Le Duchat, de S. de L'Aulnaye, du bibliophile Jacob et de Louis Barré, illustrée par Gustave Doré, Paris, J. Bry, librairie de Gennequin aîné, 1865, 2 vol. in-8°.

Œuvres de Rabelais, texte collationné sur les éditions originales avec une vie de l'auteur, des notes et un glossaire par Louis Moland, illustrations de Gustave Doré, Paris, Garnier frères, [187?], 2 vol., XLVII-584 p.

Honoré de BALZAC, *Les contes drolatiques*, colligés ez abbayes de Touraine et mis en lumière par le sieur de Balzac pour l'esbattement des pantagruélistes et non aultres : septiesme édition illustrée de 424 dessins par Gustave Doré, Paris, Garnier frères, 1867, 1 vol. XXXI-646 p.

Gustave DORE, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie* d'après les chroniqueurs et historiens Nestor, Nikan, Silvestre, Karamsin, Segur, etc., etc., etc. commentée et illustrée de 500 magnifiques gravures par Gustave Doré, Paris, J. Bry aîné, 1854, gr. in-8°, 207 p.

Émile de LA BEDOLLIERE, *Histoire des environs du nouveau Paris*, Paris, G. Barba, 1861, illustrations de Gustave Doré.

X.-B. SAINTINE, *La Mythologie du Rhin*, Paris, L. Hachette, 1862, in-8°, 403 p., fig. par Gustave Doré.

599. *Dessins et aquarelles par Gustave Doré. Vente 22 mai 1875*. [expert] Durand-Ruel, Paris, impr. Pillet fils aîné, [1875], 16 p.

Il souligna en 1880, dans son journal *La Caricature*, l'envergure et les ambitions de l'artiste placé au sein du peloton des peintres dans un cortège charivarique :

« G. Doré, le seul qui ose s'attaquer aux Alpes ; si l'on appelle grand artiste celui qui refait toute sa vie la même figure de nymphe ou d'enfant, comment qualifierait-on Gustave Doré ⁶⁰⁰ ? »

Beaucoup plus réservé quant aux aptitudes de sculpteur de Doré, Robida se moqua de la sculpture monumentale, *La Vigne*, en soulignant dans la légende, « – *La vigne*. Vase monumental, poème sculpté. Gustave Doré s'est fait une bouteille à sa taille. », le sens de la démesure de cet artiste mondain ⁶⁰¹.

Après le décès de Gustave Doré survenu le 23 janvier 1883, la présence de Robida n'est attestée ni à l'exposition rétrospective de mars 1885 ⁶⁰², ni à la vente du fonds d'atelier organisée en avril 1885. Mais il faut souligner l'étonnante simultanéité en 1885 de la vente du fonds Doré, dont la date avait été fixée par une clause testamentaire, et de la diffusion, en mai 1885, des premières livraisons des *Œuvres de Rabelais* illustrées par Robida. S'agit-il d'une pure coïncidence ou d'un calcul de l'éditeur ? À ce jour, aucun indice ne permet d'apporter une réponse.

Modes de diffusion de l'ouvrage

Le cartonnage en percaline rouge à décor polychrome des deux volumes de 1885 et 1886 ne manquait pas d'évoquer ceux de l'édition Garnier de 1873. Sous cette parure multicolore et résistante réalisée par Souze et Engel d'après le modèle donné par Robida, les *Œuvres de Rabelais* se présentaient comme un coûteux livre d'étrennes vendu 20 francs le volume [Fig. 141]. Mais, comme La Librairie illustrée avait pour vocation de toucher un large public, le livre fut proposé à la vente sous d'autres formes.

600. « Grand prix de Paris pour l'amélioration des races masculines, féminines, et autres. Grand défilé des vainqueurs », *La Caricature*, n° 23, 5 juin 1880, planche dépliant en couleurs

601. Albert ROBIDA, « Excursion au Salon », *La Caricature*, n° 126, 27 mai 1882, p. 172-173.

602. Georges DUPLESSIS, *Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré exposés dans les salons du Cercle de la librairie (mars 1885) avec une notice biographique*, Paris, Cercle de la librairie, 1885.

En mai 1885, la vente en livraisons, premier mode de diffusion, débuta par une offre promotionnelle sacrifiant à 5 centimes les cinq premières. Chacune des cinquante-six livraisons suivantes, bihebdomadaires, était à 15 centimes⁶⁰³. Acquis de cette façon, le premier volume, protégé d'une couverture en papier léger revenait à 8,65 francs. Le premier tome fut proposé au complet en décembre 1885, au moment où s'achevait la distribution des dernières livraisons. Le second tome sortit en juin 1886. En raison de leur reliure sous une couverture générale illustrée en papier épais, les exemplaires brochés étaient vendus 15 francs. Une centaine d'exemplaires d'une « édition de grand luxe⁶⁰⁴ » tirés sur papier de Chine fut réservée aux bibliophiles. Le nombre d'exemplaires pour le premier tirage n'est pas connu, mais il est probable qu'il fut écoulé rapidement puisqu'une seconde édition fut annoncée en octobre 1888 avec une augmentation significative du prix de vente⁶⁰⁵.

Les illustrations et leurs enjeux

Sur le fond rouge du premier plat du cartonnage [Fig. 141], la représentation en pied, et en dorure, de Pantagruel équipé d'une immense épée évoquant ses exploits militaires renvoie à l'enjeu idéologique de cette publication et annonce une des ses thématiques majeures, la guerre. Cette édition comportant de nombreuses scènes de batailles (l'assaut de la Roche-Clermout, Pantagruel chez les Dipsodes et les géants, le combat de frère Jean contre les Andouilles, etc.) put être suscitée par l'émergence d'un fort sentiment nationaliste qui se propagea en France au lendemain de la guerre

603. La vente par séries à 75 centimes (regroupant cinq livraisons) était proposée tous les vingt jours.

604. Certains amateurs commandèrent une reliure d'art à Charles Meunier, spécialiste du cuir incisé.

605. « Avis important », *Bibliographie de la France*, 77^e année, 2^e série, n° 42, 20 octobre 1888, p. 2449 : « À partir du 1^{er} janvier prochain, le prix de l'édition des *Œuvres de Rabelais*, illustrée par A. Robida sera porté à 40 francs pour les exemplaires brochés et à 50 francs pour les exemplaires reliés avec fers spéciaux. À dater du 1^{er} janvier, il ne sera plus fourni de livraisons séparées à 15 centimes et de séries à 75 centimes. L'ouvrage sera divisé, à partir de cette date, en 80 livraisons à 50 cent. qu'on pourra se procurer par telle quantité qu'on désirera. Une nouvelle mise en vente par livraisons hebdomadaires à 50 centimes aura lieu en février prochain. Il est bien entendu que cette nouvelle édition en livraisons à 50 centimes contiendra toutes les gravures en couleurs qui se vendent jusqu'à présent en séries complémentaires à 75 centimes. »

franco-prussienne et qui poussait à ériger en modèle l'héroïsme de Gargantua dans les guerres piccholines⁶⁰⁶ et à valoriser le patrimoine littéraire français.

Sur le premier plat du cartonnage, en arrière-plan de la silhouette du joyeux guerrier, se profilent des maisons à pans de bois qui évoquent le Pont-Neuf. Cet arrière-plan urbain fait allusion aux longues descriptions de lieux réels ou imaginaires et aux indices topographiques qui scandent les *Œuvres de Rabelais* et qui encouragèrent sans doute Robida à jouer sur ces effets de réel dans ses compositions. À cet égard, la comparaison entre les illustrations de Doré et celles de Robida prouve l'attachement de ce dernier au patrimoine architectural.

Dans son roman, Rabelais raconte, avec grande verve, comment Gargantua, lors de sa première visite dans la capitale, remercia les Parisiens de leur accueil : il « compissa si aigrement qu'il en noya deux cent soixante mille, quatre cent dix et huit ». C'est sur le gigantisme de Gargantua que Doré porta l'accent pour illustrer cette scène [Fig. 96]. Dans un cadre étouffé sans lignes de fuite, le géant figé et juché sur les tours de Notre-Dame avec lesquelles il fait corps, occupe presque tout l'espace. Son regard oriente celui du lecteur vers le spectacle tragique de la noyade des Parisiens tentant de survivre au déluge en contrebas. Doré fait seulement ressortir la taille du géant et la noirceur de la situation, alors que Robida, à l'inverse, laisse Gargantua hors-champ et joue par un effet de contre-plongée sur les structures architecturales afin de faire deviner le gigantisme du personnage [Fig. 97]. Le mouvement qui, avec inventivité, anime sa composition accentue la grivoiserie et la cocasserie de la situation. Par l'art de la précision, de la fantaisie et de l'expression des personnages, Robida sut créer une atmosphère, comparable à celle qui se dégage des *Œuvres de Rabelais* dans laquelle le tragique est tourné en dérision avec une force jubilatoire.

Dans une autre planche mettant en évidence un panorama parisien, Robida adopte un parti pris illustratif différent de celui de Doré. Le jeune Gargantua, parvenu à Paris pour y parfaire son éducation, découvre Notre-Dame dont il décroche les cloches pour les suspendre au cou de sa jument [Fig. 98]. En décongestionnant le tissu

606. Dans *Le Livre Premier des Œuvres de Rabelais*, « La vie très horricque du grand Gargantua », la guerre est un thème majeur puisque 26 chapitres lui sont consacrés, soit presque que la moitié d'entre eux.

urbain dans lequel il introduit une multitude de détails comiques et insolites, Robida cherche à illustrer non seulement la scène mais aussi la prose de Rabelais, riche, truculente et pleine de verve. De manière générale, avec ses personnages aux postures outrées et burlesques, Robida anime ses dessins d'une fantaisie caricaturale étourdissante. Pour le même épisode, Doré dessine une vue de Paris figée, sombre et inquiétante dans laquelle la population irrigue les rues comme un magma grouillant [Fig. 95]. La singularité de ses illustrations provient, d'un point de vue technique, de la gravure sur bois de teinte autorisant une large gamme de nuances de noirs. À l'inverse, le dessin au trait de Robida donne à ses six cents illustrations un rendu plus ample et tumultueux qui se caractérise par sa lisibilité et sa luminosité⁶⁰⁷.

L'insertion de huit planches hors-texte en couleurs nuancées, en plus des quarante et une en camaïeu, apporte au volume une nouveauté très remarquée. À la sortie de ce « livre d'étréne d'une rare beauté », des articles élogieux de la presse témoignèrent de l'émerveillement pour la vivacité des couleurs :

« Les grandes planches teintées ou en couleurs qui abondent à chaque chapitre [...] sont des merveilles de facture et de reproduction⁶⁰⁸. »

Au début des années 1880, les dessinateurs ne pouvaient toujours pas se soustraire aux difficultés de la reproduction des images. À ce propos, Octave Uzanne rappelle le compromis qui dut être trouvé entre paramètres techniques et coût de fabrication de l'ouvrage :

« Il s'agissait à une heure où les progrès de la gravure mécanique étaient encore dans l'enfance et se limitaient à la reproduction des dessins à la plume, avec des fonds imités à la roulette, de publier un ouvrage d'assez grande vulgarisation, d'un tirage aisé, avec des hors-texte tirés en deux ou trois tons superposés, ce qui constituait le maximum alors des possibilités typographiques connues. L'artiste ne pouvait sortir de conditions imposées, concevoir ni exécuter d'autres illustrations que celles qui étaient

607. Technique dont Félicien Rops déplorait la difficulté en s'adressant au graveur Prunaire à l'occasion de l'exécution du frontispice pour le mensuel *La Vie élégante* : « Le dessin de Decaux est en travail, je suis dans les grandes douleurs, l'enfant vient par la tête & me paraît viable, mais je veux vous le montrer avant de l'envoyer à Decaux. C'est pour les noirs, demandés par le susdit Decaux !! J'ai fait ce dessin au trait ainsi que nous m'avez dit qu'on le désirait. Un dessin au trait « pur » est plus difficile qu'un dessin ombré ! J'ai mis quelques noirs, mais peut-être n'y en a-t-il pas assez ! [...] » L.A.S. de Félicien Rops à Alfred Prunaire, Paris, 27 octobre 1881, Paris, Fondation Custodia, inv. 1972- A. 811.

608. *L'Univers illustré*, n° 1602, 5 décembre 1885, p. 779.

reproductibles par la zincogravure de l'époque, seule admissible pour un ouvrage destiné au grand public et offert à un prix abordable pour la moyenne classe des lecteurs. Le champ de manœuvre était étroit ⁶⁰⁹. »

La chromotypogravure ⁶¹⁰ utilisée pour la gravure des planches hors-texte venant tout juste d'être mise au point par Charles Gillot, s'adresser, en 1885, à cet atelier à la pointe du progrès était, par conséquent, un gage de réussite.

Campagne promotionnelle

Pour attirer l'attention des lecteurs potentiels sur cette édition des *Œuvres de Rabelais*, et en particulier sur les illustrations en couleurs de l'ouvrage, une affiche fut commandée à Jules Chéret. Il peut être surprenant que la promotion d'un ouvrage illustré par Robida soit confiée à un autre dessinateur, pourtant, entre 1878 et 1884, neuf affiches annonciatrices de la diffusion de romans par séries avaient déjà été réalisées par le célèbre affichiste dont cinq avaient été commandées par l'éditeur Jules Rouff et deux par la Librairie illustrée ⁶¹¹. Decaux avait ainsi déjà expérimenté l'efficacité publicitaire et les retombées financières d'un tel investissement. Spécialistes des impressions en chromolithographie, les établissements Chaix imprimèrent donc une affiche de 241 cm x 88 cm destinée aux colonnes Morris ⁶¹² et une variante de 130 cm x 90 cm conçue pour être apposée sur la vitrine des commerces. Sur l'affiche qui accroche le regard par ses couleurs vives et qui restitue à grande échelle l'élan dynamique des dessins de Robida, une sensuelle « Chérette » et un géant hilare incarnent le grotesque et la grivoiserie des récits rabelaisiens [Fig. 58].

609. Octave UZANNE, « Albert Robida illustrateur de Rabelais », art. cit., p. XIV.

610. Système de gravure en relief dans lequel les nuances de teintes sont obtenues par le saupoudrage de grains de résine sur la plaque de zinc.

611. Dans le cadre du partenariat entre Maurice Dreyfous et Georges Decaux pour la première : *Les Parisiennes* de A. Grévin et A. Huart. Chez tous les libraires, la livraison 10 c. la série 50 c., 115 x 81 cm, signé Imp. Chéret et Cie, rue Brunel (Cf. cat. Lucy BROIDO, n° 591).

La seconde concerne une publication de la Librairie illustrée : *La Nouvelle Vie militaire*, texte par Adrien Huart, illustrations coloriées par Draner, 10 c. la livraison, la série 50 c. 116 x 86, non signé, Imp. Chéret, rue Brunel (Cf. cat. Lucy BROIDO n° 592).

612. Date de dépôt légal : 28 avril 1885.

Par contraste, l'affiche à fond rouge élaborée parallèlement par Robida se rapporte à un épisode de Pantagruel, « Comment par Frère Jean est dressée la truie ». Imprimée par l'atelier Lemercier, elle est tirée en deux formats oblongs : le plus petit (100 x 150 cm) est destiné à l'accrochage à l'intérieur, tandis que le plus grand (120 x 240 cm) est prévu pour l'espace urbain. Depuis l'époque romantique, l'affiche de librairie était le moyen le plus efficace d'annoncer la sortie d'un ouvrage. Celle qui proposait l'acquisition en souscription du Rabelais illustré par Gustave Doré en 1873 était construite à partir de l'extension en grand format d'une planche extraite du livre. Elle véhiculait, depuis lors, la représentation d'un Gargantua glouton et repu de laquelle Chéret et Robida se démarquèrent résolument.

Étant donné que la petite maison d'édition de la rue du Croissant disposait de peu de moyens, Decaux et Robida firent appel à leurs relations afin de bénéficier pour la promotion de l'ouvrage d'espaces publicitaires gratuits⁶¹³, ainsi que de lieux d'exposition⁶¹⁴. Entre mai 1885, date de diffusion des premiers fascicules, et juin 1886, date de sortie du second volume, l'éditeur Decaux s'appuya sur cinq modes de communication dans la presse : annonces brèves rappelant la disponibilité de livraisons ou de séries⁶¹⁵, florilèges regroupant, sur une page, des vignettes tirées de l'ouvrage⁶¹⁶, textes de présentation souvent anonymes ou de pages de réclame paraissant au moment des étrennes⁶¹⁷, portrait-charge de l'illustrateur⁶¹⁸ et articles

613. D'ailleurs, Baudouin le directeur de *La Vie parisienne* se plaint du procédé. L.A.S. de Jacques Saint-Cère à Georges Decaux, 23 novembre 1892, Paris, coll. part. : « Baudouin directeur de *La Vie parisienne* relance avec énergie un exemplaire de *L'Empire*, Il met toute la mauvaise volonté désirable à retarder la note sur *La France artistique*, s'excuse de ne pas avoir ce titre. Il ajoute sur un mode aigre qu'il faut toujours passer des pages pour Robida et qu'il voudrait bien qu'on lui soit agréable. À vous de voir si vous voulez l'être et si en l'étant vous voulez bien faciliter. »

614. Robida présenta des originaux des dessins lors des deux premières éditions de l'Exposition internationale de Blanc et Noir, en 1885 et en 1886, ainsi qu'à la galerie Bernheim-Jeune.

615. *La Caricature*, n° 287, 27 juin 1885 ; *La Caricature*, n° 310, 5 décembre 1885 p. 387.

616. *Le Chat noir*, n° 202, 21 novembre 1885 ; *L'Illustration*, n° 221, 28 novembre 1885 ; *La Caricature*, n° 336, 5 juin 1886.

617. *Le Chat noir*, samedi 21 novembre 1885 ; *L'Univers illustré*, n° 1602, 5 décembre 1885, p. 779 et p. 781 ; *La Caricature*, n° 310, 5 décembre 1885 p. 389 ; *L'Univers illustré*, n° 1654, 4 décembre 1886, p. 779 et p. 781.

618. LUQUE, « Albert Robida », *La Caricature*, n° 367, 8 janvier 1887, série « Les Hommes du jour ».

rédigés par un journaliste connu et apprécié⁶¹⁹. La dernière des retombées de cette campagne dans la presse, en 1887, est un long texte d'Alfred de Lostalot, critique d'art de *La Gazette des Beaux-Arts*, qui loue la créativité de Robida :

« C'est avec Gustave Doré, dont le nom vient naturellement sous notre plume, le dessinateur le plus fécond que nous ayons eu, – j'entends une fécondité réelle, où l'esprit créateur entre en jeu⁶²⁰. »

C'est donc par comparaison avec Gustave Doré que s'établit une nouvelle forme d'évaluation qui conduisit à la reconnaissance artistique de Robida. Cette perception perdura au-delà de 1900, comme le confirme le choix de l'image à la une d'un numéro de *L'Album*, revue biographique doublée d'un recueil de reproductions dont chaque fascicule est consacré à un dessinateur⁶²¹. Pour la couverture du numéro réservé à Robida, le choix de la rédaction se porta sur la reproduction en couleurs d'une aquarelle : la surprenante entrée à Paris de Pantagruel faisant irruption sur sa monture prête sauter par-dessus le Pont-Neuf [Fig. 151]. En parfait contraste avec la minuscule vignette imprimée en noir et blanc qui marque l'épisode dans l'édition des *Œuvres de Rabelais* (1885), cette aquarelle aux couleurs vives et franches est emblématique du franc et brusque engagement de Robida dans la voie de l'illustration.

3. Après les Œuvres de Rabelais

Prolongements à la publication des Œuvres de Rabelais

« Le succès du Rabelais a engagé Robida à continuer l'illustration des vieux conteurs français⁶²². »

La brève indication donnée, en 1888, par John Grand-Carteret révèle que Robida envisagea, aussitôt après la parution des *Œuvres de Rabelais*, de poursuivre

619. Paul GINISTY, *L'année littéraire*, 25 décembre 1885, p. 329 ; UZANNE Octave, « Petite gazette du bibliophile », *Le Livre, bibliographie moderne*, n° 74, 10 février 1886, p. 82-83.

620. Alfred de LOSTALOT, « Œuvres de Rabelais illustrées par A. Robida, Librairie illustrée, 7 rue du Croissant Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 35, 1887, p. 85-86.

621. Lucien PUECH, « Robida intime », *L'Album*, n° X, mars 1902.

622. John GRAND-CARTERET, *Les Mœurs et la Caricature en France*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 483.

l'illustration de textes fondateurs de la littérature française. En effet, les publications suivantes furent sélectionnées de manière à consolider sa nouvelle identité artistique d'illustrateur attaché à la littérature médiévale.

Dès la sortie du premier tome des *Œuvres de Rabelais*, Rodolphe Salis sollicita Robida pour obtenir des dessins dans le style de ses récentes illustrations rabelaisiennes. En 1883 et 1889, Salis fit paraître dans son journal *Le Chat Noir* fondé l'année précédente une cinquantaine de fabliaux grivois pastichant le vieux français. L'illustration du « baudrier de Magdelaine⁶²³ » échut à Robida. Lorsque Salis fit publier en 1891 un recueil des *Contes du Chat Noir*⁶²⁴, Robida collabora à nouveau avec lui aux côtés d'autres artistes qui fréquentaient assidûment le cabaret comme Willette, Rivière et Steinlen.

En regard de l'édition des *Œuvres de Rabelais*, celle des *Cent Nouvelles nouvelles*, parue en 1887, semble indigente malgré ses trois cents dessins⁶²⁵. La petitesse du format in-octavo limite Robida dans sa traduction de la jovialité et de la paillardise de ces contes populaires réunis entre 1456 et 1461 à la demande de Philippe Le Bon, duc de Bourgogne. Le nombre considérable d'illustrations distingue cependant le livre des deux autres éditions érudites commercialisées dans les années 1880⁶²⁶. Fervent défenseur des créations graphiques de Robida, Octave Uzanne souligne la capacité singulière de l'illustrateur à faire émerger l'animation et la vivacité des textes anciens pour en faciliter la vulgarisation :

« Robida a une façon d'accommoder le moyen âge (sic) qui est si endiablée et si personnelle qu'il est à espérer que l'éditeur Decaux lui confiera tous les conteurs et adaptateurs de fabliaux de l'ancienne littérature. Il peut grâce à l'impétuosité de son dessin, mieux que personne vulgariser ces vieilles

623. *Le Chat noir*, n° 208, 2 janvier 1886.

624. Contes réunis en deux tomes parus chez Dentu en 1891. La couverture du tome 2 « Le Printemps » est dessinée par George Auriol.

625. *Les Cent Nouvelles*, édition revue sur les textes originaux, Paris, À la Librairie Illustrée, 1888, in-8, vol. I- 338 p., vol. II-308 p.

626. *Les Cent Nouvelles nouvelles, dites les cent nouvelles du roi Louis X*, nouvelle édition par P.-L. Jacob, Paris, A. Delahays, 1858, in-18. *Les Cent Nouvelles nouvelles*. Texte revu avec beaucoup de soin sur les meilleures éditions et accompagné de notes explicatives, Paris, Garnier frères, 1879.

histoires gauloises trop mal connues du grand public, qu'effrayent les éditions graves et sagement annotées [...] ⁶²⁷. »

Si les dessins de Robida sont fougueux, la présentation adoptée dans cette édition reste quant à elle modeste et conventionnelle. Chaque brève nouvelle est marquée par un dessin d'en-tête, ainsi que par un cul-de-lampe (portraits en médaillon ou silhouettes). D'un trait vif, le dessin liminaire met en place, au premier plan, quelques protagonistes (gentilshommes, prieur, manant, nonne, chevalier, gente dame, servante, etc.) et situe, en arrière-plan, le décor de la nouvelle (paysage maritime, espace intérieur signalé par du mobilier, église, château, place de village, etc.). Peu nombreuses dans le cours du texte, les vignettes attirent cependant l'attention sur le personnage principal ou bien matérialisent une rupture soudaine dans la narration et rythment la lecture par des gags visuels déclenchant le comique de situation (rencontre entre deux protagonistes, personnage surpris dans une cachette, renversement de situation). Robida s'applique surtout à révéler que la femme, qu'elle soit malicieuse, trompée, orgueilleuse ou voluptueuse, est au cœur de toutes les intrigues.

En relation avec ce texte, il existe aussi un lot d'aquarelles inédites ⁶²⁸ représentant des scènes violentes ou osées et des femmes nues surprises dans leur intimité [Fig. 63], qui prouvent que la lubricité, le libertinage et la roublardise de certains personnages n'avaient pas échappé à Robida. Ce fut dans la perspective d'une large diffusion du livre qu'il atténua dans ses représentations l'érotisme et la violence du texte.

L'emboîtement des deux tomes des *Cent Nouvelles nouvelles* [Fig. 147] met, lui aussi, les figures féminines à l'honneur. Robida en a retenu trois types : sur le premier plat, une silhouette de femme nue, telle une sirène stylisée en lettrine, rappelle la volupté de certaines nouvelles ; sur le dos de la boîte, une demoiselle en chemise, coquine et peu farouche, parle à un jeune homme qui se fond dans la nuit ; enfin, sur le second plat, une noble dame, languissante et éplorée, suit du regard son chevalier qui s'éloigne à l'horizon. Ce dernier type de femme, ainsi que la silhouette du chevalier

627. Octave UZANNE, « Bibliographie moderne - Librairie illustrée rue du Croissant », *Le Livre*, 1887, p. 634.

628. Série de dix aquarelles réunies dans un coffret, coll. part.

sur son destrier occupant le premier plat, sont omniprésents dans les dessins moyenâgeux de Robida. Grâce aux illustrations pour les *Œuvres de Rabelais* et pour les *Cent Nouvelles nouvelles* qui en prolongent l'atmosphère tout à la fois impétueuse et nostalgique, Robida fut identifié, après 1887, comme le dessinateur attaché aux textes fondamentaux de la littérature française et capable de restituer avec vivacité « le bon vieux temps ».

Dans les livres pour enfants, Robida s'adonna, tout autant que dans ses autres ouvrages ou dans ses caricatures, à sa passion pour la représentation des architectures, du mobilier et des costumes du Moyen Âge et de la Renaissance. Les volumes plus particulièrement concernés par ces mises en scène des siècles passés sont des contes tels les *Fabliaux et Contes du Moyen Âge* (1908) ou certains livres dont il conçut texte et images comme *Kerbiniou le très madré* (1892) qui dépeint la Bretagne moyenâgeuse, *Le Roi des jongleurs* (1898) se déroulant pendant le règne de Charles VI, *Les Assiégés de Compiègne. 1430* (1906) évoquant la Guerre de Cent ans⁶²⁹ ou *Le Trésor de Carcassonne* (1923) qui prend place sous le règne de François I^{er}. Il n'est pas certain que les éditeurs aient encouragé Robida à illustrer des récits historiques : dans les années 1920, *Le capitaine Bellormeau* (1900), dans lequel Robida met en scène un loyal soldat faisant preuve d'une grande ardeur lors des combats, avait progressivement perdu de son intérêt aux yeux des jeunes lecteurs et la maison Colin fut contrainte d'en brader le stock⁶³⁰.

629. Dans ce récit, les figures historiques – Guillaume de Flavy, Jeanne d'Arc, La Hire – côtoient des personnages de fiction – l'usurier Rongemaille, l'apprenti tailleur de pierre Jehan des Torgnoles et son maître Jacques Bonvarlet.

630. L.A.S. de Henri Bourrelier à Albert Robida, Paris, 9 mars 1925, musée A. Vivenel, Compiègne : « La vente de votre ouvrage *Le capitaine Bellormeau* édition in-quarto, dont la date de première publication est déjà fort ancienne, a été, depuis de longues années, très modeste et le stock en magasin est encore assez important. Frappé du fait que si, comme l'expérience nous invite à le supposer la vente se maintient aussi faible, l'écoulement du stock prendra encore de nombreuses années, nous avons été amenés à chercher un mode d'écoulement plus rapide. Une occasion se présente : les magasins du Louvre nous prennent la totalité du stock existant, mais nous devons faire relier ces volumes et le prix de l'exemplaire broché ne s'élèverait plus qu'à Fr : 3,55. Nous pensons qu'il est de votre intérêt, comme du nôtre, de faire un léger sacrifice en vue d'une vente exceptionnelle et rapide [...]. »

Des fictions à la documentation

Les intentions de Robida pour les publications de la fin des années 1880 sont perceptibles dans une planche de *La Caricature* publiée le 6 mars 1886 [Fig. 37]. Le titre de ce numéro, « Revue décadente et pessimiste », peut tout d'abord être compris comme une allusion précoce à la revue fondée par Anatole Baju en avril 1886 et intitulée *Le Décadent littéraire et artistique*. Sur la une, le dessin, tout en oblique, contrastant en noir sur un fond rose, livre surtout une réaction défavorable à la publication, en 1886, de la traduction française d'un livre d'Arthur Schopenhauer édité pour la première fois à Leipzig en 1819, *Le Monde comme volonté et comme représentation*⁶³¹. Mais, de manière plus globale, le numéro condense une critique de toutes les littératures honnies par Robida, comme le lecteur pourra le constater en observant, dans ce numéro, une mise en scène comparatiste de la littérature passée et contemporaine que Robida baptise les « Halles centrales de l'alimentation intellectuelle » [Fig. 29, 30] dans laquelle il opère une analogie entre les écrits de Schopenhauer et « le ventre de Paris », en convoquant indirectement la figure de Zola.

Sur la couverture de ce même numéro est mise en scène une incarnation de « la vieille Gaîté française », apparaissant sous les traits d'une femme plutôt jeune, sans doute ainsi plus encline à susciter la compassion du lecteur, mais fort mal en point. Alitée, elle est cernée de toutes parts par les représentants de courants de pensée en plein épanouissement dans cette période de crise qui n'œuvrent pas à son rétablissement : à l'arrière-plan, se devinent des auteurs russes⁶³², tandis qu'au premier plan se presse Félicien Champsaur flanqué de la Poésie moderniste venant rejoindre Paul Bourget, assis sur le corps de la malade, et Schopenhauer déversant dans sa bouche encombrée d'un gigantesque entonnoir un sirop noir et assurément

631. Traduction J.-A. Cantacuzène et R. Leipzig, Brockhaus, 1886.

Il n'est pas certain que Robida ait lu le texte à ce moment-là, mais assurément il le fit dans les semaines qui suivirent puisqu'il fit paraître, entre juin et octobre, dans *La Caricature* un « Schopenhauer illustré » par ses soins. Voir les épisodes dans les n° 377 du 12 juin 1886, n° 340 du 3 juillet 1886, n° 348 du 28 août 1886, n° 354 du 9 octobre 1886 et le n° 355 du 16 octobre 1886.

632. Dont les œuvres furent portées à la connaissance des lecteurs français en 1886 par *Le roman russe* de Melchior de Vogüé.

amer. Sous prétexte de ragaillardir leur patiente, tous ces auteurs l'abreuvent de potions toxiques et de lectures malsaines qui l'anéantissent.

Robida dresse un état des lieux désastreux du champ littéraire français, faisant poindre la critique politique sous la critique littéraire, en précisant dans la légende que l'état déplorable et maladif de « la vieille Gaïté française » résulte « d'horribles miasmes politiques », émanant du boulangisme naissant. Peut-être est-ce pour enclencher la régénération de cette « gaieté », caractérisant tout un pan de la littérature française qu'il affectionne particulièrement, que Robida, comme antidote à la noirceur ambiante, contribua à ressusciter les *Œuvres de Rabelais*, qui, dans les années 1880, incarnaient pleinement la gauloiserie et une certaine paillardise érudite, y compris pour ceux qui ne les avaient pas lues. Cette perception restrictive qui valorisait la grivoiserie permettait au grand Alcofribas d'acquérir son prestige dans un XIX^e siècle en apparence corseté par la morale⁶³³. Dans les années 1890, ce fut donc en réaction à la morosité, voire à un insidieux pessimisme qui irriguait et rongait la littérature et l'idéologie de la fin de siècle, que les projets de publication de Robida s'élaborèrent, en suivant le fil d'Ariane de cette défense de la grande tradition française du rire.

Dans la nostalgie d'un passé haut en couleurs, Robida recherche une vision optimiste du monde que la création littéraire contemporaine ne semble pas en mesure de lui apporter, et qu'il tente de faire perdurer en dessinant des scènes de chevalerie et des scènes courtoises, sujets de prédilection de la peinture de style troubadour et de l'illustration romantique qui trouvent donc leur prolongement dans certains de ses ouvrages. Néanmoins, le temps jadis, dessiné par Robida à partir des années 1880, est moins fantasmé et chimérique que celui dépeint par les romantiques, dans la mesure où s'est développée, de 1870 à 1885, une rigueur méthodologique dans la perception des temps anciens qui se répercute dans la vulgarisation de données authentiques⁶³⁴. Conscient de la nouveauté de l'approche, Robida constate, en introduction d'un livre

633. Marie-Ange FOUGERE, *Le Rire de Rabelais au XIX^e siècle. Histoire d'un malentendu*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009.

634. Nathalie PINEAU-FARGE, « Entre rigueur scientifique et reconstitution artistique : les éditions des textes de Villehardouin, Joinville et Froissart au XIX^e siècle », *Entre médiéval et moyenâgeux. Fantasmagories du Moyen Âge* (actes du colloque de l'Université de Provence – CUERMA, 7-9 juin 2007), 2010, p. 247-254.

sur l'histoire du costume féminin publié à la Librairie illustrée en 1891, la prédominance, à son époque, de la démarche analytique et archéologique :

« De nos jours enfin, époque de recherches et de fouilles archéologiques, d'essais et de reconstitutions, temps d'érudition plus que d'imagination et de création, nous voyons la mode et l'architecture, marchant toujours de conserve, fouiller ensemble dans les cartons du passé. [...] ⁶³⁵ »

Imprégné de la rigueur des traités scientifiques, Robida reproduit cette méthode et interroge, à son tour, les sources visuelles pour appréhender les coutumes vestimentaires de l'époque médiévale :

« La statuaire, les vitraux et les tapisseries du moyen âge vont nous fournir les meilleurs documents. [...] Ces étoffes font des plis superbes et frappent naturellement d'une façon sculpturale, des échantillons nous en restent dans les musées ⁶³⁶. »

Si les documents provenant du fonds d'atelier de Robida n'apportent aucun renseignement complémentaire sur sa démarche exploratoire, la présence dans sa bibliothèque de deux ouvrages utiles aux reconstitutions, *Histoire du mobilier : recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et du curieux* d'Albert Jacquemart ⁶³⁷ et le *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance* de Viollet-le-Duc ⁶³⁸ sont cependant à remarquer. À ce propos, l'historien Michel Thiébaud démontra, par l'exemple précis du dessin des cheminées dans les illustrations des *Œuvres de Rabelais*, que Robida puisait effectivement sa documentation dans les encyclopédies de Viollet-le-Duc ⁶³⁹. Animé d'un souci de vérité historique, Robida ne fit donc pas confiance à sa seule imagination pour illustrer les textes anciens. Pour dessiner les costumes et le mobilier, il s'appuya sur une documentation provenant de représentations d'époque et de recueils iconographiques constitués dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais il procéda différemment pour les dessins d'architecture.

635. *Mesdames nos aïeules, dix siècles d'élégances*, Paris, À la Librairie illustrée, 1891, p. 17.

636. *Ibid.*, p. 30 et 32.

637. Paris, Hachette, 1876, IV-665 p., ill., 29 cm, avec une notice sur l'auteur par M. H. Barbet de Jouy, ouvrage contenant plus de 200 eaux-fortes typographiques procédé Gillot.

638. Paris, E. Gründ, [s. d.] 3 vol., fig., pl. en noir et en coul., 25 cm.

639. Michel THIEBAUT, « Dans les cuisines médiévales de Robida : la fantaisie érudite », *Le Téléphonoscope, Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 14, octobre 2007, p. 13-15.

Cette préoccupation de vraisemblance dans la représentation du Moyen Âge et de la Renaissance conduisit Robida à amorcer un projet éditorial d'ampleur après l'édition des *Cent Nouvelles nouvelles* (1887). Dès 1887, pendant un séjour estival en Normandie, il commença à traquer in situ et à capter par le dessin les vestiges architecturaux du décor de l'ancien temps. Il poursuivit son enquête au cours des mois d'été 1888 et 1889 afin de faire paraître, en 1890, le premier volume de la série *La Vieille France* sur la Normandie. Prolongement de la démarche documentaire entreprise de 1878 à 1880 avec la série des *Vieilles Villes d'Italie, d'Espagne et de Suisse*, la série *La Vieille France* fut poursuivie les trois années suivantes pour trois autres provinces, la Bretagne (1891), la Touraine (1892) et la Provence (1893). La raison communément avancée pour expliquer l'interruption de la publication après le quatrième tome de cette série est la concurrence, sur le marché du livre, des guides touristiques illustrés de photographies. Cette hypothèse très valable demanderait à être vérifiée par l'analyse minutieuse des publications touristiques éditées pendant ces quatre années. Sous un angle plus pragmatique, il est possible de lier l'abandon du projet au retrait de la vie active de l'éditeur Georges Decaux qui, pendant quinze ans, avait épaulé Robida dans son exploration opiniâtre du domaine de l'édition illustrée.

Après avoir illustré deux textes littéraires, *Œuvres de Rabelais* (1885-1886) et *Cent Nouvelles nouvelles* (1887), ne pouvant plus bénéficier de l'appui de Decaux, Robida allait devoir se mettre en quête, après 1892, de nouveaux éditeurs enclins à lui offrir la possibilité de pratiquer l'illustration de manière régulière. Afin de comprendre ses nouveaux choix éditoriaux, le développement suivant s'appuiera sur un corpus de soixante-dix-huit « textes fictionnels » (nouvelles, romans et contes), ainsi définis par distinction avec les livres documentaires sur l'histoire architecturale ou régionale qu'il publia dans la même période, de 1893 à 1926⁶⁴⁰. La comptabilisation des ouvrages fictionnels de ce corpus montre que Robida s'orienta principalement vers l'illustration

640. Parmi ces titres, on peut retenir : *L'île de Lutèce. Enlaidissements et embellissements de la Cité*, Paris, H. Daragon, 1905 ; *Vieilles Villes des Flandres. Belgique et Flandre française*, Paris, Librairie Dorbon Aîné, s.d. [1908] ; *Les Vieilles Villes du Rhin. A travers la Suisse, l'Alsace, l'Allemagne et la Hollande*, Paris, Librairie Dorbon Aîné, s.d. [1910].

de livres pour la jeunesse, tout en dessinant quelquefois pour les adultes dans le domaine des éditions populaires ⁶⁴¹.

4. Classiques littéraires illustrés dans des éditions populaires

Les éditions populaires de l'éditeur Jules Tallandier

Si, dans le cas des *Cent Nouvelles nouvelles*, Robida n'eut pas à confronter son interprétation illustrative à celle d'un dessinateur l'ayant précédé au cours du XIX^e siècle, il dut en revanche prendre à nouveau en compte le fait que Gustave Doré l'ait devancé dans son entreprise d'une nouvelle édition des *Contes drolatiques* ⁶⁴². En effet, lorsque Robida envisagea, en ce début du XX^e siècle, d'illustrer l'ouvrage de Balzac, l'édition illustrée en 1867 par Doré figurait encore en bonne place dans les librairies. Il apparaît, à travers les propos tenus par Robida dans une lettre adressée à l'éditeur Charles Meunier, que le dessinateur, fort du succès de son Rabelais, était de prime abord optimiste quant aux suites de son entreprise :

« Pour *Les Contes drolatiques*, c'est toujours l'édition de Doré qui coûte 6 fr. complète, que l'on réimprime toujours & dont on fait des moutures diverses, comme pour le *Rabelais* Doré, également chez Garnier, cela ne peut donc rien avoir rien d'inquiétant ⁶⁴³. »

Une enquête plus minutieuse semble cependant atténuer par la suite son enthousiasme et insuffler le doute concernant la rentabilité d'une nouvelle édition illustrée par ses soins :

« J'ai terminé l'évaluation du prix de revient pour une édition des "Contes drolatiques", je vous la communiquerai à votre prochain voyage à Paris.

641. Dans le groupe constitué des 47 livres écrits et illustrés par Robida, 26 parurent après 1893. Parmi ces derniers, 15 titres entrent dans la catégorie des fictions illustrées, à l'intérieur de laquelle 13 titres sont destinés à la jeunesse. Dans le groupe constitué des 94 livres illustrés par Robida, 82 parurent après 1893. Parmi ces derniers, 63 titres entrent dans la catégorie des fictions illustrées, à l'intérieur de laquelle 40 titres sont destinés à la jeunesse.

642. Honoré de BALZAC, *Les contes drolatiques, colligés ez abbayes de Touraine et mis en lumière par le sieur de Balzac pour l'esbattement des pantagruélistes et non aultres* : septième édition illustrée de 424 dessins par Gustave Doré, Paris, Garnier frères, 1867, 1 vol. XXXI-646 p.

643 L.A.S. d'Albert Robida à Charles Meunier, s. d. [1901], Bibliothèque municipale de Genève, fonds Charles Meunier, Ms. Me 331.

Avez-vous eu connaissance que la librairie Garnier donne une édition populaire des *Contes drolatiques illustrés*, divisée en séries à 3F50. Je crois que cette publication entravera votre projet. N'est-ce pas aussi votre avis⁶⁴⁴. »

Le projet d'édition des *Contes drolatiques* initialement conçu avec Charles Meunier ayant été ajourné, Robida se tourna en 1905 vers Jules Tallandier, principal repreneur du fonds de la librairie Decaux qui apportait son soutien à des illustrateurs, tel Benjamin Rabier, dessinateur-vedette de la maison après 1900, et qui prévoyait chaque année de faire paraître des livres illustrés pour les étrennes. Etant donné que sa spécialité étant les ouvrages populaires regroupés en collections thématiques⁶⁴⁵, les illustrations de Robida pour *Les Contes drolatiques* furent donc prévues pour agrémenter d'un titre la collection « Les chefs-d'œuvre de l'esprit ».

Bien qu'écrits dans les années 1830 par l'auteur de *La Comédie humaine*, les *Contes drolatiques* se situent dans la lignée des *Œuvres de Rabelais* dans la mesure où l'auteur de *La Comédie humaine* y pastichait la langue du XVI^e siècle, composant trois dixains respectivement publiés en 1832, 1833 et 1837. Ces trois séries de nouvelles burlesques relèvent du registre traditionnel de la farce : maris trompés, clercs et moines pécheurs, nobles dames dévoyées, etc. Leur ton parodique et truculent dut enchanter Robida qui prépara six cents dessins à la plume et à l'encre noire pour cette édition in-octavo en trois tomes. Chaque double page est animée d'au moins une ou deux illustrations en format vignette ou à pleine page mettant en scène châtelaines, hommes de guerre, membres du clergé, jeunes hommes délurés, etc. que Robida prend soin de placer dans des environnements réalistes rapidement spécifiés et ombrés de réseaux de hachures [Fig. 154]. Les vignettes de petit format furent, une fois encore, desservies par le manque de subtilité de l'impression. Il existe ainsi une notable différence entre l'esquisse spontanée, tracée à la plume et soutenue par un lavis bleuté où l'accent est mis sur le geste de la Belle Impéria dégainant un poignard face à un de ses prétendants trop empressé [Fig. 66] et la vignette recopiée et

644. L.A.S. d'Albert Robida à Charles Meunier, 28 avril 1902, Bibliothèque municipale de Genève, Ms. Me 331.

645. Au sujet de la ligne éditoriale des éditions Tallandier voir *Les éditions Tallandier*, numéro spécial de la revue *Le Rocambole, bulletin des Amis du roman populaire*, Daniel Compère (dir.), n° 39-40, été-automne 2007. Matthieu LETOURNEUX et Jean-Yves MOLLIER, *La Librairie Tallandier, Histoire d'une grande maison d'édition populaire*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

retravaillée qui pâtit d'une impression de piètre qualité lui révélant dans le livre un rendu plus étriqué.

Boulangier, un éditeur trop ambitieux

La collaboration avec l'éditeur Boulangier est une double exception bibliographique dans la carrière de Robida, d'une part car elle concerne Shakespeare et que Robida n'illustra les œuvres que de quatre auteurs étrangers⁶⁴⁶, d'autre part car il s'agira d'une collaboration unique.

Robida entra en contact en 1896 avec Jules Lermina⁶⁴⁷ puis avec l'éditeur Boulangier⁶⁴⁸, chez lequel Lermina avait l'habitude de publier ses romans, par l'intermédiaire de son ami dessinateur Henri Pille⁶⁴⁹, traducteur de Shakespeare et par ailleurs écrivain et journaliste⁶⁵⁰. Après la rédaction d'un contrat⁶⁵¹, Robida et Lermina travaillèrent de concert, pendant deux années, de l'été 1896 à l'été 1898⁶⁵², à la préparation d'une nouvelle édition française des *Œuvres de William Shakespeare*⁶⁵³. Jules Lermina travailla d'arrache-pied pour proposer une traduction qui soit la plus proche possible du style original, avec « un sens intime du théâtre », comme le fait

646. Il s'agit de textes de littérature pour la jeunesse, qui, le plus souvent, sont non seulement traduits, mais aussi adaptés : Gottfried August BÜRGER (trad. fr. de Th. Gautier adaptée par Louis Tarsot), *Histoire et aventures du baron de Münchhausen*, Paris, Henri Laurens, 1917 ; [Musäus J. K. A.], *Contes populaires de Musæus*, Paris, Furne - Combet, 1904 ; Walter SCOTT (adaptation de M. Guéchet d'après la trad. de Defauconpret), *Quentin Durward*, Paris, Armand Colin, 1908 ; Jonathan SWIFT, *Voyages de Gulliver*, Paris, Henri Laurens, s. d. [1905].

647. Sur Lermina, voir le dossier très complet : « Jules Lermina », *Le Rocambole, bulletin des Amis du roman populaire*, n° 43-44, été-automne 2008.

648. Jean-Louis BUARD, « L. Boulangier, éditeur de Jules Lermina », *Le Rocambole, op. cit.*, p. 325-334.

649. L.A.S. de Henri Pille à Albert Robida, s. l., s. d. [1896], musée Vivenel, Compiègne.

650. Pour une présentation biographique et une liste détaillée des activités de journaliste et d'écrivain de Lermina, se reporter à la notice établie par Elsa de LAVERGNE, « Jules Lermina (1839-1915) », *Le Rocambole, op. cit.*, p. 15-22.

651. L.A.S. de Louis Boulangier à Albert Robida, Paris, 29 mai 1896, musée Vivenel, Compiègne.

652. Deux années au cours desquelles ils échangèrent des lettres dont quelques-unes sont conservées. Se reporter à l'annexe 3 où ces lettres sont transcrites en intégralité.

653. *Œuvres de William Shakespeare*, traduction nouvelle, avec biographie, notes et glossaire, par Jules Lermina, Paris, L. Boulangier, 1898, in-8, 631 p.

remarquer l'acteur Victorien Sardou, rédacteur de la préface du premier volume rassemblant six pièces : *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Macbeth*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Othello*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*. Cette ambitieuse aventure shakespearienne qui devait s'étendre sur six volumes⁶⁵⁴ prit fin en juillet 1898 avec la faillite de l'éditeur⁶⁵⁵. Robida avait déjà préparé des dessins pour *Le Roi Lear* qui devait ouvrir le deuxième volume.

Grâce à sa connaissance précise et subtile des illustrateurs français de Shakespeare, Delphine Gervais de Lafond définissant le « dessin shakespearien de Robida » insiste sur « son irrésistible folie à la fois sage et fantasque, encore un peu bercée par la tradition mais indéniablement tournée vers l'avenir, [...] son esprit inventif, survolté, qui se joue des choses et des personnes pour donner à voir un autre Shakespeare, un Shakespeare « anglais », le Shakespeare que les romantiques du début du siècle appelaient de leurs vœux⁶⁵⁶ ». En effet, en ponctuant les dialogues de plans rapprochés sur les visages expressifs et sur les gestes amples et vifs des personnages, Robida soutint le parti pris du traducteur qui veillait à ne pas affadir la vivacité et les nuances de la langue du dramaturge anglais. Par des traits de plume incisifs, voire agressifs et fougueux, Robida donne vie aux scènes d'une manière saisissante et apporte une intensité expressive par la technique du clair-obscur et des éclairages caravagesques inusités jusque-là dans ses illustrations [Fig. 64]. La simplification manifeste de la représentation des espaces, l'absence fréquente de détails architecturaux et de perspective dans les arrière-plans témoigne de sa volonté d'adapter ses compositions au genre dramatique. Les innombrables comptes rendus de représentations théâtrales qu'il avait composés pour *La Vie parisienne*⁶⁵⁷ contribuèrent certainement à conforter l'aisance avec laquelle Robida aborda les illustrations shakespeariennes.

654. L.A.S. de Jules Lermina à Albert Robida, Paris, 28 juillet 1897, musée Vivenel, Compiègne.

655. L.A.S. de Jules Lermina à Albert Robida, Paris, 3 juillet [1898], musée Vivenel, Compiègne.

656. Delphine GERVAIS DE LAFOND, « Robida, illustrateur de Shakespeare », *De jadis à demain, Voyages dans l'œuvre d'Albert Robida (1848-1926)*, Compiègne, musée A. Vivenel, 2010, p. 217-223.

657. Voir en particulier « Shakespeare dans la cave ou *Othello* à l'Athénée », *La Vie parisienne*, n° 33, 16 août 1873, p. 526

Maurice Bauche et la passion des textes authentiques

L'éditeur parisien Maurice Bauche est peu connu et les renseignements trouvés à son sujet sont minces⁶⁵⁸. Il commença son activité en 1906 avec seulement deux auteurs de romans de mœurs inscrits à son catalogue et la termina en 1914, après avoir publié des auteurs contemporains et des textes d'auteurs plus anciens dont les critères de sélection restent obscurs parmi lesquels Goethe, Racine, Aristophane, Ovide, etc.

Robida collabora avec lui à une collection dédiée à l'« Édition illustrée des Chefs-d'Œuvre de la Littérature » avec, en 1908, *Les quatre fils Aymon*. M. Bauche qui souhaitait proposer une nouvelle transcription du texte d'après l'édition de 1480 par Jean d'Albignac, mit l'accent sur la qualité du texte et ne réserva qu'une place secondaire aux illustrations ; il adopta en cela un parti pris aux antipodes de celui choisi par l'intrépide éditeur Henri Launette qui avait encouragé en 1883 le dessinateur Eugène Grasset à élaborer pour le même texte des compositions décoratives complexes aux couleurs chatoyantes.

Maurice Bauche proposa ensuite à Robida d'illustrer en 1910 une version inédite, reconstituée d'après un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale, d'un texte important de Cyrano de Bergerac, amputé lors de sa première édition en 1657. Intitulé *L'autre monde*, il se subdivise en deux parties : *Histoire Comique des États et Empires de la Lune*, suivi de *Histoire Comique des États et Empires du Soleil*. Fasciné par le personnage de Cyrano qui avait fait la popularité de la pièce d'Edmond Rostand⁶⁵⁹, Robida produisit cinquante dessins à la plume tracés à larges traits qui révèlent, tout en les accentuant, les bizarreries et les discordances décrites dans ce texte. L'étrangeté des univers lunaire et solaire explorés par Cyrano est mise en relief par un renoncement à l'esthétisme des compositions au profit de formes grotesques, distordues, inquiétantes et ridicules.

658. Dans un carnet de Robida, il est indiqué qu'en 1912 cette maison d'édition se trouvait à Paris au 5 rue des Filles Saint-Thomas.

659. L.A.S. d'Albert Robida à Angelo Mariani, s. l. [Paris], 23 janvier 1898 [lieu de conservation actuel inconnu] : « *Cyrano de Bergerac* où je me suis plongé dans une ébullition d'enthousiasme depuis le premier vers jusqu'au dernier du dernier acte, bravant le danger de manquer le train de minuit 45. »

Initié en 1914, le projet suivant avec l'éditeur Maurice Bauche ne fut pas achevé. De *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, il ne subsiste qu'une eau-forte⁶⁶⁰, deux dessins originaux à la plume⁶⁶¹ et un dossier de croquis⁶⁶² sur les cent vingt dessins prévus⁶⁶³.

Dix ans plus tard, en 1924, Robida en fit paraître une édition extrêmement réduite sous forme d'album pour enfants intitulée *Don Quichotte. Ses plus belles aventures*⁶⁶⁴, réalisé à partir de l'iconographie restant en sa possession, l'éditeur en ayant apparemment conservé la majeure partie. Robida fait mention du projet initial avorté dans une dédicace manuscrite figurant sur cette édition édulcorée :

« Ce *Don Quichotte* victime de la Guerre. – extrait d'une édition plus importante qui devait paraître fin 1914, en meilleur tirage et d'un meilleur papier, avec une eau-forte dont le cuivre a été perdu⁶⁶⁵. »

Il est rare que l'on dispose de documents de travail de Robida, peut-être parce que lui-même ne les conservait pas une fois le projet abouti. Parvenu jusqu'à nous, celui lié à l'élaboration du *Don Quichotte*⁶⁶⁶, principalement grâce aux cinq pages annotées au crayon par Robida d'une écriture fine et serrée, montre que le choix des passages à illustrer avait déjà été arrêté pour la première partie de l'ouvrage et que certains dessins, marqués d'un « f » dans la marge, avaient été achevés. L'éditeur suivait de près l'avancement du travail, n'hésitant pas à signaler à l'illustrateur les corrections à opérer si ce dernier prenait des libertés [Fig. 73] par rapport aux situations décrites dans le texte :

660. Tirage en trois états, 32 × 24,8 cm, coll. part.

661. Ce sont deux dessins à l'encre noire sur papier, 28,6 cm × 44,7 cm, musée A. Vivenel, Compiègne : inv. 1968.317 et 1968.318. D'après une liste manuscrite, on comprend que ces dessins faisaient partie d'un lot de quatre dessins exécutés en double sur le même sujet et mis à part.

662. Conservé dans une collection particulière.

663. Indication figurant sur une liste manuscrite rédigée par Robida, coll. part.

664. *Don Quichotte. Ses plus belles aventures*, [Paris], [Tallandier] collection « Imagerie merveilleuse de l'Enfance », s. d. [1924], in-8, 12 p.

665. Dédicace à un dénommé Claude Émile-Laurent dont on ne connaît ni la profession ni les liens avec Robida.

666. Conservé dans une collection particulière.

« [...] correction au dessin : (vous avez mis Sancho devant la cage) L'ordre de la marche fut ainsi réglé : le conducteur de bœufs allait devant, ensuite venait la charrette aux deux côtés de laquelle étaient les archers, l'escopette à la main. Derrière elle, Sancho Pança, monté sur son âne venait après lui Rossinante, et derrière Sancho, M^e Nicolas et le curé, masqués réglaient le pas de leurs mules sur les bœufs. [...] ⁶⁶⁷ »

Une analyse comparée des deux grandes illustrations subsistantes avec les illustrations de Bertall ⁶⁶⁸, Staal ⁶⁶⁹, Gustave Doré ⁶⁷⁰, Fraipont et J.J. Grandville ⁶⁷¹ reste à mener ; un examen superficiel permet cependant, d'ores et déjà, de constater que, contrairement à ses devanciers ⁶⁷², Robida opta pour un cadrage rapproché afin de centrer la scène sur les attitudes expressives des personnages, en n'esquissant que des indications minimales sur l'arrière-plan.

Dans cet ensemble de textes littéraires destinés à des lecteurs adultes, l'illustration supplée le texte par la représentation des moments les plus intenses du récit, apportant un niveau de lecture supplémentaire permettant de n'aborder sous un angle différent le destin de ces héros hors du commun. Par le dessin, Robida entend faciliter l'accès à la lecture d'œuvres du patrimoine littéraire européen. Dans le développement suivant, un survol de sa production graphique de Robida dans le domaine du livre pour la jeunesse permettra d'identifier, outre les interlocuteurs de Robida, les missions qu'il assigna aux illustrations destinées aux jeunes lecteurs.

667. L.A.S. de Maurice Bauche à Albert Robida, Paris, 2 décembre 1914, musée A. Vivenel, Compiègne.

668. Miguel de CERVANTES, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Paris, Hachette et Cie, 1903, illustrations par Bertall et Forest.

669. *Id.*, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Paris, Garnier, [1863], illustrations par Florian ; d'après les dessins de G. Staal.

670. *Id.*, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Paris, L. Hachette, 1863, avec les dessins de Gustave Doré gravés par H. Pisan.

671. *Id.*, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Tours, impr.-édit. A. Mame et fils, 1930, adaptation de Joseph Groussin, Illustrations de Grandville, Girardet et Fraipont.

672. Cyril DEVES, *Une figure emblématique dans les arts du XIX^{ème} siècle en France : Don Quichotte*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, François Fossier (dir.), université de Lyon II – Ségolène Le Men (dir.), université Paris Ouest, 2011.

5. Livres illustrés pour la jeunesse

Ayant délaissé le domaine de la presse et de la caricature à la fin des années 1880, Robida profita de l'espace d'expression offert par le livre de jeunesse. Cette situation nouvelle qu'il partagea avec certains de ses confrères est décrite et analysée par Ségolène Le Men dans l'article sur « l'illustration » de *Encyclopædia Universalis* :

« [...] L'illustrateur est menacé par les caricaturistes de presse et les photographes, qui empiètent sur son terrain quotidien et s'imposent tout à fait par la mise au point de la photogravure dans les années 1880. Le métier ne survivra que dans des territoires très spécialisés, comme celui du livre pour enfants, dont l'image est une composante nécessaire⁶⁷³. »

Bien que l'œuvre éditée de Robida pour la jeunesse ait déjà été identifiée et reconnue grâce à deux articles d'Annie Renonciat⁶⁷⁴, il paraît néanmoins essentiel de s'arrêter sur ce type d'ouvrage et principalement sur les éditeurs qui, dans ce secteur particulier de l'illustration, contribuèrent à une réorientation de la carrière de Robida.

Participation soutenue de Robida à l'édition pour la jeunesse

De 1890 à 1926, que ce soit en tant qu'illustrateur ou en tant que concepteur de l'ensemble du livre, Robida participa chaque année (hormis pour les années 1896, 1901, 1902, 1915, 1919 et 1921) à, au minimum, un ouvrage illustré pour la jeunesse. Alors que les magazines illustrés en couleurs concurrençaient fortement les livres, Robida réussit à produire avec régularité dans ce secteur spécifique. Au début du XX^e siècle, on note un pic dans sa production avec la parution de quatre livres pour la jeunesse en 1908, cinq en 1909 et quatre en 1910. Ces quelques chiffres sont éloquentes, si on les replace dans le contexte de l'industrie du livre qui, après l'âge d'or du Second Empire, connut une crise économique qui culmina au début des années 1890, précisément au moment où Robida s'introduisit dans ce secteur. En effet, les

673. Ségolène LE MEN, « Illustration (histoire de l'art et histoire du livre) », *Encyclopædia Universalis* (Corpus), 1990, p. 919-927.

674. Annie RENONCIAT, « L'œuvre éditée de Robida pour la jeunesse », *Le Téléphonoscope, Bulletin des Amis d'Albert*, n° 5, septembre 2000, p. 4-9. Annie RENONCIAT, « Robida, auteur et illustrateur de livres pour la jeunesse », *Albert Robida, du passé au futur, un auteur-illustrateur sous la III^e République*, Amiens, Encrage, 2006, p. 145-154.

nouvelles parutions passèrent alors, comme le souligne Annie Renonciat, de « 1420 titres pour la jeunesse en 1884 – chiffre record – à 230 titres en 1908, puis à 188 à la veille de la Grande Guerre qui achèvera de plonger ce secteur éditorial dans un marasme économique⁶⁷⁵ ». Il apparaît donc qu'au moment où la courbe de production générale était en chute libre, Robida s'enracinait fortement en cette fin de siècle sur ce nouveau territoire d'expression.

Si l'on englobe dans ce décompte les tout premiers ouvrages de Robida - *La Tour enchantée* (1880)⁶⁷⁶ et *Le Voyage de Mr. Dumollet* (1883) – préparés avec Georges Decaux, le nombre total de ses livres illustrés pour la jeunesse s'élève à soixante-seize⁶⁷⁷. Ces ouvrages peuvent être classés en trois catégories : la première représente la plus forte part avec quarante-huit titres pour lesquels Robida est l'unique illustrateur ; la deuxième comprend les vingt livres dont il est l'auteur-illustrateur ; la troisième n'est composée, quant à elle, que de huit ouvrages dans lesquels ses dessins figurent aux côtés de ceux d'autres dessinateurs. Sur l'ensemble de sa carrière, les livres pour la jeunesse représentent donc une part considérable de son travail, près de la moitié de son activité pour la librairie⁶⁷⁸ et occupent un domaine bien particulier dans la mesure où ils intègrent à divers degrés des paramètres pédagogiques.

Les soixante-seize livres de Robida pour la jeunesse se répartissent chez douze maisons d'édition différentes : Boivin, Charavay, A. Colin, H. Daragon, Delagrave, H. Floury, E. Guérin, Laurens, Lemerre, Mame, Mérican et Tallandier. Chez certains de ces éditeurs, Robida ne publia pas exclusivement pour la jeunesse ; ce fut par exemple le cas pour Tallandier avec lequel, en 1909, soit quatre ans après la sortie des *Contes drolatiques*, Robida collabora, pendant une année, pour la collection « Imagerie merveilleuse de l'Enfance ». Il y illustra pour les très jeunes lecteurs, *Peau d'Âne*,

675. Annie RENONCIAT, « L'œuvre éditée de Robida pour la jeunesse », art. cit., p. 4.

676. Marie-Anne COUDERC, « La Tour enchantée », *De jadis à demain, Voyages dans l'œuvre d'Albert Robida (1848-1926)*, Compiègne, musée A. Vivenel, 2010, p. 234-239.

677. En sus, Robida a dessiné deux cartonnages de livres qu'il n'a pas illustrés. Annie Renonciat avait dénombré 71 titres écrits et/ou illustrés par Robida.

678. Rappelons-le, elle comprend cent soixante-quatre titres principaux et se décompose de la manière suivante : quatre-vingt-quinze livres illustrés que Robida illustre seul, quarante-huit livres dont il conçoit texte et images et vingt et un en collaboration avec d'autres dessinateurs.

Cendrillon et *Le Chat botté* sous forme de petites brochures colorées⁶⁷⁹. Dans la même collection, le texte des *Contes des mille et une nuits* fut pareillement adapté et simplifié, alors que ses dessins pour *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, *Le Cheval enchanté* et *Sindbad-le-Marin* restent détaillés et assez complexes.

Toutes ces collaborations singulières auprès de douze éditeurs mériteraient une analyse approfondie qui, pourtant, ne sera pas menée ici dans la mesure où la plupart des livres parurent après 1900, limite chronologique fixée à la présente étude. Néanmoins, il paraît intéressant de s'arrêter sur les quatre maisons d'édition (A. Colin, Mame, Boivin et Laurens) avec lesquelles Robida put développer une collaboration sur le long terme, d'autant que des informations inédites viendront compléter cette rapide synthèse.

Dans le domaine de la librairie classique, il convient de distinguer deux éditeurs particulièrement attentifs au contenu textuel des publications : Armand Colin, qui promouvait des idées laïques et républicaines, ainsi que la maison Mame de Tours rattachée aux milieux catholiques et traditionalistes. Les éditeurs Boivin et Laurens, tous deux spécialistes des livres illustrés, s'attachèrent plutôt à valoriser le talent d'artiste et d'aquarelliste de Robida. À elles seules, les publications de Robida chez ces quatre éditeurs constituent un corpus composé de quarante-neuf titres se répartissant harmonieusement sur une période de trente-cinq ans, échantillonnage qui offre des données significatives sur la production de Robida pour la jeunesse.

1889-1925 : Une collaboration régulière avec Armand Colin

Fondée à Paris en 1870, la Librairie Armand Colin, initialement spécialisée dans l'édition de manuels scolaires, diversifia son catalogue en proposant, à partir de la fin des années 1880, des ouvrages récréatifs pour les enfants. Un bilan de ses ventes, élaboré à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, portait à cinquante millions le nombre de livres écoulés. Dans la mesure où les ventes étaient majoritairement

679. Ces contes furent repris dans un album collectif intitulé *Les Contes de Perrault*.

réalisées auprès du secteur de l'enseignement primaire, travailler pour cette maison garantissait à Robida une large diffusion de ses livres pour la jeunesse.

Robida intervint d'abord modestement au sein de cette maison d'édition en tant qu'illustrateur durant la première année de parution du magazine *Le Petit Français illustré*⁶⁸⁰. Toujours en tant qu'illustrateur, il participa à onze ouvrages parmi lesquels une adaptation du *Quentin Durward* (1909) de Walter Scott et de *La fin du Cheval* (1899) de Pierre Giffard.

En plus des titres déjà cités, il y publia onze titres en tant qu'auteur-illustrateur entre 1894 et 1925 : des livres avec de beaux cartonnages, livres d'étrennes pour la plupart, tels *Le Roi des Jongleurs* (1898) et *Le Capitaine Bellormeau* (1900)⁶⁸¹, ou des ouvrages à bon marché comme *La Bête au bois dormant* (1904) ou *Un Chalet dans les airs* (1925) parus dans la célèbre collection « La bibliothèque du Petit Français » souvent alimentée par les nouvelles, initialement parues dans le journal *Le Petit Français illustré*, qui regroupées par trois constituaient un volume de cette série. Les illustrations de Robida, rendues par la gravure sur bois qui nuisait à leur lisibilité⁶⁸², furent, malgré tout, mieux valorisées sur les pages de vingt-huit par vingt centimètres du journal que dans les livres imprimés au format « de poche ».

Robida participa activement à l'enrichissement de cette collection, lancée en 1889, en contribuant, à la fois comme illustrateur et auteur-illustrateur, à la réalisation de dix de ces petits volumes rouges qui concurrençaient ceux de la « Bibliothèque Rose » de chez Hachette. À titre indicatif, le dessinateur Christophe,

680. « Les follets familiers battant le blé dans la grange », *Le Petit Français illustré*, n° 44, 28 décembre 1889, p. 536.

681. Réédité en 1911 dans « La bibliothèque du *Petit Français* ».

682. Les dessins originaux de Robida étaient en effet reproduits dans ce journal par la gravure comme en témoignent quelques bois, aujourd'hui conservés dans des collections privées. Au sujet de l'écart de rendu entre le dessin original et sa reproduction, se reporter à l'analyse de Ségolène LE MEN, « Robida et *Le Petit Français Illustré* », *Le Téléphonoscope, Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 5, septembre 2000, p. 14 : « [...] Sans doute cette perte de qualité n'est-elle pas une particularité réservée à Robida : et la " lamentation " sur la trahison des illustrations est un leitmotiv propre aux illustrateurs qui se sont toujours sentis dépossédés, - *tradutore traditore* -, des particularités gestuelles et stylistiques de leur création personnelle par l'étape de la gravure, puis de la photogravure : Grandville en a donné le ton. Dans le cas de Robida, le contraste s'avère particulièrement important car il conçoit des compositions très picturales, ce qui laisse, comme chez Doré, une large marge d'interprétation au graveur. »

qui publiait fréquemment les histoires en images de la famille Fenouillard au sein du magazine *Le Petit Français illustré*, dans les pages duquel la signature de Robida apparaissait très régulièrement⁶⁸³, ne réalisa pour sa part que quatre volumes pour « La bibliothèque du Petit Français ». Le fait qu'Armand Collin ait passé commande à Robida du centième numéro de la collection⁶⁸⁴ attestait la forte popularité de ses histoires et de ses dessins auprès du jeune lectorat et l'attention que devait porter l'éditeur à sa personne et à son travail pour lui offrir un tel un climat collaboratif dans lequel il put mettre au point la fantaisiste histoire du Roi-Soleil en visite à l'Exposition universelle de 1889 [Fig. 72], dont la parution en feuilleton eut lieu dans *Le Petit Français illustré* sous le titre « Jadis chez aujourd'hui »⁶⁸⁵.

Le centième volume de la collection « La bibliothèque du Petit Français », intitulé *Un chalet dans les airs*, fut mis en vente le 17 décembre 1925⁶⁸⁶. Il est l'ultime récit d'anticipation écrit et illustré par Robida qui reprit l'idée d'« un voyage dans les airs » suggérée par Armand Collin, voyage effectué à bord d'un chalet volant qui est le lieu de résidence d'une famille du XXIII^e siècle en attente de l'achèvement des travaux de réfection de la planète, devenue inhabitable. L'architecture simple et moderne de

683. *Ibid.* p. 12 : « Il [Robida] doit sa position, partagée avec Christophe, de mascotte, à une participation variée, abondante et continue au journal lui-même, ainsi qu'à la place de choix que ses ouvrages tiennent dans la Bibliothèque du *Petit Français*, certains titres paraissant aussi en grand format, avec un cartonnage spécial qui les destine aux cadeaux et aux prix. »

684. L.A.S. de [signature illisible, sur papier à en-tête de la] Maison Armand Colin, Paris, 11 octobre 1924, musée A. Vivenel, Compiègne : « Nous avons le plus vif désir d'arriver bientôt au centième volume de notre Bibliothèque du *Petit Français*, et l'intention de faire de la publicité à l'occasion de ce numéro 100. Donc les écrivains qui nous présenteront des manuscrits intéressants seront les bienvenus. C'est vous dire que nous serions heureux de publier cette année un bon Robida. Avez-vous une idée ? L'aviation vous inspire-t-elle ? Un voyage dans les airs, par exemple ? Si oui, venez donc un de ces prochains jours en causer avec M. Bourrelrier, voulez-vous ? »

685. L.A.S. de Henri Bourrelrier à Albert Robida, Paris, 5 décembre 1889, musée Vivenel, Compiègne : « Je vous adresse par le même courrier *Jadis chez aujourd'hui* composé. Veuillez le relire et, avec cette fraîche impression dans la mémoire, prendre la peine de passer voir M. Colin un de ces prochains jours. Il vient de le lire, je vais le lire ce soir et de toutes ses impressions que nous tirerons, jaillira le chef-d'œuvre. »
Voir au sujet de cette nouvelle : Nobuko Akiyama, « *Jadis chez Aujourd'hui*, de Louis XIV à la tour Eiffel », *De jadis à demain, Voyages dans l'œuvre d'Albert Robida (1848-1926)*, Compiègne, musée A. Vivenel, 2010.

686. L.A.S. de [signature illisible, papier à en-tête de la] Maison Armand Colin, Paris, 15 décembre 1925, musée A. Vivenel, Compiègne : « Nous avons l'honneur de vous informer que la mise en vente de votre ouvrage *Un Chalet dans les airs* dont nous vous faisons parvenir un exemplaire en même temps que cet avis aura lieu le 17 décembre 1925. »

« la villa Beauséjour » [Fig. 113], qui transporte ses habitants de New York aux contrées africaines en passant par Venise devenue une ville, située à quatre cent soixante mètres d'altitude est aux antipodes de celle de la maison tournante médiévalisante du *Vingtième Siècle* [Fig. 91]. Après un tour du monde, le récit s'achève chez les « Derniers Sauvages » où l'équipage, nourri de pilules pendant toute la durée du périple, renoue avec le mode de vie et d'alimentation ancestral. Dans ces pages se retrouvent des thèmes chers à Robida aux résonnances fortement actuelles concernant la responsabilité des êtres humains, tels que la destruction progressive de la planète et du patrimoine architectural. Sans doute ne désespérait-il pas d'éveiller les consciences de ses jeunes lecteurs en représentant l'état catastrophique des sous-sols parisiens mis en évidence par « Le grand ravalement de Paris » [Fig. 114], tout comme il avait déjà tenté d'en alerter les lecteurs de la génération précédente par un dessin d'anticipation dans un numéro de *La Caricature*, au moment où l'installation d'un métro aérien était prévue à Paris [Fig. 59]. Mais, ce format in-douze de la collection ne permet pas de recourir aux détails dont fourmillaient les grandes compositions colorées de *La Caricature* : les dessins sont minimalistes et efficaces, souvent placés en ouverture et en fin de chapitres et les hors-textes sont peu nombreux⁶⁸⁷. En 1925, Robida soumit un manuscrit intitulé « Le Dentiste du Radjah », à Henri Bourrelier⁶⁸⁸, son interlocuteur favori au sein de la maison Colin, mais le départ à la retraite de ce dernier en compromit la publication et mit fin à leur longue et fructueuse collaboration.

687. Robida fut sollicité pour la répartition des figures dans l'ouvrage (L.A.S. de P. Godet à Albert Robida, Paris, 6 mai 1925, musée A. Vivenel, Compiègne). Un employé chargé du suivi de son élaboration s'adresse à lui pour un ajustement dans le placement des figures. (L.A.S. de P. Godet à Albert Robida, Paris, 22 mai 1925, musée A. Vivenel, Compiègne). Henri Bourrelier annonce à Robida que le volume part à la mise en pages et que la livraison des épreuves à relire est proche (L.A.S. de Henri Bourrelier à Albert Robida, Paris, 29 mai 1925, musée A. Vivenel, Compiègne).

688. L.A.S. de Henri Bourrelier à Albert Robida, Paris, 29 mai 1925, musée A. Vivenel, Compiègne : « Je suis en train de lire votre nouvelle "Dentiste". C'est un vol. de la Bib. du P.F. [*Petit Français*] – mais il faudra marquer le pas et je vous demanderai de ne pas le sortir avant 1926, car j'ai des ouvrages qui attendent déjà leur tour. »

1910-1926 : L'illustration de romans d'aventure chez Mame

Entre 1910 et 1926, Robida travailla régulièrement, mais uniquement comme illustrateur, pour la grande maison d'édition tourangelle Mame, fondée en 1796⁶⁸⁹. Répondant au désir d'évasion et de voyage de ses jeunes lecteurs, la maison Mame, connue pour ses publications éducatives et son idéologie catholique, exploita au tournant du siècle la veine du roman scientifique ouverte par Hetzel, Verne et ses comparses, à travers une série de romans mettant notamment en scène les débuts de l'aéronautique. C'est ainsi que l'auteur du *Vingtième Siècle*, qui avait fait rêver les lecteurs des années 1880 avec ses drôles d'engins survolant Paris, fut convié à illustrer le roman *Le Ballon fantôme* (1910) de Jacques des Gachons [Fig. 111]. Sur ce cartonnage, la montgolfière tout en rondeur qui survole un paisible paysage verdoyant apparaît bien conventionnelle en comparaison des fantaisistes ballons pisciformes évoluant dans le milieu urbain chaotique du *Vingtième Siècle* [Fig. 90]. C'est probablement pour mettre en balance les livres de sa maison d'édition avec ceux de chez Hetzel que cet éditeur choisit pour le cartonnage du *Ballon fantôme* les couleurs vert et or faisant écho à celles rouge et or du cartonnage des *Voyages extraordinaires*. Publiés dans la foulée, *Les Conquérants de l'air* (1910) de Georges de Lys, *Le secret de l'indien* (1910) et *Le record du tour du monde* (1911) de Léon Berthaut, participent de la même veine.

La poésie des illustrations d'inspiration médiévale, que Robida réalisa par la suite pour *Le Secret du livre d'heures* (1912) et *Le Tailleur d'images* (1913) de Charles Dodeman, est fortement atténuée en raison du manque de finesse de la reproduction : le trait à la plume des vignettes s'imprime mal sur un papier trop rugueux, tandis que les hors-texte sur papier glacé présentent une trame visible qui gomme les nuances des lavis.

Dans les années 20, en dépit de la qualité inégale des impressions, Robida poursuivit sa collaboration avec la maison Mame comme illustrateur de romans d'aventures, dont certains s'inscrivent dans une série de fictions coloniales où

689. Pour une présentation générale de cet éditeur voir : *La maison Mame : deux siècles d'édition à Tours*, François FIEVRE (éd.), cat. expo., Château de Tours, Tours, 18 mars-30 avril 2011, Milan, Cinisello Balsamo - Silvana Editoriale, 2011.

transparaît un « militantisme religieux et colonial, entre racisme et prosélytisme ⁶⁹⁰ » : *La Mine d'or infernale* (1920) et *La grotte mystérieuse* (1923) de G. Price ; *Plus fort que la force* (1920) de H. de Brisay ; *Explorateurs et terres lointaines* (1922) de M. de Malthuisieux ; *Au gré de la tourmente* (1925) de Karl May ; *Les frères ennemis* (1925) de M. Dabaumont. Les dessins de ces ouvrages sont plus figés et moins fantaisistes qu'à l'accoutumée, mais témoignent de sa capacité d'adaptation aux orientations éditoriales des années 1920.

1903-1926 : Chez Boivin, des illustrations comme des tableaux d'histoire

La contribution de Robida aux luxueux ouvrages pour la jeunesse édités par la maison Boivin fut, à l'instar de celle pour Mame, uniquement de type illustratif. Elle débuta en 1903 avec *Le Fils de Cartouche* de Camille Debans et s'acheva en 1926, l'année de la mort du dessinateur, avec un classique de la littérature jeunesse, *Les Mémoires de Jean-Paul Choppart*. Dans le même registre, en 1917, il mit en images des *Légendes d'Alsace* qui se placent dans la continuité des cent cinquante illustrations qu'il fit en 1904 pour *Les Contes populaires de Musaeus* édités par la maison Furne-Combet, deux ouvrages pour lesquels il peut se sentir particulièrement investi en raison de ses origines familiales strasbourgeoises.

Il illustra en 1909, pour la collection dédiée aux grandes figures de l'histoire de France, *François I^{er}, le roi chevalier*, un album de grand format dont le texte revient à Georges Toudouze ⁶⁹¹. Bien que Boivin ait de toute évidence apporté un soin incontestable à la reproduction des images en couleurs auxquelles est donnée la prépondérance par leur situation sur la belle page, les aquarelles originales reproduites à pleine page perdent néanmoins de leur luminosité et de leur netteté à l'impression. Plus que dans la représentation du roi hiératique au profil de médaille, Robida excelle dans celles d'assauts guerriers [Fig. 156], où il transcrit de manière saisissante

690. Cette grande direction éditoriale est analysée par Mathilde Lévêque dans « Un siècle de fictions coloniales pour la jeunesse (1830-1940) », in *Mame : deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Cécile Boulaire (dir.), préface de Jean-Yves Mollier, Rennes, Presses universitaires de Rennes / Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2012, p. 349-358.

691. Un contrat daté du 2 février 1909 stipule que Robida recevra en paiement 4000 francs, à raison de 500 francs par mois à titre d'acompte mensuel.

l'affairement et la confusion engendrée par l'imminence du danger, retrouvant le talent de metteur en scène dont il fit preuve dans son interprétation des *Œuvres de Rabelais* et notamment dès le frontispice du premier tome où le trait minutieux de Robida révèle l'organisation des troupes de Gargantua au pied des tours de La Roche-Clermaud défendues par Picrochole [Fig. 142].

1904-1924 : classiques et créations de Robida chez Henri Laurens

C'est par l'intermédiaire du dessinateur Henri Fraipont que Robida commença à travailler pour l'éditeur parisien Henri Laurens, établi rue de Tournon, où il s'était installé en 1887 en rachetant la maison Renouard fondée en 1792 :

« Mon éditeur de Laurens rue de Tournon veut publier les contes de Perrault illustrés. Chaque conte par un artiste différent. J'ai pensé que peut-être il ne vous serait pas désagréable de vous charger de l'un d'eux ; cela n'est pas une grosse affaire. (Cela existe-t-il encore, les grosses affaires ?...) Mais comme le susdit éditeur est un homme aimable et de relations faciles !... En principe cela vous irait-il ? Un mot à la boîte, s'il vous plaît, et dites-moi en même temps où et quand mon homme vous pourra aller voir. Comme condition vous vous entendrez avec lui mais " comme valeur de caisse " je m'en porte garant. Toutes les amitiés, mon cher ami et à bientôt j'espère. Vous serez gentil de me répondre de suite ⁶⁹². »

Les illustrations qu'il donna pour « La Belle au bois dormant » édité en 1897 par Laurens dans un recueil des *Contes de Perrault* durent séduire l'éditeur qui fit à nouveau appel à lui pour illustrer huit livres pour la jeunesse pour lesquels il mit en images des classiques de la littérature enfantine ainsi que ses propres textes.

En tant qu'illustrateur, il participa à quatre volumes in-quarto de la collection « Les Chefs-d'œuvre à l'usage de la jeunesse », rassemblant des classiques adaptés avec un support textuel choisi à l'attention des lecteurs débutants. Il se chargea de réaliser, à lui seul, une centaine de dessins pour les *Voyages de Gulliver* (1904) ⁶⁹³ et pour

692. L.A.S. de Gustave Fraipont à Albert Robida, s. l. n. d., musée A. Vivenel, Compiègne.

693. Le projet d'illustrer les *Voyages de Gulliver* (1904) est évoqué lors d'une conversation de Robida avec Émile Bayard en 1900, ce qui montre que le temps de préparation de l'ouvrage a duré au moins deux ou trois années. BAYARD Émile, *La caricature et les caricaturistes, op. cit.*, p. 326 : « – Avez-vous un ouvrage important en préparation ? – Oui, les *Voyages de Gulliver*, que je cherche à semer de verve le plus possible, pour faire autre chose, si possible, que Grandville, dont l'illustration pour cette même œuvre, très remarquable, m'apparaît cependant

Histoire et aventures du baron de Münchhausen (1917). Dans un registre différent, ses illustrations destinées à des *Fabliaux et Contes du Moyen Âge* (1908) peuvent être considérées comme des transpositions moins suggestives mais tout aussi habiles que celles des *Contes drolatiques* parus trois ans plus tôt.

Si Robida illustra des classiques de la littérature enfantine, il sut aussi s'en démarquer pour écrire lui-même des textes récréatifs pour la collection « Plume et crayon » qui présentait, avec originalité, des ouvrages pour lesquels un même auteur devait réaliser texte et dessins. À ce propos, Annie Renonciat insiste sur le fait que la double compétence de Robida fut « un cas peu fréquent⁶⁹⁴ ». Il figure avec quatre titres au catalogue de cette collection aux côtés de ses homologues Gustave Fraipont (1849-1923) ou Henri Avelot (1873-1935). Dans *Les Assiégés de Compiègne. 1430* (1905)⁶⁹⁵, la période de la guerre de Cent Ans sert de toile de fond à un récit commémorant la figure de Jeanne d'Arc : un apprenti sculpteur assiste à ce moment historique dont Compiègne, ville natale de Robida, fut le cadre [Fig. 110]. Viennent ensuite *L'Île des Centaures* (1912)⁶⁹⁶, dont les dessins originaux furent la propriété de M. Laurens⁶⁹⁷ puis *Le Trésor de Carcassonne* (1923). L'ultime titre de Robida inscrit au catalogue des éditions Laurens, *Andrée l'emportée* (1924), prend place, quant à lui, dans la collection au titre moralisateur « L'Arc en ciel des vilains défauts ».

Le triomphe de la fantaisie par l'image

Les quarante-neuf titres publiés chez les quatre éditeurs retenus pour cette brève synthèse sont représentatifs de la production de Robida dans le secteur de l'édition pour la jeunesse et montrent qu'il y aborda une large palette de genres avec une

un peu triste comme l'homme... ». Les dessins originaux de cet ouvrage sont conservés dans une collection privée.

694. Annie RENONCIAT, « Robida, auteur et illustrateur de livres pour la jeunesse », *Albert Robida, du passé au futur, op. cit.*, p. 146.

695. Un contrat daté du 19 juin 1904 indique un paiement 900 francs pour le premier tirage de 3000 exemplaires, ensuite 100 francs par 1000 exemplaires tirés.

696. Un contrat daté du 27 octobre 1911 demande une remise du manuscrit pour les « premiers jours d'avril 1912 » et promet un paiement 1000 francs à la livraison du manuscrit, puis 100 francs pour les réimpressions par tranche de 1000 exemplaires.

697. Et qui sont actuellement conservés dans une collection privée.

« étonnante continuité de style et d'inspiration » tout au long de sa carrière. Annie Renonciat explicite de quelle façon s'instaura cette permanence stylistique :

« Robida n'a pas élaboré à l'intention du jeune public un graphisme simplifié ou spécifique, à la façon de Job ou de Boutet de Monvel. Son parti était différent : conservant sa manière, il a privilégié les facettes de son talent – la caricature et le comique, le fantastique et le dessin historique – qui répondaient le mieux aux objectifs de la littérature de jeunesse de son temps : recréer, développer l'imagination, instruire⁶⁹⁸. »

En effet, Robida n'adapta pas à l'intention des jeunes lecteurs son mode opératoire d'illustrateur à propos duquel il s'exprima dans une lettre à Élie Moroy qui lui confia avoir gardé en mémoire ses illustrations publiées dans *Le Petit Français illustré* :

« Ai-je tort ou raison, je ne sais, mais je crois que les dessins pour la jeunesse doivent pouvoir intéresser à la fois les enfants et les parents ou du moins, que les parents doivent pouvoir les regarder aussi⁶⁹⁹. »

Conscient du rôle éducatif de ces ouvrages le plus souvent choisis par les parents, Robida privilégia, au détriment du comique, la fonction didactique des images qui intègrent de nombreux détails réalistes susceptibles de capter l'attention et l'intérêt :

« Il me semble, pour en revenir aux livres, aux illustrateurs pour la jeunesse, que ces livres et ces dessins ne doivent, par leur puérité, faire reculer les parents⁷⁰⁰. »

Dans sa sélection des scènes les plus pittoresques à illustrer, Robida raisonna, avant tout, en dessinateur et c'est, sans doute, pour cette raison qu'il parvint toujours à faire en sorte que la fonction instructive et le registre comique se conjuguent sans se plier outre mesure aux exigences pédagogiques, rationalistes et moralisatrices qui gouvernent les imprimés destinés aux jeunes lecteurs :

« Je vous avouerai que je ne pensais pas du tout en les crayonnant à chercher ce qui pouvait amuser les enfants. Je pensais surtout à tirer de la scène tout le parti possible au point de vue pittoresque⁷⁰¹. »

698. Annie RENONCIAT, « L'œuvre éditée de Robida pour la jeunesse », *Le Téléphonoscope, Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 5, septembre 2000, p. 9.

699. L.A.S. d'Albert Robida à Élie Moroy, Le Vésinet, 17 juin 1916, Bibliothèque de Genève, Ms. Moroy 16, f° 440-441.

700. *Ibid.*

701. *Ibid.*

Collaborateur actif et prolifique dans le secteur de l'édition jeunesse, Robida y aborda librement une grande variété de styles narratifs : histoires amusantes ou rocambolesques, classiques de la littérature picaresque ou populaire, anticipation, romans historiques, genre fantastique, contes et légendes et romans d'aventures. Bien qu'il ait eu la possibilité de laisser libre cours à sa fantaisie créatrice dans ces nombreux ouvrages, Robida ne resta cantonné ni dans ce secteur éditorial associé à la littérature industrielle et caractérisé par ses forts tirages, ni dans cette activité qui put être perçue comme dévalorisante d'un point de vue artistique, il chercha à la contrebalancer par une participation à des éditions à tirage très limité dont il sera ultérieurement question dans un chapitre s'intéressant au domaine de la bibliophilie.

VI. Estampe originale, un renouveau dans la fin de siècle

En conclusion de son étude sur le métier d'illustrateur entre 1830 et 1880, Philippe Kaenel passe en revue les nouvelles questions techniques auxquelles durent s'adapter les illustrateurs après 1880, ce qui le conduit à dresser un constat historiographique qui reste d'actualité :

« L'appel à la photographie comme moyen de reproduction graphique et l'usage de la couleur dans l'édition illustrée sont alors les thèmes de brûlantes polémiques qui animent les milieux de l'estampe et de la bibliophilie, polémiques qui mettent aux prises les traditionalistes et « doctrinaires » (pour reprendre l'étiquette proposée par Henri Bouchot) et les progressistes, partisans d'un renouvellement de l'esthétique du livre illustré. L'histoire de ces débats reste à écrire, car les études sur la librairie illustrée sous la Troisième République adoptent le plus souvent le point de vue limité de l'avant-garde [...] ⁷⁰². »

À la fin du XIX^e siècle, alors que la querelle qui opposait les défenseurs de la reproduction mécanique pour l'illustration du livre à ceux de l'estampe originale battait son plein (le critique Octave Uzanne, le dessinateur Louis Morin et l'éditeur Édouard Pelletan s'exprimèrent vivement sur le sujet), Robida, tout en continuant à livrer des dessins aux éditeurs, qui les reproduisaient selon les procédés courants de la photogravure, s'initia à la gravure originale, tant à l'eau-forte qu'à la lithographie.

1. L'eau-forte

Expériences d'un aquafortiste novice

Robida perçut longtemps le métier de dessinateur de presse comme un obstacle à sa pratique de l'eau-forte. En mai 1881, alors rédacteur en chef de *La Caricature*, il fit part au graveur rouennais Jules Adeline de son désir de pratiquer cette technique dans un courrier destiné à le remercier d'avoir mentionné ses illustrations de la série des

702. Philippe KAENEL, *Le métier d'illustrateur 1830-1880*, Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré, Paris, Éditions Messene, 1996, p. 305.

Vieilles Villes. Notes et souvenirs (sur l'Italie, la Suisse et l'Espagne) dans son discours de réception à l'Académie de Rouen ⁷⁰³ :

« Je suis honteux d'avoir tant tardé à vous remercier pour l'honneur que vous m'avez fait de me citer dans votre discours de l'Académie de Rouen. Je comptais en avoir l'occasion beaucoup plus tôt par la maison Cadart, mais cette occasion reculant de plus en plus, je ne veux pas attendre davantage pour vous dire combien j'ai été flatté de me voir compter au nombre des amoureux & des illustrateurs *des vieilles villes* par l'illustrateur de Rouen. La lecture de votre si intéressante notice m'avait transporté d'un beau zèle et je m'étais promis d'essayer de l'eau-forte, mais l'homme propose et le Journal dispose, je continuerai comme par le passé à faire de l'eau-forte en rêve ⁷⁰⁴. »

La réponse de Jules Adeline n'est pas connue ⁷⁰⁵, mais il est possible qu'il ait encouragé Robida à réaliser, voire à diffuser, sa première eau-forte puisque, dans le fascicule de juin 1881 de *L'Illustration nouvelle par une société de peintres-graveurs à l'eau-forte* édité par la maison Cadart, parut une planche de Robida intitulée *L'étoile de la plage* [Fig. 55]. Le sujet balnéaire de cette première gravure s'inspire de certains des dessins qu'il publia dans son journal *La Caricature* dans lesquels des femmes en costumes de bain aux couleurs criardes étaient représentées allongées sur le sable dans des poses lascives ⁷⁰⁶, ou bien livrées au regard du lecteur dans des postures indécentes pendant leur leçon de natation ⁷⁰⁷. À l'inverse de ces compositions burlesques, l'eau-forte traite d'une scène de plage tout en retenue et en délicatesse ; le trait ample et appuyé du

703. Jules ADELIN, *Les illustreurs de vieilles villes*, discours de réception à l'Académie de Rouen, Rouen, impr. de L. Deshayes, 1881, p. 22 : « Les vieilles villes ont inspiré de nombreux artistes, et tout récemment nous venons de voir le succès récompenser l'œuvre pleine de hardiesse de A. Robida, dessinateur doué d'une fécondité exceptionnelle, d'une verve endiablée, et qui d'un trait de plume rapide et tourbillonné, bouclé et enlacé comme un paraphe, nous a retracé les vieilles villes de Suisse, d'Italie et d'Espagne, c'est-à-dire les vieilles villes de l'étranger, en attendant peut-être les vieilles villes de France, si le labeur régulier de *La Caricature* lui permet de nouveaux loisirs. »

704. L.A.S. d'Albert Robida à Jules Adeline, Paris, 20 mai 1881, bibliothèque municipale, Rouen, Lettre incluse dans un exemplaire unique de la plaquette : Jules ADELIN, *Les illustreurs des Vieilles Villes*, Rouen, Léon Deshayes, 1881. Cote dans le fonds Adeline : Estrecgg-25.

705. Ce premier contact ne déboucha pas sur une correspondance suivie. Par la suite, les deux artistes se sont adressés des cartes de vœux pour les années 1893, 1894, 1895. Les cartes de Robida reçues par Adeline sont exposées chez lui dans un « petit salon », voir Jules ADELIN, *Le logis et l'œuvre*, Lille, impr. L. Danel, 1910, p. 13.

706. « Le Havre et Trouville », *La Caricature*, 19 août 1882, couverture.

707. « À la mer ! », *La Caricature*, 26 juin 1880, couverture.

caricaturiste n'est plus perceptible dans les hachures et les grattages minuscules et précis de la pointe du graveur. Au premier plan de ce format paysage se profile la silhouette d'une femme en costume de bain sombre, contrastant avec celles de quelques baigneurs et de femmes en robe allongées sur une plage de galets délicatement esquissés dans l'arrière-plan. Robida n'eut pas la possibilité de renouveler cette expérience auprès de la maison Cadart, puisque la veuve Cadart fit faillite le 12 janvier 1882, entraînant la disparition de *L'Illustration nouvelle* après son treizième volume.

Ce n'est que cinq ans plus tard, en 1886, que Robida illustra deux livres de deux eaux-fortes chacun : *Les aventures de Lazarille de Tormes, écrites par lui-même*⁷⁰⁸ et *Le Lion amoureux* de Frédéric Soulié⁷⁰⁹, dans lequel les minces et délicates figures féminines placées en illustration paraissent tout droit sorties des gravures de Paul Gavarni, pour *la physiologie de la lorette* ou pour la série, *La vie de jeune homme*⁷¹⁰. Après avoir publié ces quatre eaux-fortes chez l'éditeur parisien P. Arnould, actif entre 1881 et 1897, et au catalogue duquel se trouvaient des romans de mœurs, des ouvrages sur les jeux et des rééditions de classiques littéraires, Robida remisa ses cuivres et ses pointes pendant quatre ans, ou tout du moins garda cette activité confidentielle car il ne publia aucune eau-forte.

Entre-temps, pendant l'hiver 1888, la constitution de la Société des peintres-graveurs sous la houlette de Bracquemond marqua le triomphe de l'estampe originale sur l'estampe de reproduction. À cette occasion, les travaux des artistes furent présentés à la galerie Durand-Ruel⁷¹¹. Peut-être Robida s'était-il déplacé pour voir cette exposition et avait-il gardé en tête l'exemple de liberté graphique qui animait les planches des

708. *Les aventures de Lazarille de Tormes, écrites par lui-même*, Paris, Arnould, 1886, in-16, 360 p.

709. Frédéric SOULIE, *Le Lion amoureux*, Paris, Arnould, 1886, in-32, 377 p. incluant deux eaux-fortes : en frontispice « Lise passa son bras » et en regard de la page 173 « Un soir dans une loge des Français ».

710. Maurice ALHOY, *Physiologie de la lorette*, vignettes de Gavarny, Paris, Aubert/Lavigne, [1841] ; *Œuvres choisies de Gavarni : étude de mœurs contemporaines nouvellement classées par l'auteur*, Paris, J. Hetzel, 1846-1848.

711. Michel MELOT, *L'estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994, p. 200-202.

peintres-graveurs car, quoi qu'il en soit, lorsqu'il se remit à l'eau-forte pour graver en 1890 *Cauchemar d'un bibliophile* son trait se révéla beaucoup plus enlevé et expressif.

Convaincu du rôle primordial que devait jouer la gravure originale dans le renouvellement de l'illustration du livre, Octave Uzanne s'empressa de diffuser cette estampe dans sa revue *Le Livre moderne, revue du monde littéraire et des bibliophiles contemporains*⁷¹². Dans un numéro de cette revue, Uzanne dévoile l'anecdote qui présida à sa genèse inattendue dans le texte de présentation qui l'accompagne : lors d'une réunion de « bouquiniers très renseignés » Robida fut vivement impressionné par la narration de l'étrange rêve prémonitoire qu'un collectionneur aurait fait quelques nuits avant l'incendie qui détruisit sa très valeureuse bibliothèque :

« Dans ce rêve fantastique, tout rempli de démons, de sombres diables à mines de pédants, de chats hirsutes et de figures goguenardes, le pauvre bibliophile aurait vu ses livres vendus par lots, dispersés le long des quais, livrés à l'épicier et dilapidés de mille façons terribles et poignantes⁷¹³. »

Il recourt ensuite au champ lexical de l'Enfer pour décrire la gravure exécutée sur le sujet par Robida :

« Albert Robida, mandé au chevet de notre conception, y prêta une attention enflammée : – J'en ferai une eau-forte, cria-t-il avec une gesticulation luciférienne ! La première eau-forte que je mordrai ! et il partit sans plus attendre, fébrilement pour griffer félinement de la pointe et vitrioler son cuivre⁷¹⁴. »

À propos de cette « *Eau-Robida-forte* », Uzanne insiste sur le caractère extraordinaire et impétueux de la manière de Robida qu'il compare à Rodolphe Bresdin, un maître incontesté de l'eau-forte :

« Elle nous stupéfia par son inattendu. C'était mordu comme un visage d'infidèle par une veuve Gras en délire [une femme qui avait vitriolé le visage de son amant volage] ; mais point ordinaire : la planche, ni léchée, ni caressée assurément, un vrai cauchemar que l'œil entrevoit sans le démêler, quelque chose comme un Bresden (sic) civilisé jusqu'à l'irrévérence⁷¹⁵. »

712. *Le Livre moderne*, n° 3, 10 mars 1890, p. 162-164.

713. Octave UZANNE, « Le phono-bibliographe – Moniteur des bibliophiles – Variétés – Nouvelles – On dit – Renseignements », *Le Livre moderne*, n° 3, 10 mars 1890, p. 162.

714. *Ibid.*, p. 162-163.

715. *Ibid.*, p. 163.

Bien que la gravure restituant le *Cauchemar d'un bibliophile* soit restée une expérience isolée, elle permit tout de même à Robida d'être identifié comme praticien de l'eau-forte par des bibliophiles qui lui demandèrent de graver leur ex-libris⁷¹⁶. Parallèlement, Robida se concentra en 1889 sur la préparation de deux livres tournés vers le passé, *Mesdames nos aïeules, dix siècles d'élégances* (1891) et *La Vieille France, Bretagne* (1891), dont les dessins furent reproduits selon le procédé de la photogravure pour le premier et celui de la lithographie pour le second.

Le trait noir et frénétique identifié par Uzanne dans la gravure *Le Cauchemar d'un bibliophile* [Fig. 32], fut à nouveau exploité par Robida peu après lorsqu'il réalisa une variation à l'eau-forte d'après un hors-texte de *La Vie électrique* intitulée *le déblaiement de l'Ancien monde* [Fig. 104]. Les illustrations de *La Vie électrique* (1892), roman plus pessimiste que *Le Vingtième Siècle*, annoncent une vision catastrophiste d'un futur dans lequel règne l'électricité, telle « la Tournade électrique » [Fig. 190] ou telle la vue assombrie de la ville survolée par d'inquiétants engins volants [Fig. 105]. Pour compléter cette vision de cauchemar, Robida grava donc une eau-forte qui apparaît comme un négatif de la planche en couleurs imprimée dans *La Vie électrique*. Le hors-texte imprimé en couleurs [Fig. 104], est composé sur fond clair : « l'Ancien monde » est symbolisé par une jeune femme éplorée, accoudée aux ruines d'un vieux château à demi éboulé qu'elle tente de protéger de la convoitise des démolisseurs et du Progrès, à la tête en forme de cornue et aux bras articulés par des rouages brandissant une ampoule électrique et le té de l'architecte à l'arrière-plan, près des cheminées d'usines. L'ambiance onirique que confère à l'eau-forte un fond sombre et frémissant est renforcée par l'apparition dans les ténèbres du vieux château aux contours incertains environné d'éboulis, symboles de ce monde révolu, anéanti par la société machiniste du vingtième siècle [Fig. 103].

Alors que la parution de *La Vie électrique* venait de s'achever dans *La Science illustrée*, Uzanne inséra cette eau-forte en regard d'un article très complet sur Robida « illustrateur, écrivain, aquafortiste et lithographe⁷¹⁷ » qu'il publia en 1892 dans *L'Art*

716. Pour Angelo Mariani, F. Uvae, B. Raisin, B. de Gorse, L. Durocher, A. Horming, E. Belville, Gustave Larroumet, E. Gaudouin, ainsi que pour les libraires Louis Dorbon et Henri Daragon.

717. *L'Art et l'idée, revue contemporaine du dilettantisme littéraire et de la curiosité*, n° 9, 20 septembre 1892, p. 129-149.

et *l'Idée*⁷¹⁸. Alors qu'il venait de fonder cette nouvelle revue pour encourager l'art symboliste dans les arts graphiques, il s'empressa de mettre en valeur le travail de son ami dans ce portrait de la série « *Les artistes originaux* » dans lequel il n'hésite pas à présenter Robida comme un aquafortiste expérimenté :

« Ce graveur d'étranges eaux-fortes aussi savamment mordues que s'il avait blanchi dans l'étude des vernis mols et solides⁷¹⁹. »

Il apparaît cependant à la lecture des souvenirs de sa fille Émilie, qui partagea son atelier pendant une dizaine d'années, que Robida confiait la préparation des plaques de cuivre à son épouse ou bien à elle-même :

« Ce n'était du reste pas la lère fois que maman collaborait - tant que j'étais en classe, c'est elle qui faisait la cuisine des eaux-fortes, papa faisant le dessin de la morsure mais se trouvant trop malhabile pour faire le travail manuel des vernis, cuisson et nettoyage de ceux-ci - ce qui doit se faire 3 et 4 fois, puisque chaque eau-forte demande 3 ou 4 états - et c'était un des trois frères aînés qui portaient la plaque à l'imprimeur, pour faire tirer ces états, surtout Camille, en allant aux Beaux-Arts puis Frédéric aux Arts Décoratifs⁷²⁰. »

Après l'élaboration de la composition sur la plaque vernie, Robida s'en remettait, pour la morsure dans l'acide et le tirage, à M. Maire, un imprimeur en taille-douce situé 16 rue de Séguier à Paris⁷²¹. Peu enclin aux expérimentations plastiques, Robida aborda l'eau-forte en dessinateur en centrant son exécution sur l'intensité du trait et sur la

718. Pierre JUHEL, « Octave Uzanne : sa revue *L'Art et l'Idée* en 1892 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2003, p. 331-356.

719. Octave UZANNE, « Les artistes originaux. - Albert Robida, illustrateur, écrivain, aquafortiste et lithographe », *L'Art et l'Idée*, n° 9, 20 septembre 1892, p. 129.

720. Souvenirs d'Émilie Robida, feuillets manuscrits, musée A. Vivenel.

Un jour où Émilie ne fut pas disponible, Robida s'adressa par courrier à son autre fille, Marguerite, afin qu'elle lui explique en détail comment préparer une plaque. L.A.S. de Marguerite Robida à Albert Robida, s. l., s. d. [1921], musée A. Vivenel, Compiègne : « Voici donc que l'ordre et la marche - en détail - [...] ». D'après les éléments d'histoire familiale qui se trouvent dans cette lettre, celle-ci peut être datée de 1921, ce qui signifie que Robida a pratiqué l'eau-forte pendant trente ans sans n'avoir jamais préparé une plaque lui-même. On y apprend qu'il utilisait le vernis de la maison Vané.

721. L.A.S. d'Albert Robida à Charles Meunier, s. l. n. d., Bibliothèque de Genève, fonds Charles Meunier, Ms. Me 331, f° 477 : « C'est entendu. M. Maire donnera tous les renseignements nécessaires & se tient entièrement à disposition pour la cuisine des grains & les couleurs. »

L.A.S. d'Albert Robida à Henri Daragon, s. l. [Le Vésinet], 29 janvier 1901, coll. part. :
« [...] Vous avez oublié de me donner le format exact de l'eau-forte. Vous serez bien aimable de m'envoyer cette indication. L'imprimeur dont je vous ai parlé est M. Maire 13 rue Séguier. »

précision des griffures du vernis, comme dans les quatre eaux-fortes sur le thème de la bibliophilie, gravées dans un style doux et précis, pour un almanach édité par la maison new-yorkaise Duprat en 1894⁷²².

Après avoir confié la conception de sa carte de vœux pour 1893 à Robida, Uzanne plaça en frontispice du catalogue de vente de sa bibliothèque l'eau-forte de Robida, *Cauchemar d'un bibliophile*⁷²³ [Fig. 32], mais ce fut son ultime geste en faveur de la diffusion des eaux-fortes de son ami illustrateur, puisque cette vente de livres devait marquer pour Uzanne la fin de la période dédiée aux revues, à la Société des Bibliophiles contemporains et à l'écriture *des Contes pour les bibliophiles* en collaboration avec Robida. Alors qu'Uzanne s'orientait vers de nouveaux projets tels que la fondation de la Société des Bibliophiles indépendants, fondée en 1896, afin de poursuivre ses efforts pour le renouveau du livre illustré, Robida se tournait vers un autre interlocuteur animé par une conception de l'eau-forte plus traditionnelle.

Le relieur Charles Meunier (1865-1940) et la Maison du livre

Ce sont des connaissances communes, telles que Léon Conquet, Angelo Mariani et Octave Uzanne, qui amenèrent Robida et le relieur-doreur Charles Meunier à se rencontrer. Depuis 1889, date de la fondation de la Société des Bibliophiles contemporains, Uzanne, qui estimait que Meunier était « l'un des jeunes maîtres relieurs qui ont le plus hardiment marché dans la voie rocailleuse du progrès ces dernières années⁷²⁴ », sollicitait cet artisan quand il s'agissait de créer des reliures en cuir incisé, mosaïqué et coloré pour les ouvrages édités par la Société et pour les volumes annuels des revues qu'il dirigeait⁷²⁵. Dans son atelier installé depuis 1886, au

722. *Montaigne in his library, Book-hunting in the Palais Royal, Book-hunting on the Quays of Paris, A XXth Vision*, in *Book Lovers Almanach*, New-York, Duprat, 1894.

723. [Octave UZANNE], *Quelques-uns des livres contemporains en exemplaires choisis, curieux ou uniques revêtus de reliures d'art et de fantaisie tirés de la bibliothèque d'un écrivain et bibliophile parisien dont le nom n'est pas un mystère*, Paris, A. Durel, 1894.

724. Octave UZANNE, « La reliure contemporaine », *Cent planches de reliures d'art composées et exécutées par Charles Meunier, relieur-doreur*, 1^{er} album 1889-1894, Paris, Charles Meunier, 1895, p. 4.

725. Ce que confirme l'inventaire de la bibliothèque de Robida qui renferme *Le Livre moderne : revue du monde littéraire et des bibliophiles contemporains*, Paris, Maison Quantin,

75 boulevard Malesherbes, Meunier, en effet, concevait et réalisait des décors emblématiques dont les motifs végétaux exubérants bousculaient les canons très stricts de la reliure de luxe en vigueur depuis le XVIII^e siècle⁷²⁶.

En 1893, afin d'enrichir son exemplaire des *Œuvres de Rabelais* déjà illustré par Robida, Meunier passa à ce dernier une modeste commande de deux aquarelles⁷²⁷.

Après avoir, dans un premier temps, Robida exprimé son désaccord sur la somme proposée⁷²⁸, Robida finit par accepter d'exécuter les deux compositions demandées⁷²⁹, ce qui scella leurs contacts commerciaux directs. La première eau-forte que Robida grava par la suite pour Meunier représente un petit atelier de reliure, au centre duquel un personnage en costume du XVI^e siècle examine le dos d'un lourd volume qu'il tient entre ses mains. Cette petite eau-forte, sur laquelle le nom de Charles Meunier est mis en évidence dans un cartouche, prit place en frontispice de l'album que le relieur édita en 1895 pour présenter ses plus belles créations⁷³⁰. L'examen des cent reliures qui y sont reproduites en noir et blanc permet de constater

1890-1891, en 5 volumes et *L'Art et l'idée : revue contemporaine illustrée du dilettantisme et de la curiosité*, 20 janvier-20 décembre 1892, Paris, Ancienne Maison Quantin, 1892, en deux volumes.

726. Selon Henri Beraldi « en un temps relativement restreint, Meunier, s'étant mis à la demi-reliure, imagina haut la main cinq ou six cents sujets de dos plats, emblématiques ! Sur des reliures pleines, il fit plusieurs centaines de décors », Henri BERALDI, *La reliure au XIX^e siècle*, Paris, Conquet, 1897, vol. 4, p. 104.

727. Voir le n° 39 dans le *Catalogue de livres modernes ornés de reliures artistiques exécutées par Charles Meunier, et provenant de sa bibliothèque particulière* (21 novembre 1908), Paris, Librairie Henri Leclerc, 1908, in-4°, 28 p. (frontispice gravé à l'eau-forte de Robida).

728. L.A.S. d'Albert Robida à Charles Meunier, Argenteuil, 23 juin 1893, bibliothèque de Genève, fonds Charles Meunier, Ms. Me 331 : « Je regrette beaucoup de ne pouvoir accepter le prix que vous m'indiquez. Il faut pour les aquarelles Rabelais des compositions importantes qui demandent du soin et du temps, je ne puis les faire dans ces conditions. »

729. L.A.S. d'Albert Robida à Charles Meunier, Saint-Vaast-la-Hougue, 6 août 1893, bibliothèque de Genève, fonds Charles Meunier, Ms. Me 331 « Je vous envoie par le même courrier l'aquarelle *Mesdames nos aïeules* & les deux *Rabelais*. »

730. *Cent planches de reliures d'art composées et exécutées par Charles Meunier, relieur-doreur*, 1^{er} album 1889-1894, Paris, Charles Meunier, 1895, in-4.

Quatre-vingt-dix planches de reliures d'art composées et exécutées par Charles Meunier pour orner les 43 volumes de l'édition nationale de Victor Hugo - Cinquième album, 1900, Paris, « Maison du livre » 1902, in-4.

que Meunier travaillait de façon régulière pour Angelo Mariani et Léon Conquet⁷³¹ et qu'il conçut, entre 1889 et 1894, de nombreuses reliures pour les livres illustrés par Robida dont une, exclusive, pour le volume des *Œuvres de Rabelais* appartenant à ce dernier⁷³².

La fondation en 1900 par Charles Meunier de sa propre maison d'édition d'art, la Maison du Livre, ouvrit à Robida de nouvelles perspectives concernant sa pratique de l'estampe. Meunier se réservait la sélection des textes (*Les Paroles d'un croyant* de Lamennais, *Les Bucoliques* d'André Chénier, *Les fêtes galantes* de Paul Verlaine, etc.). Excepté à la reproduction photomécanique, il se montrait ouvert, à toutes les techniques d'illustration : aquarelle, lithographie, eau-forte. Le premier des quinze ouvrages édités dans cette structure fut le recueil de poèmes baudelairiens *Les Fleurs du mal* pour lequel le peintre suisse Carlos Schwabe fournit une série d'aquarelles somptueuses, complexes et tourmentées qui furent reproduites à la perfection pour les soixante-dix-sept exemplaires destinés aux souscripteurs de l'ouvrage⁷³³. Parmi les titres qui sortirent ensuite des presses de la Maison des Livres, trois furent entièrement illustrés de gravures à l'eau-forte par Robida⁷³⁴ : des poésies réunies en anthologie sous le titre *Poèmes et ballades du temps passé* en 1902, deuxième des

731. Ce que confirme l'inventaire de la bibliothèque de Robida qui renferme sept livres qui furent édités par Conquet entre 1887 et 1897 et qui portent une reliure exécutée par Meunier : Théophile GAUTIER, *Émaux et camées*, Paris, L. Conquet, 1887 ; Antoine HAMILTON, *Mémoire du Cte de Gramont*, Paris, L. Conquet, 1888 ; Comtesse de LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves*, préface par Anatole France, Paris, L. Conquet, 1889 ; Ferdinand FABRE, *L'Abbé Tigrane, candidat à la papauté*, Paris, L. Conquet, 1890 ; *Mémoires de Mme de Staal* (Mlle Delaunay), Préface de R. Vallery-Radot. (Juillet 1890.), Paris, L. Conquet, 1891 ; Hégésippe MOREAU, *Le Myosotis, petits contes*, [Le Gui de chêne ; la Souris blanche ; les Petits souliers ; Thérèse Sureau] et *petits vers*, Paris, L. Conquet, 1893 ; Georges MONTORGUEIL, *La Parisienne peinte par elle-même*, vingt et une pointes sèches tirées hors texte et quarante et une compositions par Henri Somme, Paris, L. Conquet, 1897.

732. Voir la planche n° 75 dans *Cent planches de reliures d'art composées et exécutées par Charles Meunier, relieur-doreur*, 2^e album 1894-1897, Paris, Charles Meunier, 1897, in-4.

733. Jean-David JUMEAU-LAFOND, *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, Paris/Courbevoie, ACR, 1994, p. 74-99.

734. Des tirages, revêtus d'un bon à tirer de la main de Robida, correspondant à un autre des *Contes drolatiques* subsistent à l'état d'épreuve dans les archives familiales, mais n'ont pu être mis en relation avec un livre paru.

livres édités par Meunier ; puis, en 1913 et 1914, deux des *Contes drolatiques* d'Honoré de Balzac, *La Belle Impéria* et *La Connestable*.

La mise en page des *Poèmes et ballades du temps passé* donne de l'unité à une sélection éclectique de cinquante textes des poètes français choisis « sans distinction d'aucune école », comme le précise le prospectus qui insiste sur la nécessité de cette anthologie à l'heure où « la rapidité de la vie moderne, qui ne laisse plus le temps de lire, la suppression des "humanités" dans les collèges nous font penser, et non sans raison, que l'hiver des Lettres se prépare et que nos enfants les connaîtront peu. C'est dans cet esprit qu'il nous a semblé aussi juste qu'utile d'élever son monument à la vieille langue française, qu'on martyrise chaque jour, sous prétexte d'un nouveau style. » Imprimé à la presse à bras, le texte de chaque poème est encadré d'une rayure rouge qui délimite, vers l'extérieur, une large marge sur les quatre côtés de la page et, vers l'intérieur, l'emplacement réservé aux illustrations placées en en-tête. Le poème débutant juste dessous continue sur la page suivante, jusqu'aux culs-de-lampe gravés sur bois. Robida participe à cet élan de sauvegarde littéraire en illustrant chaque poème d'une grande eau-forte dont le cuivre fut détruit après le tirage des cent quinze exemplaires.

Plus complexe encore que celle des éditions Conquet, la justification du tirage des éditions de Charles Meunier recèle toutes sortes de particularités telles celles des cent exemplaires sur Velin « teinté avec deux états sur Chine noir et bistre des cinquante eaux-fortes et une suite à part sur Chine des bois des culs-de-lampe, numérotés de 3 à 102 ». Henri Bouchot, bibliothécaire et spécialiste des estampes anciennes, pointait déjà à la fin du XIX^e siècle l'inflation des suites gravées qui encombraient et alourdissaient les livres sans leur ajouter de valeur artistique⁷³⁵. Robida, quant à lui, ne cacha pas qu'il préfèrait que les éditeurs consacrent davantage

735. Henri BOUCHOT, *Des livres modernes qu'il convient d'acquérir*, Paris, Édouard Rouveyre, 1891, p. 63 : « Mais cette étrange manie existe à présent chez nous, elle s'est implantée à la faveur de mille pratiques extra-artistiques : la mode des suites gravées en vue d'illustrer des ouvrages originaires publiés sans vignettes ; la multiplication des états de planches dans les livres historiés ; la vente pour un exemplaire unique des dessins originaux ayant servi à la décoration [...]. »

de leur budget aux eaux-fortes originales tirées à petit nombre plutôt qu'à des retirages d'illustrations déjà présentes dans les livres⁷³⁶.

En marge de sa maison d'édition, Charles Meunier créa et dirigea, de 1900 à 1902, une revue destinée à la promotion de livres de qualité qu'il intitula *L'Œuvre et l'Image*. L'auteur-illustrateur Louis Morin y tenait une chronique de bibliographie⁷³⁷, dans laquelle il fit des *Poèmes et Ballades du temps passé* une critique louangeuse à l'appui de laquelle une eau-forte de Robida fut insérée en hors-texte⁷³⁸. Plusieurs gravures de Robida furent publiées dans cette revue : une première, en 1900, en frontispice du premier volume⁷³⁹, deux autres, dans le deuxième volume en 1901, en regard d'un nouveau portrait élogieux de Robida par Octave Uzanne⁷⁴⁰ et une dernière en 1902, en frontispice du troisième volume⁷⁴¹.

Entre 1903 et 1910, années pendant lesquelles Robida n'entreprit pas de grands travaux d'illustration⁷⁴², Meunier et Robida restèrent en contact car ce dernier continuait à faire tirer des cuivres dans l'atelier du graveur qui employait un ouvrier

736. L.A.S. de Robida à « Cher Monsieur » [un collectionneur qui connaît Charles Meunier pour lequel il a exécuté une aquarelle], 26 janvier 1910, Coll. Me 101, f° 238 : « Les tirages à part, en effet, grossissent bien les volumes, je pense qu'il vaut mieux les avoir dans un carton spécial. Les éditeurs feraient peut-être mieux, pour les exemplaires de luxe, de consacrer le prix de ces tirages à part, à une ou deux planches tirées à part à petit nombre. Bien des bibliophiles préféreraient cela, je suppose. »

737. Albert ROBIDA, dessin d'en-tête pour la rubrique « Bibliographie », *L'Œuvre et l'Image*, n° 1, novembre 1900, p. 1.

738. *L'Œuvre et l'Image*, n° 3, 1902, 3^e trimestre, hors-texte en regard de la p. 238.

739. « La maison du livre », frontispice à l'eau-forte, *L'Œuvre et l'Image*, 1900.

740. Octave UZANNE, « Un artiste écrivain, illustrateur, peintre, graveur, lithographe, architecte et voyageur : Albert Robida », *L'œuvre et l'image*, 2^e année, n° 2, février 1901, p. 1-28, avec deux hors-texte à l'eau-forte, *La recluse du cimetière des Innocents* et *Petit porche de St-Étienne-du-Mont*.

741. *Le bon vieil imagier Nicolas Flamel*, frontispice du volume à l'eau-forte *L'Œuvre et l'Image*, 1902.

742. Au cours de ces années, Robida ne grava que quelques frontispices pour l'éditeur Henri Daragon, spécialiste d'ouvrages sur le patrimoine parisien édités à petit nombre (Voir les catalogues de cette maison fondée en 1900 dans le fonds Q 10 B de la BNF). Dans la collection du « Bibliophile parisien », Robida grava un frontispice pour Gabriel HANOTAUX, *La Seine et les quais. Promenades d'un bibliophile* (1901) ; dans la collection de la « Bibliothèque du Vieux Paris », pour Gaston CAPON, *Les Petites Maisons galantes du XVIII^e siècle* (1902) ; Gaston CAPON, *Les Maisons closes du XVIII^e siècle* (1903), ainsi qu'un essai dont il signa texte et croquis, *L'île de Lutèce. Enlaidissements et embellissements de la Cité* (1905).

pour le seconder. A l'occasion, ils se prêtèrent des livres, comme *Maximilien Heller* de Henry Cauvain, paru en 1875 et encore dépourvu d'illustrations en 1906, au sujet duquel Robida fit à Meunier une proposition de collaboration qui, semble-t-il, resta sans suite :

« Il y a des types curieux et des situations qui prêtent au clair-obscur et au noir. Je verrai là une quinzaine de dessins hors-texte et une quinzaine dans le texte, au prix de quinze cents francs par exemple ⁷⁴³. »

La préparation d'une édition de *La Belle Impéria*, le premier des *Contes drolatiques* de Balzac, réunit à nouveau Meunier et Robida en décembre 1911, date de la signature d'un contrat informel fixant à mille deux cents francs la rétribution de Robida pour l'exécution de « douze dessins originaux légèrement aquarellés et gravés à l'eau-forte, pour être intercalés dans le texte [ainsi que] quatre encadrements gravés à l'eau-forte [qui] compléteront l'illustration ci-dessus, et se répéteront de page en page jusqu'à la fin du volume ⁷⁴⁴ ». En juin 1913, dans une seconde version de ce contrat, Meunier étoffa et complexifia la commande en vue de la réalisation d'un tirage de petit format ⁷⁴⁵, en plus du grand initialement prévu. Robida avait déjà illustré l'intégralité des *Contes drolatiques* dans une modeste édition photogravée, parue en 1905 chez Tallandier. Dans cette nouvelle version illustrative de *La Belle Impéria*, il laisse éclater dans l'ampleur de la page sa passion pour les motifs évocateurs du Moyen-Âge en les multipliant aussi bien dans les encadrements de pages que dans les scènes centrales jouxtant le texte. Réparties selon le même schéma, les illustrations de *La Connestable* (1914) se déploient à la manière des enluminures médiévales, en enant compléter, dans les entourages narratifs des pages, la lecture de la scène principale tout en accentuant sa portée dramatique.

743. Ce qui le poussa à émettre une proposition concrète d'illustration du volume.
L.A.S. d'Albert Robida à Charles Meunier, Isle St-Cast, 11 août 1905, bibliothèque de Genève, fonds Charles Meunier, Coll. Me 83.

744. L.A.S. de Charles Meunier à Albert Robida, Paris, 15 décembre 1911, musée Vivenel, Compiègne.

745. Traité conclu entre Charles Meunier représentant la société « À la maison du livre » et Albert Robida en date du 15 juin 1913 : « [...] quatre grandes aquarelles marginales, trois grands cadres et eaux-fortes pour titre et faux-titre, douze aquarelles et gravures in-texte, un frontispice, quatre petits cadres supplémentaires pour édition petit format, une aquarelle et gravure pour frontispice petite édition, seize aquarelles inédites pour faux-titre à cinquante francs. »

Robida et les sociétés d'aquafortistes

En 1912, alors qu'il préparait les eaux-fortes de *La Belle Impéria*, Robida s'associa ponctuellement à la Société des Amis de l'eau-forte, dont le but premier était depuis sa fondation en 1897 « la reproduction par l'Eau-Forte, exclusivement, des tableaux des écoles françaises et étrangères, soit modernes, soit anciennes, et surtout de provoquer la production de planches originales composées et gravées par l'artiste ⁷⁴⁶ ». Une planche gravée par Robida intitulée *Les Korrigans* fut acquise par la Société ⁷⁴⁷. L'année suivante, en 1913, Robida contribua, avec cinq planches ⁷⁴⁸, à l'exposition de la Société qui se déroula du 21 novembre au 4 décembre dans la galerie Devambez, spécialisée depuis 1907 dans la présentation de groupes d'artistes ⁷⁴⁹. La même année, il devint membre de la Société des Artistes Graveurs originaux dont faisaient partie Gustave Fraipont et Léon Lebègue ⁷⁵⁰ et exposa avec ce groupe au Salon de la Société des Artistes français de 1914 dans la section « gravure et lithographie » ⁷⁵¹.

Preuve de l'attrait qu'exerçait sur lui cette technique noble, il choisit de graver dans une série un épisode marquant de son histoire personnelle au seuil de la Grande Guerre ⁷⁵² d'après des croquis de scènes de mobilisation des soldats qui partaient au front en août 1914 ⁷⁵³. Il fixa ainsi les étapes d'un fastidieux périple, de Compiègne où résidait sa famille à son domicile du Vésinet, qu'il dut rejoindre à pied et en péniche

746. « Statuts – La Société des Amis de l'Eau-forte », *Revue biblio-iconographique*, 1897, p. 32.

747. Pour la somme de cinq cents francs à l'issue de la signature d'un contrat conclu entre la société des Amis de l'eau-forte et Robida en date du 26 novembre 1912.

748. Dans cette galerie parisienne installée au 43 boulevard Malesherbes, Robida exposa cinq eaux-fortes : 181- *Minuit dans la ruine* ; 182- *Delft* ; 183- *Vieilles Maisons, Compiègne* ; 184- *Tour Beauregard, Compiègne* ; 185- *Pignon des Cordeliers, Paris*.

749. Expositions de 1913 : Société des Amis de l'Eau-forte. Exposition de gravures, faite sous les auspices de la Société du 21 novembre au 4 décembre 1913, volume 2.

750. L.A.S. de Ch[arles] Pinel à Albert Robida, Paris, 16 novembre 1912, musée Vivanel, Compiègne.

751. n° 5379 *Minuit dans la ruine* - eau-forte ; n° 5380 Deux eaux-fortes 1. *Église de Lambour (Pont-l'Abbé)* 2. *Église de Kérity-Penmarch*.

752. Autour de Compiègne en août 1914, Paris, d'Alignan, 1919, suite d'eaux-fortes.

753. Les croquis sont conservés dans les archives familiales.

faute de trains, réquisitionnés pour les troupes. Robida délaissa ensuite cette technique au profit exclusif de la lithographie.

2. La lithographie

Dans les années 1890, Robida participa au mouvement qui favorisa la remise au goût du jour de la lithographie qui, après son âge d'or à l'époque romantique, avait été détrônée par les procédés photomécaniques. Il s'agira dans un premier temps d'identifier dans quel contexte Robida commença à pratiquer cette technique et par quelles personnalités il fut soutenu dans cette démarche, puis d'identifier ses lithographies originales afin d'en proposer une typologie sommaire.

De la presse humoristique à la lithographie

Il est difficile de savoir si Robida eut accès à la pratique de la lithographie lorsqu'il était dessinateur de presse. Un maigre indice livré dans son roman *La Part du hasard* (1888) incite à penser qu'il fut un temps ouvrier lithographe, en supposant qu'il se soit en partie représenté sous les traits du narrateur Eugène Gardel qui exerçait cette profession. Le récit s'ouvre à l'automne 1869 sur les retrouvailles de camarades, rapins et journalistes du Quartier latin. Dans la capitale, « pays dur à cuire, dur à vivre, dur à entamer », le jeune peintre paysagiste du roman – comme aurait souhaité l'être Robida – trouve une activité d'appoint comme ouvrier lithographe :

« Il venait à Paris pour être artiste. Les années dures commençaient. La lithographie commerciale c'était la vie matérielle assurée ; quelques journées passées sur une pierre à fabriquer des têtes de factures pour les imprimeurs du passage du Caire permettaient d'en consacrer d'autres à la Peinture⁷⁵⁴. »

Aucune planche de Robida ne parut dans *Le Journal amusant* entre le 30 novembre 1867 et le 7 mars 1868, ce qui accréderait l'hypothèse qu'il ait pu entreprendre, pendant cette interruption d'un trimestre, la pratique de ce métier manuel proche de

754. Albert ROBIDA, *La Part du Hasard*, Paris, À la Librairie illustrée, 1888, p. 23.

son travail de dessinateur et qui ne l'éloignait pas trop de ses aspirations à une carrière artistique.

Dans le domaine de la presse, c'est au cours des années 1820 que la lithographie s'imposa en tant que technique d'impression, comme en témoigne l'essor des caricatures lithographiées promues jusque sous le Second Empire par *La Silhouette*, *La Caricature*, puis *Le Charivari*. Dans la page programmatique de *La Caricature* du 3 janvier 1880 [Fig. 8], un croquis humoristique et sa légende entendent faire croire au lecteur que ce mode d'impression contraignant se perpétue pour la presse illustrée :

« Nos pierres lithographiques seront transportées par des attelages de rennes pendant l'hiver et de zèbres pendant l'été ⁷⁵⁵. »

Mais il est, en réalité, peu probable que Robida ait dessiné sur pierre, la lithographie commençant à passer de mode dès les années 1870 en raison, entre autres, du poids des pierres. D'ailleurs, certains journaux comme *Le Charivari* étaient passés à l'usage du papier-report, support ingrat employé par Robida pour *La Caricature* ⁷⁵⁶. Ferdinand Bac en rappelle le processus, néfaste à la spontanéité créatrice :

« Nous allons [...] ensemble rue Réaumur dans notre imprimerie lithographique, car nous ne sommes pas riches et il faut reproduire par les procédés les moins chers. Une fois arrivés, je pris une première leçon. Sur un papier jaune peu propice à la liberté du dessin, il fallait calquer mes croquis qu'on reportait ensuite sur la pierre. Cette contrainte m'ôtait tous mes moyens auparavant si affranchis dans l'improvisation ⁷⁵⁷. »

Dans les archives de la famille Robida, il ne subsiste aujourd'hui aucun élément qui puisse renseigner sur les étapes de fabrication des dessins de presse. Seuls quelques croquis originaux, dont le tracé est l'opposé en miroir de dessins imprimés dans *La Vie parisienne*, témoignent d'une probable étape de transfert des dessins [Fig. 74/75, 76/77].

755. Albert ROBIDA, « Notre programme », *La Caricature*, 3 janvier 1880, n° 1, p. 4.

756. *La Caricature* était imprimée dans les ateliers de photogravure Yves et Barret.

757. Ferdinand BAC, « Souvenirs sur Albert Robida par un de ses contemporains, 1880-1890 », *Le Progrès de l'Oise*, 2 juillet 1949, (réédité dans le *Bulletin de la société historique de la ville de Compiègne*, n° XXXV, 1997, p. 256).

Robida semble avoir également pratiqué le report de dessins originaux dont il n'était pas l'auteur, puisque cette procédure, irrespectueuse de l'original, provoqua le mécontentement de Félicien Rops à son encontre concernant un de ses dessins, envoyé à *La Vie parisienne* en 1876⁷⁵⁸ :

« Le dessin fait à Monaco dont *L'Indépendance* parlait est le dessin paru le 12 ou le 17 février dans *La Vie parisienne* & qui a été martyrisé par Robida. C'est devenu horrible & méconnaissable⁷⁵⁹. »

L'artiste belge fait part de sa déception à un autre correspondant, allant jusqu'à former un mot-valise pour désigner le résultat du report peu fidèle :

« J'ai fait une grande page dans *La Vie parisienne* « Deux jours à Monaco ». Malheureusement, Robida, chargé par Marcelin de mettre mes dessins sur pierre, y a mis la moitié du sien, et, pour faire le malin, en a ôté le caractère. Ah! quel troupeau de bisons inintelligents que ces journalistes du crayon qui fabriquent les journaux illustrés. C'est enrageant. Enfin, heureusement que j'avais défendu de mettre mon nom, je faisais cela pour les dames d'ici et la famille Blanc. [...] Elle, Elle, ELLE ! ou plutôt cela devait être elle avant le Robida qui a fait de tout cela un mauvais Ropsida ! Même la petite Vénus du titre n'a pu trouver grâce, et il n'en est rien resté du tout. Du reste, tu le verras bien toi-même si tu trouves ce maudit numéro⁷⁶⁰. »

Dans le domaine de la presse illustrée, Robida n'a diffusé qu'une seule lithographie originale. Il a d'ailleurs été fait un tirage avant la lettre sur papier velin de cette composition, imprimée sur la couverture d'un numéro rétrospectif de *La Caricature* intitulée « 89, salmigondis⁷⁶¹ » spécialement édité à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889 [Fig. 185/186].

Estampe et sauvegarde du patrimoine architectural

C'est Georges Decaux, l'éditeur fidèle et ami, qui permit à Robida de pratiquer régulièrement la lithographie lors de la préparation d'une série de livres sur *La Vieille*

758. « Une journée à Monaco », *La Vie parisienne*, 12 février 1876, p. 94-95.

759. Lettre de Rops à [destinataire non identifié], 27 juin 1876, Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, ML 3270/3.

760. Hugues REBELL, *Trois artistes étrangers : Robert Sherard, Sattler, Félicien Rops*, Paris, Tricon, 1901, p. 147.

761. Albert ROBIDA, « 89, salmigondis », *La Caricature*, n° 486, 20 avril 1889, couverture.

France parue entre 1890 et 1893. Cette série s'inspire du modèle du livre romantique constitué de vignettes et de planches lithographiques tout en proposant une exploration méthodique des provinces françaises dans la continuité de l'entreprise monumentale des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France* de Taylor et Nodier, entreprise commencée en 1820 en Normandie et achevée en 1878 dans cette même province. Robida initia donc un nouveau « pèlerinage artistique aux bonnes villes de la vieille France » afin de révéler « tout ce qui subsiste encore de noble et de brave, de grand et de pittoresque dans l'héritage dilapidé d'un magnifique passé⁷⁶² ». La série est inaugurée par un tome sur la Normandie, comme si Robida voulait mesurer les changements des paysages urbains depuis le passage de l'équipe du baron Taylor. Lancée en 1890, sa série se poursuit en 1891 avec un tome sur la Bretagne, pour les visites de laquelle il bénéficia des conseils d'Octave Uzanne⁷⁶³, puis avec un tome sur la Touraine en 1892 et un dernier sur la Provence l'année suivante.

La Vieille France répond à une vocation ancienne de Robida pour la peinture de paysage⁷⁶⁴. D'ailleurs, au cours des années 1880, il quittait Paris dès qu'il le pouvait pour des paysages moins urbanisés :

« C'est bien simple après 6 ou 8 mois de Paris, il n'y a plus d'intéressant en ce bas monde que les vieilles pierres et les antiques bâtisses. J'emploie donc mes vacances, les grandes et les petites, à leur faire mes dévotions. Pas de coin habituel, pas deux fois le même pays, même très beau, il y en a tant. C'est assez d'être attaché le reste de l'année à une corde, même un peu lâche⁷⁶⁵. »

La Vieille France est en effet l'aboutissement d'un projet mûri de longue date :

762. [Préface], *La Vieille France. Normandie*, Paris, À la librairie illustrée, n. p.

763. Lettre d'Albert Robida à Octave Uzanne, Val-André, 21 août 1890, coll. part, Paris : « J'ai fait une tournée dans le Finistère cette fois en commençant par Morlaix [...] Avez-vous vu les villages à calvaires et ossuaires comme St-Thégonnec, Grimiliau, Plougonven, etc. ? Ce n'est pas très commode avec les sentiers boueux et compliqués et les naturels qui répondent en breton au voyageur égaré. Je n'ai pas manqué La Roche-Maurice dont vous m'avez parlé. C'est tout à fait charmant et les petits coins de Landerneau sont fort amusants. Le dernier fonds à maisons de France ! [...] Je vais repartir pour aller du côté de Nantes où j'ai à voir quelques petites choses que j'ai manquées autrefois. »

764. L.A.S. d'Albert Robida à [Angelo Mariani ou Joseph Uzanne] datée du 11 octobre 1891, coll. BNF Rés 1417 [1416] *Album Mariani*, vol. 1, tome 2 : « Ma première intention était de faire du paysage – le vrai bonheur – et je n'y suis arrivé que depuis peu & par des détours. »

765. L.A.S. d'Albert Robida à [Jean Frappa], Saint-Cast, 31 juillet [1905]. Lettre reproduite en partie dans l'éditorial du *Téléphonoscope*, *Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 7, décembre 2001, p. 2, [lieu de conservation actuel inconnu].

« Je fais aujourd'hui ce que j'ai toujours rêvé de faire, le bonheur est dans les vieilles maisons & les vieux châteaux, et double satisfaction, satisfaction du croquis pris sur place, le comble de la joie, & satisfaction de reprendre ce croquis au retour. Ainsi je me désintéresse de tout le reste & je m'y plonge avec passion. Quand je vais à Paris je ne regarde plus rien, j'ai hâte de rentrer pour me remettre à mes carrefours de Loches ou de Chinon⁷⁶⁶. »

Par le choix du titre, *La Vieille France*, Robida se place sous le patronage de Victor Hugo. « Tout s'en va tout se nivelle », constate-t-il avec nostalgie dans le prospectus annonçant en 1891 la parution de *La Vieille France. Bretagne*, reprenant le discours initié soixante ans plus tôt par l'illustre écrivain, fervent défenseur du patrimoine national dans « Guerre aux démolisseurs », dans un article où il déplore « cette démolition de la vieille France, [entreprise au lendemain de la Révolution et qui] se continue avec plus d'acharnement et de barbarie que jamais⁷⁶⁷ ». Robida enregistre les éléments architecturaux caractéristiques des provinces avant qu'ils ne laissent place à des constructions sans charme et observe :

« On a passé dans un pays, on a vu et admiré quelque chose, monument ou carrefour, on repasse, il n'y a plus rien qu'une rue banale et des façades tristement quelconques⁷⁶⁸ !... »

Rarement séduit par les réalisations contemporaines, il sélectionnait les éléments architecturaux les plus anciens et pittoresques sans en faire pour autant une classification dans son ouvrage. Sa démarche n'est ni rigoureuse, ni systématique comme peut l'être celle de l'historien, mais il entend tout de même être précis dans ses relevés dont il bannit volontairement la fantaisie caractéristique de ses caricatures :

« Je vous jure que je suis exact dans Normandie & Bretagne, dans la Touraine en train, je suis scrupuleusement exact, je n'ajoute rien, je ne modifie rien, pas de sophistications, c'est ma devise⁷⁶⁹. »

766. L.A.S. d'Albert Robida à Henri Beraldi, Argenteuil, 13 novembre 1891. Paris, BNF, Réserve 8-YC-34 (A). La lettre est reliée Beraldi Henri, *Les graveurs du XIX^e siècle, op. cit.*, vol. 11 (1891), en regard de la p. 210.

767. *Revue des Deux Mondes*, tome 5, livraison du 1^{er} mars 1832, p. 607.

768. [Préface], *La Vieille France. Normandie*, Paris, À la librairie illustrée, 1890, n. p.

769. L.A.S. d'Albert Robida à Henri Beraldi, Argenteuil, 13 novembre 1891. Paris, BNF, Réserve 8-YC-34 (A). La lettre est reliée dans Henri Beraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle, op. cit.*, vol. 11 (1891), en regard de la p. 210.

Robida donne des jalons historiques fiables et se préoccupe en outre des légendes populaires. Face à la beauté d'un site, il transmet son enthousiasme au lecteur par une sélection subjective et sans souci d'exhaustivité, comme le fait remarquer Armand Dayot dans une préface en forme d'inventaire bibliographique destinée à valoriser un tome illustré de photographies héliogravées de *La Normandie pittoresque et monumentale*, tome consacré à la Seine-inférieure paru trois ans après *La Vieille France. Normandie* de Robida :

« C'est une œuvre jolie illustrée avec une spirituelle désinvolture par un artiste qui manie avec un égal talent la plume et le crayon, mais qu'on ne saurait consulter comme un répertoire de tout ce que la Normandie a produit de caractéristique et de saillant ⁷⁷⁰. »

Robida tente de consigner le souvenir des vieilles pierres à une époque où la physionomie des villes change rapidement sous l'effet de l'industrialisation. Mais avant toute question patrimoniale, un intérêt graphique l'entraîne d'un site à l'autre. Seules les lignes découpées et acérées intéressent le dessinateur qui poursuit une esthétique romantique de l'irrégulier, du bizarre, redoutant plus que tout « l'uniformité dans la banalité ⁷⁷¹ ».

D'aspect séduisant, présentés sous un cartonnage coloré, ces volumes illustrés sont rendus accessibles à des acheteurs moyennement fortunés grâce à l'usage combiné de la lithographie et de procédés de reproduction photomécaniques qui en réduisent le coût de fabrication. La lithographie, substitut fidèle du croquis au crayon, est utilisée pour les planches hors-texte. Cette technique élaborée à partir du support lapidaire est en parfaite adéquation avec le propos nostalgique du livre qui engage à la découverte du patrimoine architectural des provinces françaises. L'usage papier-report granuleux d'une qualité moindre pour les vignettes induit, par contre, une certaine mollesse et une absence de contraste dans le dessin.

770. *La Normandie monumentale et pittoresque, édifices publics, églises, châteaux, manoirs, Seine-inférieure*, 1^{re} [-2^e] partie, Le Havre, Lemâle & Cie, 1893, p. II.

771. *La Vieille France. Normandie*, Paris, A la Librairie illustrée, 1890, in-4, p. 96 : « L'entrée de ville aujourd'hui, n'est-ce pas toujours la même gare grande ou petite, avec l'hôtel de la gare et le restaurant de Paris en face, avec la même rangée de marronniers ou de platanes, c'est-à-dire l'uniformité dans la banalité. »

Pour le prix d'un volume de *La Vieille France*, c'est-à-dire 26 francs, on pouvait acheter à la date de sa publication un billet de train de seconde classe à tarif réduit pour un aller et retour jusqu'à Caen, mais l'avantage du périple en texte et en images est qu'il permet de découvrir non pas une seule ville, mais « beaucoup d'endroits bien moins connus que l'Afrique centrale », allusion humoristique aux périodiques de vulgarisation, tels que *Le Journal des Voyages* lancé par Decaux, glissée par Robida dans l'avant-propos de *La Vieille France*.

Les volumes de *La Vieille France* peinèrent à trouver leur lectorat et la série prit fin à l'issue du quatrième tome publié dans un contexte éditorial défavorable. En cette fin de siècle, les régions françaises furent successivement étudiées et restituées dans une abondante littérature touristique, par la lithographie, la peinture des impressionnistes qui en capta les tonalités colorées et les variations lumineuses, et la photographie devenue reproductible dans les imprimés. Le livre illustré sur les provinces qui mêle descriptions, anecdotes historiques et, dans une moindre mesure, émotions personnelles est un genre qui s'épuise, comme en témoigne la parodie qu'en fait Jerome K. Jerome, qui décortique en 1889 dans *Three Men in a Boat* le processus toujours identique de la fabrication du récit de voyage.

Le même principe éditorial, combinant vignettes dessinées sur papier-report et lithographies en hors-texte, fut utilisé en 1895 et 1896 pour deux volumes sur l'histoire des transformations architecturales parisiennes : *Paris de siècle en siècle* et *Le Cœur de Paris. Splendeurs et souvenirs*. Bien qu'apparentés à la série *La Vieille France* par leur aspect matériel, ces deux ouvrages sont d'intention différente. Les chapitres ne suivent plus la progression géographique et temporelle du narrateur, mais répondent à une lecture chronologique qui fait revivre dans la nostalgie différents âges de la capitale. Dans une démarche semblable à celle de l'archéologue, Robida étudie les édifices qui subsistent des époques passées afin d'en conserver l'image pour les générations futures. Il fut aidé dans cette tâche documentaire⁷⁷² par

772. Les carnets de Robida comportant listes de maisons et de rues parisiennes, schémas et croquis d'architecture laissent imaginer un travail préparatoire de longue haleine, mais dont on ne connaît pas la chronologie.

Charles Normand auquel il dédia *Paris de siècle en siècle*⁷⁷³. Lorsque les constructions étaient détruites, il en dessinait une restitution minutieuse en s'appuyant sur des archives ou des documents publiés à leur sujet, tout en tentant de garder la vivacité d'un croquis pris sur vif :

« Dans *Le Cœur de Paris*, l'œuvre maîtresse de l'artiste, celle qu'il préfère, nous trouvons également un autre Robida, le vrai suivant nous et selon lui, Robida dessinateur du pittoresque et de l'étrange, dont la sincérité réelle serait plutôt trahie par la virtuosité d'une exécution de premier jet, par la facilité sans hésitation, sans retouches apparentes, de ce crayon verveux⁷⁷⁴. »

Le texte didactique fait une place importante aux « vieux quartiers tortueux et embrouillés⁷⁷⁵ » pris dans leur globalité à un moment où la ville n'existe pas encore en tant qu'objet patrimonial, mais les illustrations descriptives sont majoritairement consacrées à la collecte de détails architecturaux. Même s'il est sensible à la notion de « tissu urbain », Robida se focalise sur des fragments dans une appréhension muséale. À une époque où les vestiges sont relégués au musée⁷⁷⁶, réceptacle de tout ce qui embarrasse le progrès dans une procédure symptomatique de la difficulté d'adapter le bâti ancien aux conditions de vie moderne, Robida réagit au désintérêt ambiant pour les traces du passé.

Par la compilation dessinée de constructions anciennes qui lui semblèrent représentatives ou remarquables, Robida constitua un musée imaginaire architectural qu'il ne cessera d'enrichir jusqu'à la fin de sa vie⁷⁷⁷. Après 1914, grâce à l'imprimeur-éditeur Baudelot, Robida continua son inventaire graphique des églises, cathédrales et

773. *Paris de Siècle en Siècle*, Paris, Librairie illustrée, 1895 : « À mon ami Charles Normand, Parisien de Paris, Secrétaire général des Amis des Monuments Parisiens, toujours sur la brèche pour la défense des intérêts artistiques de Paris toujours menacés ».

774. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, op. cit., p. 318.

775. *Paris de Siècle en Siècle*, Paris, Librairie illustrée, 1895, p. 396.

776. En particulier au musée Carnavalet qui doit sa création au préfet Haussmann en 1866.

777. L.A.S. d'Albert Robida à Élie Moroy, Neuilly-sur-Seine, 26 mars 1921, f° 459 : « En ce moment je fais surtout de l'aquarelle et de la lithographie mais vous savez comme tout est difficile à mettre en train aujourd'hui. J'ai fait des affiches, entre autres une grande lithographie de plus d'un mètre de largeur, une vue de Carcassonne à vol d'oiseau. »

L.A.S. d'Albert Robida à Élie Moroy, Neuilly-sur-Seine, 20 août 1921, f° 461 : « À la rentrée je me remettrai aux pierres lithographiques, série des cathédrales et série sur le Paris ancien. »

châteaux français dans une série de recueils lithographiques⁷⁷⁸. En parallèle, il composa quelques affiches de promotion touristique et accepta que ses croquis de vieilles villes soient reproduits dans des guides touristiques dont le fort tirage finançait les tirages lithographiques⁷⁷⁹.

Robida et ses commentateurs : Henri Beraldi et John Grand-Carteret

En dehors du domaine de la librairie, c'est grâce au bibliophile Henri Beraldi que Robida eut l'occasion de pratiquer la lithographie de manière plus officielle et dans une perspective plus artistique. La rencontre entre les deux hommes eut certainement lieu entre 1889 et 1890⁷⁸⁰, probablement chez le libraire Conquet ou par l'intermédiaire de Georges Decaux⁷⁸¹. En tant que fondateur, en 1889, de la société de publication intitulée *L'Estampe française contemporaine*, Henri Beraldi entendait diffuser à tirage limité (quarante ou cinquante épreuves) « les formes les plus variées et tous les procédés connus ou à connaître pour l'interprétation des grandes œuvres d'art ou l'exécution originale des compositions commandées⁷⁸² ». Les premières estampes dédiées à « la vie moderne et aux grandes manifestations des fêtes parisiennes » furent commandées par le célèbre bibliophile à Auguste Lepère et à

778. Les principaux recueils édités chez Baudelot sont *Les Villes martyres* (1914), *Les Belles Villes gauloises entre Rhin et Moselle* (1915), *Villes de Gloire et de souffrance* (1915), *Les Cathédrales de France* (1917), *Carcassonne* (1917), *À travers la France monumentale* (1924).

779. Des dessins de Robida viendront à leur tour illustrer les *Guides illustrés des chemins de fer* édités par Baudelot : Nord (1923), Est (1924), Orléans (1925), Midi (1926).

780. Dans la préface de la réédition d'un numéro complet du journal *La Caricature* intitulé « La Guerre au vingtième Siècle », Henri Beraldi écrivit en 1916 : « J'obtins de Robida, auquel me lie une amitié de vingt-cinq ans, l'autorisation de réimprimer son opuscule ». Voir Henri BERALDI, *Un caricaturiste prophète, la guerre telle qu'elle est prévue par Robida il y a 33 ans*, Paris, Dorbon-Aîné, 1916, p. 8.

Par ailleurs, un carnet d'adresses de Robida renferme l'adresse à laquelle Beraldi habitait, rue d'Anjou, avant qu'il ne s'installe avenue de Messine (cf. liste des sociétaires des Bibliophiles contemporains)

781. L.A.S. de Georges Decaux à Henri Beraldi, Paris, 27 septembre 1891. (Decaux appelle Beraldi « mon cher ami ») et travaille avec lui à l'édition d'un recueil sur Raffet. La lettre est reliée dans un exemplaire unique truffé de lettres autographes, d'aquarelles et d'estampes destinées à Henri Beraldi. Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Conquet, 1885-1892, vol. 11 (1891) en regard de la p. 96. Voir BNF Réserve 8-YC-34 (A)

782. Octave UZANNE, « L'estampe française moderne », *Le Livre*, 10 août 1889, p. 227.

Auguste Lèveillé pour obtenir des gravures de reproduction sur bois et à Jules Chéret et Robida pour des lithographies originales. Dans sa revue bibliophilique *Le Livre*, Octave Uzanne se fit le porte-parole du projet de valorisation de la lithographie porté par Henri Beraldi et incita ses lecteurs à en devenir les souscripteurs en leur présentant les planches à paraître. Proche de Robida, il fut à même de livrer au lecteur des précisions sur la genèse de la planche intitulée *Les amoureuses de la Tour Eiffel* :

« Autre commande faite par l'Iconophile fondateur au fantaisiste A. Robida qui manifestait devant lui tout haut son désir d'essayer la lithographie originale ; *L'Estampe française* le prend au mot et accapare la première pierre mise à mal par Robida⁷⁸³. »

Loin de la satire grimaçante et du désopilant récit de la visite de Louis XIV à la tour Eiffel imaginé pour *Le Petit Français illustré* [Fig. 72], la sage lithographie exécutée par Robida [Fig. 70], sur laquelle se trouvent réunies quatre Parisiennes aux toilettes brodées se promenant sur le Champ-de-Mars, cherche à donner un équivalent graphique aux tableaux des élégantes flâneuses que de Nittis⁷⁸⁴ et Jean Béraud⁷⁸⁵ proposaient dans les mêmes années [Fig. 71].

Dans son catalogue *Les Graveurs du XIX^e siècle*, paru en douze volumes chez Conquet depuis 1885, Henri Beraldi inséra en 1891 une notice sur Robida. Pour y justifier la présence de cet artiste qui était alors essentiellement connu pour ses dessins de presse, Beraldi met en avant l'aisance du nouveau graveur ainsi que son goût pour la lithographie :

« Depuis deux ans Robida, séduit par les ressources et les facilités de la pierre, s'est mis à lithographier⁷⁸⁶. »

La même année, Robida fit part à Henri Beraldi de « tous les remords dont [il se sent] bourrelé » d'avoir pratiqué si longtemps la caricature et manifesta sa volonté d'adopter un mode d'expression plus noble tel que la lithographie :

783. *Ibid.*

784. Vanni CASTAGNOLI, « Lo sguardo del flâneur nella pittura di De Nittis », *De Nittis e la pittura della vita moderna in Europa*, Cat. exp. Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, 2002. Torino, Ed. Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, 2002.

785. BERAUD Jean, *Parisienne place de la Concorde*, vers 1890, huile sur bois, 35 × 25 cm, Paris, Musée Carnavalet.

786. Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Conquet, 1885-1892, notice sur Robida dans le vol. 11, 1891, p. 207-213.

« [...] Je suis, je vous l'assure, un caricaturiste repentant, désireux de racheter toutes les pages de journaux d'autrefois par quelque chose de mieux ⁷⁸⁷. »

En lui commandant un des trente-huit frontispices gravés qui furent offerts aux souscripteurs de la collection complète des volumes composant le répertoire *Les graveurs du XIX^e siècle* ⁷⁸⁸, Beraldi donnait un crédit évident à Robida en tant que praticien de l'estampe.

John Grand-Carteret soutint, lui aussi, Robida dans sa pratique de la lithographie à travers *Le Livre et l'Image*. Dans cette revue qu'il créa en 1893, il fait la promotion de l'estampe et se réjouit que cette technique soit à nouveau en vogue :

« La situation favorable et bientôt privilégiée faite à l'Estampe dans toutes les grandes manifestations artistiques de notre époque, à l'Estampe que les Salons, jadis, reléguaient dans des ruelles inconnues ou dans des 'culs-de-sac inexplorés du visiteur', qui, aujourd'hui, s'étale bien en vue, en bonne place, et qui depuis cinq ans, a son Salon annuel, chez Durand-Ruel ⁷⁸⁹. »

Grand-Carteret encouragea Robida à pratiquer la lithographie en lui passant commande pour les frontispices des revues qu'il créa et dirigea ⁷⁹⁰. Il insista sur le renouveau au genre lithographique apporté par Robida dans la fin de siècle :

« Les volumes de Robida sur la vieille France se trouvent être les véritables initiateurs de cette forme nouvelle dans l'illustration du livre, à la fin du XIX^e siècle ⁷⁹¹. »

787. L.A.S. d'Albert Robida à Henri Beraldi, Argenteuil, 13 novembre 1891. Paris, BNF, Réserve 8-YC-34 (A). La lettre est reliée dans cet ouvrage : Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle*, op. cit., vol. 11 (1891), en regard de la p. 210.

788. Les autres frontispices sont gravés par Adeline, Bellangé, Chéret, Fraipont, Nanteuil, Robida, Toussaint, Lalauze, etc.

789. John GRAND-CARTERET, « L'image », *Le Livre et l'image*, 1^{er} semestre 1893, p. 188.

790. « Autrefois et aujourd'hui », *Le Livre et l'Image*, frontispice du tome 1 (1893), lithographie ; « À travers les livres, les héroïnes du roman », *Le Livre et l'Image*, frontispice du 3^e tome (1894) (ou du 2^e volume si réunion des 12 numéros en 2 tomes) 1915. « Les ancêtres », *L'Europe anti-prussienne*, n^o 12, 10 mai, dessin en noir et blanc en hors-texte en regard de la page 24. « Au front et à l'arrière », *Le Musée et l'encyclopédie de la guerre*, frontispice du tome 2, 1918.

791. John GRAND-CARTERET, « Les livres - 1- La lithographie et les livres pittoresques », *Le Livre et l'image*, tome 1, juillet 1893, p. 305-308.

En mettant fin à la défaveur dans laquelle la lithographie s'était trouvée pendant une trentaine d'années, Robida renoua avec la pratique artistique des illustres protagonistes de l'illustration romantique.

Robida et les manifestations collectives en faveur de la lithographie

Dans un courrier de remerciement adressé à Henri Beraldi en réaction à la lecture d'un tiré à part de la notice qui lui était consacrée dans *Les graveurs du XIX^e siècle*, où était répertoriée *La Vieille France* sous le numéro 22, Robida lui assura qu'il veillerait à développer une production personnelle de lithographies dévolues aux monuments anciens :

« Si je puis gagner quelques semaines dans la bousculade de l'existence, je tâcherai de faire quelque chose à part là-dessus, pour moi, & pour vous forcer à ajouter des numéros – seconde manière, la vraie ⁷⁹² ! »

Sans doute, dans ce souhait de faire des lithographies tirées à peu d'exemplaires sur une presse à bras cachait-il sa déception face au tirage des planches de *La Vieille France* qui avait été effectué à l'aide d'une machine et auxquelles faisaient défaut les riches nuances et les noirs profonds des épreuves tirées à la main.

La possibilité d'imprimer une planche dans de plus favorables conditions se concrétisa, en décembre 1896, lorsque la Société des Peintres lithographes fut fondée dans le but « d'organiser des expositions particulières destinées à remettre en honneur la lithographie d'auteur, la lithographie originale ⁷⁹³ ». Présidée par Henry Hamel, critique d'art de *La France* et directeur de la *Revue des Beaux-Arts*, cette société comptait parmi ses membres actifs Fantin-Latour, Dillon, Gottlob, Grasset et Veber. Robida fut invité à rejoindre le groupe dès sa préfiguration ⁷⁹⁴. L'achat d'une presse

792. L.A.S. d'Albert Robida à Henri Beraldi, Argenteuil, 13 novembre 1891. Paris, BNF, Réserve 8-YC-34 (A). La lettre est reliée dans le volume : Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle*, *op. cit.*, vol. 11 (1891), en regard de la p. 210.

793. « Les peintres-lithographes », *Revue biblio-iconographique*, 1897, p. 256.

794. L.A.S. de [Henri-Patrice] Dillon à Albert Robida, Paris, s. d. [1897], musée Vivienel, Compiègne : « [...] Je vous ai fait inscrire de [illisible] la nouvelle société qui a pour but d'exposer de la litho originale. [illisible] parlé la dernière fois, vous souvenez-vous et vous étiez des nôtres. »

lithographique appartenant à la Société permettait de réaliser des tirages sur Chine ou Japon pour lesquels Robida fut en contact avec le graveur Dillon⁷⁹⁵. Les membres de cette société n'étaient pas des puristes, puisque Robida fut autorisé à élaborer en « litho sur pierre, sur papier ou sur zinc calcaire⁷⁹⁶ » son estampe intitulée *Vive la très sainte Ligue* qui fut insérée en 1897 dans le septième fascicule *Les Peintres lithographes*. L'album trimestriel de lithographies originales et inédites, réuni sous la direction de Léonce Bénédite et Henri-Patrice Dillon, n'était tiré qu'à cent vingt exemplaires et vendu 60 francs et ne pouvait par conséquent toucher que des amateurs avertis.

Robida ne prit pas une part très active à la Société des peintres-lithographes au sein de laquelle naquit l'idée d'élever un monument à Gavarni⁷⁹⁷. Il participa néanmoins en avril 1902 avec Willette, Jules Roques et Louis Morin, à un bal destiné à recueillir les fonds nécessaires. Le *Programme-Souvenir* de ce Bal Gavarni donné au Moulin-Rouge rappelle la composition des nombreux cortèges créés en l'honneur du célèbre dessinateur auquel Robida dédia son char intitulé « La Mode et la Couture. 1930 ».

Dans les mouvements collectifs qui s'engageaient en faveur du renouveau de la lithographie et qui rejoignaient ceux dédiés à l'affichomanie, Robida resta en retrait mais bénéficia néanmoins des possibilités d'expositions offertes par le Salon et les galeries. Les deux galeristes auxquels il confia des lithographies furent Maurice Le Dault installé à Quimper⁷⁹⁸ et Edmond Sagot⁷⁹⁹ libraire parisien depuis 1881,

L.A.S. de [Henri-Patrice] Dillon à Albert Robida, Paris, s. d. [1897], musée Vivenel, Compiègne.
« [...] Tous nos remerciements pour votre acceptation. »

795. L.A.S. de [Henri-Patrice] Dillon à Albert Robida, Paris, s. d. [1897], musée Vivenel, Compiègne : « Cher Monsieur, Sauf contre ordre de votre part, nous tirons " Vive la Ste Ligue " demain vendredi. Si vous passiez du côté du Bd Rochechouart, montez donc. L'épreuve est-elle à votre goût. »

796. L.A.S. de [Henri-Patrice] Dillon à Albert Robida, Paris, s. d. [1897], musée Vivenel, Compiègne.

797. Un monument sera élevé en 1911 place Saint-Georges.

798. L.A.S. d'Albert Robida à Maurice Le Dault, Neuilly-sur-Seine, 28 juillet 1925, Rennes, bibliothèque municipale, MS 1438-173 lettre 1 avec liste d'œuvres : « Les lithos de Bretagne sont reclassées & j'en ai établi la liste. Ce sont des lithographies faites vers 1890 pour un de

marchand d'estampes contemporaines et auteur, en 1891, d'un catalogue d'affiches illustrées qui faisait autorité. Les lithographies insérées dans les volumes de *La Vieille France* furent donc tirées à part, soit pour être commercialisées directement auprès d'amateurs, soit pour être exposées au Salon de la Société des Artistes français. De 1898 à 1914⁸⁰⁰, Robida y présenta régulièrement des estampes originales qui assuraient une forme de publicité aux ouvrages qu'il avait publiés dans l'année⁸⁰¹.

Afin d'accéder aux techniques autographes que sont l'eau-forte et la lithographie, Robida s'engagea dans des tâtonnements infructueux et des stratégies hasardeuses pour se dégager de la forte contrainte des procédés de reproduction en vigueur dans l'imprimé. L'enjeu était pour lui de se libérer du joug du livre illustré et de n'être plus un simple illustrateur soumis au caractère industriel et commercial de la librairie, afin de pouvoir s'affirmer comme un dessinateur et graveur à part entière. Le changement de technique lui apporta un confort et une ouverture vers des recherches plastiques. Il put ainsi passer d'une pratique expérimentale et confidentielle de l'estampe originale à une pratique destinée à la commercialisation de ses propres œuvres.

À cet égard, le fait qu'il ait employé, à partir de 1888, le mot « ymagier » pour signer certains de ses travaux (*Les 100 Nouvelles nouvelles* en 1888, les *Contes pour les bibliophiles* en 1894) et pour se présenter sur sa propre carte de visite (réalisée à une date antérieure à 1898⁸⁰²) est révélateur de la dimension nouvelle qu'il entendait donner à ses créations graphiques dans la fin de siècle. En lutte contre la mécanisation croissante des procédés d'impression et de fabrication du livre, il afficha sa volonté de

mes volumes de *La Vieille France* publiés par la Librairie Illustrée Georges Decaux. Épreuves avant lettre sur Chine & signées. J'en faisais toujours tirer 3 ou 4 de chaque planche en vue du Salon ou des amateurs. Voyez s'il y en a qui vous conviennent je vous demanderai 20 F de chaque épreuve. »

799. L.A.S. d'Albert Robida à [Edmond] Sagot, Paris, 7 janvier 1914 qui donne le résultat des ventes : « Épreuves remises au total 118 - rendues 93 = 25 épreuves vendues 2 à 10, 23 à 7,50 172, 50 = 192,50 - 50% = 96,50 un reçu pour solde des 23 épreuves vendues sur cette liste »

800. Robida exposa en 1898, 1899, 1903, 1905, 1906, 1907, 1911, 1912, 1913, 1914.

801. Se reporter à l'annexe 8 où se trouve la liste des expositions auxquelles Robida a participé.

802. Date à laquelle elle est reproduite dans le livre de Léon MAILLARD, *Les Menus et programmes illustrés, invitations, billets de faire part, cartes d'adresse, petites estampes, du XVII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, G. Boudet, 1898.

se dégager d'un système moderne de production d'images. Par le titre d'ymagier, il revendiqua non seulement son autonomisation face au monde de l'édition contemporaine, mais aussi son rattachement à la tradition disparue des « tailleurs d'images ». Sa démarche s'inscrivait dans le courant de redécouverte de l'imagerie populaire amorcée par Champfleury et développée par Grand-Carteret à travers l'édition de nombreux recueils d'images et annonçait, en outre, la publication du périodique *L'Ymagier* menée entre 1894 et 1896 par Rémy de Gourmont et Alfred Jarry qui entendaient valoriser l'imagerie populaire dans un projet esthétique et artistique⁸⁰³.

803. Voir Emmanuel PÉRNAUD, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'Art*, n° 115, 1997 : « En arrachant l'imagerie au ghetto du pittoresque et du documentaire, en la mettant sur un pied d'égalité avec l'estampe originale, Jarry et Gourmont renouvellent son statut. Elle n'est plus jugée séparément, comme un art mineur, mais selon les critères mêmes de l'art tout court. »

Deuxième partie

–

**SINGULARISATION DU DESSINATEUR
DANS LA FIN DE SIECLE**

VII. L'espace journalistique, un laboratoire créatif

Dans la masse des journaux illustrés diffusés dans les années 1880, Robida imposa son style tout en apportant un renouvellement au genre caricatural. Sachant que, grâce à son poste de rédacteur en chef et de principal dessinateur de *La Caricature*, il y disposait de toute latitude dans les choix thématiques, graphiques et textuels. Il a paru essentiel, afin de mieux cerner son style et ses sujets de prédilection, d'interroger le corpus constitué des sept cent quarante-sept compositions qu'il élaborait sur ce support. Dans ce chapitre, il sera question dans un premier temps des procédés satiriques privilégiés par Robida et, dans un second temps, de la manière dont il exporta ses dessins dans d'autres journaux au-delà des années 1890.

1. Procédés satiriques des dessins de presse de Robida

Sous la notion polyvalente de caricature, choisie comme titre de son journal, Robida regroupait ses sujets fétiches dans de spacieuses planches récapitulatives et pratiquait la critique de l'actualité littéraire et théâtrale de façon régulière. Il introduisit aussi des pages plus narratives où voisinent texte justifié et vignettes. Mais c'est surtout en première page juste sous le titre « La Caricature », imprimé à l'encre noire en grandes capitales, que prennent place les compositions les plus significatives qui confèrent progressivement son identité au journal.

Sous le vocable « caricature » se déploient des processus très variés que les définitions successives du concept ne suffisent pas à cerner de manière définitive. Les historiens de l'art Laurent Baridon et Martial Guédron confirment d'ailleurs, dès les premiers mots d'introduction de l'ouvrage *L'art et l'histoire de la caricature*, que la caricature « qui se dérobe à tout principe et à toute définition susceptible de la circonscrire en quelques lignes, revêt des aspects si nombreux et si différents qu'il ne

saurait être question de les recenser tous ni d'en dresser un inventaire exhaustif⁸⁰⁴ ». Afin de maîtriser ce foisonnement définitionnel, ils précisent ensuite que « pour qu'il y ait 'caricature', il faut que la déformation grotesque, facétieuse ou parodique d'individus ou de groupes humains, tant réels qu'imaginaires soit faite à des fins de plaisanterie ou de dérision, voire de critique ou de subversion ». Ce processus de déformation, à la fois exubérant et discipliné, est relevé chez Robida par Henri Beraldi au cours d'une tentative d'explication de ce qui rend le style des dessins de Robida si particulier :

« Robida, en effet, s'il est "documenté", est bien trop fantaisiste pour être "documentaire". C'est avant tout un imaginaire, et le piquant de ses compositions est dans l'originalité de la déformation à la fois extravagante et mesurée qu'il imprime aux personnes et aux choses. [Il] déforme toujours sans laideur et sans méchanceté⁸⁰⁵. »

Les dessins caricaturaux de Robida semblent paradoxaux dans la mesure où ils entretiennent un lien double avec leurs cibles, qu'ils les critiquent autant qu'ils les valorisent. Par exemple, les repérages opérés par Anna Gourdet au sujet des « goûts et dégoûts littéraires⁸⁰⁶ » de Robida, conjugués aux observations faites par Philippe Hamon sur « Zola et Robida⁸⁰⁷ », lèvent toute ambiguïté au sujet des six critiques des romans de Zola dessinées dans *La Caricature*. Il ne fait pas de doute qu'elles viennent renforcer l'édifice satirique élaboré dans la presse de l'époque envers le maître de Médan mais, en comparaison des caricatures diffamatoires généralement diffusées, celles de Robida ne se contentent pas d'être offensantes, mais peuvent être aussi valorisantes et indulgentes, comme le démontrent les planches qu'il consacra à quelques romans zoliens⁸⁰⁸. Bien qu'il désapprouve le style littéraire de Zola, il n'a

804. Laurent BARIDON et Martial GUEDRON, *L'art et l'histoire de la caricature, des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p. 6.

805. Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle, op. cit.*, vol. 11 (1891), p. 210.

806. Anna GOURDET, « Goûts et dégoûts littéraires d'Albert Robida » *Albert Robida, du passé au futur, op. cit.*, p. 157-166.

807. Philippe HAMON, « Robida et Zola », *Le Téléphonoscope, Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 14, octobre 2007, p. 5-8.

808. « Nana ou le danger des mauvaises connaissances, imité de Berquin par Zola et illustré par A. Robida », *La Caricature*, n° 9, 28 février 1880, p. 4-5 ; « Pot-Bouille ou tous détraqués mais tous vertueux », n° 124, 13 mai 1882, p. 155 ; « Au Bonheur des Dames, coupe du roman de M. Émile Zola », n° 170, 31 mars 1883 ; « La joie de vivre ou le bonheur de se pendre »,

cependant pas l'air insensible à l'intérêt des thèmes socialistes abordés dans ses romans, ce qui le conduit à restituer la complexité romanesque dans des dessins à l'esthétique riche, susceptibles de condenser plusieurs niveaux de lecture, comme dans les deux exemples suivants.

Pour donner à voir et à comprendre les dessous de la bourgeoisie hypocrite dépeints par Zola dans *Pot-Bouille*, Robida, dans la planche intitulée « Pot-Bouille ou tous détraqués mais tous vertueux » de *La Caricature* du 13 mai 1882 [Fig. 26], reprend à son compte le procédé de la vue en coupe que Bertall utilisa pour montrer les différentes couches de la société parisienne, par un système de vision panoptique d'un immeuble⁸⁰⁹. Même si Robida ne respecte pas scrupuleusement l'emplacement des appartements décrits dans *Pot-Bouille*, il n'omet pas de rappeler la place prépondérante de l'escalier, lieu de rencontres et d'aventures dont il fait l'axe principal de la structure et dont il donne une vision anthropomorphe en l'assimilant à un protagoniste. Alors que Bertall montre les différentes couches de la société parisienne réunies dans un immeuble, Robida peuple quant à lui les appartements de personnages « détraqués » imaginés par Zola, tel Octave Mouret introduit en six endroits différents du cadre. Certains d'entre eux prétextent, pour se rencontrer ou s'absenter, des réunions au sujet de discussions sur le « naturalisme », un terme humoristique utilisé ici pour évoquer des liaisons extraconjugales. La page qui met pourtant l'accent sur le « dégoutantisme » de la bourgeoisie parisienne, loin d'être porteuse d'un message satirique acerbe, devient aussi un aide-mémoire ou un guide visuel incitant le lecteur à découvrir le roman pour se forger ses propres opinions.

La reprise du procédé de la vue panoptique sur la planche, « *Au Bonheur des Dames*, coupe du roman de M. Émile Zola », parue dans *La Caricature* du 31 mai 1883, bouleverse, cette fois, le sens de présentation habituel [Fig. 28]. Le lecteur doit en effet faire pivoter le journal d'un quart de tour pour appréhender, sur les deux pages disposées non plus côte à côte mais l'une au-dessus de l'autre, l'activité interne

n° 220, 15 mars 1884, p. 93 ; « Quelques croquis charbonnés sur *Germinal*, de Zola », n° 281, 15 juin 1885 ; « *L'Œuvre* d'Émile Zola, - Croquis par A. Robida », n° 332, 6 mai 1886.

809. Vignette extraite du *Diable à Paris* publiée dans *L'Illustration*, n° 98, samedi 11 janvier 1845, p. 295. Cette formule graphique avait déjà été utilisée par Robida dans le numéro du 15 mars 1879 de *La Vie parisienne* où une vue en coupe lui permettait de décrire un club de femmes.

du grand magasin *Au Bonheur des Dames*, dont Zola venait de faire le sujet de son dernier roman⁸¹⁰. Contrairement à *L'Assommoir*, à *Nana* ou encore à *Pot-Bouille*, qui avaient déclenché une ample vague caricaturale dans la presse, ce « poème de l'activité moderne » laissa les caricaturistes indifférents et Robida fut le seul à en proposer un commentaire graphique élaboré. En accordant à ce grand magasin la majeure partie de l'espace imprimé, Robida montre la démesure de ce nouveau temple de la consommation, qui domine les boutiques du père Bourras et du Vieil Elbœuf, ruinées par leur écrasant concurrent. Par la superposition de métaphores visuelles, celles de la cathédrale, du monstre, de la machine à vapeur, le dessinateur n'attaque pas directement la création littéraire de Zola, mais, en défenseur zélé du patrimoine architectural, s'appuie sur le roman pour orienter sa critique vers une condamnation de l'architecture moderne et de l'univers de la consommation.

Dans la mesure où, comme le souligne Michel Melot, « une forme ne saurait être objectivement une caricature. Elle est représentation d'un modèle et la caricature n'est qu'une position mentale prise par le dessinateur et le lecteur vis-à-vis de ce modèle⁸¹¹ », il paraît essentiel d'étudier dans les dessins de presse de Robida comment les processus de déformation s'appliquent aux réalités artistique, culturelle, sociale et politique. Plutôt que de chercher en vain à leur appliquer une définition préexistante et une typologie raisonnée préétablie, il s'agira donc d'élaborer, dans le développement suivant, une tentative d'identification des mécanismes satiriques qui rendent efficace la critique au sein des dessins de Robida.

Mécanisme général

Les cent quatre-vingt-dix-neuf dessins de Robida, présentés à la une de *La Caricature*, ne sont pas composés, construits et articulés de façon identique et répétitive.

810. Sandrine DORE, « *Au Bonheur des Dames* vu en coupe, la critique en image d'un roman de Zola par Robida », *Le Téléphonoscope*, n° 15, octobre 2008, p. 33-38.

811. Michel MELOT, *L'œil qui rit, le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du Livre, 1975, p. 9.

Néanmoins, afin de retenir l'attention du lecteur, la plupart d'entre eux répondent à un schéma de construction bien précis et rodé, qui se décompose en trois étapes.

Dans un premier temps, le processus de construction des caricatures passe par la présence d'un titre et la juxtaposition de deux ou trois éléments, étrangers les uns aux autres dans la réalité : une personnalité du monde des arts et des lettres, une personnification, un type masculin ou féminin, un objet évoquant une découverte scientifique, un succès théâtral, un événement, etc. Dans un deuxième temps, le lecteur, face à une situation énigmatique occasionnée par la coprésence inattendue d'éléments, essaie de faire le lien entre les deux ou trois éléments visuels, ce qui n'est pas très aisé, car le titre de la planche n'apporte que peu d'éclairage sur ce rapprochement insolite, et envoie souvent sur une fausse piste. Dans un troisième temps, la lecture des abondantes légendes imprimées en petits caractères et l'observation attentive dans la composition des scènes secondaires et des détails iconiques foisonnants livrent les indices nécessaires à l'appréhension du message satirique dans son entier.

Ainsi, la planche du 1^{er} janvier 1881 intitulée « Les étrennes de la Caricature » fonctionne selon ce schéma associatif : la Caricature est personnifiée par une jeune femme consultant un magnétiseur à la chevelure hirsute et au regard exorbité [Fig. 11]. L'attitude menaçante de ce dernier associé au fait que la jeune femme ait les yeux bandés incarnant la Caricature, peuvent conduire le lecteur, qui n'a pas encore prêté attention aux silhouettes qui virevoltent à l'arrière-plan sur un immense disque d'un rose lumineux, à l'imaginer prisonnière de cet être diabolique et victime de terribles menaces. La légende leur apprend cependant dans un deuxième temps que la Caricature consentante se prête à une expérience afin « d'offrir comme étrennes à ses lecteurs le moyen de gagner 50 000 francs à la Bourse par la connaissance des événements de l'année prochaine ». Les petits croquis imprécis, circonscrits à l'arrière-plan dans le disque où s'inscrit la vision onirique de la Caricature, prennent alors tout leur sens et annoncent à quelles cibles le caricaturiste envisage de s'attaquer au cours de l'année à venir, parmi lesquelles la « chute de plusieurs ministères », Zola vêtu d'une tenue d'académicien et le « congrès des divorceurs ».

Le projet de loi sur le divorce avait déjà été abordé dans une planche de *La Caricature* du 24 janvier 1880 intitulée « Faut-il tuer ou divorcer ? ». Au lieu de

dessiner des couples insatisfaits ou revendicatifs en instance de séparation, Robida esquive tout parti pris direct en se retranchant derrière l'écrivain Alexandre Dumas fils qu'il campe, dans les deux tiers supérieurs de la planche, sous les traits d'un médecin proposant des remèdes aux problèmes de mésentente dans les couples. Un premier éclairage est apporté à cette mise en scène insolite par le dessin secondaire qui occupe le tiers inférieur de la planche sur lequel les personnages en buste se succèdent en file indienne en attente d'une consultation. Incontournables et indispensables à la compréhension, les légendes dialoguées retranscrivent les questions de ces hommes et femmes confrontés à l'infidélité de leurs partenaires et les réponses apportées à leurs tourments amoureux par le médecin Dumas fils. Un deuxième éclairage, implicite celui-ci, vient compléter la lecture de l'image : Dumas est présenté comme spécialiste des incompréhensions matrimoniales car il est l'auteur de deux livres sur ce difficile sujet, parus en 1880 : *La question du divorce* et *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent*⁸¹².

En plaçant à la une Dumas qui soutient avec ferveur le projet de loi Naquet sur le divorce, Robida donne des indices variés permettant, en partie, de répondre à l'alternative posée dans le titre « Faut-il tuer ou divorcer ? », mais au lieu d'adresser au lecteur une réponse préconçue, il espère faire naître en lui une réflexion qui s'appuie sur des éléments internes, mais aussi externes à la composition. La caricature s'adresse donc à deux types de lecteurs : un premier ayant lu les ouvrages de Dumas et capable de mobiliser ses connaissances au moment de la lecture du journal, et un second qui pourrait être incité à aller chercher les informations manquantes qui lui permettraient de mesurer toute la subtilité de la charge.

Presque contemporaine des dessins de Robida, la définition du mot « caricature » proposée par *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e Siècle* de Larousse distingue deux modes opératoires dans le genre satirique : « la caricature qui se borne à donner un relief exagéré à nos laideurs et à nos infirmités physiques, et la caricature qui, tout en représentant l'homme sous un aspect ridicule, s'attaque

812. Alexandre DUMAS fils, *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent*, Paris, C. Lévy, 1880.

principalement à ses passions, à ses travers et à ses vices⁸¹³ ». Avec ce système d'assemblage improbable le caractérisant, Robida qui, de plus, ne se limite pas à la caricature de mœurs rend caduque cette définition. En puisant les composantes de ses dessins dans les domaines de la politique, des faits de société, de la littérature et de la technique, en les mettant en présence et en confrontation, Robida crée des collisions sémantiques qui activent la satire. John Grand-Carteret remarque que ce traitement illogique des sujets apporte un renouvellement à la caricature :

« Humoristes et observateurs, Robida et Le Petit rompent ainsi complètement avec la caricature au jour le jour, avec le bon mot dessiné, expliqué par l'image. Leur fantaisie, leur incohérence doivent influencer sur l'époque moderne⁸¹⁴. »

La toute première couverture de *La Caricature* du 3 janvier 1880, intitulée « Nana-Revue », sur laquelle le renouvellement de la rhétorique caricaturale dépréciative poursuivant Zola s'opère par un jeu de substitution graphique en donne un exemple. Au romancier se substitue le personnage de Nana et à la laideur de Zola la beauté séductrice de l'héroïne. La plume et le crayon utiles à l'écrivain sur le terrain pour la prise de notes prérédactionnelles sont, de même, remplacés par un appareil enregistreur, le « photo-phonographe », susceptible de recueillir des notes audiovisuelles [Fig. 38]. Ainsi, chez Robida, la manière de réagir à l'actualité repose en règle générale sur ce système de « transfert », de parataxe, fait d'associations et de substitutions, que la psychanalyse a défini.

Alors que de nombreuses caricatures du XIX^e siècle fonctionnent par métaphores visuelles et s'appuient sur le procédé de condensation décrypté par Sigmund Freud⁸¹⁵, celles de Robida, publiées dans un contexte non répressif, ne sont pas soumises à cet impératif de dissimulation du message satirique et font appel à un autre processus associatif, également identifié par Freud, le « déplacement ». Dans le

813. Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, Paris, Éd. Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, tome 3, p. 393.

814. John GRAND-CARTERET, *Les mœurs et la caricature en France, op. cit.*, p. 488.

815. Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1998 (1^{re} éd. 1905). Pour une analyse de l'utilisation du procédé dans le domaine de la caricature, se reporter à Philippe KAENEL, « Daumier, *Ratapoil* et l'art de la condensation », *Revue de l'art*, n° 137, 2002, p. 41-48.

mécanisme du rêve et de l'inconscient où un incident insignifiant peut « se substituer à des faits psychiquement significatifs ⁸¹⁶ », le « déplacement » se caractérise plutôt comme un phénomène de substitution qui intervient lorsque la tension psychique passe de représentations très investies à d'autres qui l'étaient beaucoup moins. Par ce mécanisme de glissement, des associations profondément réprimées sont remplacées par des termes contigus, superficiels et de moindre importance. Ce glissement opéré par la pensée, qui dévie face à un obstacle trop intense ou puissant vers une autre représentation atténuée, revient à désigner le principal par le secondaire ; ou encore, le tout par la partie, ce qui conduira Jacques Lacan à définir ce procédé en tant que métonymie – en l'extrayant de son acception purement linguistique ⁸¹⁷. L'inqualifiable invraisemblance qui anime de nombreuses caricatures de Robida repose ainsi sur ce concept de déplacement, ou de métonymie, répondant à la volonté d'atténuation de la violence satirique. D'ailleurs, cette volonté est permanente chez le caricaturiste qui cherche moins à choquer son lectorat qu'à le sensibiliser à un sujet d'actualité par des images esthétiques.

Mais, toutes les caricatures de Robida ne se réduisent pas au mécanisme schématique de la métonymie, précédemment identifié, certaines faisant à l'inverse, la promotion d'un sujet en feignant de le tourner en dérision, comme dans les planches dédiées à Pierrefonds [Fig. 83] ou au Mont-Saint-Michel [Fig. 85], lieux que Robida souhaitait faire connaître et apprécier aux lecteurs, en leur communiquant son enthousiasme et ses connaissances. La une de *La Caricature* du 22 septembre 1883 se trouve ainsi entièrement occupée par le « portrait » architectural du Mont-Saint-Michel sans que le trait n'apporte de déformation au monument, si ce n'est la vue plongeante qui en donne une perception générale. Quand on compare ce dessin journalistique au frontispice lithographié du volume sur *La Vieille France. Normandie* (1890) qui traite du Mont-Saint-Michel, vu cette fois en contre-plongée pour en faire ressortir la monumentalité, apparaît de manière évidente l'existence d'un style spécifique aux caricatures dans l'œuvre graphique de Robida. Néanmoins, ici, la note humoristique de la caricature n'est perceptible que dans les pages intérieures du

816. Sigmund FREUD, *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1971, p. 159.

817. Jacques LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, voir en particulier « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », p. 505-511.

journal où une succession de dessins imbriqués retracent les épisodes rocambolesques de la visite de ce site exceptionnel.

Procédés complémentaires

Dans les caricatures de Robida, l'usage de la métonymie n'exclut pas une combinaison entre elles de figures de style plus communes telle la parodie. Ce procédé s'exerce principalement dans les « Salons caricaturaux » [Fig. 173, 175, 180] et peut, dans ce cas, s'appliquer soit à une planche dans son intégralité ou bien être aisément introduit au sein d'une caricature initialement fondée sur un autre procédé. De même, il est fréquent que Robida utilise dans ses dessins les expressions prises au pied de la lettre et l'exploitation picturale d'une expression figurée, tels les « liens du mariage » matérialisés par de lourdes chaînes que le député Naquet, artisan de la loi sur le divorce, essaie de rompre avec les grandes tenailles d'un arracheur de dents [Fig. 17].

Dans la plupart de ces figures de style, l'image et le texte s'associent pour provoquer le rire. Ainsi, l'antiphrase montre une chose désagréable tandis que la légende la présente comme bénéfique pour un malheureux protagoniste. Les néologismes, déjà présents dans les caricatures de Daumier, notamment dans la série des « Divorceuses », ou dans les romans des Goncourt, se retrouvent chez Robida qui renomme le naturalisme « dégoutantisme » [Fig. 17] et baptise « magasinieuses » les élégantes dépensières [Fig. 27] et « boulevardieuses » les Parisiennes en promenade [Fig. 54]. Enfin, la représentation de la réalité à contre-pied qui fonde l'ironie, que Robida exploitera à outrance dans ses récits d'anticipation, où évoluent des femmes revendicatrices et indépendantes, selon une logique inspirée des vignettes d'Épinal du « Monde à l'envers », est déjà à l'œuvre dans *La Caricature* comme dans « Le coup d'état féminin » [Fig. 46, 57].

Développement du discours satirique

La densité des signes graphiques engendre dans les dessins de presse de Robida une impression d'instabilité que renforce l'omniprésence de légendes et d'inscriptions

manuscrites. Néanmoins, les compositions s'appuient souvent sur une structure géométrique bien réglée et sur une construction narrative contrôlée.

Sous-jacents aux dessins, trois types de structures géométriques, en particulier, permettent d'organiser le découpage de la page dans laquelle s'articule la rencontre d'objets, de personnalités et de milieux d'ordinaire éloignés les uns des autres. Le premier d'entre eux, le plus élémentaire, est agencé en une composition unique occupant la totalité de la page, dans laquelle est disséminée une surabondance de détails inattendus [Fig. 11, 12, 38, 44, 59, 84, 85]. Le deuxième type consiste en une scène principale, située au centre de la page et circonscrite par un cerne circulaire rectangulaire ou ovale, à laquelle répondent des vignettes disposées sur son pourtour [Fig. 23, 24]. Le troisième utilise, quant à lui, un fractionnement de la page en deux registres rectangulaires superposés qui peuvent être de dimensions dissemblables ou de taille et d'importance égales [Fig. 22, 56, 57, 187]. Ce schéma, parfois organisé selon une variante composée d'un rectangle principal inséré entre des rectangles annexes, est le support idéal de la dichotomie.

La division de la page en plusieurs zones distinctes n'empêche pas sa saturation, en raison de l'absence de grands blancs de réserve. L'abandon de la perspective scientifique et la prolifération de textes au sein de l'image accroissent la densité du dessin. De ces caractéristiques, accentuées par un graphisme incisif et précis tout en « paraphes quasi calligraphiques⁸¹⁸ », résulte un visuel complexe qui peut conduire le lecteur à se lasser de cette surabondance effrénée et des efforts de lecture qu'elle engendre. Au moment où Robida quitte sa place de rédacteur en chef de *La Caricature*, John Grand-Carteret en fait, d'ailleurs, le constat dans son livre *Les mœurs et la caricature en France* :

« Robida a la maladie de l'invention et du mouvement perpétuel, et c'est peut-être ce dernier point qui finira par énerver le public, par l'éloigner de cette

818. Arsène ALEXANDRE, *L'art du rire et de la caricature*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, [1892], p. 338.

œuvre qui, en somme, marque profondément au milieu des éternels clichés d'une vieille caricature sans science et sans esprit⁸¹⁹. »

Le « mouvement perpétuel » mentionné par Grand-Carteret concerne, non seulement, la capacité du dessinateur à rendre l'entrain des personnages dans des compositions regorgeant de détails, mais aussi la singularité du rapport qu'il entretient avec le temps qui le porte à soumettre ses lecteurs à de fréquents va-et-vient entre passé, présent et futur.

En effet, la construction narrative de ses caricatures s'opère en fonction d'une approche qui varie d'un sujet à l'autre et qui peut être comparatiste, diachronique, synchronique ou prophétique, afin d'apporter une compréhension allant au-delà des idées reçues et des redites de la presse humoristique. La perspective comparatiste repose sur une double représentation : elle oppose souvent deux relevés d'une situation, saisis chacun à des stades temporellement éloignés⁸²⁰. Dans cette configuration jouant sur la dichotomie, les états d'« avant » et d'« après », le temps « jadis » et l'« aujourd'hui » s'éclairent mutuellement [Fig. 78].

La présentation diachronique peut se décliner sous la forme du reportage journalistique en images, familière aux lecteurs des journaux depuis l'ouverture de l'agence de presse Havas⁸²¹, ou d'une synthèse thématique rétrospective⁸²² qui, en suivant un ordre chronologique, peut prendre la forme d'une histoire « à travers les âges » [Fig. 88]. La présentation synchronique joue sur la simultanéité : souvent composée en un tableau unique, elle exploite en son sein le comique de répétition des postures et des visages, la reprise en miroir des silhouettes et les ruptures d'échelle.

819. John GRAND-CARTERET, *Les mœurs et la caricature en France*, Paris, Librairie illustrée, 1889, p. 484.

820. « Comment on voyage », *La Caricature*, n° 92, 1^{er} octobre 1881 ; « Transformisme », *La Caricature*, n° 443, 23 juin 1888 (voir « la bonne vieille rue commerçante d'autrefois »).

821. « Le coup d'état féminin », *La Caricature*, n° 42, 16 octobre 1880, p. 1 [Fig. 57] . En réponse au premier gouvernement Ferry constitué le 23 septembre 1880, Robida relate trois semaines plus tard les épisodes rocambolesques d'un « Coup d'état féminin » et de la constitution d'un « gouvernement provisoire » exclusivement féminin.

822. « Le drrame !!! », *La Caricature*, n° 96, 29 octobre 1881 ; « L'opérette » [Fig. 222], *La Caricature*, n° 161, 27 janvier 1883 ; « Petite histoire de la danse », *La Caricature*, n° 117, 25 mars 1882, p. 100-101.

De toutes ces approches jouant sur la temporalité, la plus intéressante est l'extrapolation qui répond à l'étonnante proposition formulée dans le programme, celle d'une caricature « prophétique », capable par avance de condamner les comportements déduits par l'artiste à partir des attitudes de ses contemporains. Bien avant que Robida ne se lance dans ce genre, les prophéties étaient incontournables dans la presse humoristique où elles donnaient lieu en chaque début d'année à de farfelues prédictions illustrées⁸²³. Robida reprend ce modèle dans *La Caricature* avec les « Prédications de la Caricature pour 1880⁸²⁴ » qui regroupent des propositions toutes formulées au futur et construites par antiphrases [Fig. 10]. Le dessin est alors un indispensable auxiliaire permettant de visualiser les événements à venir. Robida avait déjà élaboré dans *La Vie parisienne* quelques planches rédigées au futur où la présence du mot « projet » dans le titre indique la part hypothétique⁸²⁵. La manière d'exposer la critique repose alors sur la description d'un univers futuriste qui se substitue à une réalité du monde contemporain, jugée inappropriée.

Dans *La Caricature*, Robida développa et systématisa ce principe de transposition et de représentation dans le futur qui a pour avantage de faciliter le traitement de sujets d'actualité particulièrement épineux, tel celui de la politique d'expansion coloniale de la France. Le concept d'anticipation fut par exemple appliqué en octobre 1883 à un numéro complet de *La Caricature* (couverture, pages de texte et vignettes, double page centrale et planche dépliant) sur la question des conflits armés, alors que les troupes françaises étaient engagées dans une guerre au Tonkin [Fig. 137]. Ce concept fut réutilisé pour évoquer la question de la démilitarisation dans un numéro intitulé « L'inoculation du Parfait Bonheur⁸²⁶ » [Fig. 188] où se superposent anticipation et parodie des nouvelles scientifiques de vulgarisation telles qu'elles paraissaient au même moment dans *La Science populaire* et *La Science*

823. Voir par exemple, Cham, « L'année prochaine », *Le Charivari*, 31 décembre 1845, p. 2-6.

824. *La Caricature*, n° 2, 10 janvier 1880, p. 4-5.

825. « Projet de règlement pour l'Assemblée nationale », *La Vie parisienne*, 8 février 1873 ; « Les Femmes soldats – projet d'une nouvelle organisation militaire », *La Vie parisienne*, n° 11, 13 mars 1875 ; « Projet pour le remplacement des vingt-deux statues de charcutières de la façade de l'Exposition », *La Vie parisienne*, n° 20, 18 mai 1878.

826. *La Caricature*, n° 239, 26 juillet 1884, p. 241.

illustrée. Dans ces cas difficiles, l'anticipation enjolivée de romanesque apporte des éléments de réflexion et permet une distanciation qui encourage à une compréhension globale de l'actualité.

La caricature et l'humour

Peu enclin à commenter ses travaux artistiques et littéraires, Robida ne s'exprima jamais au sujet des techniques de représentation qu'il mit en œuvre dans ses dessins de presse. Cependant, une enquête menée, en 1905, par le journaliste Léon Roger-Milès, sur « l'art du rire commenté par les humoristes » auprès d'un éventail de dessinateurs, parmi lesquels Robida, apporte un réel éclairage sur la question qui leur fut soumise : « Quels sont, en matière d'art plastique, les caractères susceptibles de provoquer le rire ? – et, par le rire, il faut entendre tous les rires. » Robida y répond en recensant différents procédés du comique capables de faciliter l'analyse de ses dessins :

« Ce qui peut provoquer le rire, tous les rires, de l'esclaffement au sourire ? C'est bien difficile à déterminer, car ce n'est même pas forcément la gaieté. Cela peut-être l'exagération ou la mise en valeur soudaine d'un caractère physique ou moral, ou d'une circonstance plus ou moins baroque, le choc de l'imprévu ou de l'inattendu, l'exagération outrancière, la charge grosse ou légère, aussi bien que le tracé pur et simple des choses fort ordinaires, tracé qui prend sa valeur uniquement par la bonhomie qu'on y met ⁸²⁷. »

Le procédé de « l'exagération » a pour équivalent la figure stylistique de l'hyperbole, ou bien la démarche prospective de l'anticipation. Le « choc de l'imprévu » procède du système de juxtaposition d'éléments antagonistes fondateurs de bon nombre de ses caricatures. Il reste à expliciter la « bonhomie », qualité si importante à ses yeux. Cette simplicité sans affectation transparaît dans ses dessins au trait spontané, sans excès de déformation, sans indécence, ni vulgarité. Elle semble liée au caractère de Robida, comme le souligne Octave Uzanne lorsqu'il loue la finesse d'humour, la bonté et la bienveillance de son ami :

« [...] cette belle nature d'homme loyal, honnête, sain, généreux, qui vibre à tout ce qui est noble, est beau et qui sait voir, comprendre, aimer la vie avec

827. Léon ROGER-MILES, « L'art du rire commenté par les humoristes », *Le Figaro, supplément littéraire du dimanche*, n° 5, 30 décembre 1905, p. 2.

une bienveillante douce et solide ironie et un humour digne de Töpffer, de Swift et de Nodier⁸²⁸. »

Sans s'engager dans une ambitieuse étude comparée de l'humour de Töpffer, de Swift, de Nodier et de Robida, on s'interrogera cependant sur le fait que ce dernier qui semblait présenter les parfaites qualités pour amuser ces lecteurs, se décrit auprès d'un de ses collègues comme « mauvais humoriste⁸²⁹ » alors que ses caricatures répondaient aux normes du genre comique.

En n'adoptant pas un parti pris immédiatement lisible, il laisse le soin aux lecteurs d'apprécier les situations qu'il leur soumet. Plutôt que de porter une attaque directe, il choisit de montrer l'aboutissement logique d'une situation qui est initiée par un comportement erroné, ridicule ou condamnable. Le dessin agit alors comme un révélateur en donnant, par un système de collages, tous les détails utiles pour faire naître une réflexion critique. Enfin, Robida fait émerger l'ambivalence d'une situation par la mise en scène de comportements fictifs invraisemblables.

Souvent espiègles, mais rarement hilarants, ses dessins fébriles, chargés d'hypothèses et de combinaisons demandent une lecture active. Comme Robida livre le plus souvent des caricatures au sens plurivoque, le lecteur est partagé, lors de leur interprétation, entre rire et consternation, entre approbation et désapprobation, entre défense et condamnation. D'ailleurs, au cours de son étude sur les journaux satiriques, Raymond Bachollet souligne la dualité entre dessins joyeux et dessins plus graves existant dans le corpus des caricatures de Robida :

« Grâce à une sensibilité à fleur de peau, à une imagination disponible et à un talent fou, il donne de son époque une image vivante, foisonnante, qui déconcerte parfois : il décrit les plaisirs de ses contemporains, il dénonce leurs faiblesses, il illustre leurs angoisses, il donne forme à leurs rêves⁸³⁰. »

Raymond Bachollet imagine Robida comme une personnalité gouvernée par les émotions et attire l'attention sur sa démarche novatrice et déconcertante. La

828. Octave UZANNE, « Un artiste écrivain, illustrateur, peintre, graveur, lithographe, architecte et voyageur : Albert Robida », *L'œuvre et l'image*, 2^e année, n° 2, février 1901, p. 4.

829. Jean-José FRAPPA, « Nos humoristes en villégiature », *Le Monde illustré*, vol. 59, n° 2527, 2 septembre 1905, p. 565.

830. Raymond BACHOLLET, « Panorama de la presse satirique française – La Caricature de Robida », *Le Collectionneur français*, n° 223, mai 1985, p. 11.

démarche créatrice de Robida apporte, en effet, un renouvellement à la caricature par le recours à l'anticipation et par des regroupements thématiques qui jouent sur l'inattendu et l'incohérence. L'anticipation, qui permet l'abstraction, est un filtre qui facilite l'expression d'une anxiété liée aux mutations sociales, politiques et techniques. Si Robida décrypta les espoirs et les angoisses de ses contemporains, il semble qu'il ait aussi traduit ses interrogations personnelles et ses inquiétudes concernant la pratique de son métier, ce qui explique que l'hebdomadaire n'ait pas eu d'équivalent au sein de la presse parisienne dont l'offre était pourtant vaste au cours des années 1880.

2. Après 1888, les contributions sporadiques d'un dessinateur invité

A partir 1890, devenu après une décennie d'intense production, une personnalité incontournable de la presse, Robida se montra de plus en plus sélectif dans ses collaborations journalistiques. Il abandonna volontairement le genre satirique qu'il ne pratiqua plus que par intermittence en tant qu'invité, et conserva, cependant, quelques rubriques régulières dans des journaux à contenu pédagogique. Cette nouvelle approche du dessin de presse se plaçait dans le droit fil de son œuvre de caricaturiste qui entendait non seulement distraire et amuser, mais aussi sensibiliser et alerter ses contemporains sur les dérives sociales et l'emprise des techniques liées à l'électricité.

Dans une lettre adressée en 1891 à Joseph Uzanne⁸³¹, Robida qui fait le bilan de son début de carrière, déplore de s'être laissé entraîner dans le monde absorbant de la presse satirique :

« Albert Robida né à Compiègne le 14 mai 1848 (j'ai eu bien tort de me presser, je le regrette maintenant). J'ai fait des caricatures – autre tort non moins grand, je me repens – je vous assure que je ne suis caricaturiste qu'à mon corps défendant⁸³² [...]. »

831. Secrétaire d'Angelo Mariani chargé de collecter les informations en vue de la publication d'un recueil de biographies de personnalités de l'époque.

832. L.A.S. d'Albert Robida à [Angelo Mariani ou Joseph Uzanne], 11 octobre 1891, coll. BNF Rés. 1417 [1416] *Album Mariani*, vol. 1, tome 2.

Après avoir travaillé sans répit pour *La Vie parisienne*, puis dans la décennie suivante pour *La Caricature* et les périodiques satellites de la Librairie illustrée, Robida chercha à se dégager du milieu de la presse. En novembre 1891, il rappelle à Henri Beraldi combien il s'est fourvoyé et lui fait part de sa résolution de s'extraire de cet engrenage professionnel contraignant :

« On commence par la caricature parce que c'est un genre facile & une fois dans le crime on continue. Maintenant je m'en repens, j'ai pris de bonnes résolutions & vous verrez que je me rattraperai. Si je caricature (sic) encore ce sera le moins possible & seulement parce que l'on ne peut pas tout à fait se détacher d'anciens complices ⁸³³. »

Un semestre après avoir rédigé ces confidences, Robida mit ses projets à exécution en quittant sa place de rédacteur en chef et de dessinateur du journal *La Caricature* ⁸³⁴. Au-delà de 1890, il n'intervint plus que de manière sporadique dans les journaux. Ses collaborations erratiques se répartirent alors en plusieurs branches : titres humoristiques en faible proportion, journaux d'information générale qui laissent une place aux illustrations, magazines destinés à l'enfance et à la jeunesse, périodiques ayant un rapport avec l'architecture, revues de vulgarisation scientifique et de voyages, et revues de lecture et de bibliophilie.

Dessins de Robida dans la presse de vulgarisation

Alors qu'il avait décidé de ne plus pratiquer la caricature, Robida intervint malgré tout avec un ton aimable à vocation didactique dans des journaux de vulgarisation, tels que *L'Illustration*, *La Nature* et le *Journal des voyages* qui ouvraient leurs colonnes aux dessins humoristiques en faisant appel à des artistes renommés.

Les dessins de Robida exécutés, en 1888 et 1889, dans *L'Illustration* sont proches des illustrations pour la librairie dans la mesure où ils apparaissent sous forme de vignettes intercalées dans les colonnes typographiques. Dans cet

833. L.A.S. d'Albert Robida à Henri Beraldi, Argenteuil, 13 novembre 1891. Paris, BNF, Réserve 8-YC-34 (A). La lettre est reliée dans le volume suivant : Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle*, op. cit., vol. 11 (1891), en regard de la p. 210.

834. Le dernier dessin de Robida y est publié le 25 juin 1892.

hebdomadaire, il illustra principalement des textes d'Étienne Grosclaude⁸³⁵ et fut, pour *L'Illustration*, une dernière fois l'auteur, à la fois du texte et de l'image, de la nouvelle « Struggle for high life⁸³⁶ » dans laquelle il ridiculise les rituels élitistes de la société mondaine parisienne de la fin du XIX^e siècle dans une parodie des théories darwiniennes où sont énumérés les obstacles que l'homme moderne doit affronter avant d'accéder au luxe matériel, tout en veillant à assurer sa survie financière face aux créanciers aux dents longues.

Certainement en réponse à l'invitation de son ami Gaston Tissandier⁸³⁷, il apporta également de la fantaisie à la revue de vulgarisation scientifique *La Nature*. Il fut amené à illustrer le supplément du périodique qui regroupe « Les nouvelles scientifiques », à raison d'une à six pages par an, en y abordant trois catégories de sujets : les aspects architecturaux ou paysagers typiques des provinces françaises, les distractions sportives ou éducatives, et les progrès techniques appliqués à la vie quotidienne. Ses dessins les plus malicieux tournent en dérision l'usage de nouveaux moyens de locomotion. Il présente ironiquement dans un « Buffon illustré⁸³⁸ » « la plus noble conquête que l'homme ait faite, celle du cheval-vapeur » et prévoit les inconvénients des transports aériens dans un « manuel du chauffeur en aéroteur⁸³⁹ » ainsi que dans la « première leçon d'aéroclette » qui met en scène différentes situations génératrices d'accidents aériens. La composition des pages parodie les planches de sciences naturelles, rassemblant plusieurs spécimens d'une même espèce pour en montrer les variantes. Ainsi, dans « Essais d'utilisation.– Fantaisies de la Pédale. » sont représentés avec beaucoup de sérieux et nombre de détails rendant plausible des situations invraisemblables huit usages professionnels de la bicyclette, dont le « Vélodrome-usine » et la « Tricyclette-baratte » [Fig. 191].

835. Robida préparait à ce moment-là des illustrations destinées à une publication de l'auteur. Voir Étienne GROSCLAUDE, *L'Exposition comique de 1889*, Paris, Dentu, 1889, in-8, 93 p.

836. *L'Illustration*, n° 2390, 15 décembre 1888 (1^{er} épisode) et n° 2395, 19 janvier 1889 (2^e épisode).

837. Leur première rencontre fut inattendue, comme en témoigne une photographie dédiée (musée Vivenel, Compiègne). Robida assista de manière fortuite à l'atterrissage du « premier aérostat électrique à hélice, expérimenté par MM. Albert et Gaston Tissandier » le lundi 8 octobre 1883 à Croissy-sur-Seine, à côté de son domicile.

838. *La Nature*, supplément « Nouvelles scientifiques », n° 1648, 13 juillet 1901.

839. *Ibid.*, n° 1492, 28 décembre 1901.

Dans le domaine de la vulgarisation, Robida offre certains de ses dessins à *La Bonne Cuisine pour tous* qui, comme son titre l'annonce, entend mettre à la portée du plus grand nombre les astuces et savoir-faire culinaires. De même, la dénomination « bonne cuisine » corrobore ce choix de démocratisation gustative à l'opposé de la gastronomie élitiste. À la suite du baron Brisse (1813-1876), qui fut le premier à offrir chaque jour une chronique gastronomique dans le journal *La Liberté*, la presse quotidienne accueille couramment dans la seconde moitié du XIX^e siècle une rubrique culinaire dans ses colonnes tandis que les périodiques spécialisés se multipliaient⁸⁴⁰.

Quand, en 1902, le chroniqueur Fulbert-Dumonteil (1831-1912) lança le bi-mensuel *La Bonne Cuisine pour tous*, Robida participa presque à chacun des numéros par un dessin en couverture, des vignettes éparses et des images repères placées en tête d'articles thématiques. Comparativement aux illustrations habituellement proposées dans ce genre de revue (leçons de découpe, plans de table, argenterie, mets dressés de façon spectaculaire), celles de Robida se démarquent par leur indiscipline jubilatoire qui désacralise l'art culinaire français.

La dimension pédagogique des dessins humoristiques de Robida se retrouve dans le *Journal des voyages*. Bien que Georges Decaux, le fondateur du journal, ait quitté depuis dix ans la Librairie illustrée, Robida retourna vers ce périodique, où il avait déjà publié en 1879 le récit d'une excursion en Espagne⁸⁴¹, en y intervenant, en 1901 et 1904, pour illustrer deux nouvelles fantastiques⁸⁴². Mais le point fort de sa collaboration graphique fut, pendant les quatre premières années, la planche de croquis pris sur le vif extraits de ses propres carnets pour répondre à la thématique des voyages. À partir de sa deuxième année de collaboration, ces planches de vues pittoresques alternent avec compositions humoristiques dont Marie Palewska souligne

840. Sous le Second Empire *Le Gourmet, journal des intérêts gastronomiques* dirigé par Monselet, puis *Le Journal des Gourmets* (1878-1882) furent les titres les plus diffusés.

841. « Une petite course dans la Sierra Morena », *Le Journal des Voyages*, n° 115, 21 septembre 1879, p. 167 et 170-171, p. 172 (dessin).

842. Wilfrid de FONVIELLE, « À la surface de Mars : fantaisie d'astronome », n° 220, 17 février 1901, p. 186-187, p. 185 couverture de Robida : « Les Habitants de Mars communiquant avec la terre ». William COBB [Jules Lerminal], « Mystère-Ville », n° 418-434, 4 décembre 1904-26 mars 1905.

« l'adéquation aux thèmes privilégiés du journal : l'actualité géographique et coloniale, l'exotisme, le voyage et les moyens de transport ⁸⁴³ ».

Collaboration éphémère à la presse humoristique et satirique

Au cours des années 1880-1900, Robida participa dans des proportions variables à presque tous les grands titres dédiés à l'humour, au dessin et à la caricature tels que *La Vie parisienne*, *Gil Blas*, *Le Courrier français*, *Le Chat Noir*, *Le Rire*, *Le Pêle-Mêle*, *L'Assiette au Beurre*, *Le Sourire* et *La Vie en rose* ⁸⁴⁴, tout en se tenant éloigné des titres très politisés.

Alors qu'il était toujours attaché à *La Caricature*, Robida revint à *La Vie parisienne*, après une absence de sept ans, à la faveur de la nomination d'Armand Baudouin, successeur de Marcelin à la tête du journal. Au sein de la rédaction, Armand Rosenthal, plus connu sous le pseudonyme de Jacques de Saint-Cère, fut son interlocuteur privilégié ⁸⁴⁵. De 1887 à 1889, les incursions de Robida, toujours rédacteur en chef de *La Caricature*, furent régulières mais se limitèrent à des vignettes intercalées dans les colonnes de textes. De nouveaux dessinateurs (F. Bac, L. Vallet, H. Gerbault, Guydo, L. Métivet, etc.) ayant investi les pages centrales, la revue prit une tournure grivoise à laquelle Robida n'adhéra pas. Il continua à y dessiner des types féminins repérables à leur attitude un peu guindée et persista à distiller quelques touches de critique artistique et littéraire dans des croquis humoristiques.

Avant que le *Gil Blas* ne devînt ce périodique dans lequel la caricature servait de faire-valoir aux personnalités du monde artistique, le journal imprimait de temps à

843. Marie PALEWSKA, « Albert Robida dans le *Journal des Voyages* », *De jadis à demain*, *op. cit.*, p. 282-289.

844. Robida arrive à placer sds dessins plutôt sobres dans *La Vie en rose* alors qu'elle diffuse des images légères. Voir par exemple, « En route pour le sabbat », n° 37, 29 juin 1902.

845. L.A.S. de Jacques Saint-Cère [Armand Rosenthal] à Albert Robida, [Paris], s. d. : « Voilà les types. Suivez je vous en prie les indications et si vous étiez gentil et prêt demain soir envoyez-moi les dessins avant de les envoyer à Baudouin pour que je puisse me conformer à vous si vous ne vous étiez pas conformé à moi ! À vous, mon cher homme de grand talent »
L.A.S. de Jacques Saint-Cère [Armand Rosenthal] à Albert Robida, s. l., s. d. [1889] : « [...] C'est pour les autres à votre fantaisie, en long en large et en travers, comme vous voudrez, en côtoyant le sujet sans le suivre servilement. Je compte sur vous pour rendre cette revue très très (c'est-à-dire deux fois) intéressante. »

autre des dessins à « la note moderne ⁸⁴⁶ ». C'est ainsi que, pour le numéro spécial du 15 juillet 1890, Robida envoya un dessin sur les bains de mer d'ailleurs très semblable à celui d'une des couvertures de *La Caricature* ⁸⁴⁷.

Populaire auprès de ses collègues, Robida fut amené à se joindre aux Dîners du crayon fondés à l'initiative du dessinateur Mars en 1890 ⁸⁴⁸. Ces réunions informelles et joyeuses permettaient aux artistes, dispersés par leur activité, de lier connaissance ou de revoir des collègues proches et put donc y retrouver les membres de son équipe, Caran d'Ache, Draner et Le Mouël. Le regroupement amical se transformait volontiers en société de secours mutuel lorsque les événements l'y obligeaient.

Ainsi, fut édité en 1902 un recueil collectif illustré, *La Couronne de lierre. Poésie, musique, prose* ⁸⁴⁹, auquel participa Robida ⁸⁵⁰ dans le but d'aider la famille de Léon Moulignié ⁸⁵¹, restée sans ressources après le décès de l'artiste. Les réunions rassemblant plusieurs générations de dessinateurs se poursuivirent jusqu'à la Grande Guerre, mais les archives manquent pour en reconstituer les enjeux ⁸⁵².

846. *Gil Blas*, 15 juillet 1890, p. 1.

847. Voir « La bande joyeuse de la plage », *La Caricature*, n° 449, 4 août 1888.

848. L.A.S. de Mars [Maurice Bonvoisin] à Albert Robida, [Paris], 16 mars 1890, musée Vivenel, Compiègne : « Nous avons fondé entre amis, le dîner du crayon. Six réunions mensuelles par an, de décembre à mai. Voici les premiers adhérents : - Caran d'Ache - Draner - Fraipont - Gérardin - Grasset - Hubert Dys - Lepère - Adrien Marie - Mars - Le Mouël - Paillard - H. Pille - Paul Renouard - Tofani - Yon. Voulez-vous nous faire à tous le grand plaisir d'en être ? Le premier dîner aura lieu selon toute probabilité le lundi 31 mars - la série sera continuée le dernier lundi de chaque mois. Donc nous dînerons trois fois en tout cette saison et nous reprendrons nos réunions en décembre. Billard – le secrétaire vous écrira à ce sujet si vous en êtes. Un mot mon cher Robida et ma meilleure poignée de main. »

849. *La Couronne de lierre. Poésie, musique, prose*. P. Mouillot, imprimeur-éditeur, 1903
Publication collective Publié par une Sté d'illustrateurs "le Crayon". Contient une réunion de poésies (J. Doucet, Mallarmé) et prose (Montorgueil, G. Rozet, etc.) de chants avec musique et d'ill. de Fraipont, L. Morin, Vierge, etc., tiré à 456 exemplaires.

850. Robida y a contribué pour « Satanas anachorète » conte en prose, illustré de 5 dessins.

851. Dessinateur avec lequel Robida avait illustré *Contes du pays d'Armor* (1902) de Marie Delorme.

852. L.A.S. de Mars [Maurice Bonvoisin] à Albert Robida, Paris, 26 mars 1909, musée Vivenel, Compiègne : « Le prochain dîner du crayon a lieu jeudi, 1^{er} avril au Café de Versailles place de Rennes : j'avais promis de vous en prévenir. Dites-moi si vous viendrez. Moi je serai probablement parti depuis plusieurs jours à Cannes ; mais je compte bien assister au dîner suivant le premier jeudi de mai. Faut-il prier le secrétaire de vous envoyer régulièrement un rappel ? »

Robida ne déclina aucune des sollicitations qui lui furent adressées⁸⁵³, hormis celle du célèbre journal monarchiste, *Le Triboulet*⁸⁵⁴. Pour sa participation au

S'il s'engagea auprès Jules Roques⁸⁵⁵, rédacteur en chef du *Courrier français*, à lui fournir un dessin, il ne chercha pas pour autant à accorder sa livraison au contenu polisson et joyeux de l'hebdomadaire⁸⁵⁶. Néanmoins son très convenable portrait de canoteuses intitulé « Les villégiateurs et les villégiatures aquatiques, les bords de la Seine⁸⁵⁷ » donna toute satisfaction à Jules Roques, désireux d'accueillir toutes les formes de « Beaux-arts » dans le périodique où se côtoyaient des caricatures de Willette et Forain, des estampes et des reproductions d'œuvres d'art. Pour souligner l'honneur que lui faisait le rédacteur en chef de *La Caricature* de participer à son journal nouvellement fondé, Roques fit réaliser par Uzès un portrait caricatural de Robida [Fig. 7] qui fut inséré dans *Le Courrier français* vis-à-vis d'une planche composée par Robida mêlant lui-même présentation autobiographique manuscrite et

853. Celle-ci fait exception car aucune trace des titres mentionnés dans la lettre n'a été trouvée dans les fichiers des bibliothèques. L.A.S. de Henri Piazza à Albert Robida, Paris, s. d., musée Vivenel, Compiègne : « Je vous avais écrit il y a quelques jours, comme secrétaire général du *Soleil du dimanche* pour vous demander votre collaboration à ce journal et aussi au journal *Le Bon rire* que va éditer M. Flammarion et à la tête duquel je suis placé [...]. »

854. Robida semble avoir été contacté à la fin de l'année 1888.
L.A.S. de Jean de Bonnefon à Albert Robida, Paris, s. d., musée Vivenel, Compiègne : « Monsieur, *Le Triboulet* reconstitué voudrait donner comme numéro de 1^{er} janvier une revue de fin d'année, véritable pièce en trois actes avec des dessins, des textes gais, satiriques, etc. Votre talent nous serait précieux pour exécuter ce numéro. [...] »
Ce journal comme le signale la préface du n° 42 du 2 décembre 1888 a été arrêté « un instant ». Il reprit avec à sa tête un nouveau directeur Jean de Bonnefon, mais aucun numéro illustré par Robida n'a été trouvé dans ces dates.

855. L.A.S. de Jules Roques à Albert Robida, Paris, 18 mai 1888, musée Vivenel, Compiègne. Se reporter à l'annexe 3, où est reproduite une partie de la documentation inédite concernant la collaboration de Robida au *Courrier français*.

856. Un numéro contenant des dessins de Zier et Louis Legrand fut saisi sous prétexte de représentation pornographique.

857. « Les bords de la Seine. - Villégiateurs et villégiateuses aquatiques », *Le Courrier français*, n° 22, 27 mai 1888, p. 4, dessin au trait, noir et blanc, pleine page.

croquis⁸⁵⁸. Par la suite, Jules Roques déplora la brièveté de l'incursion de son collègue au sein de son journal⁸⁵⁹.

Robida, qui ne tenait pas à être associé à une équipe organisatrice de bals costumés parfois licencieux et connus pour leurs débordements contraires à la morale⁸⁶⁰, se joignit, malgré tout, ponctuellement aux artistes qui gravitaient autour de Jules Roques à l'occasion des rendez-vous annuels de Mardi-Gras ou de la Mi-Carême à l'Élysée Montmartre. Il apporta son soutien aux projets de cortèges artistiques pour cette occasion⁸⁶¹ et prêta en 1895 son crayon à la feuille estudiantine *Au quartier latin, organe de la cavalcade des étudiants* pour rappeler la tradition du Bœuf gras qui s'était perdue depuis une quinzaine d'années et dont les Parisiens attendaient vivement le retour⁸⁶². La manifestation fut officiellement rétablie en 1896 et, les artistes montmartrois se mobilisèrent aussitôt autour de Jules Roques pour l'organisation à la Mi-Carême, d'une cavalcade concurrente, la Vachalcade⁸⁶³. Robida, qui resta en marge des premières éditions de 1896 et 1897, fut appelé pour celle de 1899 par l'intermédiaire du dessinateur Louis Morin⁸⁶⁴ (ancien dessinateur de *La*

858. *Le Courrier français*, n° 23, 3 juin 1888, p. 7. Composition de Robida où se mêlent dessins et lettre manuscrite, dessin au trait, noir et blanc, pleine page. Voir L.A.S. de Léon Roger-Milès à Albert Robida, Paris, 20 novembre 1888, musée A. Vivenel, Compiègne.

859. L.A.S. de Jules Roques à Albert Robida, Paris, 17 octobre 1888 : « J'ai reçu le splendide ouvrage [*Le XIX^e Siècle*] que vous m'avez adressé ces jours-ci. [...] Permettez-moi par la même occasion de vous envoyer l'original de votre portrait par Uzès. Ce sera un souvenir de notre trop courte collaboration au *Courrier Français* – dont les pages sont toujours à votre disposition. »

860. Pour les caractéristiques du journal voir Laurent BIHL, « *Le Courrier français* », *Ridiculous*, n° 18, numéro spécial sur « Les revues satiriques françaises », 2011, p. 146-148.

861. L.A.S. de Jules Roques, avec les signatures de Bellery-Desfontaines, Guillaume, Moreau-Vauthier, Louis Morin, Mucha, René Péan, Albert Robida à Georges Cain [conservateur du musée Carnavalet], Paris, 23 février 1894.

862. Dessin de Robida : « Le plaidoyer de la cause grasse, par la basoche du Palais, le jour de Carême prenant ».

863. Laurent BIHL, « L'armée du chahut : les deux Vachalcades de 1896 et 1897 », *Société et représentations*, n° 27, avril 2009, p. 169-191.

864. L.A.S. de Morin Louis à Albert Robida, [Paris], 2 février 1899 : « *Le Courrier français* organise comme vous avez pu le voir dans les journaux, un cortège pour la mi-carême, en attendant de plus belles fêtes en 1900 ; en causant hier avec Roques, nous déplorions vos multiples occupations car il n'y a que vous qui pourriez faire dignement le char de l'exposition, où, parmi d'autres attractions, le Vieux Paris aurait la première place. Bien que je m'attende à votre réponse : – mon cher ami, je n'ai pas le temps – j'ai tout de même voulu vous dire notre regret de ne pas avoir votre collaboration pour ce clou du cortège. »

Caricature), mais la municipalité refusa de financer le projet ce qui mit un frein à la construction des douze chars prévus pour le cortège carnavalesque. En dépit de l'important soutien matériel du marchand de spiritueux Dubonnet, ce projet fut abandonné, mais les aquarelles préparatoires de Willette, Mucha, Lami, Falguière, Rochegrosse, Poilpot, etc. furent malgré tout présentées dans une exposition au musée Carnavalet⁸⁶⁵. Par ailleurs, des croquis préfigurant la scénographie des chars furent révélés dans les pages du *Courrier français*. Robida élaborà à cette occasion, à la demande de Jules Roques⁸⁶⁶, une double page, en plus du schéma du « char de l'exposition universelle de 1900 », qui suggérait l'élan de la fête dont le quartier de Montmartre avait été privé⁸⁶⁷.

Dès la fondation du *Rire* en 1894, une rivalité apparut entre ce jeune journal qui s'inscrivait fortement dans l'histoire de la caricature en se présentant comme une synthèse de tous les types de publications satiriques existants et *Le Courrier français* dont il essayait d'attirer certains dessinateurs tels Willette et Forain. Dans ce but de captation, Arsène Alexandre, le rédacteur en chef du *Rire*, utilisa de manière très habile la préparation d'articles et celle d'un ouvrage sur la caricature⁸⁶⁸ pour approcher certaines personnalités qui occupaient une position en vue, parmi lesquelles Robida⁸⁶⁹. Participer au *Rire* revenait à toucher un large lectorat et à être publié dans un contexte valorisant en raison de la qualité de l'impression en couleurs

865. Henri DARGES, « Visions d'art », *Gil Blas*, n° 7044, 1^{er} mars 1899, p. 1.

866. L.A.S. de Roques Jules à Albert Robida, Paris, 8 mars 1899 : « Je serais enchanté que vous refassiez votre dessin à la plume. Je le ferais graver pour le prochain numéro. Il faudrait donc que je l'aie mardi soir rue des Bons Enfants 19. Si vous donniez un peu de développement à votre dessin en y ajoutant les personnages qui doivent accompagner le char – cela permettrait une double page. Faites donc plus grand de façon à réduire. »

867. *Le Courrier français*, 19 mars 1899, p. 6-7.

868. Arsène ALEXANDRE, *L'art du rire et de la caricature*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, [1892], p. 338 ; Arsène ALEXANDRE, « French Caricature of Today », *Schribner's Magazine*, vol. 15, n° 4, avril 1894, p. 477-488.

869. L.A.S. d'Arsène Alexandre à Albert Robida, Paris, 14 octobre 1896, Compiègne, musée A. Vivenel : « Nous avons été un peu en rapport d'articles et de correspondances, mais il y a longtemps que je désirais vous connaître. Je sais quels sont vos travaux et je n'ignore pas que vos préoccupations actuelles sont d'un ordre beaucoup plus relevé. Mais est-ce qu'il vous déplairait absolument de reprendre, de temps en temps, votre plume de caricaturiste, dans *Le Rire* ? »

et du renom des participants. Robida collabora essentiellement à des numéros spéciaux⁸⁷⁰, tel celui réalisé en 1896 à l'occasion de Noël, pour lequel il anticipa le déroulement d'un « Noël au XX^e siècle⁸⁷¹ ». Quatre ans après la publication de son roman *La Vie électrique*, le thème de l'électricité et des télécommunications restaient sa spécialité. Dans un numéro antérieur, il avait donné libre cours à son imagination graphique, faisant sous le titre « Locomotionisme⁸⁷² » faisant un rapide historique des véhicules lui permettant ensuite de dessiner des déclinaisons de l'automobile, toutes plus farfelues les unes que les autres. Cette thématique reparut, en 1908, dans *Les Annales politiques et littéraires*⁸⁷³ avec deux pages sur « L'automobilisme en 1950 » et « L'aviation en 1950 », comprises dans un numéro de fin d'année.

Ces élucubrations graphiques de Robida inhérentes aux moyens de transport devaient être très appréciées : *Le Pêle-Mêle* journal instructif et distrayant créé en 1895, auquel Benjamin Rabier collabora activement, s'adjoignit sa participation de 1898 à 1902 en tant que commentateur des nouveaux moyens de locomotion de la fin de siècle⁸⁷⁴. Dédié comme l'indique son titre au dessin sous toutes ses formes, *Le Pêle-Mêle* se distinguait des titres précédents par sa volonté d'ouvrir ses pages aux dessinateurs débutants, d'être instructif et d'éviter la grivoiserie afin de pouvoir être laissé entre toutes les mains.

Familier des sujets scientifiques abordés sous un angle humoristique, Robida illustra en 1896 à la demande de Georges Moreau, directeur de *La Revue encyclopédique*, un article de J. H. Rosny sur « Le Cyclisme⁸⁷⁵ » et en 1899 un livre de

870. n° 382, 1^{er} mars 1902, « À l'occasion du Centenaire de Victor Hugo » et n° 481 bis, 1907, « VI^e Salon des Humoristes ».

871. « Noël au XX^e siècle », *Le Rire*, n° 112, 26 décembre 1896, p. 19.

872. *Le Rire*, n° 111, 19 décembre 1896, couverture et p. 2-3, 4-5.

873. À partir de 1889, le journal crée un supplément illustré, auquel Robida donne quelques dessins originaux, mais aussi des reprises de *La Caricature*.

874. Robida conçoit la « une » d'une dizaine de numéros présentant, entre autres, l'« automobilisme » (n° 22 du 28 mai 1899) ou « Les merveilles de la science » (n° 43 du 22 octobre 1899).

875. *La Revue encyclopédique* (Larousse), n° 136, 1^{er} trimestre 1896, p. 141-144, sept dessins in-texte de Robida.

Pierre Giffard à visée rétrospective, qui analyse l'inévitable modernisation des transports qui va précipiter « la fin du cheval ⁸⁷⁶ ». Une dédicace de Robida apposée sur la page de titre d'un exemplaire de *La Fin du cheval*, près d'une aquarelle qui représente deux automobilistes et un cavalier, révèle sans équivoque le point de vue du dessinateur sur la mécanique. À l'adresse de son ami Angelo Mariani, Robida écrit : « Vive le cheval ! Bourrelé par le remords je trahis mon auteur ⁸⁷⁷. » Dans *Le Pêle-mêle*, le dessinateur se fait donc un plaisir de tourner en dérision les véhicules à moteur immobilisés, les bicyclettes impossibles à piloter, etc. ⁸⁷⁸ Il reprend ensuite cette thématique pour la jeunesse, sur un ton plus sérieux dans *La Joie des Enfants* à travers de grandes planches au graphisme plus statique qu'à l'accoutumée, en récapitulant différents modes de déplacement, sur terre, sur mer et dans les airs ⁸⁷⁹.

Sans doute suite à une commande de Sigismond Schwarz, directeur artistique de *L'Assiette au Beurre*, Robida fut amené à développer en 1902 un sujet souvent abordé dans les pages de *La Caricature* : les « bains de mer ». Le style de Robida, très homogène dans son propre journal et qui s'exporte difficilement dans les autres titres en raison de son graphisme acéré si particulier, trouve ici une formule éditoriale qui lui permet de déployer, dans un numéro complet de seize pages, une galerie de types brossés avec une certaine acidité. Le caricaturiste s'en prend aux profiteurs de tous bords qui exercent dans les stations balnéaires (hôtelier, agent immobilier, restaurateur, invité sans-gêne, femme entretenue, etc.) et qui voisinent avec les personnes familières des plages (baigneuses, mères de famille et leur progéniture, observatrices acariâtres, maîtres nageurs, peintres, etc.). Les artistes d'ordinaire

876. Ouvrage publié en pré-originale dans *Le Petit Français illustré* du n° 491 du 23 juillet 1898 au n° 520 du 11 février 1899. Pierre GIFFARD, *La Fin du cheval*, Paris, Armand Colin, 1899, in-4, 238 p.

877. Exemplaire conservé au Musée royal de Mariemont, Morlanwelz, fonds Geoffroy de Beaufort.

878. « Utilisons », *Le Pêle-mêle*, n° 47, 20 novembre 1898, couverture ; « Automobilisme », *Le Pêle-mêle*, n° 22, 28 mai 1899, couverture ; « En panne », *Le Pêle-mêle*, n° 32, 6 août 1899, couverture ; « Merveilles de la science », *Le Pêle-mêle*, n° 43, 22 octobre 1899, couverture ; « Première sortie », *Le Pêle-mêle*, n° 1, 7 janvier 1900, couverture.

879. Voir par exemple : « De la galère au canot automobile », *La Joie des enfants*, n° 5, 27 août 1904, p. 8-9.

invités à dessiner dans *L'Assiette au Beurre*, parmi lesquels Félix Vallotton, Juan Gris, Frantisek Kupka et Kees van Dongen, « devaient donner des originaux extrêmement travaillés pour lesquels ils étaient d'ailleurs bien mieux payés que dans les autres revues illustrées⁸⁸⁰ ». À un moment où ce journal était en redressement judiciaire, Robida lui fit profiter de sa notoriété et de sa générosité, en réalisant gracieusement ce numéro comme l'atteste le fait qu'il resta en possession de ses dessins dont certains furent exposés au Salon des Humoristes de 1908⁸⁸¹.

Après 1900, Robida qui s'éloigne de plus en plus de la presse humoristique reconnaît que les dessins satiriques de la génération montante ne répondent plus à la haute idée qu'il se fait de la caricature :

« Ce que je pense de la caricature actuelle ? Mon Dieu ! qu'elle tourne un peu vers une observation triviale par parti pris, vers tout un système de laideur⁸⁸². »

C'est sans doute la raison pour laquelle le rédacteur en chef de *La Caricature* eut souvent le statut d'invité et qu'il conserva son propre style et le choix de ses thèmes plutôt que de s'accorder pleinement avec l'esprit des autres journaux.

La section qui lui fut consacrée lors du VI^e Salon des Humoristes en 1912 et qui porta le titre d'« exposition rétrospective des œuvres du maître Robida » confirmait sa position d'aîné respecté par la jeune génération des dessinateurs du début du vingtième siècle.

Publications en feuilletons

Idéal pour l'édition des formes littéraires brèves, le périodique est un support prisé pour la publication de romans en épisodes. Robida qui expérimenta cette forme éditoriale en expansion dans le dernier quart du XIX^e siècle, plaça des nouvelles

880. Michel DIXMIER, « *L'Assiette au Beurre* », *Ridiculosa*, n° 18, numéro spécial sur « Les revues satiriques françaises », 2011, p. 233.

881. Se reporter au catalogue du Salon des Humoristes de 1908, numéros 1556 à 1576.

882. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, *op. cit.*, p. 326.

illustrées dans des revues littéraires⁸⁸³ ou dans des journaux s'adressant à un lectorat féminin⁸⁸⁴, et publia des récits d'anticipation en feuilletons⁸⁸⁵, tout en répondant à des demandes d'illustrations. Si certaines commandes furent très ponctuelles⁸⁸⁶, d'autres, comme celles de l'homme de lettres Jérôme Doucet, s'inscrivirent au contraire sur une longue durée.

Dès son arrivée à Paris en 1895, Doucet sollicita Robida afin qu'il illustrât son poème « La chanson du petit tambouré⁸⁸⁷ », publié dans la *Revue Mame*. Célèbre journaliste lyonnais, Doucet venait alors d'être appelé à Paris par René Baschet, le propriétaire de *L'Illustration*, pour diriger *La Revue illustrée*. Après cette première et modeste collaboration, Doucet revint vers Robida, dans le courant de l'année 1895, afin de lui soumettre « Dans le beffroi », conte qui donnait matière à des dessins d'architectures anciennes⁸⁸⁸. Robida dut apprécier le fait que la nouvelle paraisse dans *Le Monde moderne*, revue lancée au début de l'année 1895 par l'excellent imprimeur-éditeur Albert Quantin qui offrait la possibilité de préparer des originaux délicats au lavis, reproductibles par les meilleurs procédés en usage⁸⁸⁹.

Bien que Doucet ne fût pas très ponctuel dans le paiement de ce travail⁸⁹⁰, Robida illustra à nouveau un de ses poèmes, « la chanson de l'horloge⁸⁹¹ », en mars 1896. Cette vue à vol d'oiseau d'une ville ancienne aux toitures très pentues fut reprise l'année suivante dans un recueil des poèmes de Doucet incluant un grand nombre de

883. « Concours de Beauté », *La Revue illustrée*, 1889.

884. « L'aventure vénitienne », *Journal des Ouvrages de Dames*, n° 309, 1^{er} décembre 1913.

885. « Un potache en 1950 », *Mon journal*, n° 36, 8 septembre au n° 51, 22 décembre 1917, texte et dessins de Robida ; « En 1965 », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 1896, 26 octobre 1919 au n° 1908, 18 janvier 1920.

886. Georges REGNAL, « Kikamour », *Simple Revue de Salon*, n° 511, 1^{er} août 1914, p. 449-457.

887. Jérôme DOUCET, « La chanson du petit tambouré », *Revue Mame* (Tours), n° 65, 29 décembre 1895.

888. L.A.S. d'Albert Robida à « Cher Monsieur » [Jérôme Doucet], s. l., 29 juin 1895, coll. part. : « J'ai reçu votre conte "Dans le beffroi" très amusant à illustrer [...]. »

889. Jérôme DOUCET, « Dans le beffroi », *Le Monde moderne*, 1896, 2^e semestre.

890. L.A.S. de Jérôme Doucet à Albert Robida, Rouen, [1897] : « Si vous aviez beaucoup de clients dans mon genre, vous risqueriez, n'est-ce pas, d'aller mendier par les routes. [...] ».

891. « La chanson de l'horloge », *La Revue illustrée*, n° 246, 1^{er} mars 1896.

contributeurs dont Paul Avril, Ferdinand Bac et Louis Morin⁸⁹². Ces commandes successives révèlent que Robida, réticent à offrir spontanément sa coopération, se tenait cependant toujours prêt à répondre aux offres de collaboration venant d'un auteur. Il ne retrouva Doucet que trois ans plus tard, alors que celui-ci était devenu un rédacteur en chef des plus influents à *La Revue illustrée* et pouvait se permettre de recruter les dessinateurs auxquels il demandait d'illustrer ses propres poèmes au sein de sa revue en les dédommageant par un système de contrepartie éditoriale. Les dix-huit pages du numéro du 15 février 1900, attribuées à la description du Vieux Paris, l'attraction conçue par Robida à l'Exposition universelle de 1900⁸⁹³, parurent certainement en échange de deux en-têtes de poèmes dessinés par Robida⁸⁹⁴.

Douze ans plus tard, Doucet lui proposa de travailler avec lui pour deux récits destinés à la jeunesse⁸⁹⁵. Avant leur sortie en volume⁸⁹⁶, ces deux nouvelles, *Mon ami Pierrot* (1913) et *Deux Cartouches* (1914), parurent en pré-originale dans *Saint-Nicolas*, revue pour la jeunesse des éditions Delagrave, à raison de deux pages par numéro. Doucet appréciait la capacité de Robida à faire revivre par l'image les ambiances délicates et surannées décrites dans ses poèmes, mais la Grande Guerre mit un terme prématuré à leur collaboration, juste au moment où Robida entrevoyait la possibilité de publier par l'entremise de son ami⁸⁹⁷ une nouvelle édition du roman d'Alexandre Dumas *Les Trois mousquetaires* pour laquelle il avait, depuis de

892. Jérôme DOUCET, *La Chanson des choses*, Paris, Société française d'édition d'art Henry May, 1899, in-4, 222 p.

893. Adolphe BRISSON, « Robida et le Vieux Paris », *La Revue illustrée*, 15 février 1900, n. p.

894. « La villanelle de la mariée », *La Revue illustrée*, n° 5, 15 février 1900 ; « La chanson du va-nu-pieds », *La Revue illustrée*, n° 23, 15 novembre 1900.

895. L.A.S. d'Albert Robida à Jérôme Doucet, s. l., 18 mars 1912, Paris, INHA, fonds général, Inv. Aut. 576 10990 : « Je serais enchanté d'illustrer un album de vous & le sujet que vous me dites ouvre des horizons au dessinateur. Donc tout à votre disposition quand vous voudrez et très heureux de vous revoir car il me semble qu'il y a un joli laps ! »

896. Jérôme DOUCET, *Mon Ami Pierrot*, Paris, Delagrave, 1913, in-4 oblong, 29 p. ; MONTFRILEUX [Jérôme Doucet], *Les deux Cartouches*, Paris, Delagrave, 1914, in-4 oblong, 29 p.

897. L.A.S. d'Albert Robida à Jérôme Doucet, s. l., s. d. [1914], Paris, bibliothèque de l'INHA, Paris, inv. Aut. 576 10998 : « Je vous envoie par la poste les dessins d'Artagnan un grand et deux petits. Il y en aurait 200 de 10 c sur 6 & 400 de 6 c de haut. En demanderait 4000 F du tout, cela irait-il ? »

nombreuses années⁸⁹⁸, achevé toutes les illustrations⁸⁹⁹. Il est manifeste que le fait de suivre le sillage d'un auteur tel que Doucet offrit à Robida la possibilité de publier sur des supports d'une grande variété.

Sa collaboration à certaines maisons d'édition prestigieuses contribua à la diffusion de ses créations graphiques et textuelles, autant sur le vaste marché de la presse illustrée que sur celui de la librairie. Il trouva, par exemple, appui auprès de Félix Juven, propriétaire de quatre grands journaux, pour la publication de ses dessins de presse et de ses illustrations⁹⁰⁰. Félix Juven possédait *Le Rire* (1894-1902), tiré à 100.000 exemplaires hebdomadaires, auquel Robida participa à trois reprises (en 1896, 1902, 1912), ainsi que *Fantasio*, second titre le plus important de presse humoristique après 1900⁹⁰¹. Dans l'œuvre de Robida, c'est manifestement la veine anticipatrice qui retint l'attention de Félix Juven qui annonçait dans *La Lecture illustrée* (1896-1901) la réédition en 1896 d'un livre d'anticipation de Robida paru quatre ans plus tôt, *Le Vingtième Siècle-La Vie électrique*⁹⁰².

Pour une autre publication fractionnée, Robida proposa « L'horloge des siècles », un récit inédit, voyage non pas dans le futur, mais cette fois à « rebrousse-temps⁹⁰³ ». Définie par contrat, la publication de ce dramatique périple s'échelonna dans *La Vie illustrée* à partir du 8 novembre 1901⁹⁰⁴, chacune des livraisons

898. Octave UZANNE, « Les artistes originaux. – Albert Robida, illustrateur, écrivain, aquafortiste et lithographe », *L'Art et l'Idée*, n° 9, 20 septembre 1892, p. 143 : « Je sais qu'il devait publier une grande édition populaire des *Trois Mousquetaires* pour laquelle il a fait nombre de dessins qui, aujourd'hui, dorment dans ses tiroirs. »

899. Un certain nombre de dessins relatifs à ce projet sont conservés dans une collection particulière et dans le fonds Robida du musée Vivenel de Compiègne.

900. A. BROWN, *Perdus dans les sables*, Paris, F. Juven, 1894, in-4, 318 p.

901. « La nouvelle nuit de Walpurgis », *Fantasio*, n° 209, 1^{er} octobre 1910.

902. « L'extrait de la table des matières de la première série de *La Lecture* », inséré dans le périodique le 25 juin 1896, répertorie « A. Robida. – *La Vie électrique* », roman qu'un premier dépouillement n'a pas permis de localiser dans cette revue.

903. Selon le titre du 5^e chapitre de *L'Horloge des Siècles*, Paris, Félix Juven, coll. « Bibliothèque Femina », s. d. [1902], in-12, 286 p.

904. L.A.S. de Félix Juven à Albert Robida, 23 octobre 1901, Musée A. Vivenel, Compiègne : « Je vous confirme, pour la règle, les conditions dont nous sommes convenus pour la publication

comprenant de nombreux dessins en noir et blanc qui, pour la plupart, ne furent pas reproduits dans le volume in-12 paru en 1902⁹⁰⁵. La sortie d'un livre d'étrennes devait apporter une compensation à cette édition d'aspect médiocre, mais elle ne fut pas mise en œuvre⁹⁰⁶. Animé par des intérêts économiques, Félix Juven n'offrit pas au récit de Robida une présentation satisfaisante, il lui ouvrit en revanche, ainsi qu'à d'autres dessinateurs un espace d'exposition inédit en fondant le « Salon des humoristes » auquel Robida participa dès sa création en 1907. Bien que la reconnaissance du dessin passe par sa valorisation artistique dans les expositions, Robida, qui s'appuya principalement tout au long de sa carrière sur les possibilités offertes par le support imprimé, exploita peu ce mode de diffusion.

de votre roman dans *La Vie illustrée*. Je vous donnerai 25 centimes la ligne de cette publication, l'illustration étant comptée comme texte. »

905. Traité conclu entre Félix Juven éditeur et Albert Robida en date du 24 octobre 1901, musée Vivenel, Compiègne : « L'ouvrage sera publié aux frais de M. Juven et vendu 3 F. 50 ; l'auteur touchera par exemplaire vendu une somme de 40 centimes jusqu'à trois mille exemplaires, il aura droit ensuite à 50 centimes par exemplaire vendu. Il lui sera versé moitié à la mise en vente, moitié trois mois après, une somme de mille francs qui lui demeurera acquise et qui représentera les droits des 2500 premiers exemplaires. »

906. L.A.S. de Félix Juven à Albert Robida, 23 octobre 1901, Musée A. Vivenel, Compiègne : « Comme je vous l'ai dit nous verrons ultérieurement s'il est possible d'en faire une édition d'étrennes. »

VIII. L'auto-illustration, une liberté artistique

Dans le secteur de l'édition, Robida se forgea une identité hors normes en écrivant et en illustrant ses propres textes. Philippe Kaenel remarque le problème posé par cette double appartenance à la rigidité des catégories professionnelles :

« Les artistes polyvalents sont le plus souvent définis à partir d'une vocation centrale qui annexe ou oblitère leurs pratiques parallèles. La critique d'art et l'historiographie ont tendance à reproduire cette logique du classement, contribuant ainsi au maintien des catégories qui fondent l'univers des professions artistiques, leurs identités, leurs spécificités et leurs cloisonnements⁹⁰⁷. »

Sans être très répandue, cette double pratique n'était cependant pas singulière au XIX^e siècle. La transgression interdisciplinaire entre peinture et dessin avait commencé à s'opérer dès la fin du XVIII^e siècle et se poursuivit pendant l'époque romantique. La démarche créatrice des écrivains-dessinateurs, notamment les figures exemplaires de William Blake et Victor Hugo, a suscité plusieurs études qui en dégagent les lignes de force et identifient les grandes tendances⁹⁰⁸. À l'inverse, la production des dessinateurs-écrivains publiée au cours du XIX^e siècle n'a pas encore fait l'objet d'une synthèse. En effet, lorsqu'elles abordent les capacités rédactionnelles des dessinateurs, les études s'intéressent essentiellement aux scénarios de la littérature en estampes, tels que ceux conçus par Töpffer ou Gustave Doré qui préfigurent la narrativité de la bande dessinée⁹⁰⁹. Mais Robida ne choisit pas d'exploiter cette configuration formelle du texte et de l'image, dans la mesure où sa pratique duelle se rapproche plutôt de celle de Monnier, Bertall et Cham⁹¹⁰, tous trois spécialistes de la satire de mœurs

907. KAENEL Philippe, *Le métier d'illustrateur, op. cit.*, p. 94.

908. Werner HOFMANN, « Les écrivains-dessinateurs – I – introduction », *Revue de l'art*, n° 44, 1979, p. 7-18. Serge LINARES, *Écrivains artistes, la tentation plastique XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.

909. Thierry GROENSTEEN, « Les bandes dessinées de Gustave Doré », *Neuvième Art*, n° 3, CNBDI, janvier 1998, p. 60-67.

articulée à partir de types, ainsi que de celle de Louis Morin (1855-1938) édité par la Librairie illustrée de Georges Decaux.

Une fois lancé en 1879 dans la voie peu courante de l'auto-illustration, Robida conçut avec régularité quarante-sept livres, écrits et illustrés de sa main, qui furent publiés par dix-huit éditeurs avec lesquels il collabora au moins une fois au cours de sa carrière : M. Baudelot, Georges Bertrand, Armand Colin, Léon Conquet, la maison d'Alignan, Henri Daragon, Georges Decaux, Édouard Dentu, Louis Dorbon, Maurice Dreyfous, Henri Floury, Émile Guérin, Michel Jordy, Félix Juven, Henri Laurens, Marpon et Flammarion, Armand Montgrédien, Edmond Richardin. On ne reviendra pas dans ce chapitre sur les rapports que Robida entretenait avec ses éditeurs, l'objectif étant de définir, à travers quelques études de cas, les spécificités des livres entièrement conçus par Robida.

Dans un premier temps seront abordées les contraintes imposées par les relations professionnelles qu'il entretenait avec les auteurs contemporains. Il s'agira, dans un second temps, de s'interroger sur les raisons pour lesquelles Robida chercha à se détacher de ces auteurs afin d'acquérir un statut autonome et de comprendre les enjeux de ces publications en regard de sa carrière, en s'appuyant sur l'étude de la genèse, de la présentation matérielle et de la réception d'une série de livres d'anticipation.

Enfin, par un échantillonnage d'exemples significatifs, sera identifiée la manière dont se développa l'univers graphique de Robida dans le cadre de l'auto-illustration. Mais le terme « illustration » est-il encore adapté à la pratique d'un dessinateur qui s'émancipa de la cohabitation littéraire à laquelle il fut habituellement soumis dans l'univers du livre ? Comment cette liberté rejaillit-elle sur la fonction du dessin ?

910. Félix RIBEYRE, *Cham, sa vie et son œuvre*, Paris, Plon, 1884 ; David KUNZLE, « Cham the "popular" caricaturist », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1343, décembre 1980, p. 213-214 ; Bertrand TILLIER, « Cham, le polypier d'images », *Parodies littéraires* [de Cham], Paris, Phileas Fogg / Jaignes, La Chasse au Snark, 2003, [texte introductif] p. 7-28.

1. La conquête d'une autonomie auctoriale

Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul [...], première fiction illustrée publiée par Robida

Par la maîtrise conjointe de la narration et de l'illustration, Robida eut pour l'élaboration des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul, dans les 5 ou 6 parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne* (1879) l'entière liberté de gérer la fonction descriptive et informative des images. Si Verne, encouragé par son éditeur Hetzel, plaça science, technique et géographie au cœur de ses romans, de quelle manière ces mêmes matières furent-elles mises en textes et images par Robida ?

Sur la couverture du volume broché des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul [...]*, la thématique géographique du récit n'est signalée que par la présence de petits palmiers esquissés à l'arrière-plan du dessin et par celle, au premier plan, de quelques protagonistes groupés sur un radeau propulsé par un hippopotame [Fig. 164]. Plus encore que cette couverture à fond beige dont la drôlerie du dessin atténue l'effet emphatique du titre, la planche dépliantée offerte avec la première livraison montre le parti pris fantaisiste du roman. Sur cette planche, une pseudo-mappemonde renvoie indirectement aux nombreuses cartes qui ponctuent les *Voyages extraordinaires* et rappelle par la formule ironique « pour servir à l'intelligence du texte », la fonction assignée par Verne à la carte géographique qu'il conçoit comme un document où s'inscrit le déplacement des protagonistes dans la réalité des lieux. Le planisphère représenté par Robida à demi dissimulé par des animaux sauvages et des habitants de tous les continents, selon une composition qui ressemble à une revue théâtrale, réunit les personnages croisés par Farandoul lors de son périple. L'adresse, faite au lecteur dans la légende de cette planche « nous espérons que l'intelligence de nos lecteurs suppléera aux nombreuses lacunes laissées dans notre carte », oppose cette image très farfelue aux relevés topographiques fiables établis par Verne et, de manière plus générale, l'imaginaire fantaisiste du caricaturiste à la rationalité du vulgarisateur de connaissances géographiques.

Les dessins des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* décrivant les fonds marins sont ceux qui présentent le plus de similitudes formelles avec les

illustrations des romans verniens. Mais, là où Verne donne des détails techniques sur le fonctionnement du scaphandre, appuyé par une illustration réaliste faisant découvrir au lecteur l'appareillage de face et de profil, Alors qu'il avait dû voir une démonstration de l'appareil à haute pression de Rouquayrol-Denayrouze à l'Exposition universelle de 1867. Robida, quant à lui, ne cherche pas à le concurrencer sur le terrain de la démonstration scientifique. Il se contente pour toute explication de renvoyer le lecteur à *Vingt mille lieues sous les mers* : « Quant aux êtres fantastiques de fer, c'était une compagnie de scaphandriers fournis par l'équipage du Nautilus⁹¹¹ ». Lorsqu'il évoque la question de la communication sous-marine, peu préoccupé de vraisemblance, il élude les explications par une pirouette textuelle : « Farandoul avait eu la précaution d'emporter un téléphone de poche pour que leur conversation à sept ou huit mètres de profondeur ne nécessitât point de grands efforts de voix⁹¹² ».

Dans un autre exemple lié à l'univers marin, Robida reprend et détourne, pour en faire un objet de dérision, un élément du roman *20.000 lieues sous les mers*. Tandis que Verne précise à propos d'excellentes huîtres pêchées dans une baie que « ces mollusques appartenaient à l'espèce connue sous le nom d'*ostrea lamellosa*, qui est très commune en Corse⁹¹³ », Robida qui avait promis à son lecteur un voyage « *très extraordinaire* » fait surgir des fonds marins « une huître gigantesque de trois mètres de diamètre, très bombée, accourant en trotinant sur six courtes pattes⁹¹⁴ » qui se révèle être une huître perlière anthropophage qui dévore gloutonnement un marin trop curieux. La perle dissimulée au cœur de l'huître devient alors le symbole de toutes les « mirabilia » subaquatiques, sans qu'il soit nécessaire de les décrire. Pour se placer dans un registre qui se démarque de celui des récits de Jules Verne, Robida fait donc appel au comique de situation, à l'invraisemblable et à la démesure.

Sous son crayon, le « combat sous-marin dans la rade de Papagayo » est prétexte à une composition colorée où les formes anguleuses de la faune sous-marine

911. *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul, dans les 5 ou 6 parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne*, Paris, Librairie Illustrée - Maurice Dreyfous, 1879, p. 52.

912. *Ibid.*, p. 64.

913. *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, J. Hetzel, 1870, p. 145.

914. *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul, op. cit.*, p. 59.

se répondent sans souci de véracité [Fig. 163]. Les bancs de poissons stylisés, dessinés en arrière-plan de l'idylle aquatique, « L'amour au fond de la mer », sont traités de même comme les motifs décoratifs du papier peint d'une chambre de style Second Empire où se déroulerait cette scène galante. Des images de *Vingt mille lieues sous les mers*, Robida ne retient pas du tout la poésie et le mystère des profondeurs annoncés par le frontispice, très semblable aux planches documentaires d'une *Histoire d'un aquarium* de Van Bruyssel⁹¹⁵, dont Riou, un des illustrateurs habituels des romans de Verne, fit l'illustration [Fig. 162].

Avec cette « très extraordinaire » fiction illustrée, Robida eut l'air de placer le début de sa carrière littéraire sous les auspices de celle de Verne, alors au sommet de sa gloire après la parution de ses vingt-quatre romans de la collection des *Voyages extraordinaires*, mais il n'en fut rien. Il ne se laissa pas guider dans sa démarche hermétique à toute approche naturaliste et anthropologique par une forte volonté de vulgarisation scientifique, mais par celle de réaliser un pastiche littéraire et de relecture satirique des illustrations.

Le changement apporté au titre de l'ouvrage entre les premières esquisses de la couverture [Fig. 160] et la version définitive [Fig. 161] est symptomatique de son approche. Dans le titre définitif, « *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les 5 ou 6 parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne* » ne subsiste plus le mot « globe » du premier titre, « *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les 5 ou parties du globe et dans tous les mondes connus et même inconnus de M. Jules Verne*⁹¹⁶ ». Ce terme trop ancré dans la

915. Ernest VAN BRUYSEL, *Histoire d'un aquarium et de ses habitants*. Dessins par Riou d'après Léon Becker. Impression des planches en couleurs par G. Silbermann, Paris, J. Hetzel, s. d. [1865], coll. « bibliothèque d'éducation et de récréation ».

916. Selon le titre provisoire inscrit par Robida sur une esquisse de la couverture des séries : « *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les 5 ou parties du globe et dans tous les mondes connus et même inconnus de M. Jules Verne* ». Feuillet inséré dans un exemplaire des *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* [...] conservé au musée de royal de Mariemont (Belgique), don de Geoffroy de Beaufort, 2004, inv. FGB RP 269. Cf. notice 66 du cat. d'expo. *Trésors de la bibliothèque. Collection de la bibliothèque*, 26 juin-3 octobre 2010, Mariemont, 2010.

réalité géographique est remplacé par le mot « *monde* », substantif plus vague qui laisse place à l'imaginaire et l'in vraisemblance qui caractérisent ce roman.

Cette référence constante à Verne ne doit pourtant pas exclure l'analogie moins évidente avec le texte de Léon Gozlan « Les émotions de Polydore Marasquin » paru en 1856 dans *Le Journal pour tous* avec des illustrations de Doré et qui met en scène un héros aux prises avec la peuplade de singes occupant l'île sur laquelle le héros a échoué après un naufrage⁹¹⁷. Farandoul, quant à lui, cohabite en bonne entente dès son enfance avec les singes de l'île de Pomotou où il revient s'installer à l'issue de son vaste périple autour du monde. Outre les similitudes scénaristiques, quelques illustrations suffisent à repérer les emprunts visuels qui concernent essentiellement la physiologie des naufragés et les costumes occidentaux portés par les singes dont l'entortillement de la queue anime les dessins.

Par contraste avec la sobriété de la couverture du volume broché, la couverture en papier léger, destinée à la parution en séries, est occupée dans son intégralité par une composition chargée qui regorge d'allusions graphiques aux cartonnages multicolores des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne. Pour l'illustration de cette couverture, Robida emprunta les motifs de trois types de cartonnages verniens, ceux dits « aux deux éléphants », à « la sphère armillaire » et à « la bannière ». Le cartouche incurvé dans lequel s'insère la première partie du titre manuscrit, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, et la représentation, dans le coin supérieur gauche, d'un éléphant aspirant du Cognac évoque les cartonnages « aux deux éléphants » [Fig. 158]. Le cercle rouge dans lequel vient s'inscrire la seconde partie du titre, *dans les 5 ou 6 parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne*, qui renvoie à la sphère armillaire renforce la comparaison [Fig. 159] ainsi que les moyens de locomotion (train, montgolfière, tour volante) rappelant ceux du cartonnage à la bannière de *l'Île mystérieuse* [Fig. 157].

Rares sont les commentaires qui parurent dans la presse au sujet de *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul [...]*, dont la campagne publicitaire put

917. Parution dans *Le Journal pour tous*, magazine hebdomadaire illustré, du 29 mars 1856 au 18 avril 1856.

être bridée par Hetzel qui désapprouvait la démarche parodique de ce livre. En effet, ce dernier ne concevait pas qu'un auteur, en l'occurrence Robida, s'approprie les personnages de Jules Verne et entendait bien faire respecter le droit de paternité protégeant l'œuvre :

« Dès que j'aurai vu cela, je vous préviendrai et il faudra que nous ayons une consultation à ce sujet ; car enfin, l'imitation au théâtre, soit – mais la prise de possession de personnages créés par un autre, fût-ce sans satire, fût-ce avec éloges, cela me paraît un peu bien fort et je ne crois pas que cela puisse être toléré. Enfin, il faudra voir⁹¹⁸ ! »

Ni la correspondance entre Verne et Hetzel, ni celle de Robida ne renseignent sur les mesures consécutives à ce désaccord, mais il est probable que l'absence de cartonnage d'éditeur pour les *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, soit imputable à une clause imposée par Hetzel à ses modestes concurrents, afin que le volume de Robida ne soit pas confondu avec ceux de la célèbre collection des *Voyages extraordinaires*.

Illustration et caricature de mœurs

Grâce à la diffusion massive et simultanée de ses dessins dans plusieurs journaux de la maison Decaux et dans des livres illustrés de genres variés, Robida sut prouver aux éditeurs, aux écrivains et aux journalistes que, par cette variété de styles, il était capable de s'adapter facilement à d'autres textes que les siens, quelle qu'en fût la teneur. Les qualités plastiques de ses dessins, qui séduisirent et attirèrent les auteurs et les éditeurs, sont énumérées dans *La Revue indépendante* par le polygraphe Camille de Sainte-Croix qui cependant déprécie leur auteur dans un même temps :

« Que dire de Robida, sinon qu'il fait de la petite caricature et qu'il n'est guère important ? Pourtant on ne saurait lui refuser de l'originalité. Il ne manque ni d'esprit, ni de métier. Son dessin à la plume fine, sa manie de multiplier et d'enchevêtrer les lignes, le plaisir qu'il prend à charger ses têtes, ses mille

918. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*, t. II, établie par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs, Genève, Slatkine, 2001, p. 271. À la suite de ce passage, Hetzel transcrivit un autre pan de la conversation au cours de laquelle il énonça sa désapprobation contrastant avec l'enthousiasme de Decaux : « Il me dit : "cela vous fera rire et amusera M. Verne !" Je lui ai répondu tout net que ce n'était pas probable et qu'il ferait bien de me montrer la chose pour que je puisse, sans le prendre en traître, le prévenir que je lui ferai un procès, si cela me paraissait ou à vous dépasser la permission. »

inventions saugrenues mais plaisantes de coloris, de légendes et de composition surprennent parfois et amusent. Il ne faut pourtant voir en lui qu'un clown qui fait bien ce qu'il fait ⁹¹⁹. »

Quelques romans de mœurs furent illustrés par Robida à la demande de Maurice Dreyfous pour certains des auteurs dont il éditait les ouvrages : dont Gabriel Liquier ⁹²⁰, connu en tant que dessinateur dans les journaux illustrés tels que *La Caricature* sous le pseudonyme de Trock, et Ernest d'Hervilly ⁹²¹, ancien journaliste de *Paris-Caprice* avec lequel Robida avait travaillé autrefois. En outre, ce fut à la demande de Georges Decaux que Robida dessina pour des auteurs rattachés à la Librairie illustrée tels que Léon de Saint-François ⁹²² et le journaliste Pierre Giffard ⁹²³.

Il arriva aussi que des auteurs approchent directement Robida après l'avoir fréquenté au cours de travaux en commun dans la presse ⁹²⁴, et lui commandent une mise en valeur flatteuse de leurs écrits par une illustration de couverture, jugée cruciale pour que leur livre se singularise dans le flot des publications. Ce fut le cas pour le vicomte de Saint-Geniès ⁹²⁵, connu des lecteurs de *La Vie parisienne* comme

919. Camille DE SAINTE-CROIX, « Les caricaturistes – Henry Hamel », *La Revue indépendante*, janvier 1885, n° 3, tome 2, p. 235.

920. Liquier GABRIEL, *Nouvelles bigarrées*, Paris, Maurice Dreyfous, 1880.

L.A.S. de Gabriel Liquier à « Cher Monsieur » [Maurice Dreyfous], s. l. n. d. [août 1880] : « J'écris, du reste, à notre ami et dessinateur en chef afin de lui donner – avec mes remerciements – quelques indications pour l'illustration de certaines nouvelles. »

L.A.S. de Gabriel Liquier à Albert Robida, Paris, 10 août 1880 : « Vous voulez bien faire quelques dessins pour mon volume de nouvelles. Je vous en suis sincèrement, très sincèrement, reconnaissant. Il aura bien besoin d'être aidé : nulle aide ne pourrait m'être à la fois plus agréable et plus utile que la vôtre. [...] »

921. Ernest D'HERVILLY, *Les caprices de Guignollette*, Paris, Librairie illustrée - Maurice Dreyfous, 1882.

922. Léon de SAINT-FRANÇOIS, *Cotillons - scènes parisiennes*, Paris, Librairie illustrée - Maurice Dreyfous, 1881.

923. Pierre GIFFARD, *La Vie en chemin de fer*, Paris, Librairie illustrée, 1887 ; Pierre GIFFARD, *La vie au théâtre*, Paris, Librairie illustrée, 1888.

924. « Chez Decaux », *Gil Blas*, 31 décembre 1881, p. 2 : « La maison Decaux nous donne aussi de jolis petits volumes, qui ne s'adressent pas aux enfants. *Les Tréteaux parisiens* par le spirituel humoriste Louis Leroy, avec les illustrations de Draner. *L'héritage Bombinel*, par Jules Desmoliens et *Cotillons*, par L. Saint-François, tous les deux illustrés par Robida. »

Il faudrait vérifier si *L'héritage Bombinel* mentionné dans cette annonce contient bien des illustrations de Robida. Jules Desmoliens fut un des rédacteurs de *La Caricature*.

925. L.A.S. d'O'MONROY (Vicomte Richard) à Albert Robida, Niort, 30 mai 1880 : « Je publie un nouveau livre chez Calman Lévy. Titre : *La Foire aux caprices*, et je vais vous demander

auteur de très nombreuses nouvelles qu'il signa sous le pseudonyme de Vicomte Richard (O'Monroy), et pour l'écrivain et journaliste Félicien Champsaur, dont la démarche artistique particulière et la complexité des relations qu'il entretint avec Robida mérite qu'on lui consacre un paragraphe spécifique.

Félicien Champsaur, auteur et directeur de publication

Parmi toutes ces personnalités en quête d'illustrations, Félicien Champsaur constitue un cas à part dans la mesure où il usa d'une véritable stratégie pour obtenir des dessinateurs leur contribution graphique à ses « romans plastiques » répondant à sa conception artistique moderniste, stratégie qui repose sur un échange constant de bons procédés⁹²⁶. Grâce au témoignage livré sans détour par Félicien Rops, connu pour sa plume railleuse et acérée, les stratégies et l'opiniâtreté courtisane de Champsaur se comprennent aisément :

« [...] Je t'envoie sous cartons=rouleaux : [...] Le troisième : un ramassis quelconque de mauvais articles du divin Champsaur. C'est mon « pour acquit » ce frontispice ! Voilà trois ans que Champsaur me la fait à l'article forcé ! Je connais le tour : Il fait un article sur moi, dans n'importe quel *Petit*

comme un véritable service de bien vouloir à nouveau m'illustrer la 1^{ère} page. Votre crayon a tellement réussi à *Monsieur Mars et Madame Vénus*, et aux *Femmes des autres* (8^e et 9^e éditions) que, bien que vous sachant très occupé, je n'hésite pas à venir m'adresser à votre bonne camaraderie. »

Il faudrait vérifier si une illustration de Robida est présente sur *Monsieur Mars et Madame Vénus* (1^{er} livre de O'Monroy) et sur *Femmes des autres* (3^e livre de O'Monroy).

Une illustration de Robida est effectivement présente sur la couverture de *La Foire aux caprices*, Paris, Librairie illustrée, 1880.

En 1881, le Vicomte Richard demande avec insistance une illustration de couverture à Robida pour un livre à paraître chez Calmann Lévy, mais Robida semble ne pas avoir donné suite. L.A.S. d'O'Monroy (Vicomte Richard) à Albert Robida, s. l., s. d. [1881] ; L.A.S. du [secrétaire de] Calmann Lévy à Albert Robida, Paris, 26 mai.

L'exemplaire consulté de *Feux de paille* (dans sa 7^e édition) par le Vicomte Richard (O'Monroy), Paris, C. Lévy, 1881, ne comporte pas de couverture dessinée par Robida.

926. Sur les procédures créatrices de Champsaur voir : Jonathan OTTINA, *Le "Roman plastique" de Félicien Champsaur : à l'interface des arts de l'écrit et des arts visuels*, Arnaud Rykner (dir.), thèse de Littérature française, université de Toulouse-Le Mirail, 2010 et Dorothée PAUVERT-RAIMBAULT, *Félicien Champsaur et le modernisme : à la croisée des arts*, Annie Renonciat (dir.), thèse de doctorat, Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image, université Paris Diderot - Paris 7, 2010.

Figaro du Samedi ; puis me l'apporte en me donnant du « cher Maître » & en me demandant un frontispice !! Connue, & fini. Il est prévenu. Je n'aime pas devoir à ces gens-là : Je l'ai payé, et trop cher ; nous sommes quittes pour le moment, & nous en resterons là. Mais je prévois le nouveau truc pour 1889 : il me fera demander un frontispice par sa femme ! Je prépare ma cuirasse d'airain & le bouclier de Pallas ! À moi Minerve [...] ⁹²⁷ ! »

En 1878, Félicien Champsaur fonda avec André Gill une première revue de biographies, *Les Hommes d'Aujourd'hui* ; il en monta une seconde en décembre 1880, intitulée *Les Contemporains*, qui fut éditée jusqu'en décembre 1881. La préparation des portraits biographiques lui fournissait un prétexte pour approcher certaines personnalités du monde de la politique, des arts ou des lettres. Moins méfiant que Rops et d'un naturel bienveillant, Robida ne se défia pas de Champsaur dont les habiles manœuvres s'enclenchèrent dès 1881 pour ne s'achever qu'en 1885, après que Robida lui eut livré des dessins pour son roman, *Entrée de Clowns*.

Fidèle à ses plans, Champsaur fit paraître un portrait de Robida dans sa revue en mai 1881 ⁹²⁸. Et sans même avoir attendu la sortie du numéro, il avait déjà réussi à placer en mars 1881 deux de ses nouvelles dans *La Caricature* ⁹²⁹. Profitant de l'amabilité de Robida, il fit passer aussitôt après dans *La Caricature* un poème ⁹³⁰ de son ami Émile Goudeau ⁹³¹ qui, acerbe, ironisait publiquement sur la capacité de Champsaur à reprendre à son compte les idées des autres ⁹³². Les sollicitations de

927. L.A.S. de Félicien Rops à Léon Dommartin, s. l., lundi 4 février 1889, Bibliothèque Royale, Bruxelles, manuscrit, II 6655 VIII 468 (1889) 3.

928. Félicien CHAMPSAUR, « Albert Robida », *Les Contemporains*, n° 24, 12 mai 1881, caricature en couleurs par Le Petit sur la couverture.

929. Félicien CHAMPSAUR, « Le tramway amoureux », *La Caricature*, n° 63, 12 mars 1881, p. 81-83, illustrations de Robida. Félicien CHAMPSAUR, « Pierrot et sa conscience, légende de Mi-Carême », *La Caricature*, n° 65, 26 mars 1881, p. 98-100, avec des dessins in-texte de Robida.

930. Albert ROBIDA, « Champs-Élysées », *La Caricature*, n° 70, 23 avril 1881, p. 139, encadrement dessiné autour d'un texte d'Émile Goudeau intitulé « Aller et retour » et portant une dédicace imprimée « À Félicien Champsaur ».

931. L.A.S. de Félicien Champsaur à Albert Robida, Paris, 22 mars 1881 : « Voici une poésie gentille, printanière et actuelle, de mon ami Émile Goudeau ».

932. Voir Félix FENEON, *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts*, 1886 : « [Champsaur] est arrivé à Paris, il y a 8 ou 9 ans, avec des pantalons trop courts, des redingotes trop longues et du toupet. [...] Comme poète, il a chanté la gloire du parfumeur Guerlain ; comme prosateur ?...

Champsaur se poursuivirent et aboutirent, d'une part, à la publication d'un poème intitulé « Retour en France », allusion au retour de tournée de Sarah Bernhardt que Robida caricature accrochée à un ballon⁹³³ et, d'autre part, à la publication d'une brève nouvelle illustrée par Robida en cinq vignettes⁹³⁴.

Lorsqu'en octobre 1882, Champsaur lança un nouvel hebdomadaire, *Le Panurge*, il s'empressa d'y inviter Robida qui lui envoya un croquis hâtivement tracé⁹³⁵. Après lui avoir fait cette faveur, Champsaur poursuivit l'envoi de textes à publier dans *La Caricature*⁹³⁶, mais il semble que Robida n'ait pas donné suite, ce qui ne découragea pas Champsaur qui lui écrivit un an plus tard afin de se faire offrir un exemplaire du *Vingtième Siècle*⁹³⁷. En 1884, Champsaur demanda avec insistance une page de critique en image de son dernier livre, *Le Massacre*⁹³⁸, mais Robida, sans doute lassé de ces méthodes peu amicales, ne fit paraître qu'un entrefilet au sujet de ce recueil d'articles⁹³⁹.

Champsaur revint cependant vers Robida en 1884 lors de la préparation du roman *Entrée de Clowns*, volume illustré collectivement dans lequel il compila divers matériaux textuels et visuels. L'auteur ne se priva pas de reproduire dans l'ouvrage des textes illustrés par Robida initialement parus dans *La Caricature*⁹⁴⁰. Profitant d'un

Goudeau avait l'habitude de crier de sa voix puissante en voyant pénétrer Félicien dans les brasseries de Montmartre : "Rentrons nos idées ! Voilà Champsaur ! " »

933. « Réception officielle de Sarah Bernhardt », *La Caricature*, n° 75, 4 juin 1881, p. 179.

934. « Un monsieur qui suit les femmes – par Félicien Champsaur », *La Caricature*, n° 95, 22 octobre 1881, p. 339.

935. « Dieu laïque, par A. Robida – Laïcisation du Paradis », *Le Panurge*, n° 5, 29 octobre 1882.

936. L.A.S. de Félicien Champsaur à Albert Robida, Paris, février 1882 : « Voici une fantaisie sur *Le Petit Faust*. Vous plairait-il de l'illustrer pour un numéro prochain de *La Caricature*. »

937. L.A.S. de Félicien Champsaur à Albert Robida, Paris, décembre 1882 : « Je viens de voir à une vitrine de librairie votre œuvre nouvelle [...]. » Les lettres de Champsaur à Robida ont été reproduites dans leur intégralité dans l'annexe 3.

938. L.A.S. de Félicien Champsaur à Albert Robida, Paris, 29 novembre 1884.

939. *La Caricature*, n° 259, 13 décembre 1884, publicité.

940. L'en-tête de « Pierrot et sa conscience, légende de Mi-Carême » (*La Caricature*, n° 65, 26 mars 1881, p. 98) est repris comme en-tête pour la table des matières d'*Entrée de Clowns*. 1885 et la première vignette de « Pierrot et sa conscience... » est insérée dans la nouvelle « Flagrant

nouvel échange épistolaire au sujet de ces reprises d'images, Champsaur passa commande de dessins originaux⁹⁴¹ destinés à une des nouvelles du recueil intitulée « Les singes-Le premier homme » pour laquelle Robida exécuta sept dessins dans un court délai. Leurs échanges prirent définitivement fin après que le volume *Entrée de Clowns* fut sorti en 1885⁹⁴² et que Robida eut cité de manière peu flatteuse l'écrivain dans un dessin de *La Caricature*.

En effet, dans un numéro spécial du journal paru le 6 mars 1886 consacré à la littérature décadente, deux dessins imprimés en miroir dans les pages intérieures mettent confrontation les « Halles centrales de l'alimentation intellectuelle » de 1840, placées sur la page de gauche [Fig. 29], et celles de 1886, placées sur la page de droite [Fig. 30]. Dans chacune d'elles, faisant la queue en file indienne devant un comptoir, des lecteurs attendent d'être servis. Les étagères, les pots et les barriques des halles de 1840 regorgent d'« une nourriture intellectuelle, saine et abondante » correspondant indéniablement aux goûts littéraires de Robida qui, interrogé en 1900 par Émile Bayard sur ses lectures favorites, répond avec sincérité :

« Je n'hésite pas à vous déclarer que mes préférences sont acquises au roman et au théâtre de la belle période de 1825 à 1850. J'adore les romantiques⁹⁴³. »

Dans ce même dessin, les nombreuses étiquettes manuscrites indiquant le contenu des pots rappellent la palette d'émotions ressenties à la lecture d'ouvrages de cette époque. Un tableau accroché derrière le comptoir rassemble les portraits d'Esmeralda, de d'Artagnan, d'Eugénie Grandet et de Lucien de Rubempré, etc., les héros et héroïnes des romans romantiques sélectionnés par Robida et proposés aux acheteurs. Les auteurs, implicitement évoqués par les portraits de leurs personnages, c'est-à-dire Hugo, Dumas et Balzac, sont opposés à ceux cités dans la légende de

délit », p. 16. La « Ballade du Tramway » qui occupe le chapitre V reprend à l'identique « Le tramway amoureux » (*La Caricature*, n° 63, 12 mars 1881) hormis l'ajout d'une page d'en-tête.

941. L.A.S. de Félicien Champsaur à Albert Robida, Paris, juillet 1885.

942. Dans un volume de Champsaur intitulé *L'Amour*, Éd. A. Michel (1907) réédition de la nouvelle « Les deux singes », dont la première partie, intitulée « I. Le premier homme », est illustrée de quatre vignettes dessinées par Robida.

943. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, op. cit., p. 325.

l'autre page réservée aux « halles centrales de l'alimentation intellectuelle » de 1886 : Zola, Maupassant, Catulle Mendès et Vast-Ricouard.

Dans cette caricature, Robida oppose, dans leur manière de traiter les personnages féminins, Alexandre Dumas représentant « l'idéal » de 1840 à Félicien Champsaur qui arrache une femme à la fange d'une immense bassine en l'empoignant par les cheveux. Venant en outre à l'appui de cette satire une légende reprend les propos de l'épicier chargé de vanter cette nauséabonde marchandise : « Flairez-moi ce cœur de Champsaur. Ce n'est pas du mou d'idéaliste ! ». Est-ce parce que Champsaur ne saisit pas toute la portée du trait qui associe ses romans à des denrées peu ragoûtantes en provenance directe des égouts parisiens qu'il signifia à Robida, dans une lettre rédigée trois jours après la parution de ce numéro de *La Caricature*, avoir l'exclusivité de cette épicerie moderniste, ou au contraire parce qu'il sut accepter d'être tourné en dérision dans une caricature qui, malgré tout, lui assurait un peu de publicité :

« Très amusante votre Revue pessimiste. Merci ô satirique d'avoir fait figurer le cœur de Champsaur dans la boutique moderniste. D'ailleurs, j'ai écrit le premier ce mot fameux : modernisme (*Dinah Samuel* préface). On m'a même appelé le poète de la nouvelle école *. Oui, môtieu. [...]

* vous citez Zola naturaliste, Mendès parnassien, parmi les modernistes. Sacrilège ! Je ne parle pas des deux autres, simplement romancier de feuilleton⁹⁴⁴. »

Il faut pourtant lire en filigrane dans cette caricature la déception de Robida à la lecture d'*Entrée de Clowns*, pour lequel il avait, contrairement à son habitude, fourni des dessins pour les deux nouvelles de Champsaur « Le tramway fantastique » et « Le Premier homme » sans avoir pris connaissance de la totalité de l'ouvrage avant sa publication. Or, Champsaur ajouta à ces deux nouvelles une dizaine d'autres, ayant pour objets la modernité urbaine, la femme fantasmée et l'expression du désir de l'homme face à celle-ci. Son écriture tout à la fois romanesque et poétique, particulière et novatrice, mais aussi empreinte d'une certaine vulgarité répondant à un choix artistique de décrire les pulsions sexuelles de ses contemporains, est manifestement désapprouvée par Robida puisqu'il la déprécie dans sa caricature par

944. L.A.S. de Félicien Champsaur à Albert Robida, Paris, 9 mars 1886.

l'emploi du vocabulaire péjoratif habituellement réservé aux naturalistes. De plus, dans sa démarche moderniste, Champsaur avait combiné dans son volume les dessins de divers illustrateurs tels que Chéret, pour la couverture, et pour les pages intérieures, Bac, Detaille, Detouche, Dillon, Grévin, Lorin, Lunel, Mars, Willette, etc. Par cette expérimentation formelle de Champsaur, Robida se trouva associé à son insu à d'autres dessinateurs et perdit la maîtrise de son travail. Suite à cette déconvenue, il chercha désormais le plus souvent possible à assurer son autonomie pour que ses illustrations ne soient plus employées à des fins inattendues dans des ouvrages collectifs et ne confia plus ses dessins qu'à un nombre restreint d'auteurs dont il appréciait les créations⁹⁴⁵.

2. « Le Vingtième Siècle », un ouvrage de grand luxe

À la différence des premières publications de Robida en tant qu'auteur-illustrateur (récits de voyage, livres pour enfants, roman de mœurs) parues en fascicules ou en pré-originale dans la presse, l'éditeur Georges Decaux modifia la stratégie de distribution concernant *Le Vingtième Siècle* qu'il publia dans son intégralité à la fin de l'année 1882 afin d'en faciliter l'insertion dans le circuit des étrennes. La conception matérielle et la diffusion commerciale de ce premier récit d'anticipation furent pensées pour en valoriser l'unité artistique.

945. Les auteurs passant commande directement à Robida furent Léo Claretie, Rodolphe Salis, Camille Flammarion et Jérôme Doucet. Les autres collaborations semblent avoir été initiées par les maisons d'édition. Pour connaître la liste des ouvrages illustrés collectivement auxquels Robida participa, se reporter à la bibliographie.

Modèles éditoriaux du *Vingtième Siècle* et diffusion

En novembre 1881, les cent livraisons de *La Grande Mascarade parisienne* n'étaient pas encore achevées qu'étaient déjà insérées, dans les colonnes de *La Caricature*, des annonces publicitaires pour le prochain roman de Robida, *Le Vingtième siècle* :

« Pour paraître dans les premiers jours de janvier. La 1^{re} livraison à 50 centimes. *Le Vingtième Siècle*, Grande publication illustrée, Texte et dessins par A. Robida. L'ouvrage se composera de 50 livraisons et de 50 grandes planches hors-texte et d'un nombre considérable de croquis ⁹⁴⁶. »

Puis il ne fut plus question du *Vingtième Siècle* dans *La Caricature*, alors que des réclames auraient dû se succéder en décembre 1881 pour annoncer la parution imminente de cette nouvelle publication fractionnée. Entre-temps dégagé de son partenariat avec Maurice Dreyfous, Georges Decaux changea radicalement de stratégie commerciale pour la diffusion de l'ouvrage : au lieu d'être segmenté en fascicules, *Le Vingtième Siècle* fut finalement présenté en un volume complet à la vitrine des librairies parisiennes en décembre 1882 ⁹⁴⁷.

Decaux et Robida choisirent, cette fois, un des ingrédients majeurs qui faisait le succès des livres de la maison Hetzel, le cartonnage polychrome. Ils s'adressèrent pour sa conception à des fabricants renommés qui avaient fait leurs preuves avec les reliures des *Voyages extraordinaires*, le graveur de plaques Paul Souze et l'atelier de reliure industrielle de Jean Engel. Ce cartonnage, s'accordant avec les reliures en toile de couleur vive en vogue dans ces années, contribua à attirer l'attention sur *Le Vingtième Siècle* dont le titre éloquent indiquait le sujet futuriste [Fig. 89]. Sur le premier plat, sous le titre en caractères de fantaisie colorié en rouge vermillon se détachant sur un fond de percaline d'un vert intense, les rayons lumineux d'un éclairage électrique, matérialisés par de fines obliques dorées au fer, révèlent dans leur halo un engin volant. Cette composition est conçue comme une invitation à suivre dans les pages du livre les voyageurs du vingtième siècle qui circulent sur un curieux appareil pisciforme, au-dessus des tours de Notre-Dame hérissées de structures métalliques.

946. Voir dans *La Caricature*, n° 98, 5 novembre 1881 et n° 99, 12 novembre 1881.

947. L.A.S. de Félicien Champsaur à Albert Robida, Paris, décembre 1882 : « Je viens de voir à une vitrine de librairie votre œuvre nouvelle *Le Vingtième Siècle*. »

Au fil des pages, Robida met en scène un cortège de figurants qui animent tout l'arrière-plan du *Vingtième Siècle* à partir de « types » : conducteurs et passagers d'embarcations volantes, ouvriers de la grande usine alimentaire, peintres, lycéennes, actrices, avocates, etc. On pourrait ainsi croire, au premier abord, que l'on a affaire à une entreprise de classification sociale inspirée de la littérature panoramique dont le projet était d'offrir un aperçu de la société contemporaine à travers l'étude de types représentatifs de ses différentes composantes. Mais l'ouvrage n'entretient que de vagues affinités avec le modèle instauré en 1840 par la publication collective *Les Français peints par eux-mêmes*⁹⁴⁸ dans la mesure où y est écarté le thème de la mixité sociale pourtant favorisé par la métropole pour n'explorer que la classe aisée. L'intrigue s'articule autour d'une jeune orpheline, pupille d'un riche banquier, en quête d'une profession dans le Paris des années 1950. L'exploration des milieux de la politique, du journalisme, des finances et des lettres s'apparente moins à une sorte d'étude sociologique qu'à un parcours visuel centré sur les techniques promises par l'électricité.

Le Vingtième Siècle au sein de la concurrence

La sortie de l'ouvrage en fin d'année coïncidait avec une période où les lecteurs voyaient fleurir, dans les colonnes des journaux humoristiques, de nombreuses prédictions pour l'année à venir, mais elle avait surtout pour but d'engager cette création dans le circuit des livres d'étrennes. En comparaison des deux volumes précédents, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul [...]* et *La Grande Mascarade parisienne*, l'enrichissement de cet ouvrage par une belle qualité de papier et par un format qui passait d'in-octavo à in-quarto justifiait son prix de 25 francs (broché) et 32 francs (relié avec fers spéciaux), ce qui explique pourquoi on ne pouvait le trouver « dans les mains de tout le monde »⁹⁴⁹.

948. Au sujet des caractéristiques éditoriales et stylistiques de cet ouvrage collectif voir *Les Français peints par eux-mêmes : panorama social du XIX^e siècle*, cat. expo. (Ségolène Le Men, Luce Abelès), Paris, RMN, 1993.

949. L.A.S. de Paul Burani à Camille de Roddaz, s. l. n. d., musée Vivenel, Compiègne.

Le Vingtième Siècle était en effet onéreux comparativement à d'autres ouvrages mis en vente pour les étrennes de 1882. Son prix était, par exemple, deux fois plus élevé que celui des livres cartonnés d'Hetzel vendus onze francs. Dans la même catégorie que *Le Vingtième Siècle*, chez Didot, chacun des volumes de la collection Walter Scott « si magnifiquement illustrée ⁹⁵⁰ » (mais dépourvu de planches en couleurs) présenté sous cartonnage percaline avec fers spéciaux n'était vendu que 13 francs. *Paris à Cheval* de Crafty, célèbre collaborateur de *La Vie parisienne*, coûtait 20 francs broché et 25 francs relié ⁹⁵¹. *L'Algérie* de Paul Gaffarel, un volume in-4 « illustré de 4 chromos, de 3 belles cartes en couleurs et plus de 200 gravures sur bois » coûtait 30 francs broché et 40 francs relié avec dos chagrin. En définitive, ce sont principalement les nombreuses illustrations du *Vingtième Siècle*, en particulier les planches polychromes dont la rareté à cette date justifiait son prix plus élevé que celui d'autres ouvrages de même qualité.

L'impression en couleurs, une valeur ajoutée

La question de l'impression des couleurs dut intéresser Robida, dont la bibliothèque, qui ne recélait que très peu de livres pour la jeunesse, contenait un exemplaire du livre illustré en 1882 par Eugène Grasset, *Le Petit Nab* ⁹⁵², un des premiers qui bénéficia des perfectionnements apportés par le jeune Charles Gillot aux procédés de gravure en couleurs. En 1883, le monde de l'édition fut également marqué par la sortie, chez l'éditeur Henri Launette (1845-1894), de *L'Histoire des quatre fils Aymon* de Renaut de Montauban illustré par Eugène Grasset. Cet ouvrage fondateur exploite les possibilités nouvelles offertes par l'héliogravure en couleurs et fait richement usage de la polychromie. Sans atteindre une conception aussi novatrice et somptueuse, *Le Vingtième Siècle* de Robida se distingue tout autant par la qualité de ses planches héliogravées en camaïeu. À cet égard, l'usage des derniers perfectionnements de la

950. « Les beaux livres - éditions Firmin Didot », *La Vie parisienne*, 23 décembre 1882, p. 747.

951. *La Vie parisienne*, 23 décembre 1882, p. 753.

952. Saint Juirs [René Delorme], *Le Petit Nab*, Paris, L. Baschet, 1882, gr. in-8°, 53 p., fig. par Eugène Grasset.

photogravure est un argument amplement mis en avant, dès le second paragraphe d'un article consacré au *Vingtième Siècle*, dans *La Caricature* :

« Dans ce volume [...] parsemé d'une quantité de dessins reproduits par tous les procédés modernes de photogravure, sur lesquels quarante grands dessins hors texte héliogravés en relief et dix héliogravures en taille douce tirées en noir, bleu et sanguine⁹⁵³. »

En 1883, l'héliogravure était le procédé industriel de gravure en creux dont le résultat d'impression se rapprochait le plus de l'eau-forte. Instruit sur ces techniques avant-gardistes⁹⁵⁴, Georges Decaux, qui venait de collaborer avec Launette⁹⁵⁵, fit appel à l'imprimeur-éditeur Albert Quantin (1850-1933) dès le début de l'année 1882 pour l'impression de la revue *La Vie élégante*. Albert Quantin, dans son atelier, situé au 7 rue saint Benoît⁹⁵⁶ équipé des meilleures presses⁹⁵⁷, se chargeait par ailleurs de l'impression d'une revue dans laquelle l'illustration jouait un rôle majeur, *La Gazette des Beaux-Arts*. Collaborateur régulier de cette revue, le critique d'art Alfred de Lostalot souligne la qualité du travail de cet imprimeur qui venait de reproduire par héliogravure les illustrations de Paul Avril pour le livre d'Octave Uzanne *L'Ombrelle, le gant, le manchon* (1883) :

953. *La Caricature*, 2 décembre 1882.

954. Voir J. A. NERET, *Histoire de la librairie illustrée*, Paris, Lamarre, 1953, p. 251 : « Les procédés mécaniques serviront donc dès 1877 à l'illustration de livres d'étréne ou de luxe. C'est Georges Charpentier qui, le premier, emploie le procédé Gillot pour reproduire les dessins d'Alphonse de Neuville [*À coups de fusil*]. C'est ensuite Georges Decaux qui l'utilise pour *Le drapeau* de Jules Claretie (1879). »

955. « Les livres d'étréne », *Gil Blas*, 31 décembre 1881, p. 2 : « On sait enfin que l'éditeur Decaux prépare, en société avec son confrère Launette, un volume fort intéressant et fort artistique, *Les actrices de Paris*, avec dessins de Liphart. »

956. Mention inscrite au bas de la table des matières du *Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, p. 404.

957. Dans le catalogue de la maison Quantin de mai 1881 (BNF, fonds 8 Q 10 B) il est précisé que les « anciennes maisons Henri Fournier et Jules Claye, fondées en 1824 » disposent de 45 presses de toute nature, pour les impressions courantes et travaux de grand luxe [...], typographie, lithographie et taille-douce ; son outillage exceptionnel lui permet de les exécuter dans les meilleures conditions de temps et de bon marché. » Une liste rappelle toutes les médailles obtenues par la maison Quantin lors d'expositions depuis 1849.

« Quant à l'ordonnance matérielle du livre et à son impression [...] *L'Ombrelle* ne laisse rien à désirer sous ce rapport l'imprimerie de M. Quantin se joue de tous les obstacles⁹⁵⁸. »

Par leur finesse d'impression et leur fidélité à l'original⁹⁵⁹, les planches hors-texte du *Vingtième Siècle* pouvaient quant à elles prétendre rivaliser avec des estampes vendues à la feuille.

Une campagne publicitaire à moindres frais

Alors qu'une prime était jointe aux deux précédents livres de Robida, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* et *La Grande Mascarade parisienne*, cette formule populaire fut abandonnée pour *Le Vingtième Siècle* au profit d'un prospectus. Par ses illustrations, ce document de six pages met l'accent sur le caractère extraordinaire d'inventions singulières, telles que le « Piège électrique à voleurs », l'architecture hybride de l'International Hôtel juché « Au sommet de l'Arc-de-Triomphe » et le colossal casino du « Nuage Palace » suspendu à des ballons. Afin d'inciter à l'acquisition de cet « ouvrage de grand luxe », le texte établit une correspondance appuyée entre le présent du lecteur (« notre XIX^e siècle ») et le futur mis en scène dans le volume.

Dans *La Caricature*, qui ne pouvait passer sous silence la nouvelle publication de son rédacteur en chef parut, outre les multiples annonces pour le volume complet⁹⁶⁰, un unique article au ton allègre signé Trilby⁹⁶¹. Dans ce texte de deux pages, plus proche du résumé que du commentaire critique, est brossé un panorama si complet du *Vingtième Siècle* que presque toutes les idées novatrices de ce roman

958. Alfred de LOSTALOT, « Bibliographie - Les livres en couleurs », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} janvier 1883, p. 92.

959. La réponse d'Albert Quantin à Robida conduit à penser que le dessinateur dut exprimer sa vive satisfaction à l'imprimeur qui lui répondit : « Je n'ai fait que mon devoir – et un agréable devoir ! – en apportant tous nos soins à votre volume si charmant et si original. Je crois d'ailleurs que le public vous rend justice et que vous avez un joli succès ! [...] » L.A.S. d'Albert Quantin à Albert Robida, s. l. [Paris], 26 décembre 1882, musée Vivenel, Compiègne.

960. Voir dans *La Caricature* : n° 155, 16 décembre 1882, n° 158, 6 janvier 1883, n° 159, 13 janvier 1883, n° 160, 20 janvier 1883.

961. Clin d'œil au facétieux lutin des *Contes* de Nodier que Robida apprécia. Ce pseudonyme, vraisemblablement de Robida, ne fut utilisé pour aucun autre article de *La Caricature*.

d'anticipation y sont consignées. Dans *La Vie élégante*, luxueux mensuel édité par La Librairie illustrée, qui s'adressait à un public aisé, parurent en décembre 1882 huit pages constituées d'extraits de l'ouvrage: six illustrations et un texte tirés du livre furent choisis afin de former un tout cohérent qui simule une nouvelle futuriste destinée à éveiller la curiosité du lecteur.

Pour vanter *Le Vingtième Siècle*, Decaux pallia les modestes moyens de sa maison d'édition par le recours à ses relations au sein du monde de la presse. Tout d'abord, furent sollicités les journaux auxquels Robida avait précédemment collaboré, *Le Monde illustré*⁹⁶² et *La Vie parisienne*⁹⁶³. La parution inattendue d'une note dans *La Gazette des Beaux-Arts* sur ce livre de « conception bizarre⁹⁶⁴ » fut sans doute redevable à l'imprimeur Quantin qui put user de son influence auprès du directeur de cette revue, dont il réalisait l'impression. À en juger par les comptes rendus qui lui furent consacrés, les contemporains de Robida ne saisirent vraisemblablement pas, dans son intégralité, la portée critique de l'ouvrage. *Le Vingtième Siècle* fut perçu avant tout comme un roman distrayant et fantaisiste capable de faire naître « l'humour dans tous les esprits⁹⁶⁵ », comme l'atteste la récurrence de l'adjectif « humoristique » dans les articles de journaux de l'époque.

L'absence d'archives ne permet pas de chiffrer les tirages, mais les rééditions successives semblent bien prouver que *Le Vingtième Siècle* connut un réel succès dès sa sortie en librairie. Il est en outre assuré dans un article du *Monde illustré* paru le 28 avril 1883, soit environ six mois après la mise en vente du volume, que « le succès de cette œuvre amusante est très grand ». Selon Octave Uzanne, ce premier volume d'anticipation « sert de premier clou solide et définitif pour accrocher la renommée de l'excellent Robida⁹⁶⁶ ».

962. « *Le Vingtième Siècle* - texte et dessins par Robida », *Le Monde illustré*, n° 1361, 28 avril 1883, p. 272.

963. *La Vie parisienne*, 6 janvier 1883.

964. Alfred DE LOSTALOT, « Bibliographie - Les livres en couleurs », art. cit., p. 91-92.

965. Octave UZANNE, *Le Livre*, 10 décembre 1882, p. 745.

966. Octave UZANNE, « Les artistes originaux. – Albert Robida, illustrateur, écrivain, aquafortiste et lithographe », *L'Art et l'Idée*, n° 9, 20 septembre 1892, p. 137.

En éditant seul cet ouvrage⁹⁶⁷, Decaux prit de réels risques financiers, ce qui prouve, d'une part, la grande estime qu'il témoignait à Robida et, d'autre part, sa volonté de promouvoir ce dernier aussi bien comme caricaturiste que comme auteur-dessinateur. En rupture avec l'histoire du livre illustré, dans lequel l'illustration se met au service d'un texte, Decaux soutint Robida dans sa démarche créatrice qui place au même niveau la partie graphique et la partie textuelle de ses ouvrages, comme en témoigne la mention sur la page de titre du *Vingtième Siècle* : « Texte et dessins par A. Robida ».

967. Sur l'ouvrage le nom de Georges Decaux apparaît comme étant le seul éditeur. Le nom de la Librairie illustrée n'y figure pas.

3. Après *Le Vingtième Siècle*

Rééditions et créations chez Dentu

Le premier contact entre Édouard Dentu (1830-1884) et Robida s'établit au sujet de la réédition du *Vingtième Siècle* qui intervint au début de l'année 1883⁹⁶⁸, aussitôt après le premier tirage paru chez Decaux au format in-quarto⁹⁶⁹. Le volume proposé en réédition par Dentu ne concurrençait pas l'édition Decaux. Par l'ajout du sous-titre « Roman d'une Parisienne d'après-demain » mettant l'accent sur le parcours édifiant de l'héroïne, il cherchait à toucher une clientèle friande de romans sentimentaux [Fig. 50]. En format de poche, imprimé en in-12 sur 425 pages, le livre est beaucoup plus maniable, mais il perd toutes ses illustrations initiales. Aux trois cents vignettes et aux cinquante planches de l'édition originelle se substituent douze illustrations que l'éditeur commanda spécialement à Robida⁹⁷⁰.

Simultanément à cette réédition, Dentu proposa *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul [...] en deux volumes in-12* comportant une vingtaine d'illustrations inédites remplaçant celles du volume initial. Sans doute, cette version de l'ouvrage aisément transportable et exportable accrut-elle le nombre de lecteurs de Robida d'une façon significative, puisqu'une quatrième édition brochée du livre complet sortit en France en 1884 et que des traductions furent simultanément proposées en Espagne⁹⁷¹ et en Italie⁹⁷².

968. La date de dépôt mentionnée dans la *Bibliographie de la France* pour cette édition est le 10 mars 1883 ; le cachet figurant sur l'exemplaire de dépôt légal conservé à la Bibliothèque Nationale confirme cette information.

969. On peut supposer que Dentu devait apprécier l'ouvrage, puisqu'une planche de la première édition reproduite en hors-texte lui fut dédiée.

970. Cette édition comporte un frontispice, une vignette sur le titre, des en-têtes au début de chacune des trois parties de l'ouvrage, ainsi que sept planches.

971. *Viajes muy extraordinarios de Saturnino Farandoul por todos los paises conocidos y aun desconocidos de Julio Verne*, Version castellana por A. Castineira, Madrid, Ricardo Fé, 1884-1885, 5 vol.

972. *Viaggi straordinarissimi di Saturnino Farandola nelle 5 o 6 parti del mondo ed in tutti paesi visitati da Giulio Verne*, Milano, E. Sonzogno, 1883-1884.

Dentu, qui apportait son soutien aux romanciers contemporains, édita trois ouvrages de Robida imprimés en format in-12 : *La Vie en rose* (1883), *Le Vrai Sexe faible* (1884) et *Les Peines de cœur d'Adrien Fontenille* (1885). Avec ces trois romans sentimentaux et humoristiques, parcimonieusement illustrés de quelques vignettes et d'en-têtes marquant les chapitres, Robida développa par l'écriture les thèmes de la caricature de mœurs préalablement exploités dans *La Caricature*. Le décès de l'éditeur en 1884 mit fin à ce partenariat rondement mené pendant deux ans.

Du roman de mœurs au livre illustré rétrospectif

Parallèlement à l'illustration des *Œuvres de Rabelais* et à la réalisation d'ouvrages illustrés dans cette veine, Robida continua à explorer la satire de mœurs, mais il déplaça les intrigues au début du XIX^e siècle, plutôt qu'à son époque, afin d'introduire de nouvelles possibilités illustratives et critiques.

Roman de mœurs écrit et illustré par Robida, *Le Portefeuille d'un très vieux garçon. Petits mémoires secrets du XIX^e siècle*, fut publié en 1885 par la Librairie illustrée en partenariat avec les éditeurs Marpon et Flammarion. Robida inaugurait une collection intitulée « Petits mémoires secrets du XIX^e siècle tirés des archives des contemporains et des contemporaines » dont il expose le principe narratif dans une brève préface : dans un siècle de collectionomanie aiguë où « l'on ne sait plus quoi collectionner, tout est pris ! », il entend pourtant en créer une encore inusitée, la « collection de documents intimes pour servir à l'histoire privée des contemporains et contemporaines ». Pour défendre son concept littéraire consistant à bâtir un récit en forme de confession à partir de la correspondance et de vieux papiers oubliés dans les greniers, il invoque avec humour les principes analytiques fondateurs du naturalisme – « La littérature moderne, en quête de vérité et de précision, ne donne-t-elle pas une importance de plus en plus grande au document vrai ? » –, mais il les détourne habilement dans une description du passé. Poussant la moquerie plus avant, Robida insère dans un rabat de la couverture du livre des reproductions en fac-similé de lettres (factices) ayant appartenu au narrateur, un ancien hussard. Dans ce montage romanesque, le rôle de l'illustration consiste à mettre en images les moments-clés d'une vie : les vignettes, pastiches des gravures d'actrices de Paul Gavarni, font défiler

sous les yeux du lecteur les innombrables conquêtes féminines d'un héros devenu centenaire.

En regard de la préface de ce petit livre, sont annoncés des volumes « en préparation » : « La Confession d'une ancienne jeune actrice », « Croquis d'amour et de paysage du peintre Alfred Gulistan », « Rapports confidentiels (Tricoche and C^o) », mais la collection fut interrompue après ce volume initial et les textes prévus, restés inédits, furent incorporés à d'autres publications. Il est fort probable que la nouvelle « Croquis d'amour et de paysage du peintre Alfred Gulistan » ait été utilisée pour alimenter un numéro de *La Caricature* de 1887⁹⁷³ et que celle relatant « La Confession d'une ancienne jeune actrice » soit devenue le deuxième chapitre d'un ouvrage plus ambitieux, *Le XIX^e Siècle*.

En publiant *Le XIX^e Siècle* en 1888, au moment où se préparaient les célébrations de l'anniversaire de la Révolution française qui incitaient à jeter un regard rétrospectif sur le siècle écoulé, Robida entendait offrir, lui aussi, un bilan par le texte et l'image du siècle qui s'achevait sur fond de crise boulangiste, de récession économique et d'essoufflement de la III^e République. Philippe Hamon explique la vocation de ce livre de quatre cents pages en forme d'inventaire et donne un éclairage sur le pari éditorial que tentèrent de relever Georges Decaux et Robida :

« Le dix-neuvième siècle ne cesse de pratiquer, à l'instar des cinq expositions universelles de Paris qui se suivent tous les dix ans à peu près entre 1855 et 1900, le perpétuel bilan de lui-même, le "passage en revue" récapitulatif, synthétique et globalisant, de ses connaissances, de ses révolutions, de ses productions industrielles et artistiques, de sa langue, de ses classes sociales, de ses modes et engouements, de son histoire. Toutes proportions gardées, l'éditeur Decaux a peut-être voulu faire en 1888, à la veille de l'Exposition, et avec le seul Robida, ce que l'éditeur Lacroix avait fait en 1867 avec son livre collectif *Paris-Guide*, ouvrage-bilan conçu comme un accompagnement historique et géographique de l'Exposition universelle de 1867⁹⁷⁴. »

Le cartonnage recouvert d'une percaline d'un vert lumineux, auparavant utilisé pour *Le Vingtième Siècle* (1883) et *La Guerre au Vingtième Siècle* (1887), souligne le

973. « L'éternel féminin, croquis d'amour et de paysage du peintre Alfred Gulistan », *La Caricature*, n° 406, 8 octobre 1887.

974. Philippe HAMON, « *Le Dix-Neuvième siècle* de Robida », *Albert Robida, du passé au futur*, *op. cit.*, p. 14.

propos rétrospectif de l'ouvrage [Fig. 61]. Depuis le second plat jusque sur le devant de la reliure, défilent dans le halo de la projection d'une lanterne magique des silhouettes évocatrices de différentes époques de ce siècle bientôt révolu sous les yeux attentifs d'une spectatrice pointant ses jumelles de théâtre sur cette revue.

La construction du livre sous forme de bilan réparti en douze chapitres explorant chacun un milieu, une époque et un type différent (soldat napoléonien, actrice romantique, collectionneur de bibelots, etc.) le rapproche fortement des physiologies et de la littérature dite « panoramique » – selon l'expression de Walter Benjamin – qui vise à capter, cataloguer et définir toutes les composantes de la société dans un ensemble de textes et d'images dont l'exemple le plus fameux est l'ouvrage collectif *Les Français peints par eux-mêmes*⁹⁷⁵. Différente en revanche de la démarche de ce modèle littéraire récapitulatif et synthétique, celle de Robida ne vise pas à l'exhaustivité mais procède par sélection d'un échantillonnage de douze personnages dont le statut social et l'histoire personnelle sont représentatifs du siècle. Chaque destin révèle un aspect marquant du siècle, qu'il soit culturel (tourisme balnéaire, passion pour la collection, dandysme), artistique (mouvement romantique, mouvement réaliste, le groupe du Chat noir), technique (construction des chemins de fer, généralisation des immeubles de rapport) ou historique (révolution, guerre).

La narration reprend souvent le principe de la confession-souvenir utilisé par Robida dans *Le Portefeuille d'un très vieux garçon*. Les nombreuses illustrations du volume (317 in-texte et 48 hors-texte) interagissent avec ce panorama textuel. Alors que le système de répartition des illustrations adopté dans *Les Français peints par eux-mêmes* repose sur la complémentarité des vignettes (où le type est en action dans des portraits de groupes) et des planches (où le type est isolé, en pied, sur le fond blanc de la page), à l'inverse, dans *Le XIX^e Siècle*, les vignettes sont réservées aux portraits isolés des nombreux protagonistes dont la physionomie se découvre au fil de la lecture et les planches sont utilisées pour la représentation de scènes emblématiques dans lesquelles chaque type est situé dans un environnement réaliste.

975. *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Louis Curmer éditeur, 1840-1842, 9 volumes.

Robida introduit d'ailleurs dans ses dessins quelques-uns des types de l'encyclopédie *Les Français peints par eux-mêmes*. Dans la planche intitulée « Le bal chicard⁹⁷⁶ », il emprunte le modèle du « Chicard » à Paul Gavarni⁹⁷⁷ pour croquer, au centre d'un groupe de jeunes gens déguisés, ce personnage carnavalesque haut en couleurs se livrant à des danses grotesques dans les bals masqués [Fig. 62].

Face au très vaste ensemble de dessins réalisés par Robida se pose la question de la régénération de son répertoire graphique pour l'alimentation du cycle infernal de production de la littérature illustrée industrielle. À quelle source est-il allé puiser pour nourrir son irréprouvable élan productif soumis à la rentabilité du système économique de l'édition ? L'examen de ses carnets de croquis révèle que s'ils ne contiennent aucune copie de chefs-d'œuvre picturaux, ils comportent par contre quelques croquis d'après Gavarni et des notes manuscrites d'après des ouvrages historiques, notes qui tendent à prouver que les livres illustrés, plus que les tableaux de maîtres, constituaient un réservoir d'images favorisant sa créativité⁹⁷⁸. Dans les archives familiales, aucun document manuscrit susceptible d'éclairer le processus d'élaboration de ses dessins n'a été trouvé ; il paraît donc difficile de recourir aux méthodes d'analyse propres à la génétique pour élucider son processus créatif et accéder aux composantes de son musée imaginaire. Tout au plus pourra-t-on indiquer quelques rapprochements formels évidents.

Dans les planches, Robida ne se limite pas à la reprise de quelques personnages types, mais il ajoute à son inventaire visuel des lieux⁹⁷⁹, des objets⁹⁸⁰ et des activités⁹⁸¹

976. *Le XIX^e Siècle*, Paris, Georges Decaux, 1888, hors-texte en regard de la p. 160.

977. Paul GAVARNI, [type du chicard], *Les Français peints par eux-mêmes, op. cit.*, planche en regard de la page 361.

978. À cet égard, on relève dans un roman de mœurs écrit par Robida, que le jeune narrateur, clerc de notaire tout comme le fut Robida, puisait en cachette dans le cabinet de lecture du fils d'un riche fermier : « C'était une mine il y avait tous les romans de la période 1830 à 1850, la grande époque des fictions merveilleuses, des magnifiques récits qui soulèvent le lecteur en dehors et au-dessus des platitudes de la vie journalière et l'emportent dans un extraordinaire tourbillon d'événements. » Voir Albert ROBIDA, *Le Mystère de la rue Carême-Prenant* (1897), p. 75

979. Voir les hors-texte : « Le boulevard du crime » p. 124, « Au grand prix » p. 172, « Cour d'auberge » p. 216, « Cabaret artistique » p. 320, « Le champ de bataille » p. 360, « La plage » p. 396.

typiques du XIX^e siècle. Dans la dénomination des planches, l'emploi d'un article indéfini, ou l'absence d'article, renforce le caractère générique de la représentation. Parmi toutes ces planches qui semblent être conçues de façon à pouvoir être extraites du livre pour former un album-panorama indépendant du récit, deux d'entre elles ont un statut particulier dans la mesure où elles fonctionnent sur un jeu d'opposition entre passé et présent : « Le triomphe de l'industrie ⁹⁸² » [Fig. 102] et « la locomotive ⁹⁸³ » [Fig.]. Sur cette dernière, un cavalier en armure chevauchant sa monture caparaçonnée brave une locomotive en train d'émerger du fond de la composition [Fig. 146]. Au cours de sa carrière, Robida reprit fréquemment la silhouette du chevalier Jaufré au combat, dessinée par Gustave Doré ⁹⁸⁴, mais se l'appropriait moins comme imagerie moyenâgeuse que comme motif satirique incarnant le temps passé confronté à la modernité. Cette bataille inégale, où s'affrontent tradition et progrès, symbolise une thématique récurrente dans les livres de Robida comme le démontreront des développements ultérieurs.

Le Vingtième Siècle-La Vie électrique (1892)

Même si la parution du livre *Le Vingtième Siècle - La Vie électrique* intervint dix ans après le premier volume de la trilogie *Le Vingtième Siècle* (1883), il s'y relie sans

980. Voir les hors-texte : « La barricade de 1871 » p. 136, « La diligence » p. 206, « La locomotive » p. 220, « Le bibelot » p. 248.

981. Voir les hors-texte : « Folies carnavalesques » p. 112 « Départ pour la revue » p. 264, « Pêche aux crevettes » p. 384.

982. *Le XIX^e Siècle*, Paris, Georges Decaux, 1888, hors-texte en regard de la p. 368.

983. *Ibid.*, hors-texte en regard de la p. 220.

984. Les fortes impressions visuelles que *Les Aventures du chevalier Jaufré et de la Belle Brunissende*, publié en 1856 avec les illustrations de Gustave Doré, avaient laissées dans la mémoire de Robida furent ravivées dans le contexte de la Première Guerre.

Dans le paragraphe liminaire d'un texte satirique intitulé « Le Chevalier Jaufré et la Belle Brunisseude (sic) » paru dans *Les Annales* en 1915, Robida confiait à ses lecteurs : « Un certain héros des vieux romans de chevalerie [...] hante ma mémoire. », puis il soulignait : « C'est [celui du] poème traduit en prose française par Mary-Lafon, [...] avec illustrations de Gustave Doré qui débutait alors », montrant par cette précision l'importance à ses yeux de la partie illustrative de l'ouvrage qui met à l'honneur les scènes chevaleresques telles qu'elles se déployaient dans la peinture Troubadour.

Voir « Le Chevalier Jaufré et la belle Brunisseude », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 1672, 11 juillet, p. 58-59-60, texte et 3 vignettes.

équivoque par le premier syntagme de son titre et par l'utilisation du cartonnage vert apportant son unité à la série qui comprend *La Guerre au Vingtième Siècle* (1887). Alors que, sur le premier plat de la reliure du *Vingtième Siècle* (1883), une amusante embarcation volante célèbre la conquête de l'air, sur celui de *La Vie électrique* une composition synthétique réunit des signes inquiétants. S'y découpe la figure d'un savant à l'air concentré face à sa pailasse dans une posture évoquant celle du *Docteur Faustus* gravée par Rembrandt, sur un arrière-plan urbain sombre et rougeoyant dominé par la Tour Eiffel [Fig. 61]. Cette image inquiétante du futur se prolonge dans les illustrations qui se rapportent aux thèmes de l'expansion urbaine, de l'écologie, de la pollution industrielle et de la guerre bactériologique en liaison avec l'exploitation abusive de l'électricité, de la mécanique et de la chimie.

Laissant une large place aux descriptions d'un environnement hostile ainsi qu'à de nombreuses digressions où la science se trouve définie en opposition avec l'art, la trame romanesque en est très simple : contre le gré de son père qui désirait arranger une alliance avec une femme diplômée en sciences, Georges Lorris souhaite demander en mariage Estelle Lacombe, une jeune femme rêveuse et réfractaire aux études d'ingénieur. Espérant une brouille rapide entre les jeunes gens, le père de Georges, Philox Lorris, grand savant à la tête d'un empire commercial, offre aux deux prétendants un voyage de fiançailles. Alors qu'ils délaissent le programme de visites de sites industriels préétabli par le chercheur, les deux amoureux se réfugient dans la seule région française soustraite à l'agitation du progrès, la réserve naturelle d'Armorique.

Retenant les leçons de vulgarisation scientifique promues par le régime républicain des années 1875-1885 qui définissent le savant comme moteur de l'histoire du progrès, Robida identifie d'emblée le « fameux » Philoxène Lorris à une figure de légende et à un objet de vénération. Promoteur d'éditions phonographiques, Lorris rappelle l'inventeur Edison qui s'était déplacé à Paris, lors l'Exposition universelle de 1889, afin d'y présenter son phonographe. Lorris, inventeur de l'aérofléchette, petite embarcation volante dirigeable, fait allusion, de manière plus confidentielle, à l'amitié qui liait Robida aux frères Tissandier, inventeurs, aéronautes, mais aussi collectionneurs de dessins représentant des engins volants, parmi lesquels

figuraient ceux de Robida. En plus de ces références, la figure de Pasteur se dessine derrière celle de Lorriss qui met au point un « grand médicament national agissant par inoculation et ingestion, médicament dont la formule est encore un secret, mais qui va rendre soudain vigueur et santé à un peuple surmené, à un sang appauvri par toutes les fatigues de la vie électrique que nous menons tous...⁹⁸⁵ ». Ce « miraculeux philtre » semble se rapprocher, par ses vertus stimulantes, du Vin Mariani, boisson fortifiante, à base de vin de Bordeaux additionné de feuilles de coca, commercialisée à la fin du XIX^e siècle. La dédicace de *La Vie électrique* « à mon ami Angelo Mariani » devient alors une clef de lecture du roman qui aide à comprendre pourquoi le chercheur se double d'un homme d'affaires qui, tel Mariani, use abondamment du recours à la publicité. Avec la personnalité manichéenne de Lorriss, qui contribue au bien-être de ses contemporains par l'invention d'un médicament tout en commercialisant armes et produits chimiques, Robida esquisse le type du « savant fou ». Par le biais de ce stéréotype, promis à une longue fortune romanesque aussi bien dans le livre qu'au cinéma, il entend montrer la part diabolique du scientifique et plus généralement de la science⁹⁸⁶.

À la clarté, à la quiétude et au caractère plaisant des illustrations du *Vingtième Siècle* où la part belle est faite aux divertissements (théâtre, voyages, « vacances décennales » organisées sur le modèle d'un carnaval, etc.) succèdent, dès les premières pages de *La Vie électrique*, des images sombres et inquiétantes évoquant le chaos [Fig. 107]. Alors que, dans *Le Vingtième Siècle*, l'omniprésence rassurante et bienfaitrice de la « fée électricité » contribue à la distraction des Parisiens, dès les premières pages de *La Vie électrique*, une « tournade électrique » provoquée par un dérèglement d'appareils imprime d'emblée son caractère pessimiste au récit [Fig. 190]. À travers les illustrations tourmentées, réalisées au crayon gras lithographique d'un

985. *Le Vingtième Siècle - La Vie électrique*, Paris, À la Librairie Illustrée, s. d. [1892], p. 212.

986. À l'issue de la Première Guerre mondiale, il donne un prolongement à sa réflexion dans *L'Ingénieur von Satanas* (Paris, Renaissance du Livre, 1919) où culmine sa dénonciation des atrocités produites par « cette science infernale qui a précipité l'humanité dans un océan de malheur » (p. 181).

trait enlevé et brusque, se révèle l'inquiétude de Robida face à l'emploi irraisonné de l'électricité et de la chimie susceptibles de déclencher des catastrophes.

Selon le jeu complexe de rentabilisation des publications, *Le Vingtième Siècle - La Vie électrique* édité par « La Librairie illustrée » est, avant sa sortie en volume, fractionné pour une publication en pré-originale dans *La Science illustrée*⁹⁸⁷, revue de vulgarisation scientifique éditée par la Librairie illustrée et dirigée par Louis Figuier. Il est frappant d'observer combien le support de publication joue sur le rapport du texte à l'image et influe sur le message du roman. Dans le volume, la présence en hors-texte de grands dessins allégoriques ou réalistes renforce la forte cohérence de la description textuelle d'un monde assombri par l'omnipotence de la science. Dans *La Science illustrée*, le roman *La Vie électrique*, dépourvu d'une partie de ses dessins, prend une autre résonance, par sa proximité avec des articles scientifiques⁹⁸⁸ et des schémas explicatifs figés qui contrastent par leur précision et leur netteté avec les illustrations tourmentées de Robida exécutées d'un trait souple, vigoureux et élancé. Le roman fractionné cohabitait, dans la revue, avec d'authentiques informations sur des automobiles, des machines et des procédés nouveaux qui, dans l'imaginaire du lecteur, interagissent avec les constructions insolites, les engins volants, les appareils de télécommunications issus du récit d'anticipation, la compréhension de *La Vie électrique* se trouve à la fois perturbée et enrichie par cet autre champ médiatique. Il serait intéressant d'observer en détail ces interactions dans la mesure où Robida lui-même donne avec *La Vie électrique*, à la lumière des dernières connaissances scientifiques, une actualisation de ses propres anticipations créées dans *Le Vingtième Siècle*, pour délivrer un message en contradiction profonde avec le discours de la revue, toute entière tournée vers la célébration de l'Électricité et du Progrès.

Par leur ancrage dans le discours scientifique, les récits d'anticipation de Robida attirèrent l'attention de Camille Flammarion, le célèbre astronome et

987. Parution du n° 209 du 28 novembre 1891 au n° 244 du 30 juillet 1892.

988. Tel que celui de W. de Fonvielle intitulé « Le mouvement scientifique – les progrès de l'électricité », *La Science illustrée*, n° 212, 19 décembre 1891, p. 61.

vulgarisateur⁹⁸⁹, qui sollicita Robida pour mettre en image la vue à vol d'oiseau de Paris au vingt-cinquième siècle destinée à l'illustration de son récit futuriste, *La Fin du monde*, dans lequel il mêle les données de l'astronomie à la fiction. L'écrivain, satisfait de ce dessin de la « capitale [qui] s'étendait de Bordeaux à Narbonne le long du canal des Deux-Mers »⁹⁹⁰ paru dans l'édition pré-originale de *La Revue illustrée* en 1893 [Fig. 106], passa une autre commande :

« Voici maintenant le second sujet pour lequel nous aimerions avoir de vous : une scène de téléphonoscopie, quelque chose comme vos pages si admirables du *XX^e siècle* (p. 55-56, par exemple). Un homme sur son lit pressant sur un bouton et assistant à une scène de ballet... Bayadères⁹⁹¹ ? »

L'illustration réalisée par Robida, reproduite à la page 249 du volume, est accompagnée d'une légende explicative du mécanisme de transmission : « Un commutateur transportait instantanément au fond de l'Asie faisant apparaître... ». Camille Flammarion ne fut pas l'unique auteur à demander des illustrations futuristes à Robida qui exporta aussi son univers graphique dans les livres de Léo Claretie⁹⁹² et Octave Uzanne⁹⁹³.

989. L.A.S. de Camille Flammarion à Albert Robida, Paris, 17 avril 1893, musée A. Vivenel, Compiègne : « Si vous passiez quelques jours à la Librairie de l'Évènement, bd. des Italiens, mon neveu pourrait vous dire que j'ai été pour beaucoup dans le rapide épuisement du *Vingtième Siècle* et de *La Vie Électrique*. »

L.A.S. de Camille Flammarion à Albert Robida, Paris, 2 janvier 1894, musée A. Vivenel, Compiègne : « J'ai une vraie passion pour vos œuvres, et vous savez que je ne suis pas le seul. »

990. L.A.S. de Camille Flammarion à Albert Robida, Paris, 17 avril 1893, musée A. Vivenel, Compiègne : « J'ai vu à la *Revue illustrée* votre merveilleuse ville d'avenir. C'est tout à fait étourdissant et c'est à désirer d'y ressusciter. »

L'illustration se trouve p. 264 dans le volume paru en 1894.

991. *Ibid.*

992. Voir Léo CLARETIE, *Paris depuis ses origines jusqu'en l'an 3000*, Paris, Charavay frères, 1886, in-8, 364 p. Le dessin de Robida est inséré au début du chapitre dédié à l'avenir, intitulé « Après nous ».

993. Voir Octave UZANNE, « La locomotion future », *Le Monde moderne*, 1^{er} semestre 1895, p. 103-114, comprenant quinze dessins in-texte en noir et blanc de Robida.

L.A.S. de Octave Uzanne à Albert Robida, Paris, 3 août 1894, musée A. Vivenel, Compiègne : « Je vais écrire pour *Le Monde moderne*, revue de Quantin, une " Suggestion d'avenir " sur la locomotion au XX^e siècle, voitures cyclistes, bateaux automatiques, ballons-vélos, transatlantiques mus par les vélomen et les velowomen passagers. Etc. etc. Je vous fournirai bientôt un programme car vous serez mon illustrateur (12 à 16 dessins) vous aurez une lettre à ce sujet bientôt. »

L.A.S. de Octave Uzanne à Albert Robida, Paris, 27 août 1894, musée A. Vivenel, Compiègne : « Quantin m'a proposé 250 francs pour votre illustration de la locomotion future. »

4. Élaboration graphique, de la presse au livre

Caricature et illustration

Les récits d'anticipation de Robida, ainsi que ses illustrations futuristes pour d'autres auteurs, interviennent comme un prolongement logique des procédures et des thèmes expérimentés dans *La Caricature*, mais plus encore que la distinction entre les supports journalistiques et livresques, la forte dissociation opérée entre caricature et illustration fait obstacle à une méthode favorisant les croisements et les rapprochements formels dans l'analyse de l'œuvre de Robida.

Deux courants historiographiques parallèles l'un issu de l'histoire, l'autre de la littérature, menèrent chacun de leur côté une approche séparatrice prévalant tout au long du XX^e siècle. De manière générale, les dessins de presse furent d'abord incorporés aux corpus documentaires des historiens intéressés par de nouvelles sources visuelles⁹⁹⁴ ; les caricatures devinrent ensuite un matériau à part entière envisagé sous un angle historique, social ou politique⁹⁹⁵. Dans cette logique, l'historien pouvait donc s'intéresser au témoignage graphique de Robida sur le Siège et la Commune de Paris⁹⁹⁶, sans pour autant prêter attention à des illustrations associées à des écrits fictionnels pourtant en lien avec ce sujet. À l'inverse, la caricature ne retint que rarement l'attention des sémioticiens et des spécialistes de littérature qui centrèrent plutôt leur intérêt sur l'analyse des relations entre signes verbaux et iconiques au sein du livre⁹⁹⁷.

Bien que les modèles d'interprétation offerts par les recherches en « texte et image » soient nombreux, ils semblent peu adaptés aux livres écrits et illustrés par

994. Christian DELPORTE, « Le dessin de presse en France, la fin du purgatoire ? », *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* Paris, L'image /ENSBA, 1996, p. 113-127.

« Histoire et histoire de l'art ; Pratiques et méthodes », numéro spécial des *Cahiers d'Histoire : revue d'histoire critique*, n° 82, Pascal Dupuy (dir.), 2001.

995. Annie DUPRAT, *Le roi décapité : essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Cerf, 1992.
Fabrice ERRE, *Le Règne de la Poire, caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

996. Paul DUCATEL, *Histoire de la Commune et du Siège de Paris : vue à travers l'imagerie populaire et la presse satirique (1870-1940)*, Paris, Grassin, 1973.

997. Anne-Marie CHRISTIN, « Le texte et l'image », *L'illustration : essai d'iconographie*, Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men éd., Paris, Klincksieck, 1999, p. 22-38.

Robida qui prolongent la conception romantique et n'innovent pas sur la forme. Par conséquent, dans la présente étude, l'analyse interne au livre ne sera pas la voie d'exploration prioritaire.

L'illustration, quant à elle, fut longtemps dévaluée, dans la mesure où les illustrateurs eux-mêmes la considéraient comme une distraction ou comme une activité lucrative en marge de leur œuvre proprement dite. Un mode d'analyse intermédiaire, plus approprié à notre objet, fut ouvert par l'histoire de l'art dès le moment où l'illustration et la caricature ne furent plus confinées à un statut artistique mineur, fondé sur une dichotomie entre culture savante ou populaire⁹⁹⁸. Michel Melot, spécialiste de l'histoire des images, décrit le basculement interprétatif⁹⁹⁹ qui autorise désormais à intégrer la caricature dans le champ d'analyse de l'histoire de l'art :

« La seule transgression formelle ne suffit pas pour définir la caricature : l'iconographie de la rue, le style cavalier et la diffusion populaire par l'estampe en sont aussi les critères. Aujourd'hui, ce qu'on nomme caricature se répand dans les mêmes instances : la bande dessinée, la publicité, le dessin de presse, l'illustration pour enfants. Le genre existe encore mais son style n'est plus un exercice anti-académique. Il a trouvé sa place dans l'histoire de l'art institutionnelle [...] Dispensée d'argumenter contre le monde de l'art, elle y gagne cette distanciation qui permet à ceux qui l'étudient de ne plus adopter une position axiologique, de ne pas avoir à justifier la valeur esthétique de la caricature, désormais rangée au même rang que les autres styles¹⁰⁰⁰. »

Dans une perspective de réconciliation interdisciplinaire, il paraît judicieux d'examiner la relation, dans l'œuvre de Robida, entre dessins satiriques et illustrations, dans le cadre de quelques études de cas structurées selon les trois genres, issus de l'histoire de l'illustration : le type, le site et la scène.

998. Ségolène LE MEN, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS éditions, 1998. *L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ? La caricature entre République et censure*, [colloque 24-27 mai 1988], Lyon, Presses universitaires de Lyon. 1997. Laurent BARIDON et Martial GUEDRON, *L'art et l'histoire de la caricature, des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

999. Ce volume, qui contient une notice sur Robida, marque les premières étapes de la reconnaissance de la caricature comme objet d'étude R. BORNEMANN, R. SEARLE et C. ROY, *La Caricature, art et manifeste du XVII^e siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1974.

1000. Ségolène LE MEN (dir.), *L'art de la caricature*, Paris, Presses de Paris Ouest, 2011, p. 327.

Entre caricature et anticipation, le type de la Parisienne

Pour brosser le portrait de la Parisienne du futur, femme des années 1950 qui porte la culotte au sens propre comme au figuré, Robida réitéra dans la série du *Vingtième Siècle* le jeu d'appropriation graphique initié dans son journal *La Caricature* en puisant dans les séries lithographiques de Daumier¹⁰⁰¹. Alors qu'en 1848, ce dernier prenait la femme pour cible dans la série antiféministe *Les Bas Bleus*, Robida, en 1883, ne pouvait plus se référer à cette représentation marquante car la condition des femmes et le regard porté sur elles étaient en forte mutation. Dans *Le Vingtième Siècle*, les questions essentielles ne portent donc plus sur la faillite d'un système de valeurs lié à la sphère privée mais sur l'émancipation féminine qui se joue au cœur de l'espace public. Par conséquent, la planche « les femmes avocates¹⁰⁰² » dessinée par Robida, où sont mises à l'honneur des femmes exerçant une profession jusque-là masculine [Fig. 49], n'emprunte à la série *Les Gens de justice* de Daumier¹⁰⁰³ [Fig. 48] que des caractéristiques formelles, la gestuelle particulière des avocats et le plissé de leurs robes, accentués lors des plaidoiries.

La Parisienne du XX^e siècle créée par Robida est mieux cernable par comparaison à des représentations féminines élaborées par d'autres dessinateurs, mais il ne faudrait pas négliger l'éclairage donné par les reprises internes à la production graphique de Robida dont on cherchera à dégager les étapes dans le développement suivant.

Les couvertures des fascicules de l'édition en livraisons du *Vingtième Siècle* sont emblématiques de la nouvelle place de la femme dans la ville [Fig. 47]. Une vue synthétique, proche de l'esthétique du collage, rappelle la circulation aérienne et l'expansion de la ville en hauteur. À l'arrière-plan, les éléments évocateurs de

1001. Dont Robida a pu prendre connaissance par la voix classique de la presse illustrée ou par l'exposition en janvier 1878 des peintures et dessins d'Honoré Daumier à la galerie Durand-Ruel.

1002. Albert ROBIDA, *Le Vingtième Siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883, « Les Femmes avocates », hors-texte (héliogravure) vis-à-vis de la page 104. Albert ROBIDA, *Le Vingtième Siècle*, Paris, Dentu, 1883, « Les Femmes avocates », hors-texte vis-à-vis de la page 96.

1003. Voir entre autres Honoré DAUMIER, « Un avocat qui plaide est évidemment rempli de la conviction la plus intime », planche 6 de la Série « Les Gens de justice », *Le Charivari*, 24 avril 1845, lithographie.

l'urbanisme futuriste encadrent la femme, silhouette gigantesque et écrasante, qui s'impose en conquérante du siècle à venir par sa position stratégique au centre de la composition, immobile et isolée comme un axe autour duquel tout semble graviter. Tandis que les engins volants sont tournés vers la droite, sens conventionnel de lecture et de progression, la femme se dirige vers la gauche en un mouvement contradictoire suggérant son opposition à l'ordre social préétabli par les hommes.

La planche intitulée « La Grande épidémie pornographie », publiée le 6 mai 1882 dans le journal *La Caricature*, apporte un autre éclairage sur la Parisienne [Fig. 44]. La composition aux tons frais et acidulés détonne par rapport au titre qui désapprouve la diffusion croissante, contagieuse, voire « épidémique de ces journaux légers qui se proclamaient eux-mêmes pornographiques¹⁰⁰⁴ ». Sur cette planche, une femme, dont le regard est masqué par un large chapeau, chevauche un porc élevé sur le pavois que six personnages à tête de cochon portent en triomphe. Une double légende explique, d'une part, que les boulevards parisiens sont envahis de gens infestés par la trichinose, virus de la pornographie, et, d'autre part, que les porcs se défendent, par le biais d'une pétition, d'être à l'origine de cette épidémie.

En première lecture, il est possible que cette caricature soit entendue comme une déclinaison de la critique du naturalisme entreprise par Robida. L'image du porc, symbole de l'ignorance et de la luxure, répond en écho visuel au mot pornographie et renvoie à l'iconographie satirique poursuivant Zola. La légende qui cite le terme « dégoutantisme », auparavant appliqué par Robida au naturalisme renforce cette lecture. La présence, entre les caractères du titre, de petites silhouettes féminines en chemise, conformes au code caricatural de Nana, laisse à penser que la femme dessinée, au centre de la planche, est bien cette héroïne zolienne.

1004. Cette composition annonce et commente la loi qui allait restreindre la liberté de la presse, fraîchement acquise par la loi du 29 juillet 1881 qui supprimait la censure et à la faveur de laquelle la littérature grivoise, voire pornographique, s'était considérablement répandue. Cette nouvelle loi répressive applicable par le tribunal correctionnel est celle du 2 août 1882 condamnant le délit d'outrage aux bonnes mœurs par voie de presse, d'affiches ou d'écrits de toute nature et qui entend juguler le déferlement de littérature érotique.

Une seconde lecture s'appuie sur des éléments visuels communs à la *Pornokratès* de Félicien Rops¹⁰⁰⁵ [Fig. 43] et à « La grande épidémie pornographique de Robida » [Fig. 44] : arrière-plan bleu, regard masqué du modèle féminin, présence d'un cochon. Comment Robida eut-il, dès 1882, connaissance de *Pornokratès* initialement destinée à n'être montrée qu'à un cercle restreint ? Rops avait d'ailleurs lui-même prévu un système de volets pour la soustraire aux regards indiscrets. Robida aurait-il vu ce tableau dans l'atelier parisien de l'artiste l'année de sa réalisation, en 1878, par l'entremise de connaissances, tel Félicien Champsaur¹⁰⁰⁶ ? Une rencontre entre Rops et Robida aurait-elle eu lieu au début de 1882 à l'occasion du lancement de *La Vie élégante*, éditée par la Librairie illustrée, dont Rops dessina le frontispice¹⁰⁰⁷ ? Robida aurait-il rencontré Rops par l'intermédiaire de Georges Decaux qui possédait des œuvres de cet artiste¹⁰⁰⁸ ? Robida put-il découvrir une eau-forte de « La Dame au cochon », déclinaison gravée de l'originelle *Pornokratès*, par l'intermédiaire d'Octave Uzanne¹⁰⁰⁹ ? A cette série de questions, il n'est pas possible d'apporter une réponse tranchée faute de documents.

1005. Félicien ROPS, *Pornokratès*, 1878, aquarelle, pastel et gouache sur papier, Coll. du ministère de la Culture de Belgique, en dépôt à Namur, musée provincial Félicien Rops.

1006. Rappelons que les textes de Champsaur publiés dans *La Caricature* et illustrés par Robida ont paru les 12 mars, 28 mars, 30 avril et 4 juin 1881.

1007. Maurice EXSTEENS, *L'œuvre gravée et lithographiée de F. Rops*, Paris, Pellet, 1928. Cat. n° 809, *La Vie élégante*, frontispice, héliogravure. À l'origine sur cuivre, le sujet a été gravé sur bois pour servir à l'impression typographique du journal.

1008. L.A.S. de Félicien Rops à Léon Evely, Bruxelles, Bibliothèque royale, Ms. 215 X 23 : « Je voudrais avoir une belle photogravure du *Semeur des Sataniques*. Je l'ai à ma disposition. Je vais vous l'envoyer mais [...] avec votre *Semeur* à vous si vous ne voulez pas le vendre. Mais renvoyez-moi tout de suite ce *Semeur d'Ivraie*. Il appartient à Decaux et Decaux ne l'a quitté que les larmes aux yeux & réellement pour me faire plaisir. Décidément & cela me flatte, ceux qui ont des dessins de moi y tiennent. »

1009. La bibliothèque comptait une « superbe épreuve en couleurs, sur Japon, avant la lettre », selon la description du catalogue de vente de sa collection (n° 380), mais qui ne précise pas la date d'acquisition de cette estampe.

Voir le catalogue de vente *Quelques-uns des livres contemporains en exemplaires choisis, curieux ou uniques revêtus de reliures d'art et de fantaisie tirés de la bibliothèque d'un écrivain et bibliophile parisien dont le nom n'est pas un mystère*, vente aux enchères les vendredi et samedi (2 et 3 mars 1894) en l'hôtel des ventes Drouot, Paris, Chez le libraire expert, A. Durel, 1894.

En supposant que Robida ait vu *Pornokratès* dans sa forme originale, ou bien celle gravée, ou encore qu'un de ses amis la lui ait décrite très précisément, il ne put être que frappé par cette allégorique, ironique et légère représentation de l'emprise de la femme et du sexe sur la société. *Pornokratès* étant aux antipodes de sa conception de la femme, il la cite lorsqu'il s'agit de dénoncer la vague de journaux licencieux qui a surgi consécutivement à la loi sur la presse du 29 juillet 1881, tout en sachant que le lecteur, qui à ce moment-là ne connaissait probablement pas l'œuvre de Rops, ne pourrait pas en saisir la référence ¹⁰¹⁰.

La composition de Rops semble être restée présente à l'esprit de Robida lorsqu'il conçut la couverture générale de l'édition brochée du *Vingtième Siècle* [Fig. 47] approximativement à la même date que la planche de *La Caricature* « La Grande épidémie de pornographie » [Fig. 44]. Sur cette couverture, la posture de la Parisienne de 1952, vue de profil en train d'ajuster négligemment son gant et tournée dans le sens contraire de celui de la lecture, rappelle en effet celle de *Pornokratès*. D'une part, parce que le nu de Rops porte une bande de tissu serré sous la poitrine et des bas noirs qui soulignent le haut de ses jambes, auxquels font songer le ruban noué autour du cou, la fine cordelette marquant la taille et la culotte noire qui apparaît à mi-cuisse et d'autre part, parce que le muret oblong qui l'isole de l'arrière-plan citadin devant lequel est campé la Parisienne rappelle le bas-relief horizontal sur lequel évolue *Pornokratès*. Par cette comparaison implicite, Robida révèle une femme aux mœurs légères susceptible de présenter une menace pour la bonne marche de la société, a fortiori lorsque des responsabilités publiques lui sont confiées. Par la combinaison de différents types féminins en circulation dans la presse, le livre et les arts plastiques, Robida crée un être hybride, un anti-modèle au demeurant séduisant, la Parisienne du futur qui apporte une contribution originale à la typologie de la Parisienne qui nourrit la presse et le livre depuis la période romantique.

1010. Elle est diffusée à partir de 1885 par la gravure réalisée par Gaujean et A. Bertrand. Elle est reproduite dans *Le catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravée de F. Rops* établi par Érastène Ramiro en 1887.

Dessiner pour la sauvegarde du patrimoine architectural

Les trente années que Robida consacra au dessin de presse semblent n'avoir été dans sa carrière qu'un long détour l'éloignant de son projet de « peindre des paysages avec des maisons, des bâtisses, dessiner et si possible écrire ¹⁰¹¹ », projet qu'il avait en tête, à son arrivée à Paris, en 1866, à l'âge de dix-huit ans. En 1900, il constata lui-même qu'il dut faire preuve de patience avant que ne se concrétise son « rêve » avec la construction du « Vieux Paris », village médiéval implanté sur les berges de la Seine le temps de l'Exposition universelle de 1900 : « Mon rêve [...] commença seulement à se réaliser lors de mon Vieux Paris ¹⁰¹² ». Avant cet aboutissement, il trouva, néanmoins, des moyens graphiques et littéraires variés afin d'exprimer son intérêt pour l'architecture, aussi bien dans des livres de voyages que dans des romans qu'il illustra abondamment de nombreuses vues citadines ou de silhouettes de maisons anciennes. Mais il sut aussi exprimer son désaccord face aux choix urbanistiques de la fin du XIX^e siècle dans ses caricatures et ses ouvrages d'anticipation témoignant d'une réflexion sur la ville du futur et de l'élaboration progressive d'un discours satirique récurrent.

Dès 1868, Robida commença à fustiger le triomphe de l'uniformité sur le pittoresque et se rangea aux côtés des détracteurs d'Hausmann. Un de ses dessins de presse « Paris en 1968 ¹⁰¹³ » paru dans l'hebdomadaire *Paris-Caprice* dénonce, par le recours à l'anticipation, l'absence de caractère de l'architecture moderne dans une vue très inspirée par une illustration de Bertall pour *Le Monde tel qu'il sera* écrit par Émile Souvestre ¹⁰¹⁴. Par contraste, entre la perspective interminable d'une avenue bordée de hautes façades marquées d'un quadrillage serré dont le point de fuite se perd dans la pliure du journal et le libellé, « un coin pris au hasard dans Paris », se dégage le message condamatoire que Robida développe dans la légende : « Il n'y a plus ni

1011. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, op. cit., p. 324.

1012. *Ibid.*

1013. *Paris-Caprice*, n° 30, juillet 1868, p. 55-56.

1014. Bertall, « Vue pittoresque de la capitale du monde civilisé en l'an 3000 », *Le Monde tel qu'il sera en l'an 3000*, Paris, W. Coquebert, 1846, p. 101.

rues, ni passages, ni ruelles ; il n'y a plus que des artères ». Par conséquent, face à la monotonie des édifices de construction récente, son regard se fait sélectif :

« Mais je ne regarde pas les aspects modernes qui me font du chagrin, ni les monuments XIX^e siècle, parce que toujours et partout du style crétin flamboyant, pittoresques comme des paletots et des pantalons de pierre & qui restent du domaine de la caricature comme le costume masculin moderne¹⁰¹⁵. »

Sa vénération pour l'architecture du passé, dont témoignent ses quatorze livres sur les vieilles villes¹⁰¹⁶, conduisit Robida à imaginer dans *Le Vingtième Siècle* une ville futuriste organisée selon le concept de réseau calqué sur les conceptions saint-simoniennes¹⁰¹⁷. Dans cette métropole d'où les monuments anciens n'ont pas complètement disparu, sont transposés des changements, opérés à son époque, dont la construction de chemins de fer et l'incorporation des communes de la périphérie parisienne à la capitale ne sont que quelques manifestations marquantes. Dans cette ville tentaculaire, les édifices du passé ont perdu leur usage primitif pour être adaptés à des impératifs économiques et fonctionnalistes. L'Arc de triomphe se trouve surmonté d'une plateforme supportant une dizaine de constructions aux formes tarabiscotées¹⁰¹⁸, la Tour Saint-Jacques et Notre-Dame de Paris sont, quant à elles, hérissées d'embarcadères métalliques utiles aux transports aériens¹⁰¹⁹.

Le graphisme précis et minutieux des dessins permet une compréhension immédiate grâce à des images repères réalistes des transformations structurelles et esthétiques qui fondent le nouveau décor parisien. Les dessins en gros plan des monuments sont des résumés métaphoriques du traitement du patrimoine et de la

1015. L.A.S. d'Albert Robida à Henri Beraldi, Argenteuil, 13 novembre 1891. Paris, BNF, Réserve 8-YC-34 (A). La lettre est reliée dans Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle*, op. cit., vol. 11 (1891), en regard de la p. 210.

1016. Voir la série *Les Vieilles Villes. Notes et souvenirs*, Paris, Maurice Dreyfous (Italie 1878, Suisse 1879, Espagne 1880) et la série *La Vieille France*, Paris, À la Librairie illustrée (Normandie 1890, Bretagne 1891, Touraine 1892, Provence 1893).

1017. Patrice CARRE, « Robida saint-simonien ? Réseaux et société chez Saint-Simon et Robida », *Le Téléphonoscope, Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 17, novembre 2010, p. 19-21.

1018. *Le Vingtième Siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883, p. 39.

1019. « La station d'aérocabs de la tour Saint-Jacques », *Le Vingtième Siècle*, op. cit., hors-texte en regard de la p. 52.

ville, où les restes du passé tendent à disparaître sous l'amoncellement des constructions modernes, colonisatrices de l'espace céleste. Le développement par strates temporelles, et non par soustraction de portions de ville, permet au dessinateur de ne pas renoncer, aux états urbains antérieurs dont il aime les tracés anguleux et irréguliers. Robida ne se cache d'ailleurs pas d'apprécier les reconstitutions architecturales méticuleuses et précises :

« Viollet-le-Duc a une chapelle – ou une cathédrale – dans mon cœur. J'attends sa notice dans le volume prochain à cet homme qui a fait de si merveilleux dessins ¹⁰²⁰. »

Dans son journal, *La Caricature*, il tente d'initier ses lecteurs à la beauté d'un site qu'il a lui-même beaucoup dessiné :

« Je me rappelle bien, quand j'avais quatorze ou quinze ans, dans mon pays [...], j'allais à Pierrefonds, alors en reconstruction & je recommençais un dessin du château toujours le même qui m'a valu bien des insomnies ¹⁰²¹. »

Par le sujet de la planche intitulée « Environs de Paris-Le château de Pierrefonds » parue dans *La Caricature* du 20 mai 1881, Robida entraîne le lecteur à la découverte d'un monument d'exception, tout proche de la capitale. Sur la couverture du journal, plutôt que de dessiner un château fort froid et austère, il fait surgir, dans toute sa splendeur, un édifice féodal étiré en hauteur et enrichi de plusieurs niveaux de hourds, où se mêlent halbardiers et visiteurs turbulents surgissant aux créneaux des chemins de ronde. Devant le château, de gais Parisiens de 1880 arrivent en omnibus, tirés par des chevaux caparaçonnés, pendant que d'autres, piégés par la fermeture du pont-levis, restent suspendus dans le vide au-dessus des fossés. Par un stratagème visuel, le pont-levis, servant de lien, d'une part, entre l'extérieur et l'intérieur du château et, d'autre part, entre la fin du XIX^e et le XV^e, s'opère une invitation naturelle pour le lecteur à aller vers les pages intérieures du journal où il découvre des visiteurs étonnés et curieux s'introduisant dans l'intimité des vastes salles moyenâgeuses. Robida ne cesse d'animer cet édifice de détails vivaces et fourmillants en faisant cohabiter dans le

1020. L.A.S. d'Albert Robida à Henri Beraldi, Argenteuil, 13 novembre 1891. Paris, BNF, Réserve 8-YC-34 (A). La lettre est reliée dans Henri BERALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle*, op. cit., vol. 11 (1891), en regard de la p. 210.

1021. *Ibid.* Robida avait quatorze ans lorsque débuta la longue et ambitieuse restauration de Pierrefonds par Viollet-Le-Duc.

même espace visiteurs de « maintenant » et personnages de « jadis ». De manière tout à la fois loufoque, attrayante et didactique, il compte susciter l'intérêt du lecteur et lui faire partager son engouement pour l'Histoire et le patrimoine architectural médiéval.

Il se sert ainsi fréquemment de son journal comme d'une tribune pour défendre ses convictions au sujet de la conservation du patrimoine. Au lieu de représenter les démolitions¹⁰²² du bâti d'autrefois, il use de deux autres subterfuges, l'ironie et l'anticipation, pour déclencher chez le lecteur une prise de conscience de ce qui peut survenir lorsque la ville, offerte à la convoitise des promoteurs immobiliers, est soumise à un principe d'efficacité destiné à satisfaire des habitants préoccupés de confort et de vitesse.

Incarnation de la ville de Paris, une jeune femme hiératique, coiffée d'une couronne constituée d'une ribambelle de moulins rouges, apparaît à la une de *La Caricature* du 19 juin 1886. Elle est transpercée d'un inextricable réseau de voies ferrées qui crée sur elle les dommages déjà initiés sur les monuments parisiens. L'intitulé, « L'embellissement de Paris par le métropolitain », dénonce par antiphrase la disgrâce des greffes et des amputations provoquées par l'installation du chemin de fer aérien. Une longue légende explique que cet « embellissement de Paris », vue « supposée prise au moment de l'Exposition de 1889 » est une projection dans le futur « montr[ant] quels éléments de beauté le Métropolitain bien conçu, peut apporter aux perspectives de la grande ville, [...] et comment il utilise de façon ingénieuse et pittoresque des monuments qui jusqu'à ce jour n'ont pu servir à rien ». Dénonçant l'emprise grandissante de l'utilitarisme, Robida est rejoint en 1886 par Charles Normand, secrétaire général de la société « Les Amis des Monuments parisiens¹⁰²³ » qui utilise cette caricature pour avertir les politiciens de la nécessité de préserver les

1022. À la différence du parti pris photographique de Charles Marville, chargé entre 1854 et 1878 par l'Administration des Travaux Historiques de Napoléon III de relever les modifications du territoire et d'immortaliser les rues appelées à disparaître, ou de celui d'Eugène Atget dans sa série *Paris pittoresque* (vers 1910).

1023. Voir au sujet de cette société pionnière, Ruth FIORI, « La Société des amis des monuments parisiens, première société locale de sauvegarde du patrimoine à Paris », *Bulletin des amis des monuments rouennais*, « patrimoines », n° 5, octobre 2006-septembre 2008, p. 72-85.

constructions anciennes¹⁰²⁴. Charles Normand, dans une lettre en forme de manifeste, invite le caricaturiste à se rallier à la société de défense du patrimoine qu'il vient de fonder :

« Permettez-moi de vous offrir un extrait du bulletin de notre société. Comme vous je déplore l'envahissement désastreux pour ce pays des utilitaires quand même. C'est pour réagir que j'ai fondé cette société et que j'ai soulevé la question du Métropolitain au point de vue de l'aspect de notre Paris et de la sauvegarde de ses souvenirs. Notre président Charles Garnier est entré à son tour dans cette voie et nous a donné le beau rapport que je vous envoie.

Je vous prie de l'accepter avec les notes et croquis que j'y ai joints comme témoignage du vif plaisir que m'a procuré votre habile crayon. Il était vraiment temps que l'esprit railleur se mêlât de dire son mot au sujet d'une entreprise faite pour nous ravalier au niveau de Berlin ou de Londres. Au contraire la rue doit devenir un musée¹⁰²⁵. »

La démarche de sensibilisation des sociétés de sauvegarde s'était déjà organisée avant même que la loi du 30 mars 1887 ne fixe les critères et la procédure de classement des Monuments historiques.

Dans une autre caricature diffusée en 1888 dans son hebdomadaire, Robida s'en prend aux choix peu judicieux des municipalités qui réalisent des travaux sous l'autorité de « la Sainte Ligne droite », « lumière des édiles, étoile des conseils municipaux¹⁰²⁶ ». L'antiphrase est encore utilisée ici pour fustiger les travaux urbanistiques assimilés à une forme de vandalisme qui aboutit au « superbe style du dix-neuvième siècle ou Crétinal flamboyant¹⁰²⁷ ». Avec les armes textuelles et graphiques du caricaturiste qui le portent à comparer jadis à aujourd'hui [Fig. 78], Robida participa donc à un mouvement qui anticipa les campagnes de sauvegarde de la Commission municipale du Vieux Paris créée, bien plus tard, en 1898.

1024. L.A.S. de Charles Normand à Albert Robida, Paris, s. d. [1886], musée A. Vivenel, Compiègne : « J'ai acheté le dernier numéro que j'ai pu me procurer de votre "Embellissement de Paris par le métropolitain". Je l'ai fait introduire en séance de Conseil municipal où il n'a pas peu contribué à assurer la défense des intérêts artistiques de Paris. Je l'ai porté aujourd'hui à un député qui s'est chargé de l'introduire en séance de la Commission des chemins de fer de la Chambre. »

1025. L.A.S. de Charles Normand à Albert Robida, Paris, s. d. [1886], musée A. Vivenel, Compiègne.

1026. Albert ROBIDA, « Transformisme », *La Caricature*, n° 443, 23 juin 1888, p. 197.

1027. *Ibid.*

Dans son livre d'anticipation *Le Vingtième Siècle*, les œuvres d'art des siècles passés n'ont pas disparu. Des structures muséales sont encore dédiées à l'accueil des objets ou des peintures, que ce soit au sein d'établissements existant de longue date (Musée de Cluny, Musée du Louvre) ou dans des lieux nouvellement affectés à leur présentation au public (Musée des sciences au Palais des Tuileries). Après la destruction par les flammes du Palais des Tuileries à la fin de la Commune s'ensuivit un débat opposant les partisans d'une restauration du bâtiment, tels Haussmann et Viollet-le-Duc, aux adversaires à sa reconstruction. C'est très tardivement, la démolition du Palais ayant été votée en 1879, que Robida prend une position indirecte dans ce long débat en révélant dans *Le Vingtième Siècle* cette réaffectation imaginaire de ce lieu emblématique de l'histoire de France, dans une vision urbanistique placée sous le signe de la nostalgie.

Impliqué, en tant que dessinateur, dans les efforts de préservation du bâti des siècles passés, il en vint, à prendre la plume en 1897 dans la très sérieuse *Revue encyclopédique* pour dénoncer l'inertie des responsables politiques face au « vandalisme » qui frappait les édifices anciens :

« Les sociétés archéologiques poussent des cris, on se moque très agréablement d'elles, et aussi de l'officielle commission des monuments historiques, qui a probablement été instituée pour cataloguer ces monuments, et ranger leurs photographies dans ses cartons avant leur destruction totale¹⁰²⁸. »

Afin d'être persuasif, il emploie le procédé, maintes fois éprouvé dans ses caricatures, à savoir la juxtaposition d'une vue de « jadis » à une autre de « maintenant », en introduisant cette fois des photographies, type d'illustrations désormais en vogue dans les imprimés, pour expliciter son propos. Il commente l'efficacité de la mise en relation de dessins anciens et de photographies, attestant sans artifice des dégradations opérées par les remodelages récents du paysage urbain :

« Il suffit de regarder les vues anciennes de ces vieilles cités, des vues de la fin du siècle dernier ou du commencement de celui-ci, et de mettre à côté des

1028. Albert ROBIDA, « Le vandalisme au XIX^e siècle », *La Revue encyclopédique*, n° 221, 27 novembre 1897, p. 992.

photographies d'aujourd'hui pour constater un changement complet, lamentable et désastreux, au préjudice de la beauté, du pittoresque et de l'intérêt et aussi de l'histoire¹⁰²⁹. »

Passionné par les détails architecturaux, sensible à la beauté et à l'histoire des lieux anciens, Robida sut s'approprier les éléments urbains anciens dans une démarche de recomposition graphique très libre allant à l'encontre de la tendance urbanistique dominante d'alors qui consistait à faire table rase du passé.

Du manuscrit à l'album, représentations de la guerre du futur

À ses débuts dans la presse illustrée, Robida afficha une hostilité discrète face aux prodiges de la science et de l'industrie réunis à l'Exposition universelle de 1867. Dans un grand dessin publié à la une du *Journal amusant* du 15 juin 1867, il souligne les enjeux de cette manifestation temporaire qui voulait faire montre de la prospérité nationale en dessinant l'Industrie personnifiée présidant à la grande fête destinée à célébrer « L'exposition !!!¹⁰³⁰ » [Fig. 166]. Puissance énigmatique et triomphante, elle actionne un orgue de Barbarie évoquant les discours ressassés – et orchestre, depuis son piédestal constitué d'un fourneau qu'un diable alimente en charbon, une ronde fraternelle et infernale formée par les représentants des nations invitées. À l'arrière-plan de cette célébration du Progrès, se profilent des machines à poulies pourvues de hautes cheminées d'où s'échappe une épaisse fumée. Sans faire directement référence à la scénographie de l'exposition, cette charge propose, pour mieux la dénoncer, une mise en scène spectaculaire révélatrice de l'apogée d'un industrialisme tout puissant prétendant s'ériger en modèle universel.

Dans sa perception de l'histoire du XIX^e siècle, Robida établit un parallèle entre l'évolution des armées et celle de la science :

« Le XIX^e siècle a commencé par un bonnet à poil, il finit par un shako ; tout l'indique, hélas, il exhalera son dernier souffle dans une indigestion de fer, de

1029. *Ibid.*, p. 989.

1030. Albert ROBIDA, « L'exposition !!! », *Le Journal amusant*, n° 598, 15 juin 1867, couverture.

fonte et de produits chimiques convenablement amalgamés selon la meilleure formule de l'aimable et triomphante science moderne¹⁰³¹. »

Le plus souvent, les aspects néfastes inhérents au développement des sciences et techniques sont dénoncés dans son œuvre par des scénarios de guerre du futur que l'on rencontre sur plusieurs supports imprimés. Tout d'abord, vers 1868, il élaborait un manuscrit homogène intitulé « La guerre au 20ème siècle – Campagne de Jujubie », puis en proposa de multiples déclinaisons dans les petits journaux jusqu'au début des années 1870. Dix ans après, il revint sur le sujet de la guerre au vingtième siècle pour le développer dans son journal *La Caricature* [Fig. 137]. Toutes ces variantes graphiques aboutirent en 1887 à la publication de l'album, *La Guerre au vingtième siècle* [Fig. 138].

« La guerre au 20ème siècle – Campagne de Jujubie » est un ensemble graphique, non daté¹⁰³² et resté inédit¹⁰³³, réalisé selon le principe des histoires en images de Töpffer. Ce cahier relié est composé de vingt feuilles qui se départagent entre sept aquarelles à pleine page [Fig. 117, 124], chacune portant un titre et une longue légende descriptive¹⁰³⁴, et treize pages de dessins à la plume et au lavis d'encre sépia soulignés de légendes, totalisant quarante-trois vignettes regroupées par séquence de trois, quatre, cinq ou sept sur des feuillets utilisés en format paysage.

Sur la première des vignettes [Fig. 122], se font face deux personnages : un huissier envoyé par Telasco 1^{er}, souverain du royaume fictif de Jujubie, apporte à Alfred XVIII, grand-duc du Malendrinostein, une dépêche qui provoquera un conflit armé entre les deux puissances. Les hostilités précipitent la défaite que connaîtra la Jujubie

1031. Albert ROBIDA, *Le XIX^e Siècle*, Paris, G. Decaux, 1888, p. 5.

1032. La planche de *Paris-Caprice* intitulée « Dictionnaire des connaissances inutiles. (L'art de la guerre) », parue en mai 1869, ressemble en de nombreux points à la première aquarelle de l'album.

1033. Ce manuscrit est aujourd'hui conservé dans une collection particulière.

1034. Titre des planches : Dépêche télégraphique bataille de Coloquintos ; Grande bataille aérienne ; Brillante victoire. Bataille de Barbarigo ; Grande bataille sous-marine ; 21 juin, ce matin, vers 7 heures [...] ; Explosion d'une partie de la ville ; Bataille de Topinembas.

durant l'année 1928 sont presque décrites au jour le jour¹⁰³⁵. Parmi les sources d'inspiration de Robida, on peut relever *L'Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*¹⁰³⁶, dont il détenait un exemplaire qu'il reçut peut-être pour les étrennes de 1854, tant les compositions de Gustave Doré semblent avoir stimulé le jeune dessinateur dans la conception de son premier récit d'anticipation. Par exemple, les éléments maritimes visibles dans une gravure révélant par une vue en coupe les profondeurs marines [Fig. 116]¹⁰³⁷ se retrouvent dans une configuration presque identique dans une planche à l'aquarelle intitulée « Grande bataille sous-marine. Grande victoire !!!¹⁰³⁸ » [Fig. 117]. Malgré de frappantes similitudes dans la composition, ces deux visions de combat sous-marins diffèrent fondamentalement : alors que Doré livre une image onirique dépourvue de présence humaine, Robida, privilégiant la représentation d'étranges poissons qui semblent extraits d'une planche d'histoire naturelle, présente une vision cauchemardesque peuplée d'une multitude de soldats qui brandissent frénétiquement leur épée, certains courant au-devant de l'ennemi sur un « câble transatlantique », d'autres finissant engloutis par des poissons prédateurs dignes des visions infernales de la *Tentation de Saint Antoine* (1501, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne) de Jérôme Bosch. Les numéros du *Musée français-anglais*¹⁰³⁹ auxquels participa Doré en 1855 ont également pu constituer pour Robida une référence documentaire sur la guerre de Crimée une somme iconographique susceptible d'alimenter sa réflexion sur la guerre au XX^e siècle.

1035. Dans sa présentation actuelle, l'album relié ne respecte pas complètement la chronologie des événements fictifs qui débutent le 8 juin 1928 et se terminent le 31 juin de la même année, car les planches aquarellées sont toutes regroupées après les pages de dessins à la plume alors qu'elles devraient s'intercaler.

1036. Gustave DORE, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie, Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie d'après les chroniqueurs et historiens Nestor, Nikan, Silvestre, Karamsin, Segur, etc., etc., etc.* commentée et illustrée de 500 magnifiques gravures par Gustave Doré, Paris, J. Bry aîné, 1854, gr. in-8°, 207 p.

1037. *Ibid.*, p. 175.

1038. Légende de la quatrième planche figurant dans le manuscrit « La guerre au 20^e siècle – Campagne de Jujubie » : « 19 juin. Grande bataille sous-marine. Grande victoire !!! La division sous-marine jujubienne anéantie ! La division navale en fuite 26 baleines cuirassées et de nombreuses batteries d'artillerie sous-marine prises aux Jujubiens. Notre cavalerie sous-marine admirable ! Les lanciers et les dragons ont pris et repris 18 fois une forte position sur le câble transatlantique, défendu par une nombreuse infanterie. »

1039. *Le Musée français-anglais : journal d'illustrations mensuelles*, dirigé par Ch. Philipon. n° 1 (31 janvier 1855)-n° 36 (décembre 1857).

L'examen des dessins parus dans la petite presse révèle que quatre publications partielles du manuscrit « La guerre au 20ème siècle – Campagne de Jujubie » furent amorcées par Robida pendant les années 1869 et 1870. L'une d'elles, divisée en deux tableaux rappelant deux pratiques guerrières fort différentes apparaît dans le *Paris-Caprice* du 5 juin 1869 sous le titre « Dictionnaire des connaissances inutiles (L'art de la guerre)¹⁰⁴⁰ » [Fig. 118]. L'art de la guerre du passé est résumé dans la partie supérieure de la planche où s'affrontent deux chevaliers cuirassés alors qu'est reproduite sur la partie inférieure une scène de bataille futuriste mettant en confrontation vélocipèdes et engins volants peinte, au dire de la légende, par un certain Anatole Vernet médaillé au Salon de 1925.

Ce tableau parodique dessiné au trait s'intercale, dans l'hebdomadaire, entre les Salons caricaturaux que Robida réalisa dans les numéros précédents¹⁰⁴¹ et suivants¹⁰⁴², mais ce n'est pas pour autant qu'il est lié à l'actualité artistique¹⁰⁴³. En revanche, sa parution est en lien avec l'actualité politique de mai 1869¹⁰⁴⁴ : le Programme de Belleville énoncé le 5 mai 1869 par le républicain Léon Gambetta, candidat de cette circonscription (où résidait Robida¹⁰⁴⁵) lors des élections législatives, proposait, entre autres, « la suppression des armées permanentes cause de ruine pour les finances et les affaires de la nation, source de haine entre les peuples et de défiance à l'intérieur¹⁰⁴⁶ ». Par cette image d'anticipation du *Paris-Caprice*, Robida dénonce un « art de la guerre » qu'il juge aussi « inutile » qu'excessif, et qu'il tourne en ridicule en

1040. Première planche sur le sujet : « Dictionnaire des connaissances inutiles. (L'art de la guerre) », *Paris-Caprice*, n° 78, 5 juin 1869, p. 423.

1041. « Le Salon. Affaire du Palais de l'Industrie (Salon de 1869) », *Paris-Caprice*, n° 74, 8 mai 1869, p. 341 ; « Salon de 1869. Affaire des Champs-Élysées », *Paris-Caprice*, n° 75, 15 mai 1869, p. 356.

1042. « Le Salon de 1869 », *Paris-Caprice*, n° 79, 12 juin 1869, p. 424 ; Salon de 1869. Affaire des Champs-Élysées (suite) », *Paris-Caprice*, n° 79, 12 juin 1869, p. 425.

1043. Il semble ne pas présenter d'analogie avec une des toiles exposées au Salon de 1869.

1044. Même si la légende fait allusion à la Moskowa et non aux batailles du Second Empire.

1045. Albert ROBIDA, *Journal 1870-71*, 2^e version inédite, s. d., notes du 5 septembre 1870 : « Aux dernières élections, lors de la candidature de Gambetta, je suis allé plusieurs fois avec eux [Brarelet, cafetier, maire de Belleville en septembre 1870 et Blanchet, serrurier, son adjoint] chez Gambetta, chez Jules Simon et chez Clément Laurier. »

1046. Discours publié dans *L'Avenir national*, le 15 mai 1869.

représentant des régiments à vélo chargés de munitions, des troupes embarquées dans des ballons dirigeables ou encore des forts roulants à vapeur qui lancent des projectiles en tous sens. Il s'amuse ici des usages militaires possibles du vélocipède, mode de déplacement qui lui avait par ailleurs inspiré quelques planches humoristiques pendant l'année 1869¹⁰⁴⁷.

Les épisodes désastreux de « La Campagne de Jujubie » furent ensuite diffusés, entre septembre 1869 et août 1870, à intervalles irréguliers dans les petits journaux *Le Polichinelle*, *La Charge* et *Paris-Comique*, sous l'appellation « Guerre au Vingtième Siècle ».

Dans *Le Polichinelle*, journal très peu diffusé¹⁰⁴⁸, la publication en septembre 1869 de « La guerre au vingtième siècle¹⁰⁴⁹ » s'amorce de manière plus logique : les deux premières vignettes renvoient à la réception de la dépêche et à la réunion de l'état-major ; la troisième intitulée « La grande Revue¹⁰⁵⁰ » décrit, comme dans le manuscrit [Fig. 122], une chorégraphie ordonnée, un rassemblement de troupes composées de fringants vélocipédistes, de petites locomotives individuelles et d'une fanfare motorisée. Cet équipement militaire fantaisiste laisse augurer l'absurdité de ce conflit. De même, le choix du nom de grand-duc de Malendrinostein pour un protagoniste ne pouvant rappeler au lecteur que le titre de l'opéra-bouffe d'Offenbach, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, très favorablement accueilli à Paris l'année précédente¹⁰⁵¹, signale d'emblée qu'il s'agit là d'une armée d'opérette. Ainsi, Robida,

1047. Par exemple dans *Le Journal amusant* « La Mi-Carême et le Carême », n° 689, 13 mars 1869, p. 3 ; « La campagne de Paris », n° 708, 24 juillet 1869, p. 2, p. 4 (modèle de vélocipède aquatique) ; « En vacances », n° 710, 7 août 1870, p. 3 et dans *Paris-Caprice* « La saison des enlèvements », n° 65, 6 mars 1869, p. 207 (femme cycliste) ; « Nouvelles étrangères », n° 81, 26 mai juin 1869 (femme cycliste).

1048. En plusieurs séries. Il s'agit ici d'un journal satirique hebdomadaire fondé le 12 septembre 1869 par L. de Retz [Louis Morel Retz], directeur, avec des « bureaux provisoires » rue du Croissant et repris dans une nouvelle série le 26 mai 1870 par Charles-Auguste Loye (alias Georges Montbard). Il est vendu 15 centimes.

1049. « La guerre au vingtième siècle, campagne de Jujubie, n°1 », *Le Polichinelle*, 18 septembre 1869, p. 6.

1050. « La guerre au vingtième siècle (suite) », *Le Polichinelle*, 25 septembre 1869, p. 7.

1051. Opéra-bouffe d'Offenbach, Meilhac et Halévy, créé au Théâtre des Variétés, le 12 avril 1867, avec Hortense Schneider dans le rôle de la Grande-Duchesse.

qui avait assisté à ce spectacle dès sa deuxième représentation¹⁰⁵², dessine, cette revue de troupes, dans une vue en plongée, comme s'il y assistait depuis le dernier balcon d'un théâtre : les soldats, tels des figurants, évoluent au rythme de la fanfare qui occupe le premier plan. D'autres indices rappellent malgré tout une réalité plus angoissante : avec sa moustache imposante et l'immense panache de son casque à pointe, le grand-duc de Malendrinostein ressemble à Guillaume 1^{er}, roi de Prusse, pays dont la montée en puissance inquiétait depuis sa victoire à Sadowa.

Au sujet de la diffusion fragmentée du manuscrit « La Campagne de Jujubie », Fred Robida, l'un des fils du dessinateur, avance les hypothèses suivantes :

« Camarades de mon père, Retz et Montbard connaissaient la série d'aquarelles « La Guerre au XX^e siècle ». Désireux de corser, sans charger leur budget, l'intérêt de leur journal, ils ont dû tous les deux, à quelques mois d'intervalle, prier leur ami Robida de tirer de ces aquarelles, qu'il ne pouvait être, à l'époque, question de reproduire, fût-ce à grands frais, quelques dessins au trait, sur papier cartographique... et cela à titre gracieux... Mon père accepte, dans la pensée peut-être que ces échantillons l'aideraient à tirer profit du reste¹⁰⁵³. »

La publication en feuilleton de « La Campagne de Jujubie » dans *Le Polichinelle* ayant pris prématurément fin à l'issue des deux premiers épisodes, Robida fit une autre tentative, huit mois plus tard, dans *La Charge*¹⁰⁵⁴, hebdomadaire satirique dirigé par Alfred Le Petit, dont les colonnes étaient ouvertes aux lecteurs¹⁰⁵⁵. Une saisissante vision des horreurs de « La guerre au vingtième siècle¹⁰⁵⁶ » y fut

1052. L.A.S. d'Albert Robida à Hortense Schneider, Le Vésinet, 15 mars 1912, source : librairie Arts et autographes, catalogue en ligne, réf. 552 : « [...] l'admirateur des deuxièmes galeries n'a pas manqué ensuite de se précipiter à la reprise de *La Belle Hélène*, à la seconde représentation de *La Grande-Duchesse* [...] ».

1053. Extrait de pages dactylographiées inédites, coll. part.

1054. Alfred Le Petit cumulait les fonctions de directeur et de rédacteur en chef et dessinait presque toujours la charge imprimée en couleurs à la une.

1055. L'annonce imprimée au dos du journal explique « notre journal est ouvert aux personnes qui voudront bien nous envoyer du texte et des dessins. Un abonnement gratuit sera servi aux meilleures pensées ou croquis ».

1056. « La guerre au vingtième siècle, par A. Robida », *La Charge*, 1^{re} année, 2^e série, n° 5, 15 mai 1870, p. 4.

publiée le 15 mai 1870 [Fig. 119], dans une composition dont l'original ne subsiste pas et auquel se substitua, dans le manuscrit, un tirage sur blanc rehaussé d'aquarelle ¹⁰⁵⁷.

Aussitôt après, Robida inséra dans une nouvelle série du *Polichinelle*, deux autres mises en scène de « la guerre au vingtième siècle » que le titre présente cette fois-ci de manière explicite comme un « extrait de l'album : la guerre au vingtième siècle par A. Robida ¹⁰⁵⁸ ». Par leur simplicité et leur lisibilité, ces images frappantes sont compréhensibles hors du contexte narratif du manuscrit grâce aux attitudes expressives des protagonistes. Sur la première d'entre elles, des officiers transpercés, éventrés par un obus, continuent à circuler à vélo sans chanceler [Fig. 121]. Sur la seconde, une « baleine canonnière cuirassée ¹⁰⁵⁹ » évoluant au milieu des flots est rendue avec une grande économie de traits et un sens du mouvement très convaincant [Fig. 120]. L'imposant cétacé est habillé d'un pont de navire adapté aux conflits marins et d'une carapace de fer qui le protège des boulets. Par l'assujettissement de ce monstre à des fins belliqueuses, Robida dénonce la cruauté exacerbée de l'homme en temps de guerre. La parution du *Polichinelle* ayant cessé après son dixième numéro, Robida fut contraint d'interrompre définitivement la diffusion de son manuscrit dans les colonnes de ce journal où ses dessins étaient marqués d'une fougue et d'une vivacité que l'on ne retrouvera pas de façon aussi caractérisée dans ses dessins de presse après qu'il se sera engagé dans une carrière pour la librairie.

Presque au même moment, il fit son entrée dans *Paris-Comique* ¹⁰⁶⁰ en consacrant, dans le numéro du 28 mai 1870, une page complète à « La Guerre au Vingtième Siècle » qui inaugurerait un nouvel essai de publication. Cette planche [Fig. 123] comprend les six vignettes initiales du manuscrit : dans la partie supérieure sont rappelées la lecture de la dépêche et la réunion du Conseil de guerre, alors qu'est

1057. Cette planche est verticale, tandis que les aquarelles de l'album sont en format paysage. La présence de cette copie laisse supposer que Robida n'a sans doute pas récupéré son dessin original après l'avoir confié pour la reproduction.

1058. *Le Polichinelle*, 26 mai 1870, p. 2.

1059. *Ibid.*

1060. Fondé en juin 1867 par Antonin Poulet, il est publié sur huit pages in-folio et vendu 25 centimes ; il contient essentiellement des caricatures de mœurs en première page et en pages 4 et 5, ainsi que des réclames souvent illustrées en page 8. La partie textuelle comprend des articles humoristiques et satiriques rédigés par Leroy, Bertin, Briollet, Javel ou bien accueille des nouvelles, des contes et des chroniques.

relaté dans la partie inférieure l'essentiel des combats menés entre le 20 et le 22 mai 1928. Les légendes parodiant les dépêches de l'Agence Havas décrivent d'innovantes bombes, asphyxiantes ou explosives, utilisées sans modération par des aéroliers et d'intrépides tirailleurs que de petits croquis explicatifs montrent embarqués dans des ballons surplombant le champ de bataille.

De mai à septembre 1870, lors de sa brève collaboration à *Paris-Comique*¹⁰⁶¹, Robida dessina par ailleurs des compositions consacrées au Salon¹⁰⁶², au théâtre¹⁰⁶³ et aux loisirs champêtres¹⁰⁶⁴ ou balnéaires¹⁰⁶⁵, s'accordant plus avec la ligne éditoriale du journal. Rompant avec la futilité de ces sujets, surgit dans le numéro du 6 août 1870 une planche au dessin plus travaillé, qui fut la dernière des images de cette série fragmentée sur la guerre au vingtième siècle diffusée à travers la presse. Alors que la France était en guerre avec la Prusse depuis le 19 juillet 1870, plutôt que de réagir à chaud à l'actualité (Bataille de Wissembourg du 4 août qui est la première bataille qui se solde par la retraite des troupes françaises du maréchal de Mac-Mahon) Robida préféra puiser dans son manuscrit une aquarelle représentative des horreurs guerrières. Il choisit une scène intitulée « Brillante victoire. La bataille de Barbarigo » [Fig. 124] adaptée pour le *Paris-comique* du 6 août 1870 sous ce même titre stigmatisant ironiquement la barbarie du conflit [Fig. 125]. Y est représenté un terrible carnage occasionné, entre autres, par le choc entre deux trains canoniers s'affrontant sur un pont, choc symbolisant, dans ce contexte de parution, celui des deux nations ennemies. Tout comme pour l'aquarelle qu'elle transfère en miroir, mais dont elle diffère peu, la composition est dense et complexe et requiert un long temps

1061. Robida avait sans doute présenté son album au directeur et principal dessinateur Carlo Gripp (pseudonyme de Charles Tronsens (1830- ?), caricaturiste au *Journal pour Rire, Le Bouffon, La Lune*) afin de se faire engager dans cette gazette peu différente, tant par sa taille que par son contenu, de *Paris-Caprice*. L'équipe de dessinateurs réunissait entre autres Sahib, Draner et Edmond Morin.

1062. « Au Salon », *Paris-Comique*, 4 juin 1870, p. 188.

1063. « Revue des théâtres », *Paris-Comique*, 18 juin 1870, p. 205. Déplorant la désaffection du public pour certaines pièces, Robida proposa d'attacher les spectateurs à leur fauteuil.

1064. « Loisirs à la campagne », *Paris-Comique*, n° 29, 15 juillet 1870 ; « Hors barrière », *Paris-Comique*, n° 28, 9 juillet 1870.

1065. « Théâtre d'été – Projet philanthropique et hydrothérapique », *Paris-Comique*, n° 27, 2 juillet 1870 où Robida décrit une station thermale à Pierrefonds, lieu très apprécié des Parisiens sous le Second Empire. « Pendant la saison des bains de mer », n° 27, 2 juillet 1870.

d'observation de la part de qui voudrait l'appréhender dans son entier. Robida réussit admirablement à rendre la terrible agitation qui préside au combat et à faire prendre conscience de l'horrible charnier engendré par celui-ci, en suggérant, malgré la petite taille de l'image, l'amoncellement d'une multitude de cadavres disloqués par les bombardements ou écrasés par les deux trains rivaux. Après avoir travaillé durant ces deux années à transmettre ses idées pacifistes à travers la diffusion de son histoire en images sur la guerre au vingtième siècle dans différents périodiques, Robida va délaissier quelque temps ce thème qui lui tient à cœur, brièvement abordé dans son roman d'aventures *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* [...].

Ce n'est qu'en 1883 à l'occasion du numéro 200 de *La Caricature* que ressurgissent des images de la guerre du futur. Afin de consacrer l'entièreté du numéro à « La Guerre au Vingtième Siècle » [Fig. 137], il rompt avec l'esthétique plaisante de son journal pour livrer le « résumé fidèle des terribles événements de la grande guerre australo-mozambiquoise » sous la forme d'un reportage journalistique quotidien, méthode narrative à laquelle il avait déjà fait appel lorsqu'il relata les épisodes de La Guerre de Jujubie. Il donne le ton dès la couverture où sont représentés des engins de guerre, parmi lesquels nombre de ses lecteurs auront reconnu les inoffensifs aéronefs pisciformes du *Vingtième Siècle* reconvertis en menaçants bombardiers, les « ballons cuirassés » qui s'affrontent aux « blockhaus roulants » et aux « blockhaus ferroviaires ». La double page centrale donne des précisions sur ces nouveaux types d'armements et d'équipements utilisés dans « La guerre de railway » et une spectaculaire planche dépliant aux couleurs sourdes comme celles de la couverture dévoile en trois volets les opérations sous-marines et les effrayantes frappes chimiques de cette guerre déclenchée pour des raisons économiques, puisqu'au vingtième siècle : « Les peuples ne luttent plus pour des motifs frivoles et quelquefois chevaleresques, [...] mais pour des raisons sérieuses, solides, le plus souvent sonnantes [...] ¹⁰⁶⁶ ».

Robida donne un nouveau développement à ses interrogations relatives aux conflits armés quatre ans plus tard en dédiant l'ensemble d'un numéro de *La*

1066. « La guerre au vingtième siècle », *La Caricature*, n° 200, 27 octobre 1883.

Caricature dans lequel il expose comment les éviter en changeant la nature de l'homme grâce à « l'inoculation du parfait Bonheur¹⁰⁶⁷ ». Sur la couverture [Fig. 188], dans une parodie de l'usage dix-neuviémiste du portrait honorifique, est immortalisé Guilledaine, l'inventeur de « la sublime découverte » auprès duquel se presse un groupe hétéroclite formé entre autres d'un vieux savant, d'un académicien, d'une femme du peuple et d'un représentant d'une tribu africaine, afin que leur soit inoculé le vaccin du bonheur. Au-dessous de ce tableau, deux portraits en médaillons forment une vue dichotomique où s'opposent « jadis » à « demain ». Une première séquence montre un homme à la mine maussade « avant » la vaccination ; la seconde montre son hilarité « après » l'action du vaccin enchanteur.

Dans les pages intérieures du journal, Robida entraîne ses contemporains dans un monde du futur bienheureux où « il n'y a plus de soldats » grâce à une vaccination collective qui se déroule à une époque où l'on considère que « le chemin de fer, les télégraphes électriques, le naturalisme sont des inventions enfantines dont on ne parle plus du tout¹⁰⁶⁸ ». Sous le couvert d'une anticipation, Robida adresse, par l'entremise de ce canular, un message politique anti-militariste visant plus particulièrement la personnalité du chancelier Bismarck, plus de dix ans après la guerre franco-prussienne.

Cette satire en forme de compte rendu journalistique, qui retrace l'historique de la découverte du vaccin jusqu'à ses conséquences sociales et politiques, donne par ailleurs un exemple significatif des modifications que Robida fait subir aux données scientifiques. Le « parfait Bonheur » ne peut en effet faire l'objet d'une vaccination dont le principe repose sur l'inoculation du mal à éradiquer, à savoir un échantillon de la partie belliqueuse de l'être humain. De plus, tout en contournant avec inventivité les mécanismes d'une attaque trop frontale, il distille la critique par de subtiles allusions à des données médicales récemment vulgarisées et développe ainsi un scénario divertissant à partir d'informations partielles qui filtraient dans la presse au sujet du vaccin antirabique dont Pasteur terminait les tests.

1067. *Ibid.*

1068. *La Caricature*, n° 239, 26 juillet 1884, p. 241.

C'est encore avec une iconographie à première vue divertissante que Robida continue à traiter de ce thème grave et qui tient une place très importante dans son œuvre *La Guerre au Vingtième Siècle*, album oblong, édité en 1887 par Georges Decaux. Par son cartonnage vert, l'ouvrage pouvait être identifié comme la suite du *Vingtième Siècle*, sorti quatre ans plus tôt [Fig. 89]. Sur le fond uni de la percaline, se détache au centre du premier plat, sous le titre manuscrit, la silhouette en rouge, noir et or d'un soldat assis aux commandes d'un petit avion monoplace fuselé. Contrairement à ce que laisse présager la reliure, l'ouvrage ne peut être considéré comme une prolongation exacte du *Vingtième Siècle*, mais plutôt comme un développement à part. En effet, cette brève histoire, qui ne dure que le temps de la mobilisation du canonier Molinas, se déroule en 1945 et ne présente aucun des membres de la famille Ponto, vivant en 1953, autour de laquelle s'articule le roman précédent. Peut-être à la demande de l'éditeur, le thème de la guerre du futur, délibérément minoré dans *Le Vingtième Siècle* est, au contraire, longuement développé dans cet album où l'image prédomine, déborde des cadres rectangulaires, s'organise en suivant une diagonale de la page et se fractionne en traits acérés pour montrer les chutes des soldats atteints par des projectiles, la dislocation d'avions pulvérisés en plein vol et les nombreux et violents affrontements de cette guerre devenue mondiale. Vendu dix francs, c'est-à-dire sensiblement au même prix que les gros volumes illustrés chez Hetzel, cet album de quarante-huit pages n'était pas à la portée de toutes les bourses. S'il servit à Robida d'exutoire à son aversion pour les conflits armés, il est peu probable, en dépit de ces effrayantes descriptions de destructions provoquées par les techniques militaires futuristes, que le lectorat bourgeois en ait saisi la portée, à l'instar d'Octave Uzanne qui estima, dans d'un article bibliographique très concis consacré à *La Guerre au vingtième Siècle*, que l'ouvrage était « amusant au possible ¹⁰⁶⁹ ».

1069. Octave UZANNE, « Petite gazette du bibliophile », *Le Livre - Bibliographie moderne*, n° 74, 10 février 1886, p. 83.

IX. Les éditions bibliophiliques, une valorisation du dessin

Au début des années 1880, ce furent deux personnalités influentes dans les cercles parisiens, Octave Uzanne et Angelo Mariani, qui introduisirent leur ami Robida dans le milieu stimulant de la bibliophilie. Ce dernier put ainsi collaborer avec le libraire-éditeur Conquet pour *Les Œuvres de François Villon* (1897) et avec la Société des Amis des Livres pour *La Tour de Nesle* (1901). Par chacune de ces réalisations, Robida découvrit les diverses facettes du mouvement de renouveau bibliophilique qui animait le dernier tiers du siècle.

Les grandes tendances de ce secteur devenu très actif n'étaient plus celles de l'époque romantique pendant laquelle il n'existait qu'une seule société élitiste, celle des Bibliophiles François qui, depuis 1820, se fixait pour mission de révéler des textes anciens. Désormais en vogue, le livre de luxe illustré, contaminé par les valeurs modernes et dépourvu de son ancien statut d'objet de dévotion, devint alors symbole de prestige social et objet de spéculation. Le discours traditionnel sur le livre de bibliophilie avait changé, à la fois grâce aux nouvelles exigences d'éditeurs préoccupés de la qualité esthétique de leurs ouvrages (Alphonse Lemerre et Damase Jouaust), à l'audace des amateurs créant de nouvelles sociétés (Les Amis des Livres en 1874 sous la présidence d'Eugène Paillet), au militantisme de quelques critiques (Octave Uzanne) et à l'attitude plus téméraire et décomplexée des acheteurs qui s'improvisèrent spéculateurs :

« Le moderne bibliophile est un gentleman correct jusqu'au dandysme, qui n'attend plus pour faire éclore sa passion le nombre des années et les désillusions mondaines [...] Il entre chez le bibliophile moderne un grand raffinement d'art et beaucoup de mercantilisme non déguisé. Tout livre mérite d'être, avant tout, un placement de père de famille ; il doit porter intérêt, soit qu'on l'échange, soit qu'on le fasse passer au feu des enchères. Quant à lire, quelques-uns seulement s'y hasardent, mais la plupart craignent de porter atteinte à la virginité des marges¹⁰⁷⁰. »

1070. Octave UZANNE, *Nos amis les livres*, Paris, Quantin, 1886, p. 264-265.

Sans se détourner des ouvrages des siècles passés, les collectionneurs avertis portèrent leur intérêt sur les auteurs et les illustrateurs contemporains au nombre desquels comptait Robida.

1. Le libraire Léon Conquet (1848-1897)

La librairie Conquet, un lieu d'accueil des bibliophiles

Les premiers contacts informels entre Léon Conquet et Robida s'établirent probablement par l'intermédiaire de Georges Decaux. Initialement située, entre 1875 et 1880, sur le boulevard Bonne-Nouvelle, la librairie Conquet, se posait en rivale de la boutique voisine dirigée par Morgand, repaire des Bibliophiles Français. Conquet déménagea en 1880 pour s'établir rue Drouot où il occupa une position géographique stratégique, comme l'explique Henri Beraldi, autre personnalité incontournable du milieu parisien des collectionneurs d'estampes et de livres :

« C'est-à-dire que, de gré ou de force, en badaudant ou en allant à vos affaires, en sortant par désœuvrement par occupation, il faut que vous passiez devant lui ou près de lui ; et en y passant, je vous défie de ne pas entrer. Conquet est accueillant, de bonne humeur, toujours réjoui [...] ; de plus, vous trouverez toujours dans la librairie quelques bibliophiles avec qui causer : c'est un lieu de réunion en pleine vogue ¹⁰⁷¹. »

La librairie Conquet était d'autant plus attractive que les membres de la Société des Amis des Livres ¹⁰⁷², admirateurs fanatiques des livres à vignettes du XVIII^e siècle ¹⁰⁷³, s'y réunissaient fréquemment. Conquet ne négligeait pas pour autant d'accueillir de nombreux néophytes qu'il initiait volontiers à la connaissance des livres illustrés romantiques. Henri Beraldi mentionne les noms de quelques clients fidèles : Jules Brivois, Jules Claretie, Francisque Sarcey, Henri Meilhac, etc., parmi lesquels se

1071. Henri BERALDI, *Bibliothèque d'un bibliophile [Eugène Paillet 1865-1885]*, Lille, Imprimerie L. Danel, 1885, p. 117.

1072. Des exemplaires l'*Annuaire des Amis des Livres* étaient vendus chez Conquet.

1073. Sur ce phénomène spécifique se reporter à l'analyse historique, économique, sociologique et esthétique proposée par Jean-Paul BOUILLON, « La vogue du livre à gravures du XVIII^e siècle sous le Second Empire et au début de la III^e République », *Cahiers de Varsovie*, 1982, p. 247-288.

trouvait l'éditeur Georges Decaux¹⁰⁷⁴. Octave Uzanne, autre bibliophile attiré par ce lieu convivial, rapporte que dès le début des années 1870, alors qu'il n'était qu'un modeste employé de Garousse, son cousin établi boulevard Bonne-Nouvelle, Conquet avait entrepris de rechercher des livres, jusque-là mésestimés, afin de les faire découvrir aux collectionneurs:

« Parmi les Bibliophiles qui fréquentaient alors chez le petit commis Conquet, on comptait Jules Claretie, Monselet, Paul Gallimar, Abel Gireaudeau, Jules Brivois, Decaux, etc., et plusieurs d'entre ceux de ce temps-là possèdent encore des livres, introuvables aujourd'hui, qui leur ont été dénichés par le fureteur enragé qui créait une nouvelle école en la boutique de Garousse, inconscient de cette révolution opérée sous son toit¹⁰⁷⁵. »

Par la vente d'éditions illustrées des années 1830-1860 à des prix beaucoup plus abordables que ceux des livres des siècles précédents et en ne s'adressant pas exclusivement à des collectionneurs férus de lettres classiques, il ouvrit une voie nouvelle, audacieuse et encore inexplorée.

Au début des années 1880, les rapports amicaux qu'entretenaient Decaux et Conquet favorisèrent la solidité de leurs liens commerciaux. Ce dernier, d'une part, centralisait dans sa librairie les abonnements de la revue *La Vie élégante*, publication mensuelle réalisée par l'équipe d'écrivains et de dessinateurs de la Librairie illustrée, susceptible, par ses sujets mondains et le luxe de sa présentation, de constituer un objet d'intérêt pour les bibliophiles¹⁰⁷⁶ et proposait, d'autre part, à ses clients des ouvrages illustrés contemporains de parution récente pour lesquels il avait le monopole de la vente des tirages de tête.

1074. Il fallait que Decaux connût intimement Conquet pour être en mesure d'affirmer à Louis Baudier de Royaumont, le créateur du musée aménagé dans la maison de Balzac : « Je suis à même de vous indiquer un meuble ayant appartenu à Balzac. C'est une bibliothèque en marqueterie, achetée jadis par le libraire Conquet et qui appartient aujourd'hui à M. Cormeau, son beau-frère, libraire, boulevard Haussmann, n° 13. » L.A.S. de Georges Decaux à Louis Baudier de Royaumont, Saint-Pierre-du-Vauvray (Eure), 25 juillet 1910, Maison de Balzac, Paris, Inv. 942.65.

1075. Octave UZANNE, « Les libraires de bibliophiles silhouettes parisiennes, Léon Conquet », *Le Livre moderne*, n° 2, 10 février 1890, p. 92.

1076. Voir le catalogue de la *Librairie ancienne & moderne – L. Conquet*, n° 2, février 1882, n. p. (BNF Boîte 8° Q10B). À la même époque, Conquet apportait son soutien à Érastène Ramirez dans l'élaboration du catalogue de l'œuvre gravée de Rops. Cette collaboration expliquerait que le titre de la nouvelle revue ait été dessiné par le graveur belge.

Cinq livres illustrés par Robida furent proposés selon ce mode de vente sélectif et exclusif : *Le Vingtième Siècle* (1883)¹⁰⁷⁷, *Le Voyage de Mr. Dumollet* (1883)¹⁰⁷⁸, les *Œuvres de Rabelais* (1885-1886)¹⁰⁷⁹, *Les Cent Nouvelles nouvelles* (1887)¹⁰⁸⁰ et *Le Dix-Neuvième Siècle* (1888)¹⁰⁸¹. Par souci de satisfaire sa clientèle et de « répondre au désir manifesté par la plupart des acheteurs¹⁰⁸² » du *Vingtième Siècle* qui avaient acquis le livre broché, Conquet alla jusqu'à commander au relieur un retraitage de la percaline appliquée sur le cartonnage de la première édition, de façon à ce que les amateurs puissent faire fabriquer une reliure adaptée à un volume aux marges non rognées. Dans ce circuit du livre de luxe, *Le Voyage de Mr. Dumollet* bénéficia d'un programme de valorisation encore plus complet, dans la mesure où, aux tirages sur Japon numérotés et à l'impression à part de la toile pour les exemplaires brochés à grandes marges, s'ajouta la réalisation de quelques exemplaires « comprenant un dessin non reproduit dans le livre¹⁰⁸³ ». En 1887, Conquet attira l'attention de ses clients sur l'édition des *Cent Nouvelles nouvelles* illustrée par Robida, dont cinquante exemplaires furent, à sa demande, « ornés d'une aquarelle originale et inédite¹⁰⁸⁴ » de l'illustrateur.

Les livres de Robida devinrent donc objets de collection avant même leur mise en vente, afin d'épargner à l'amateur la fastidieuse recherche de dessins ou croquis originaux pour truffer son exemplaire. Le fait que Conquet n'ait appliqué qu'en de rares occasions ce procédé de diffusion à d'autres ouvrages contemporains conduit à penser que le libraire souhaitait apporter un appui exceptionnel à Robida, peu

1077. Voir le catalogue de la *Librairie ancienne & moderne – L. Conquet*, n° 12, décembre 1882, n. p. (BNF Boîte 8° Q10B).

1078. *Ibid.*, n° 2, février 1884, n. p. (BNF Boîte 8° Q10B).

1079. *Ibid.*, n° 12, décembre 1885, n. p. (BNF Boîte 8° Q10B). « En outre de nos publications nous offrons quelques volumes édités par d'autres maisons et dont nous avons acquis les tirages de luxe [...] *Œuvres de Rabelais*. Tirage sur Chine à 100 exempl. numérotés, 100 fr. 1079 »

1080. *Ibid.*, n° 9, décembre 1887, n. p. (BNF Boîte 8° Q10B).

1081. *Catalogue annuel des éditions de luxe de la Librairie Conquet*, année 1889, p. 50.

1082. Voir le catalogue de la *Librairie ancienne & moderne – L. Conquet*, n° 4, avril 1883, n. p. (BNF Boîte 8° Q10B).

1083. *Ibid.*, n° 2, février 1884, n. p. (BNF Boîte 8° Q10B).

1084. *Ibid.*, n° 9, décembre 1887, n. p. (BNF Boîte 8° Q10B).

introduit dans le milieu du livre de luxe¹⁰⁸⁵. Ses illustrations devaient en outre représenter une valeur artistique sûre aux yeux de Conquet qui détenait de nombreux livres enrichis d'aquarelles originales de l'illustrateur au sein de sa bibliothèque personnelle, composée d'ouvrages exceptionnels sélectionnés avec soin¹⁰⁸⁶.

Par ailleurs, comme Robida participait quelquefois, aux côtés des bibliophiles les plus avertis et de « tout un monde de célébrités diverses, artistes, littérateurs, critiques dont les noms cités feraient une longue nomenclature¹⁰⁸⁷ » aux « five o'clock book » organisés quotidiennement par Conquet afin d'examiner « les nouveautés du jour parues chez tous les libraires parisiens¹⁰⁸⁸ », et comme le dessinateur et l'éditeur séjournèrent ensemble en Bretagne¹⁰⁸⁹ en 1886, il est permis de penser qu'ils avaient développé des liens amicaux durant ces années. C'est d'ailleurs au cours de cette période estivale, propice aux discussions prolongées, que Conquet et Robida évoquèrent pour la première fois la possibilité d'élaborer ensemble une édition des *Ballades* de François Villon¹⁰⁹⁰.

1085. *Catalogue annuel des éditions de luxe de la Librairie Conquet*, année 1887, p. 29 : « En outre de nos publications, nous offrons quelques volumes édités par d'autres maisons et dont nous avons acquis les tirages de luxe. »

1086. *Catalogue des livres modernes composant la bibliothèque particulière de feu M. Conquet*, Paris, Durel, 1898. Attendant à son magasin, la bibliothèque personnelle de Conquet contenait vingt et un titres publiés par Robida entre 1883 (*Le Vingtième Siècle*) et 1897 (*Les Œuvres de François Villon*) chez trois éditeurs (Librairie illustrée, Floury, Conquet), ainsi que deux livres initialement illustrés par d'autres dessinateurs pour lesquels Robida réalisa une aquarelle destinée à enrichir l'exemplaire détenu par Conquet. Il faut également remarquer que trois de ces exemplaires sont des envois de l'éditeur Georges Decaux : (*Le Vingtième Siècle*, *Les Œuvres de Rabelais*, *Les Cent Nouvelles nouvelles*).

1087. Uzanne Octave, « Les libraires de bibliophiles silhouettes parisiennes, Léon Conquet », *Le Livre moderne*, n° 2, 10 février 1890, p. 92.

1088. *Ibid.*

1089. L.A.S. d'Albert Robida à Alphonse Lotz-Brissonneau, Le Vésinet, 26 janvier 1913, coll. part. Paris : « J'étais avec ma famille au Pouliguen où justement Conquet vint passer le mois d'août dans ma villa de Penchâteau. Je le voyais tous les jours, nous faisons des promenades ensemble ou des parties de pêche. [...] Cela date de 86. »

1090. L.A.S. d'Albert Robida à Alphonse Lotz-Brissonneau, Le Vésinet, 26 janvier 1913, coll. part., Paris : « Pour moi le Villon me rappelle toujours la région de Nantes et Guérande car le volume est né, je puis bien le dire, au milieu de la Loire. Voici comment. La première fois qu'il en a été question, comme projet vague de livre à faire, c'était dans un îlot de l'embouchure aux Evens. [...] Je me rappelle avoir déjeuné avec lui [Conquet] et un pêcheur, par une journée splendide, dans un trou en haut de l'îlot, d'où nous avons une vue merveilleuse. C'est dans ce trou, après déjeuner, sous le soleil, que parlant de Villon si beau et si coloré et si empoignant

Léon Conquet, un libraire-éditeur

Bien que l'idée d'illustrer les *Œuvres* de François Villon ait suscité des discussions passionnées entre Robida et Conquet, ce dernier se montra hésitant au moment de la concrétisation du projet. Les raisons de la réticence de Conquet, qui avait jusque-là porté son choix sur des textes d'auteurs du XIX^e siècle tels Stendhal, Théophile Gauthier, Gérard de Nerval, Alphonse Daudet, André Theuriet, sont explicitées par Georges Lamouroux, bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève :

« Si je me souviens bien, il était alors retenu par un double scrupule. D'abord il se défiait de son impeccable habileté d'éditeur. Une élégante disposition des menues strophes du vieux poète lui semblait à peu près impossible. Il redoutait aussi de n'être point suivi. Sa tentative littéraire serait-elle comprise ? Les archaïsmes du XV^e siècle ne rebutteraient-ils pas le plus grand nombre des amateurs ? Craintes évidemment chimériques et dont le succès du livre démontrera le peu de fondement ¹⁰⁹¹. »

Les Ballades de François Villon, ensemble de textes essentiels de la fin du Moyen-Âge, avaient pourtant été remises à l'honneur par les romantiques. Adulées par certains poètes tels Théophile Gauthier, Théodore de Banville ou Baudelaire, l'œuvre autant que la personnalité de François Villon, qui au XV^e siècle avait rendu compatibles la création poétique et l'errance aventureuse, étaient propres à fasciner ces esprits tourmentés de la fin du XIX^e siècle. Le fait que *L'Album du Chat noir*, publié à partir de 1884 sous la direction de Rodolphe Salis et Henri Rivière et qui fédéra, entre autres, les écrivains Germain Nouveau, Alphonse Allais et les dessinateurs François Lunel, Henry Somm, Henri Rivière, Caran d'Ache et Adolphe Willette, soit explicitement dédié à « la mémoire de Maître François Villon, poète [...] comme le témoignage de la très grande admiration des Poètes, des Artistes et joyeux esprits de ce temps ¹⁰⁹² », en est indéniablement la preuve. Robida dessina pour le troisième fascicule de cette

comme motif à dessins, nous en vîmes à penser au volume. Cela date de 86. Nous ne nous y sommes mis que cinq ou six ans après. Mais le souvenir de la bonne journée aux Evens, avec l'excellent Conquet est toujours resté pour moi attaché à Villon. »

1091. G. LAMOUROUX, « Le Villon de M. Conquet », *Revue biblio-iconographique*, 1897, p. 25.

1092. *L'Album du Chat noir* (s. d.) publié sous la direction de R. Salis et H. Rivière, Paris, En vente Au Chat noir, 12 rue Laval, p. 2.

publication une « dame du temps jadis » qui, vêtue d'une robe en brocart, hante les ruines d'un château¹⁰⁹³ de son élégante et délicate présence fantomatique.

Avant de se lancer dans la production des *Œuvres* de François Villon, Conquet fit appel en 1892 à Robida, peut-être pour le faire patienter, pour la réalisation d'un livre moins ambitieux. Il s'agissait d'élaborer un tiré à part de quelques chapitres, remaniés pour l'occasion, de *La Vie électrique*, le roman d'anticipation que Robida avait fait paraître la même année. Intitulé *Voyage de fiançailles au XX^e siècle*, l'opuscule aux délicates illustrations était un de ceux que Conquet offrait à ses amis et à ses meilleurs clients à l'occasion de la présentation des vœux.

Pour l'édition des *Ballades* de François Villon, qui parurent finalement en 1897, Robida, à rebours du futur imaginaire qui servait de cadre au *Voyage de fiançailles*, composa quatre-vingt-dix dessins en deux teintes qui se décomposent de la manière suivante : une vignette de titre, trois hors-texte, dix in-texte, quarante-sept têtes de chapitre et vingt-neuf culs-de-lampe. La plupart des figures introduisant chaque poème avec vivacité – soldats en armure, charmantes ribaudes pleines de vitalité, damoiseaux farceurs et dames au hennin – étaient déjà apparues sous sa plume dans certains de ses multiples ouvrages mettant en scène ces temps lointains de la fin du Moyen Âge. Dans les arrières-plans des dessins, l'évocation du vieux Paris et des villes de province traversées par Villon, villes dont les architectures sont restituées d'un trait délicat et maîtrisé, tient une place prépondérante dans l'ouvrage, comme en ouverture de la « Ballade des femmes de Paris¹⁰⁹⁴ » rythmée par les constructions irrégulières, serrées sur le tablier du Grand-Pont [Fig. 109]. Les illustrations sont en majorité construites sur des plans rapprochés qui procurent une impression de proximité avec les personnages campés d'un trait enlevé et rapide, comparable à celui des dessins de Robida pour la presse. Cette caractéristique stylistique est nettement perceptible lorsque l'on confronte les dessins de Robida qui concordent par leur allégresse avec l'esprit populaire de ces poèmes au ton railleur à ceux de A. Gérardin,

1093. « La dame du temps jadis », *L'Album du Chat noir*, fascicule 3, s. d. [1885], planche en noir et blanc.

1094. *Poèmes et ballades du temps passé*, Jehan de Meung, Christine de Pisan, Charles d'Orléans, Villon, Ronsard, J. du Bellay, Plantin, R. Belleau, Louise Labé, Marie Stuart [...], Paris, Charles Meunier, 1902, p. 111.

beaucoup plus statiques, dépourvus d'éléments architecturaux contextuels et figés par la gravure sur bois de Julien Tinayre pour l'édition parue la même année chez Édouard Pelletan.

Si certains puristes préférèrent cette version gravée à l'interprétation graphique enlevée de Robida, certains bibliophiles, en revanche, saisirent bien l'esprit du texte et reçurent l'édition avec enthousiasme, comme l'atteste la critique d'Henri Beraldi :

« Conquet nous a donné un Villon complet, jeune, orthographe modernisée par Jules Marthold, joliment imprimé par Chamerot et joyeusement illustré par Robida. C'est le Villon où l'on s'amuse : *Fi !* – disent les villoniens sérieux – *c'est le Villon de Montmartre !* Va pour Montmartre : après tout, si Villon revenait, c'est là que vraisemblablement vous le rencontreriez. Ce n'est évidemment pas à la Sorbonne¹⁰⁹⁵. »

En 1892, au moment où commença la préparation des *Œuvres* de François Villon, Conquet, après avoir dirigé la publication de quarante-trois livres, était un éditeur aguerri et respecté¹⁰⁹⁶. Robida possédait dans sa bibliothèque trente-trois des quarante-quatre livres édités entre 1885 et 1896 par Conquet, qui peuvent lui avoir été offerts par ce dernier ou dont Robida ait fait l'acquisition, par admiration pour ces éditions très soignées par leur forme et leur contenu. Quoi qu'il en soit, le fait d'avoir accès facilement à ces ouvrages lui offrit la possibilité de s'imprégner de l'esprit de la collection et de saisir cette vision bien précise, exigeante et directive de Conquet en matière d'illustration, vision qu'expose Henri Beraldi :

« Il est convaincu que la gravure des vignettes demande à être faite dans des conditions spéciales, pour se marier à la typographie ; qu'il ne faut point le laisser-aller et le désordre des travaux qui caractérisent trop d'eaux-fortes contemporaines, que les 'eaux-fortes de peintre' conviennent mal à l'illustration, laquelle demande des travaux rangés et une exécution très fine,

1095. Henri BERALDI, « Œuvres de François Villon », *Revue de l'Art ancien et moderne*, décembre 1897, p. 472.

1096. « Rapport fait par le secrétaire de la société des Amis des Livres à l'assemblée générale du 8 janvier 1901 sur l'actif de la société et sur les publications en cours d'exécution. », *Société des Amis des Livres, Annuaire XXII^e année*, Paris, imprimé pour les Amis des Livres, 1901, p. 32 : « C'est que, comme on ne vit que de luttes et de réactions, la Société des Amis des Livres réagit alors contre le caractère elzévirien. C'est la loi. Jouaust avait fait petit et maigre ; il faut faire grand et gras : « didoter », comme dit Uzanne. Le succès de cette réaction est complet lorsque le libraire Conquet, préposé à la formation d'une nouvelle couche de bibliophiles XIX^e, se met à créer des livres à petit nombre, sur le modèle de notre Société, et prend le caractère anti-elzévirien. »

le lâché et l'à peu près en vignettes étant odieux. Il a donc fait faire aux dessinateurs et aux graveurs, non pas ce qu'ils voulaient, eux, mais ce qu'il voulait, lui ¹⁰⁹⁷. »

Conquet avait commencé à éditer ses propres ouvrages en prenant exemple sur Eugène Paillet, président de la Société des Amis des Livres, qui fut le premier à superviser entièrement avant leur publication la réalisation de livres de luxe destinés à sa propre bibliothèque et à celles de quelques-uns de ses amis ¹⁰⁹⁸. Suivant cette démarche tout en la perfectionnant, Conquet en marchand avisé et rationnel, instaura la numérotation de tous les exemplaires de la première édition. Il rompit en cela avec le système de la souscription en livraisons pour les livres de luxe, puis érigea quelques autres principes bibliophiliques de façon à stimuler la convoitise des collectionneurs :

« Il s'adressa exclusivement à une clientèle de bibliophiles, et tous ses ouvrages furent édités à un nombre restreint d'exemplaires, 250, 300, 500 au maximum. Les livres étaient ornés d'eaux-fortes, de bois ou de lithographies. Les grands papiers sur Japon, sur Chine ou sur Hollande contenaient deux ou trois états de gravures, l'eau-forte pure, c'est-à-dire avant les noirs, l'eau-forte avec remarque, avant la lettre, et celle avec lettre accompagnant le texte ¹⁰⁹⁹. »

Comme il était fondamentalement opposé à la photogravure et ne souhaitait que des travaux d'une exécution très fine, Conquet commandait les illustrations des livres à des aquafortistes tels que Jules Adeline et Auguste Lepère qui lui assuraient la livraison de délicates estampes originales. Lorsqu'il faisait appel à des dessinateurs issus du monde de la presse (Daniel Vierge, Louis Morin, Henriot, Henry Somm), il prenait soin de confier leurs dessins à des graveurs reproducteurs. À partir de 1892, il abandonna cependant l'usage exclusif de la gravure originale et de la gravure de reproduction et consentit, de temps à autre, à recourir à la photogravure. Cette concession permit à Robida de ne pas se préoccuper pour les *Œuvres de Villon* des

1097. Henri BERALDI, *Bibliothèque d'un bibliophile [Eugène Paillet 1865-1885]*, Lille, Imprimerie L. Danel, 1885, p. 118.

1098. Raymond HESSE, *Histoire des sociétés de bibliophiles en France de 1820 à 1930. I. Les sociétés parisiennes d'avant-guerre*, préface d'Henri Beraldi, Paris, Librairie Giraud-Badin, 1929 : « Ce n'est qu'en 1874, un dimanche, que Paillet dit à un de ses fidèles, le jeune Henri Beraldi : "J'ai envie de m'amuser à faire un livre illustré. Je pense à faire illustrer d'eaux-fortes par Edmond Morin *La Chronique du Règne de Charles IX*, de Mérimée." Edmond Morin était alors le dessinateur en vogue. La date de 1880 est celle où la Société se régularisa et prit sa forme définitive. Paillet fut élu président. Durant 21 ans il va occuper ce poste. »

1099. Eugène PAILLET, « Léon Conquet », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 15 février 1898.

questions techniques liées à l'estampe, et de dessiner librement à l'encre et à la plume ses illustrations, imprimées en 1897¹¹⁰⁰, année du décès de Conquet.

2. La Société des Amis des Livres

Depuis sa création en 1874, la Société des Amis des Livres, regroupant cent quinze membres dont d'éminents bibliophiles¹¹⁰¹, était placée sous la présidence d'Eugène Paillet, spécialiste des livres à vignettes du XVIII^e siècle, qui avait entre autres dirigé au sein de la Société la publication du roman *Eugénie Grandet* de Balzac illustré par Dagnan-Bouveret en 1883 et en 1893 une édition illustrée par Félicien Rops de *Zadig ou la destinée* de Voltaire¹¹⁰².

Le livre que les sociétaires choisirent d'éditer fin 1898 fut *La Tour de Nesle*, drame écrit par Gaillardet et Alexandre Dumas père. Albert Christophle, Henri Beraldi et Henry Houssaye¹¹⁰³, tous trois membres, furent désignés pour assurer sa préparation et confièrent la réalisation des illustrations à Charles Léandre. Après le désistement de celui-ci en 1900¹¹⁰⁴, les Amis des Livres, sur la suggestion de Jules Brivois, firent appel à Robida qu'ils estimaient « habitué à traiter les scènes historiques de l'époque dans laquelle se déroule notre drame » et donc « tout désigné pour ce

1100. Tirage limité à 350 exemplaires numérotés. Un des 30 premiers exemplaires sur papier de Chine, accompagnés de deux suites de toutes les illustrations réunies sous chemises séparées, l'une en noir sur papier de Chine et l'autre, sur papier de Japon, rehaussée en couleurs.

1101. Parmi eux, Eugène Paillet, René Descamps-Scrive, le baron Portalis, Henri Beraldi et Jules Brivois.

1102. Complété avec des illustrations de J. Garnier, et A. Robaudi. Paris, Les Amis des Livres, 1893.

1103. *Société des Amis du Livre, Annuaire*, XIX^e année, Paris, imprimé pour Les Amis des Livres, 1898, p. 21 : « La société a décidé, le 7 septembre dernier, la publication de *La Tour de Nesle*, le drame célèbre et original, en cinq actes et neuf tableaux, de MM. Gaillardet et Alexandre Dumas père. Ce drame représenté pour la première fois, le 29 mai 1832 [...]. MM. Albert Christophle, Henri Beraldi et Henry Houssaye, ont bien voulu se charger de la direction de cette publication, qui nous promet d'être aussi agréable qu'intéressante, et qui partagera bientôt la faveur acquise par toutes les publications de notre Société. »

1104. *Société des amis des Livres, Annuaire* 1900, p. 20 : « M. Léandre a renoncé à illustrer *La Tour de Nesle* et M. Christophle ayant manifesté le désir de ne pas se mettre en rapport avec d'autres artistes, pour l'exécution de cette illustration, notre confrère, M. Brivois, si bien documenté sur l'époque romantique, a bien voulu se charger de cette publication. [...] »

travail artistique ¹¹⁰⁵ ». Eugène Paillet se chargea également du suivi éditorial de cet ouvrage tiré à 115 exemplaires, qui fut terminé en 1901 ¹¹⁰⁶ et bénéficia des dernières avancées techniques pour la reproduction de ses planches en couleurs sur lesquelles l'aquarelle est imitée à la perfection [Fig. 65, 153].

3. L'homme de lettres et bibliophile Octave Uzanne (1852-1931)

Écrivain, journaliste et bibliophile, Octave Uzanne fut un des acteurs essentiels du champ de l'édition de luxe dans la fin de siècle. Il dirigea les trois revues bibliophiliques, *Le Livre* (de 1880 à 1889), *Le Livre Moderne* (1890-1891) et *L'Art et l'Idée* (1892) ¹¹⁰⁷ et fonda deux sociétés bibliophiliques. Il connaissait donc parfaitement le monde de la librairie et le milieu sélectif des collectionneurs de livres qu'il fréquentait à Paris depuis 1874, grâce aux Rencontres de l' Arsenal organisées dans la bibliothèque éponyme sous l'égide de Paul Lacroix, surnommé Bibliophile Jacob. Il fut ensuite attaché à la maison d'édition Quantin comme directeur de collections d'ouvrages sur le XVIII^e siècle ¹¹⁰⁸. Il est possible d'affirmer que Robida et Uzanne se lièrent d'amitié avant 1882 puisque, en mars de cette même année, le

1105. *Société des amis des Livres, Annuaire 1900*, p. 20 : « M. Robida habitué à traiter les scènes historiques de l'époque dans laquelle se déroule notre drame, était tout désigné pour ce travail artistique ; il a bien voulu s'en charger et il a déjà terminé plusieurs aquarelles. Ces dessins vont être gravés en couleurs par M. Bertrand, sur des planches repérées ; nous pourrions peut-être recevoir ce volume à la fin de cette année, pour terminer honorablement le XIX^e siècle. »

1106. *Société des amis des Livres, Annuaire XXII^e année*, Paris, imprimé pour les Amis des Livres, 1901, Rapport fait par le secrétaire de la société des amis des livres à l'assemblée générale du 8 janvier 1901 sur l'actif de la société et sur les publications en cours d'exécution, p. 37 ; « *La Tour de Nesle*, avec figures de Robida gravées en couleurs. C'est encore notre président Paillet qui, avec notre confrère Brivois, donne ses soins à *La Tour de Nesle*. »

1107. Voir Ahmed Fathi GHLAMMALLAH, *Octave Uzanne, homme de lettres bibliophile et revuiste (1851-1892)*, thèse Guy Dugas (dir.), Université Paul Valéry, Montpellier III, octobre 1999.

1108. Uzanne faisait également éditer sa revue *Le Livre* dans l'imprimerie-maison d'édition d'Albert Quantin, où Robida fit tirer les héliogravures de son livre *Le Vingtième Siècle* (1883).

journaliste bibliophile le présentait comme son « collaborateur et ami ¹¹⁰⁹ » dans une chronique parue dans le mensuel *La Vie élégante* ¹¹¹⁰.

Contes pour les bibliophiles, de la revue (1888-1889) au livre (1895)

L'aventure littéraire et graphique que fut la préparation des *Contes pour les bibliophiles* servit de fil conducteur à leur amitié ¹¹¹¹. Uzanne rappelle, dans l'avant-propos de l'ouvrage où elles furent réunies en 1895, la genèse de ces nouvelles illustrées qu'ils commencèrent à élaborer à partir de 1888.

« Ce fut il y a cinq ans, il vous en souvient, au cours de la dixième année d'existence de cette lourde revue *Le Livre*, dont vous étiez devenu sur le tard un précieux collaborateur que nous échangeâmes en une heure de répit certains propos de Bibliofolie amusante groupés en une incohérence voulue, nous plaisant à échafauder un Recueil de Contes de tous les temps et de tous les pays, dont les thèmes divers nous mettaient en chasse d'étrangetés [...] ¹¹¹² »

Une liste inscrite par Robida dans un de ses carnets confirme qu'ils se divisèrent à part égale l'écriture des contes ¹¹¹³. Librement esquissée ¹¹¹⁴, la publication démarra grâce à

1109. UZANNE Octave, « L'envers d'une féerie », *La Vie élégante*, n° 3, 15 mars 1882, p. 154 : « Je ne veux en compagnie de mon collaborateur et ami Robida, qu'entr'ouvrir la porte de fer qui sépare la salle de la scène, et là tous deux, prenant notes et croquis, faire une de ces courtes chroniques [...] »

1110. En outre, Robida dessine dans son journal une publicité pour l'une des publications d'Uzanne : ALBERT ROBIDA, « Octave Uzanne et la Française du siècle », *La Caricature*, n° 318, 20 septembre 1886, p. 34.

1111. En 1892, Uzanne écrivait en ouverture d'un article bibliographique dense sur Robida : « ce m'est donc un plaisir complet que de parler de lui aujourd'hui avec l'effusion d'une amitié sincère ». OCTAVE UZANNE, « Les artistes originaux. - Albert Robida, illustrateur, écrivain, aquafortiste et lithographe », *L'Art et l'Idée*, tome II, n° 9, 20 septembre 1892, p. 130.

1112. OCTAVE UZANNE, « À Albert Robida, maître imagier en épître dédicatoire », *Contes pour les bibliophiles*, Paris, Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies, May et Motteroz directeurs, 1895, p. II.

1113. Dans un de ses carnets, Robida lista les titres des nouvelles, les numérotait et indiqua par les initiales R (Robida) ou U (Uzanne) leur répartition pour l'écriture : « R 1 L'héritage, U 2 Van Boekers, R 3 L'almanach des muses, R 5 Le Japon, R 6 Le Carnet de notes de Napoléon, U 7 L'Hôtel Rambouillet, R 8 Molière, U 9 Chez le père Quantin, R 10 Bibliophilie sous Rhamsès II, R 11 Le livre de transmission, U 12 Le livre futur »

1114. L.A.S. d'Octave Uzanne à Albert Robida, Paris, 1^{er} octobre 1888, musée A. Vivenel, Compiègne : « Cher ami, N'oubliez pas que je compte sur vous breakfaster garçonnièrement

l'opiniâtreté de Robida¹¹¹⁵. Dédié aux incunables illustrés, le premier conte, « L'Héritage Sigismond, luttés homériques d'un vrai bibliofol¹¹¹⁶ », parut en septembre 1888 dans *Le Livre*, revue de bibliophilie dirigée par Octave Uzanne depuis 1880. Quatre autres nouvelles suivirent de manière irrégulière au cours de l'année 1889. Octave Uzanne rédigea d'abord « Le bibliothécaire van der Boëcken de Rotterdam – Histoire vraie¹¹¹⁷ », puis Robida reprit la plume et le crayon pour les deux suivantes, « Un almanach des muses de 1789 : roman marginal¹¹¹⁸ » et « Un Roman de Chevalerie franco-japonais¹¹¹⁹ », avant qu' Uzanne, dans la livraison du 10 décembre 1889 qui fut une des dernières de la revue, ne glisse un conte dans lequel s'insère un catalogue factice d'une collection des « Romantiques inconnus¹¹²⁰ ». Tout à la fois drôles, nostalgiques et érudits, ces contes combinent, sur le mode parodique, l'évocation des plus beaux livres illustrés et la satire des bibliophiles dévorés par leur passion des ouvrages rares.

La série se poursuivit en 1890 avec le conte « Histoire de Momies, récits authentiques », dont on ne sait s'il fut diffusé dans la presse¹¹²¹. En 1894, Uzanne proposa à Robida de réunir ces premiers contes et de leur adjoindre quelques textes réédités (« L'Enfer du Chevalier de Kerhany » et « Les Estrennes du Poète Scarron ») afin de constituer un volume qui fasse « bonne figure parmi les bouquins de fin

après demain mercredi, quand la onzième heure du matin plombera aux cadrans parisiens. Nous bavarderons de nos contes et nous dessinerons des projets effeiliens. À vous d'amitié. »

1115. Octave UZANNE, « À Albert Robida, maistre imagier en épistre dédicatoire », *op. cit.*, p. II.

Ainsi que le reconnaît Uzanne : « Je n'y pensais plus guère, à ces mirifiques récits que nous avons élaborés de concert certaine après-dînée de printemps [...] ; d'autres travaux m'avaient reconquis la pensée. [...] Mais, vous, mon cher Robida le Téméraire [...] vous m'apportiez, huit jours plus tard, votre premier conte illustré, l'Héritage Sigismond ; vous posiez par conséquent, la pierre angulaire de l'édifice. [...] »

1116. *Le Livre*, (bibliographie rétrospective), 10 septembre 1888, p. 259- 274.

1117. *Ibid.*, 10 novembre 1888, p. 321-325.

1118. *Ibid.*, 10 janvier 1889, p. 1-15.

1119. *Ibid.*, 10 juillet 1889, p. 193-212.

1120. *Ibid.*, 10 décembre 1889, p. 357-375.

1121. L.A.S. d'Albert Robida à Octave Uzanne, Brest, 10 août 1890, coll. part., Paris : « Vous avez dû recevoir, en paquet recommandé, les dessins du *conte de la Momie*, je vous les ai envoyés de Val André. [...] Vous voyez que je travaille. N'empêche que si vous avez fait le dernier conte, je ferai les illustrations ici [...]. »

d'année ¹¹²² ». Suivant la dernière mode bibliophilique instaurée par le libraire Conquet, le volume édité à tirage limité dont la couverture fut dessinée par Georges Auriol, contient, en plus des hors-texte, deux eaux-fortes ainsi qu'une planche (à tirage limité, au cuivre détruit et livrée à part aux acheteurs du tirage de tête) au sujet érotique, gravée d'après *Les Fricatrices* de Fragonard, bizarrerie susceptible de satisfaire les amateurs de rareté.

Uzanne, fondateur de la Société des bibliophiles contemporains

En novembre 1889, au moment où Robida et Uzanne firent paraître leurs premiers contes, ce dernier fonda sa propre société pour l'édition de livres de luxe illustrés, La Société des Bibliophiles Contemporains, Académie des Beaux-Livres. Pour engager une action novatrice, il conçut cette association comme un « centre commun pour l'étude des recherches, combinaisons, découvertes et procédés artistiques nouveaux les plus propres à produire dans l'Art du Livre de Luxe le plus haut degré possible de perfection ¹¹²³ ». Attaché à la promotion, dans le domaine du livre, de l'esthétique et des technologies propres à la fin du XIX^e siècle, Uzanne venait de quitter l'influente Société des Amis des Livres dont il jugeait les orientations éditoriales trop « traditionnaires », pour reprendre son néologisme.

Comme il approuvait cette démarche qui stimulait les artistes contemporains, Robida, ainsi que les deux éminents collectionneurs Frédéric Raisin (Genève) et Henri

1122. L.A.S. d'Octave Uzanne à Albert Robida, Paris, 27 août 1894, Compiègne, musée A. Vivenel : « C'est encore moi ; il est dit que je ne vous laisserai pas une semaine en repos et que je vous ferai travailler comme un néo-calédonien aux bords de la grande capricieuse. Voici la chose : J'ai fait faire une maquette de nos contes aujourd'hui très avancés et à la veille d'être tirés typographiquement. La maquette me semble un peu mieux mince avec ses 175 ou 280 pages, cela sent le volume maigre et nous devons lui arrondir la panse. Dans ce but, je vous adresse 3 contes non inédits dont votre *Tour d'ivoire* et deux petites fantaisies de ma jeunesse, parues en 1876 à mes débuts, aujourd'hui oubliées et que je rattraperai de mon mieux. Avec ces trois nouveaux contes, nous obtiendrons, avec la préface, environ 230 pages. [...] »

1123. *Annales littéraires des Bibliophiles Contemporains : Recueil de l'Académie des beaux Livres pour 1890*, Paris, Imprimé pour les Sociétaires de l'Académie des Beaux Livres, 1890, p. 5-6. Dans les statuts, il précise ses intentions : « Mettre en œuvre les résultats de cette étude par la publication d'ouvrages – (principalement d'ouvrages, inédits autant que possible, dus à des auteurs contemporains), – qui, par leur valeur littéraire ou leur attrait de curiosité, aussi bien que par le goût, l'ingéniosité et la beauté de leur exécution matérielle, l'originalité, le charme et la grâce de leur illustration, offrent aux connaisseurs un exceptionnel intérêt »

Pène du Bois (New-York)¹¹²⁴ rejoignirent en 1890 les cent soixante membres fondateurs. Robida n'eut cependant pas l'occasion d'illustrer de livres conçus dans le cadre de cette Société des Bibliophiles Contemporains qui fut dissoute en 1894. Dans sa bibliothèque, il ne conserva qu'un seul des volumes édités pour la Société¹¹²⁵, *Dictionnaire bibliophilosophique [...] d'Octave Uzanne*. En tant que sociétaire, il aurait dû également recevoir les exemplaires, numérotés et marqués à son nom des *Contes* de Maupassant (1891-1892 en plusieurs volumes), des *Chevaux de Marly aux Champs-Élysées* (1894) de Maurice Quentin-Bauchart, ainsi que des publications collectives *Balades dans Paris* (1894) et *Féminies : huit chapitres inédits dévoués à la femme, à l'amour, à la beauté* (1896), contenant des frontispices en couleurs d'après des compositions de Félicien Rops¹¹²⁶. L'absence de ces titres dans l'inventaire de sa bibliothèque porte à croire qu'il s'est rapidement éloigné de cette société ou qu'il a offert les volumes reçus à une personne plus encline que lui à les apprécier.

Robida fréquenta assidûment les dîners organisés pour les sociétaires¹¹²⁷ et grava à l'eau-forte pour le banquet du 26 novembre 1892, un menu sur lequel Gargantua est sur le point de dévorer un festin composé de livres mijotant dans une marmite suspendue à la crémaillère d'une immense cheminée sculptée qui occupe l'arrière-plan [Fig. 33]. La présence de ce géant, connu pour son appétit démesuré, évoque tout à la fois l'abondance des mets servis lors de ces dîners, l'ouvrage *Les Œuvres de Rabelais*, grâce à l'illustration duquel Robida s'était introduit dans le

1124. *Annales littéraires des Bibliophiles Contemporains : Recueil de l'Académie des beaux Livres pour 1890*, Paris, Imprimé pour les Sociétaires de l'Académie des Beaux Livres, 1890.

1125. Selon l'inventaire manuscrit de la bibliothèque de Robida : *Uzanne Octave, Dictionnaire bibliophilosophique, typologique, iconophilesque, bibliopégique et bibliotechnique à l'usage des bibliognostes, des bibliomanes et des bibliophilistins*, Paris, imprimé pour les sociétaires de l'Académie des beaux livres, 1896, in-8°, VIII-364 p., encadrements en noir et en coul., pl. en noir et en coul. de Granié et de Heidbrinck, couv. ill. en coul.

1126. Octave UZANNE (dir.), *Féminies : huit chapitres inédits dévoués à la femme, à l'amour, à la beauté*, par Gyp, Abel Hermant, Henri Lavedan, Marcel Schwob et Octave Uzanne ; frontispices en couleurs d'après Félicien Rops ; encadrements et vignettes de Rudnicki ; [couv. ill. de Georges de Feure] Académie des beaux livres, 1896.

1127. Alors qu'Uzanne a dissous la société en 1894, Robida continue de mentionner les dîners réunissant les amateurs issus de ce cercle. L.A.S. d'Albert Robida à Angelo Mariani, s. l. [Paris], 23 janvier 1898 [lieu de conservation actuel inconnu]. « Je travaille tout de même malgré la vie désordonnée que je mène & que je vais continuer mardi au dîner des Biblio contempo où j'espère voir Uzanne que je n'ai pu voir depuis son voyage en Hollande. »

milieu fermé des bibliophiles, et le fait que les livres nourrissent l'esprit. Désormais bien introduit dans ce groupe, il réalisa en 1892 la couverture des *Annales littéraires et administratives des Bibliophiles contemporains* dans lesquelles il fit paraître l'année suivante « La tour d'ivoire ¹¹²⁸ », nouvelle pour laquelle il imagina de fantaisistes rayonnages de bibliothèques dont les lignes biscornues amplifient les caractéristiques de l'architecture gothique.

Lors des dîners de l'Académie des Beaux Livres, les échanges éclairés et passionnés comblèrent probablement Robida, qui se plaisait à glisser dans ses dessins des citations graphiques renvoyant à des gravures anciennes que tous ses lecteurs n'étaient pas aptes à saisir. Dans sa préface des *Contes pour les bibliophiles*, Octave Uzanne souligne en effet que les dessins de Robida peuvent parfois embarrasser par leur érudition :

« Vous déroutez positivement, dans ces fresques hors-texte du livre, le public de demi-connaisseurs, c'est-à-dire le grand public, car votre science imperturbable de la manière d'autrui et d'autrefois surprend vos nombreux admirateurs, qui vous tiennent peut-être rigueur de votre extrême sagacité comme on est déconcerté par un pince-sans-rire inquietant. »

La fréquentation des membres de la Société des Bibliophiles contemporains contribua de toute évidence à accroître cette érudition. Lorsque, après le départ à la retraite en 1894 de son ami Georges Decaux, dont une des missions était de s'informer des tendances du marché de l'édition par la fréquentation, entre autres, du Cercle de la Librairie et de nombreux bibliophiles, Robida dut assurer pour son propre compte les contacts avec le milieu des collectionneurs ; la Société des Bibliophiles lui fournit en outre un parfait échantillonnage des goûts de la fin de siècle.

Après 1896, Uzanne et Robida empruntèrent chacun une direction professionnelle différente. Uzanne fonda la Société des bibliophiles indépendants dont la réalisation la plus connue est le recueil *Badauderies parisiennes. Les rassemblements, Physiologies de la rue* (Paris, H. Floury, 1896) pour lequel il fit appel à des dessinateurs de mouvance Art nouveau (Georges de Feure, Léon Lebègue, Henri

1128. « La tour d'ivoire en papier imprimé », *Annales littéraires et administratives des Bibliophiles contemporains*, p. 3-17, nouvelle écrite et illustrée par Robida, 11 dessins in-texte.

Caruchet, etc.). De son côté, Robida se consacra à la rédaction d'ouvrages documentaires illustrés de lithographies sur l'histoire architecturale de Paris. Malgré tout, ils se retrouvaient souvent pour partager leur passion commune des beaux livres, notamment dans l'entourage d'Angelo Mariani ¹¹²⁹.

4. Le philanthrope Angelo Mariani (1838-1914)

« Puissant accumulateur de sympathies ¹¹³⁰ » dont le réseau amical s'étendait jusqu'en Amérique, Angelo Mariani réussit à allier une politique commerciale efficace à un actif mécénat littéraire et artistique. Préparateur en pharmacie d'origine corse, il mit au point vers 1867 le célèbre vin médicinal à la coca qu'il produisit à échelle industrielle dans la décennie suivante et qu'il commercialisa dans les pharmacies, notamment dans la sienne située au 41 du boulevard Haussman. Il consacra une part de sa fortune, que le succès rencontré par son élixir lui permit de constituer, à l'achat de luxueux livres illustrés et au soutien d'artistes contemporains ¹¹³¹. Grâce à la démarche originale et généreuse du mécène collectionneur, Robida fut amené à réaliser les menus des nombreux banquets orchestrés par Mariani, à enrichir d'aquarelles de beaux ouvrages destinés à la bibliothèque de son protecteur et à participer à l'illustration de divers supports publicitaires. Seuls ces derniers, qui n'étaient pas réservés au cercle des connaissances de Mariani, seront retenus dans les paragraphes suivants.

1129. L.A.S. d'Octave Uzanne à Albert Robida, Paris, 13 août 1896, musée A. Vivenel, Compiègne. Lettre dans laquelle Uzanne donne à Robida des nouvelles de Mariani et de son frère Joseph Uzanne qui était le secrétaire de ce dernier.

1130. Joseph UZANNE, « Avant-propos », *Album Mariani*, vol. XIV, 1925.

1131. Carmina et Vicens ARMENDARES PACREU, « Autour de Mariani et de son vin médicinal. Documents », *La France latine*, n° 127 « La poésie publicitaire / Mistral et Mariani / Études et textes », 1998, p. 91-128. Cet article rassemble des pistes archivistiques pour l'étude des relations de Mariani avec les artistes.

Mariani, habile publicitaire

Sur le marché des « boissons de santé », le vin Mariani, tonique à la coca, était très prisé. Consécutivement à l'importation en Europe d'ingrédients exotiques dont les propriétés stimulantes avaient été mises en évidence, à mode était alors aux potions fortifiantes promettant miracles et santé recouvrée. Afin que ses réclames se démarquent des petites annonces publicitaires dont les dernières pages des journaux regorgeaient, Mariani, fit appel à Robida, accoutumé à illustrer des publicités pour *La Vie parisienne*¹¹³². La réclame réalisée par ce dernier en 1877 se démarque des campagnes alors menées par les concurrents, usant et abusant de l'image d'une femme attirante et sensuelle chargée de recommander le produit vanté. Construite sur le principe du avant/après, la composition de Robida, qui s'étend sur une page entièrement illustrée, présente des patients abattus et anémiés qui s'engouffrent sur le côté d'un édifice en forme de bouteille Mariani – assimilée par là même à un établissement thermal – et qui en ressortent par le côté opposé, ragaillardis et joyeux. En supplément des pages publicitaires, Robida dessina une affiche qui semble avoir complété la campagne de promotion outre-Atlantique¹¹³³.

Afin d'enrichir ce procédé publicitaire classique, Mariani développa une stratégie de communication née de l'afflux de témoignages spontanés que lui avaient adressés ses amis réconfortés par le breuvage¹¹³⁴. Il lança *L'Album Mariani-Figures contemporaines* qui s'inspire des revues des figures contemporaines telles que les séries *Les Hommes d'aujourd'hui* ou *Les Contemporains* dont il reproduisit la formule alliant notice biographique avec portrait dessiné. Ainsi, sous chacun des portraits de célébrités exaltant les vertus du vin Mariani est reproduit en fac-similé leur témoignage louangeur, alors que la présentation biographique figure sur un feuillet séparé. Les notices de l'ensemble des signataires occupent quatorze volumes qui parurent de 1894 à 1913, vaste édifice publicitaire auquel Robida apporta sa

1132. « Le Vin Mariani à la coca du Pérou », *La Vie parisienne*, n° 6, 10 février 1877, p. 84 ;
« Le Vin Mariani à la coca du Pérou », *La Vie parisienne*, n° 13, 31 mars 1877, p. 182.

1133. « Dessin de l'affiche faite par A. Robida pour le vin Mariani (Cette affiche est destinée à l'Amérique) », *Le Courrier français*, n° 6, 10 février 1895, p. 12.

1134. Pierre JULIEN, « Angelo Mariani et son vin à la coca : mécénat et publicité », *Farmacia & Industrilizacion, Homenaje el doctor Guillermo Folch Juo*, Madrid, 1983, p. 115-135.

contribution dès sa fondation¹¹³⁵. La publication sous forme de fascicules regroupant vingt-quatre portraits ne toucha initialement qu'un public très restreint, mais des encarts dans les quotidiens nationaux (*Le Figaro*, *Le Matin*, *Le Temps*, etc.) vinrent en étendre la diffusion afin d'assurer au vin Mariani une promotion des plus efficaces. Ainsi, l'inventeur se trouva rapidement à la tête d'une entreprise prospère dont les vastes usines étaient installées à Neuilly-sur-Seine. Tout en continuant d'étendre son empire commercial jusqu'à Londres et New-York, il apportait son soutien aux artistes parisiens dont il aimait s'entourer. Les documents d'archives ne permettent pas de définir exactement à partir de quelle date Mariani et Robida entretenirent des liens amicaux, mais trois dédicaces de Robida permettent de se faire une idée approximative de l'évolution de leur relation : la première, « À mon ami Mariani », figure dans un dessin publicitaire pour « Le vin Mariani¹¹³⁶ » imprimé dans *La Vie parisienne* en 1888 ; la seconde, « À mon ami Mariani, A. Robida », est un envoi rédigé à côté d'une aquarelle sur le faux-titre d'un exemplaire de *La tribu salée* paru en 1891¹¹³⁷ ; enfin, la troisième, « À mon ami Angelo Mariani », imprimée au début du livre de Robida *Le Vingtième Siècle - La Vie électrique* sorti en librairie décembre 1892¹¹³⁸, proclame leur solide amitié.

Contes de « La collection Angelo Mariani »

Mariani profitait des dîners à l'occasion desquels il avait coutume d'inviter à sa table chaque semaine une douzaine de convives parmi lesquels se trouvaient des personnalités en vogue et des artistes renommés. Il ne se contentait pas de faciliter les contacts entre amateurs d'œuvres d'art et créateurs en vogue, mais mettait à profit le

1135. C'est en ces termes que Robida vanta le Vin Mariani dans *L'Album des figures contemporaines* : « Enfin ! Enfin ! on l'a découvert, on le tient, le microbe tant cherché, le microbe des microbes, celui qui les tue tous et qui les mange, le grand, le vaillant, l'incomparable & inappréciable Microbe de la Santé, il est dans le Vin Mariani à la Coca ! » Vraisemblablement, ce fut Joseph Uzanne qui fut chargé de collecter les renseignements biographiques des participants. Voir L.A.S. d'Albert Robida à [Angelo Mariani ou Joseph Uzanne] datée du 11 octobre 1891, coll. BNF Rés 1417 [1416] (vol 1, tome 2).

1136. *La Vie parisienne*, n° 45, 11 novembre 1888, p. 630.

1137. Collection privée.

1138. L'annonce de parution dans *la Bibliographie de la France* est datée du 4 février 1893.

talent des écrivains et des dessinateurs qu'il comptait parmi ses amis, et auxquels il apportait son aide tout en faisant fructifier son entreprise.

Afin de renforcer les campagnes publicitaires lancées dans la presse, il commença par faire éditer en 1888 une nouvelle humoristique qui met mettant en scène les vertus bienfaitrices du Vin Mariani, sous la forme d'une plaquette, intitulée *Le Cas du Vidame*¹¹³⁹. La deuxième nouvelle, écrite par Jules Claretie, ne lui succédant qu'en 1894¹¹⁴⁰, au moment où était lancé *L'Album Mariani-Figures contemporaines*, cette publication promotionnelle n'apparut pas immédiatement comme l'initiatrice d'une série qui se poursuivrait jusqu'en 1904. Dès le début, Robida fut au centre de ce projet tout à la fois littéraire¹¹⁴¹, artistique¹¹⁴² et publicitaire, pour lequel il illustra les cinq premiers contes (en 1888¹¹⁴³, 1894¹¹⁴⁴, 1895¹¹⁴⁵, 1896¹¹⁴⁶ et 1897¹¹⁴⁷) et le dernier en 1904¹¹⁴⁸. L'année de cette ultime participation, il contribua également en tant qu'auteur à la collection, écrivant *Le Château de la grippe*, illustré par sa fille Émilie¹¹⁴⁹.

1139. L'Académicien d'Estampes [L. de BEAUMONT], *Le Cas du Vidame*, Paris, Librairie illustrée, 1888.

1140. Jules CLARETIE, *Explication*, illustré par Albert Robida, Paris, Librairie illustrée, 1894, 42 p.

1141. Onze auteurs ont participé à cette collection, parmi eux (Maurice Bouchor, Christofle, Gustave Goetchy, Frédéric Mistral, Maurice Montegut, Albert Robida, Armand Silvestre, Octave Uzanne. Les écrivains les plus prolifiques ont écrit deux contes comme ce fut le cas pour Paul Arène, L. de Beaumont et Jules Claretie,

1142. Les autres dessinateurs ayant contribué au projet sont Lunel, Léon Lebègue, Atalaya, Louis Morin et Eugène Courboin.

1143. L'Académicien d'Estampes, *Le Cas du Vidame*, *op. cit.*

1144. Jules CLARETIE, *Explication*, *op. cit.*

1145. Armand SILVESTRE, *La Plante enchantée*, Paris, Librairie illustrée, collection A. Mariani, 1895, in-4, 30 p.

1146. Frédéric MISTRAL, *Les Secrets des Bestes*, Paris, H. Floury, collection A. Mariani, 1896, in-4 et in-32.

1147. Paul ARENE, *Le Secret de Polichinelle*, Paris, H. Floury, collection A. Mariani, 1897, in-4, 26 p.

1148. CHRISTOPHLE, *La Rupture*, Paris, H. Floury, collection A. Mariani, 1904, in-4 et in-32, 22 p. et 7 p. publicitaires.

1149. Albert ROBIDA, *Le Château de la grippe*, Paris, H. Floury, 1904.

Le Cas du Vidame, *Explication* et *La Plante enchantée*, les trois premiers volumes illustrés par Robida, furent édités à La librairie illustrée, alors que les dix volumes suivants parurent chez Henry Floury, par ailleurs chargé de la diffusion des *Figures contemporaines*. Le catalogue de cet éditeur installé boulevard des Capucines depuis 1894 se composait de monographies de peintres et de sculpteurs, et de livres illustrés par des artistes. Floury était également libraire de livres anciens et modernes, ainsi que dépositaire d'estampes (L. Legrand, F. Rops, T. Lautrec, etc.)¹¹⁵⁰.

Ces nouvelles illustrées identifiées par le titre « collection Angelo Mariani », lorsqu'elles étaient éditées séparément, ne prirent le titre de *Contes à Mariani* que lors de leur réunion en un volume en 1900, puis en 1902. Elles furent donc présentées en deux éditions : l'une, de luxe, à tirage limité¹¹⁵¹, en format in-quarto contenant dix contes, conçue pour les bibliophiles¹¹⁵²; l'autre, populaire, réunissant cinq ou huit contes, dont le petit format in-32 facilitait la diffusion auprès de toute la clientèle¹¹⁵³.

Mariani fut également un bibliophile passionné et très actif¹¹⁵⁴ qui adhéra en 1889 comme membre fondateur à La Société des Bibliophiles contemporains créée par Octave Uzanne et dont la bibliothèque personnelle laissait une belle place aux auteurs et illustrateurs contemporains, et tout particulièrement à Robida¹¹⁵⁵. Ce double intérêt pour les arts et le commerce apparaît dans le choix de tirages susceptibles de contenter tous les types de lecteurs. Toujours soucieux d'être compris du plus grand nombre, Mariani bannit de ses livres les formules obscures réservées aux brochures scientifiques et choisit d'illustrer les bienfaits de la coca par la mise en scène de quelques figures célèbres de la mythologie (Hercule dans *Explication*) ou de la comedia dell'Arte (Polichinelle dans *Le Secret de Polichinelle*) et par le pastiche de récits historiques se déroulant lors du règne de François I^{er} pour *La Plante enchantée*,

1150. Voir catalogue de la Librairie Floury, année 1901, BNF, cote 8°Q10B.

1151. 50 exemplaires sur Japon impérial et 450 exemplaires sur vélin.

1152. Pour enrichir l'édition, Robida grava deux frontispices à l'eau-forte.

1153. Ils coûtaient 50 centimes. Il a été tiré de chaque ouvrage 20 exemplaires sur Japon impérial, numérotés à la presse, vendus 5 francs.

1154. Robida grava à l'eau-forte l'ex-libris de Mariani.

1155. dont une partie fut dispersée aux enchères Vente à l'hôtel Drouot, 23 mars 1987, voir la 3^e partie du catalogue, n° 63 à 135.

de Louis XI pour *Le Cas du Vidame*, au XVI^e siècle pour *Le Secret des Bestes*, etc. Les écrivains, qui dédièrent leurs textes à leur ami Mariani, étaient donc chargés de créer des scénarios aux intrigues farfelues où devaient être révélés *in fine* les bienfaits de la coca. Ces supports textuels permirent à Robida de déployer son sens du comique et de la parodie, comme permettent de l'observer les deux exemples ci-dessous.

Le bref récit, *Le Cas du Vidame*¹¹⁵⁶, joue avec l'ancien français pour relater d'une manière très gaillarde et humoristique les déboires d'un vieux personnage pendant sa nuit de noces. Devenu, après un moment de défaillance nocturne, la risée non seulement de sa jeune épouse, mais aussi de sa belle-mère, de leurs amis, puis de tout le voisinage, le vidame désespéré consulte les meilleurs médecins du royaume qui lui prescrivent le vin Mariani, puissant élixir qui lui permettra finalement d'assurer sa descendance. En réponse au comique du texte, Robida se livre à une évocation parodique du style pictural du XVIII^e siècle, au moyen duquel, loin de la copie servile, il restitue librement le portrait de *Germaine Necker* peint par Carmontel pour représenter la mariée, ou encore imite de quelques traits de plume les gouaches de Baudouin dans une scène intimiste. Afin de rendre ce récit vivant et convaincant, son talent d'illustrateur s'allie à celui du caricaturiste qui force les expressions des visages, afin de faire défiler, à travers les portraits en vignettes, toute la palette des sentiments, de la tristesse à l'anxiété et de la fureur à la joie.

Robida continua à explorer le registre parodique pour illustrer la nouvelle écrite par Jules Claretie, *Explication*, qui retrace les travaux d'Hercule, dont la force légendaire, évidemment, ne serait rien s'il ne consommait du vin Mariani¹¹⁵⁷. Le ressort comique, né de la réactualisation des exploits herculéens, est accentué dans les trente-deux vignettes par trois facteurs : d'une part, la représentation d'un Hercule en anti-héros de la mythologie, petit, trapu et ventripotent, d'autre part, le pastiche de l'esthétique des céramiques grecques à figures rouges du Peintre d'Andokidès et, enfin, les citations visuelles qui renvoient sans cesse à l'album *Les travaux d'Hercule* (1847) lithographié par Doré auquel Robida ne se prive pas d'emprunter des motifs graphiques épiques et fantastiques qui enrichissent le récit et qui incitent le lecteur,

1156. L'Académicien d'Estampes, *Le cas du Vidame*, *op. cit.*.

1157. Jules CLARETIE, *Explication*, *op. cit.*.

capable de saisir ces références artistiques, à mettre en balance les talents des deux illustrateurs.

En 1904, dans la foulée de la publication de cette série d'ouvrages, Robida illustra deux autres livres parus en 1910¹¹⁵⁸ chez l'éditeur d'art Henry Floury ; il grava par ailleurs à l'eau-forte le frontispice d'un ouvrage sur l'histoire de la coca¹¹⁵⁹ et continua à dessiner jusqu'en 1914 pour Mariani.

Les déjeuners Mariani

Mariani exploita les qualités d'illustrateur de Robida pour deux séries de menus correspondant aux deux types de repas se déroulant sous son égide. L'un, régulier, rassemblait une douzaine de convives au domicile de Mariani, tandis que l'autre, qui se tint entre 1901 et 1913, avait un caractère extraordinaire et était organisé en avril, à l'occasion de l'ouverture du Salon, sous l'appellation de « Déjeuner Mariani ».

Les menus, qui annonçaient les mets dont se composeraient ces déjeuners et dîners, et qui permettaient aux convives d'en conserver la mémoire, nous fournissent aujourd'hui quelques indications sur ces réunions qui disparurent à la mort de leur initiateur, le 1^{er} avril 1914. Seuls les deux tiers de la vingtaine de menus parvenus jusqu'à nous sont datés (ils concernent des repas qui s'échelonnèrent entre 1891 et 1913) ; le tiers restant ne comporte ni date ni liste des plats.

Les menus conçus entre 1891 et 1901 portent l'adresse du 11, rue Scribe et concernent les dîners réguliers donnés au domicile de Mariani. Dans la partie supérieure, un dessin humoristique de circonstance (la préparation fantaisiste d'un repas, ou bien une joyeuse assemblée de convives) surmonte un emplacement laissé afin qu'y soit écrite, ou imprimée, la liste des plats, cette formule avait l'avantage de permettre le réemploi des cartons pour des dates différentes. D'autres compositions plus complexes occupent la page entière dans laquelle une réserve est ménagée pour qu'y soit inscrit le nom des mets. L'exemple le plus abouti dans ce genre est celui du

1158. Jules CLARETIE, *Deux visions*, Paris, H. Floury, 1910, in-4, 70 p. Louis VOSSION, *Trois Femmes pour un époux*, Paris, H. Floury, 1910, in-4, 41 p.

1159. Docteur Golden MORTIMER, *Histoire de la coca. La plante divine des Incas*, Paris, A. Maloine, 1904, (1^{re} éd. New-York, 1901), in-8, 328 p.

« Menu fin-de-siècle » du 4 avril 1891, sur lequel le repas est annoncé par un poème en rimes.

C'est à Robida qu'il revint de dessiner chacun des menus du « Déjeuner Mariani », à partir du troisième jusqu'au dernier. À la fonction mondaine de ce déjeuner annuel réunissant l'élite artistique et intellectuelle s'ajoutait une visée caritative qui consistait à recueillir les fonds nécessaires au financement de l'Orphelinat des Arts, dont les dépenses n'étaient couvertes que par des legs et des dons. Pour se faire circulait dans l'assemblée des « Déjeuner Mariani » une des 271 tirelires dont chaque sociétaire (au nombre desquels figurait Mariani) avait la charge.

Les menus élaborés à cette occasion constituaient un support d'expression artistique à part entière, tant par leur inventivité graphique, par la technique utilisée (gravure à l'eau-forte) que par leur contenu sémantique, généralement en relation avec le monde artistique. Sans doute est-ce par égard pour les invités venus d'horizons différents que Robida n'y prit position ni sur l'actualité du Salon, ni sur les débats en cours. Afin de contourner diplomatiquement cette difficulté, Robida exploite, d'une part, l'imagerie de ses propres livres d'anticipation, adaptée au contexte (sur le menu de 1912 figure par exemple un banquet aérien se déroulant dans la nacelle d'un dirigeable [Fig. 112]) et, d'autre part, les poncifs satiriques auxquels il recourt lors du Salon dans son hebdomadaire *La Caricature* (Parodie du *Radeau de la Méduse*, moqueries sur l'encombrement des chapeaux des visiteuses du Salon en 1911, critique de la longueur de la visite et de la quantité de toiles exposées). Il est peu probable qu'il se soit exposé à la désapprobation des participants au Salon en présentant les impressionnistes comme de dangereux personnages qui sèment le désordre dans le monde des arts : Mariani, revêtu sur le menu de 1907 de l'habit d'académicien, se charge de faire face aux assauts de la muse impressionniste qui menace d'attaquer à coups de couteau un gigantesque gâteau ressemblant à l'Institut. Ainsi, le mécène Mariani est présenté ici en défenseur du bon goût et de la tradition, face aux avant-gardistes, ces peintres honnis [Fig. 184]. Tout en apportant une note artistique et souvent humoristique aux repas, ces menus illustrés permettaient à Robida de rappeler aux convives son statut de dessinateur et d'artiste exposant des eaux-fortes.

Tous les menus dessinés par Robida pour Mariani sont des créations originales, à l'exception de ceux des années 1906 et 1908 pour lesquels sont réemployées les illustrations réalisées par Robida en 1905 pour les *Aphorismes* de Brillat-Savarin qui, à l'origine, n'étaient qu'une liste dépourvue d'images, intitulée les *Aphorismes du Professeur pour servir de prolégomènes à son ouvrage et de base éternelle à la science*¹¹⁶⁰.

La mode des *Physiologies*, livrets ornés de vignettes parfois signées des plus grands illustrateurs, culmina dans les années 1840. Passée cette date, l'engouement pour ces études fantaisistes des types sociaux et professionnels de l'époque, dans un style journalistique et impertinent, décrut. Faisant exception au désintérêt pour ce genre éditorial, la *Physiologie du Goût* de Brillat-Savarin fut rééditée une cinquantaine de fois jusqu'à nos jours. Cet ouvrage novateur, dans lequel l'auteur analyse, entre autres, la mécanique du goût et traite pour la première fois de la gastronomie comme science, ne manqua pas d'enthousiasmer des écrivains comme Honoré de Balzac ou Alexandre Dumas.

À la suite de Bertall, qui avait illustré l'édition de 1848, Robida réalisa pour celle de 1905 des compositions présentées sur vingt feuillets mobiles, réunis sous une couverture ornée d'une eau-forte. Sur chacun des feuillets, une composition de Robida répond librement à un des aphorismes. La cinquantaine d'exemplaires de ce recueil avait sans doute été commandée par Angelo Mariani, dont le nom apparaît à côté de celui de l'éditeur Auguste Blaizot, alors libraire, installé rue Le Peletier. Les dessins issus de ce porte-folio furent ensuite repris en hors-texte pour le livre de recettes, *L'Art du bien manger. La cuisine française du XIV^e au XX^e siècle*¹¹⁶¹.

Sans doute encouragé par la présence bienveillante de Mariani, Robida, d'un tempérament pourtant discret, fréquenta avec régularité les dîners qui rassemblaient des personnalités parisiennes du monde artistique et littéraire, et, en particulier, les éditeurs, les amis artistes, les bibliophiles susceptibles de s'intéresser à ses travaux.

1160. *Les Aphorismes* sont extraits de la *Physiologie du Goût*, livre écrit par Jean Anthelme Brillat-Savarin (1755-1826) mais édité de façon anonyme chez Sautelet en décembre 1825.

1161. Ces compositions furent également utilisées comme illustration de certains menus des dîners organisés par Mariani.

Pour assurer sa visibilité dans ce réseau amical et associatif, Robida n'hésita pas à dessiner, chaque fois qu'on le lui proposait, la décoration de nombreux menus qui seraient imprimés pour des banquets. Dans la mesure où il en réalisa le menu, il est probable qu'il participa également aux dîners de la Marmite de 1892 à 1913¹¹⁶², aux dîners du Bon Bock (1906, 1912, 1920, 1922), ainsi qu'à ceux du Moulin à Sel¹¹⁶³. Il faut également noter qu'il fut invité à adhérer en 1886 à la nouvelle société conviviale des Rabelaisiens¹¹⁶⁴ et qu'il se rallia en 1903 à celle plus sérieuse des Études rabelaisiennes¹¹⁶⁵.

1162. En plus des indices donnés par les menus illustrés, la présence de Robida dans ce cercle est indiquée dans la brochure éditée à l'occasion de la Fête d'été de la Marmite, dimanche 3 juillet 1892 et par une lettre d'Albert Robida à Angelo Mariani, s. l. [Paris], 23 janvier 1898 [lieu de conservation actuel inconnu] : « Entre les deux bousculades parlementaires, le dîner de la Marmite a eu lieu. La soupe y a été plutôt froide dans cette marmite. Il y avait bien des manquants que Valescure avait pris. J'ai trouvé que tout allait mal pour cela d'abord – puis parce qu'on y a fait une grande consommation de musique & ensuite parce qu'à la tombola j'ai gagné une boîte de papier à cigarettes. Conspuez les manquants ! Conspuez la musique & conspuez le papier à cigarettes. Je ne me hasarderai pas à conspuer sur le boulevard mais par lettre je puis me risquer. »

1163. Robida grava à l'eau-forte le menu du 17^e dîner du Moulin à sel du 15 novembre 1906 placé sous la direction de Dumontel.

Au sujet de la commande : L.A.S. d'Albert Robida à [Mariani ?], s. l. [Le Vésinet], s. d. dimanche 4 novembre [1906], coll. part., Paris : « Mon cher ami, je reçois une lettre de Joseph Uzanne me chargeant du menu du prochain " Moulin à sel ". Je le ferai avec le plus grand plaisir, si vous voulez bien m'envoyer les renseignements qu'il m'annonce. Le dîner est pour le 15. Quel jour le menu doit-il être prêt ? Ce sera fait, & il n'y aura pas de retard. »

1164. « Nouvelles et échos », *Gil Blas*, n° 2588, 19 décembre 1886, p. 1 : « Les Rabelaisiens – une société nouvelle qui compte parmi ses adhérents MM. Guy de Maupassant, Francisque Sarcey, Aurélien Scholl, Vitu, Dubu de Laforest, Robida, etc., a tenu hier sa première réunion sous la présidence de M. Armand Silvestre. Cette société a pour but d'instituer des fêtes rabelaisiennes et des concours artistiques et littéraires à Meudon. »

L.A.S. de Charles Biquel à Albert Robida, Paris, 14 octobre 1886, musée A. Vivenel, Compiègne : « Les fêtes de Meudon sont notre principal objectif, auquel nous joindrons cependant un concours littéraire et artistique qui sera annuellement le prétexte d'une fête monstre. Nous serions heureux, Monsieur, de vous compter au nombre de nos sociétaires et venons vous demander de vouloir bien nous autoriser à ajouter votre nom sur la liste de nos adhérents. »

L.A.S. de Charles Biquel à Albert Robida, Paris, 13 décembre 1886, musée A. Vivenel, Compiègne : « Voulez-vous nous faire l'honneur d'assister à la réunion des Rabelaisiens, qui se tiendra jeudi 16 décembre à neuf heures du soir, 70 bd St Michel chez notre confrère M. Bourrelrier membre de la société. Tout en bavardant " à la Rabelais ", nous établirons définitivement les statuts de notre association. »

1165. Voir *Études Rabelaisiennes*, publication trimestrielle consacrée à Rabelais et son temps, Paris, H. Champion, 1^{re} année 1903.

IX. LES EDITIONS BIBLIOPHIQUES, UNE VALORISATION DU DESSIN

Dans cette perspective de reconnaissance artistique, Robida exploita à divers degrés les spécificités du marché de l'art et de l'édition fin de siècle. Il se tourna également vers les réseaux amicaux d'artistes et le mécénat qui lui ouvrirent une nouvelle voie économique et artistique en tant que dessinateur qui n'avait pas la possibilité de s'appuyer sur le système reposant sur le couple marchand-critique.

Troisième partie

–

EXPLORATIONS DE ROBIDA
AUX CONFINS DU METIER DE DESSINATEUR

X. Aux frontières de l'imprimé

Issu d'une documentation croisée, mais très lacunaire, ce chapitre s'attache plus à ouvrir des pistes de recherches à partir d'exemples significatifs qu'à proposer des conclusions très définitives, dans la mesure où ni les estampes « en feuilles », ni les aquarelles, ni les peintures à l'huile, ni les dessins réalisés par Robida ne sont inventoriés. À partir d'un dépouillement sommaire, il sera précisé comment s'élabora, puis s'organisa, hors des circuits des librairies, la diffusion de ses créations graphiques, notamment par le biais des expositions ¹¹⁶⁶. On s'interrogera aussi sur le rapport que le dessinateur, contraint la plupart du temps d'utiliser le trait en noir en vue de l'impression de ses dessins, entretint avec les deux techniques picturales que sont la peinture à l'huile et l'aquarelle. Enfin, l'enquête se penchera sur la photographie, grande rivale des arts graphiques dans la fin de siècle, selon deux axes d'investigation : d'une part, l'évaluation de la pratique photographique de Robida et, d'autre part, l'analyse des écrits, dessins et témoignages qu'il a laissés au sujet de ce médium.

1. Le dessin et les expositions

Du journal humoristique au Salon

Robida exposa pour la première fois dans la section réservée à l'art graphique au Salon officiel de 1868 qui se tenait au Palais des Champs-Élysées, en soumettant un dessin au fusain intitulé *Un coin de parc* ¹¹⁶⁷, dessin non conservé dans les archives familiales mais seulement connu grâce à sa mention dans le catalogue de ce Salon ¹¹⁶⁸. Exposé

1166. Se reporter à l'annexe 8 pour en connaître la liste chronologique.

1167. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, *op. cit.*, p. 323 : « Avez-vous exposé au Salon ? – Peu ; à mes débuts, quelques rares paysages au fusain [...] ». »

1168. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1868, p. 417 : n° 3272, *Un coin de parc*, dessin.

lors du Salon de 1870, un second dessin, intitulé *Une réunion publique aux Folies-Belleville*¹¹⁶⁹, n'est pas parvenu jusqu'à nous, lui non plus. Il est, cependant, possible de distinguer sa composition générale dans une planche parue dans le *Polichinelle*, petit journal dans lequel Robida assura lui-même sa publicité : sur cette page où sont parodiées quelques œuvres sélectionnées parmi celles exposées au Salon, un petit croquis schématise une scène réunissant un orateur et une assemblée à laquelle ce dernier s'adresse depuis une estrade. Elle est décrite par sa légende comme une « Distribution d'avertissements par le citoyen commissaire de police aux Folies-Belleville¹¹⁷⁰ ». Alors qu'il rendait compte, à son tour, du Salon d'une façon humoristique sur une planche du journal satirique *La Charge*, le dessinateur Henri Somm proposa, parmi des croquis miniatures de certaines des œuvres exposées, celui du dessin de Robida, identifiable avant tout par son numéro et sa légende : « un paysage à Belleville, effet de commissaire dans une réunion¹¹⁷¹ ».

Après l'exposition de ses deux dessins, Robida abandonna l'idée de se faire connaître comme dessinateur indépendant suite à son engagement par le journal *La Vie parisienne* qui lui permit de toucher des lecteurs dans l'Europe entière, jusqu'à Saint-Pétersbourg où était distribué l'hebdomadaire « chez le libraire de la cour impériale¹¹⁷² ». Absorbé par son labeur quotidien de dessinateur de presse, Robida attendit quinze ans avant de participer à nouveau au Salon en s'inscrivant, cette fois, dans la section réservée à la gravure.

Du livre illustré aux expositions

Après 1880, les dessins exposés par Robida bénéficièrent du mouvement d'autonomisation progressive des arts graphiques qui avait émergé en France en 1876

1169. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1870, p. 531 : n° 4018 *Une réunion publique aux Folies-Belleville*, dessin.

1170. « Au Salon. P. 1 », *Le Polichinelle*, n° 1, 26 mai 1870, p. 4

1171. Henri SOMM, « Le Salon de Ct'année », *La Charge*, 1^{re} année, 2^e série, n° 7, 28 mai 1870, p. 4.

1172. Sous le titre du journal sont mentionnés les lieux en province ou à l'étranger où l'on peut prendre un abonnement.

à la faveur d'une première exposition collective « d'ouvrages exécutés en noir et blanc » qui se déroulait à la galerie Durand-Ruel. Toujours dans le cadre de ce mouvement, fut organisée, en 1881, une seconde manifestation dans laquelle étaient réunis des dessins au fusain, des estampes originales et des compositions pour l'illustration de livres. Cette fois, elle fut hébergée par la Galerie de l'Art, espace d'exposition situé au 33 Avenue de l'Opéra appartenant à la revue, *L'Art*, créée en 1875 par le critique d'art et théoricien Eugène Véron.

C'est dans cette Galerie de l'Art, qui lui fut entièrement réservée du 14 au 24 décembre 1882, que Robida accrocha une sélection de cinquante-huit dessins qui avaient servi à l'impression des planches et dessins in-texte de son roman d'anticipation *Le Vingtième Siècle*¹¹⁷³. En soumettant ses illustrations satiriques à l'épreuve des cimaises d'une galerie privée, Robida tenta de les faire accéder au statut d'œuvres d'art et surtout d'assurer la promotion de son livre qui sortait au même moment en librairie.

Trois ans plus tard, ce fut par l'intermédiaire d'une exposition collective qu'il choisit de faire connaître les *Œuvres de Rabelais* (1885-1886). Il présenta, dans la Salle des États du Louvre qui accueillait, du 15 mars au 30 avril 1885, la première Exposition internationale de Blanc et Noir organisée à l'initiative de l'imprimeur-éditeur de *Paris-Salon*, Ernest Bernard¹¹⁷⁴, une « composition pour l'illustration de Rabelais » intitulée *Panurge tourmentant le guet* [Fig. 143]. À l'instar du Salon de la Société des Artistes français, la manifestation comprenait plusieurs sections (dessin, fusain, gravure) et s'était dotée d'un jury. Le fait que la médaille de bronze soit attribuée¹¹⁷⁵ à Robida attira l'attention sur son travail, ainsi que sur les premières livraisons des *Œuvres de Rabelais* distribuées au mois de mai 1885. Fort de son succès, il présenta à nouveau des « Compositions pour l'illustration de Rabelais » en 1886, lors

1173. Un carton d'invitation et un feuillet récapitulatif des dessins exposés furent imprimés à cette occasion. L'exposition fut annoncée dans *La Caricature* (n° 155, 16 décembre 1882, p. 402) et dans *Le Courrier de l'Art* (n° 51, 21 décembre 1882, p. 602) Il est impossible de déterminer si les dessins furent vendus et apportèrent au dessinateur un complément financier au contrat d'édition.

1174. Catherine MENEUX, « Les Salons en Noir et Blanc », *Histoire de l'art*, n° 52, juin 2003, p. 29-44.

1175. L.A.S. de E. Bernard à Albert Robida, Paris, 8 avril 1885, musée A. Vivenel, Compiègne.

de la deuxième édition de ce salon dont les dates coïncidaient, alors, avec la sortie du second volume des *Œuvres de Rabelais*.

Afin d'amplifier la publicité pour cet ouvrage, des « dessins et croquis » originaux furent exposés du 20 décembre au 5 janvier 1886 à la galerie Bernheim-Jeune située au 8, rue Laffitte, qui, au cours des années qui suivirent son ouverture en 1863, assura la promotion des peintres de l'école de Barbizon et s'intéressa, à partir de 1874, aux impressionnistes avant qu'ils ne soient officiellement reconnus. Par le choix de la galerie Bernheim-Jeune, qui s'imposait donc sur la scène parisienne du marché de l'art moderne à contre-courant de « l'art officiel », cette exposition de « dessins et croquis » visait à faire reconnaître Robida en tant qu'illustrateur, à relancer les ventes des *Œuvres de Rabelais* lors de la période des étrennes¹¹⁷⁶, et à promouvoir un artiste dont les dessins imprimés étaient injustement trahis par la photogravure, comme l'avaient été ceux des générations précédentes par les graveurs sur bois.

Alors que, dans le domaine pictural, les artistes pouvaient assurer leur renommée en s'appuyant sur le « système marchand-critique » dans lequel « c'était aux critiques en conjonction avec les marchands qu'incombait la difficile tâche d'établir la réputation d'un artiste dans tel ou tel cercle spécifique d'amateurs d'art¹¹⁷⁷ », cette utile et fructueuse alliance n'existait pas dans le domaine des arts graphiques, comme en témoigne le silence des journalistes lors de l'exposition « en noir et en blanc » organisée en 1881 dans la Galerie de l'Art. En 1886, la situation avait peu évolué et le dessinateur Louis Morin¹¹⁷⁸ déplorait l'absence dans les journaux d'une rubrique régulière dédiée aux arts graphiques et d'une critique réservée aux dessinateurs. Il fit part de son regret à Robida, en 1886, juste après sa visite à

1176. « Petites nouvelles », *Gil Blas*, n° 2590, 21 décembre 1886, p. 2 : « Aujourd'hui à la galerie Bernheim jeune, 8, rue Laffitte, la curieuse exposition publique et gratuite de dessins et croquis de A. Robida. Cet humoriste du crayon, dont on retrouvera exposés les dessins originaux de l'illustration du Rabelais et du *Vingtième Siècle*. »

1177. Harrison et Cynthia WHITE, *La carrière des peintres, du système académique au marché impressionniste*, Paris, Flammarion, 1991 [1^{re} éd. anglaise 1965], p. 100-104.

1178. Auteur, dessinateur et peintre, Louis Morin (1855-1938) illustra des albums destinés aux bibliophiles et à la jeunesse. Si Loys est bien le pseudonyme de dessinateur de Louis Morin comme le signale Henri Beraldi, il apparaît qu'il collabora à partir d'octobre 1880 à *La Caricature*.

l'exposition des dessins originaux des *Œuvres de Rabelais* à la Galerie Bernheim-Jeune :

« [...] C'est merveilleux ! Vous avez l'admiration de tous les artistes sincères. Comment se fait-il qu'il n'y ait pas de critiques pour dessinateurs ! En dessin comme en peinture, le public ne comprend pas tout de suite, il a besoin qu'on lui mette le nez devant ce qui est vraiment beau, qu'on lui apprenne à regarder. La critique de littérature croit avoir tout fait quand elle a dit : ce volume est illustré de forts jolis dessins de X. La phrase est la même pour Doré, pour Vierge, pour vous ou bien pour Tartempion. Quant à la critique d'art, elle affecte de ne jamais s'occuper des dessinateurs (sous le fallacieux prétexte qu'ils gagnent beaucoup d'argent ??) et garde ses tendresses pour tel prix de Rome dont personne ne connaîtra le nom dix ans plus tard. C'est injuste et ça m'indigne¹¹⁷⁹. »

En l'absence de critiques et de structures adaptées à la promotion des dessins originaux, Robida bifurqua vers la pratique de l'estampe dont la diffusion était assurée par des revues spécialisées, des expositions et des sociétés d'artistes très actives depuis les années 1860 ; il se tourna au même moment vers la couleur qui avait été admise au sein de l'exposition internationale de Blanc et Noir dès sa deuxième édition.

Robida tira peu parti de l'espace de mostration offert par les expositions. À la lecture de son livre d'anticipation *Le Vingtième Siècle*, qui peut être considéré comme une satire de la société fin de siècle, il apparaît que le public des musées est, selon lui, peu réactif face aux œuvres. Dans son panorama du devenir des arts au XX^e siècle, Robida évoque la muséographie du Louvre et la perception des œuvres qui sont affectées par la technologie des véhicules urbains transposée au musée [Fig. 179]. Le visiteur se laisse embarquer sur un tramway électrique pour un parcours dont il n'a pas la maîtrise. Ce mode de déplacement, présenté dans le texte comme « dernier progrès accompli par un ministre des Beaux-Arts ennemi de la routine¹¹⁸⁰ », est représenté dans un hors-texte où transparaissent ses effets délétères sur les visiteurs somnolents et passifs face aux images qui défilent sous leurs yeux. Cette visite est complétée par le « phono-catalogue-raisonné », audio-guide avant l'heure, qui divulgue au fur et à mesure du trajet les informations minimales au sujet des tableaux.

1179. L.A.S. de Louis Morin à Albert Robida, s. l., 30 décembre 1886, musée A. Vivenel, Compiègne.

1180. *Le Vingtième Siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883, p. 48.

Tout en pointant ironiquement les avantages d'un appareil qu'« il suffit de regarder et d'écouter », Robida suggère que la subordination à des appareils de transport et d'enregistrement fait barrage à l'appréciation artistique et que le sens de l'art échappe faute d'explications suffisantes et de temps accordé à la contemplation des tableaux.

Robida ne semble pas plus confiant quant à la capacité du public de son époque d'apprécier pleinement les œuvres exposées. En témoignent de nombreux exemples dans *La Caricature*, tel ce couple de visiteurs du Salon de 1888, harassé par son interminable cheminement à travers les salles [Fig. 180]. Peut-être, estima-t-il finalement que ses dessins recevaient un accueil plus favorable de la part de lecteurs enclins à les apprécier dans un tête-à-tête avec un livre, que de la part de visiteurs d'expositions souvent las, pressés et blasés.

2. La peinture et l'apport de la couleur

D'une manière générale, les œuvres en couleurs, comme le prouva le succès que remportaient depuis 1879 les expositions de la Société des aquarellistes français, rencontraient plus la faveur du public que celles en noir et blanc. Robida ne négligea pas cette tendance favorable à l'aquarelle, technique qu'il pratiquait de manière confidentielle depuis le début des années 1870 et qui lui servait à deux usages spécifiques : les relevés d'architectures anciennes et l'enrichissement autographe de ses livres illustrés.

Robida aquarelliste et paysagiste

Respectant la tradition des beaux-arts selon laquelle les peintres réservaient l'aquarelle aux études préparatoires, aux travaux personnels et aux croquis pris sur le vif, Robida n'utilisa dans les premiers temps cette technique qu'en complémentarité du dessin. Lors de voyages de formation, au fur et à mesure de ses découvertes dans les régions

traversées¹¹⁸¹, il fixait ses impressions visuelles par le crayon et l'aquarelle dans de petits carnets¹¹⁸² [Fig. 80]. Lui qui ne concevait pas de voyager sans dessiner¹¹⁸³, sélectionnait surtout des villes remarquables par leurs constructions tant civiles que religieuses et se servait de l'aquarelle pour rendre compte des motifs méritant une mise en valeur colorée, qu'il réalisait sur des feuillets séparés, faits d'un papier plus fort que celui de ses carnets¹¹⁸⁴ [Fig. 79]. Alors qu'il était « venu à Paris pour écrire et peindre¹¹⁸⁵ », Robida ne chercha pas à se faire connaître en tant que peintre-aquarelliste avant 1877, date à laquelle il participa à Compiègne, sa ville natale, à une exposition régionale, qui abritait une section réservée aux beaux-arts, pour laquelle il ressortit de son fonds personnel quelques aquarelles qu'il avait peintes lors de son voyage en Autriche en 1873¹¹⁸⁶.

Ce ne fut qu'en 1899, lors d'un accrochage qui eut lieu au théâtre de la Bodinière¹¹⁸⁷, que les Parisiens purent découvrir des dessins et aquarelles de Robida qui le révélèrent à leurs yeux comme peintre d'architectures : y étaient réunis des dessins préparatoires à la construction de l'attraction du Vieux Paris pour l'Exposition

1181. Les lieux visités sont presque toujours mentionnés sur les dessins mais la datation n'est que très rarement indiquée.

1182. Carnets qu'il choisissait en deux tailles, soit un petit « de poche » d'environ 10×15 centimètres, soit un plus grand de 15×20 centimètres.

1183. *La Vieille France. Normandie*, Paris, À la Librairie illustrée, 1890. Voir l'avant-propos : « Pendant qu'il est temps encore, et que, Dieu merci, il nous reste à admirer chez nous beaucoup de belles et bonnes choses, dépêchons-nous donc et voyageons le crayon à la main ! ».

1184. La dimension de ces feuilles varie entre vingt et quarante centimètres de côté.

1185. Ainsi que Robida le rappelle dans une notice autobiographique manuscrite parue dans *Le Courrier français*, n° 23, 3 juin 1888, p. 7.

1186. Une critique de cette dernière parut en juillet 1877 dans *L'Écho de l'Oise*, sous la plume d'un "ami des arts", A. Dufлот. Le 24 juillet 1877, le journaliste décrit les aquarelles de Robida : « Une alerte au rempart (XVI^e s.), n° 320, nous prisons le groupe de trois hommes en premier plan, ils sont bien mouvementés, les constructions sont originales, mais nous insistons encore sur le manque complet de perspective chromatique ou aérienne. Nous préférons beaucoup le n°321, Délégation hongroise au Briry, Vienne 1873, autre aquarelle du même artiste, qui est, en même temps qu'une amusante charge sur la société aristocratique viennoise, une œuvre belle et juste – en tous points, mais trop ! trop ! de plumets. Nous comprenons que ces panaches deviennent gênants comme celui du général Boum de La grande duchesse. »

1187. Une salle d'exposition avait précédé le théâtre à cette adresse ; lors de sa transformation une longue salle en boyau, précédant l'entrée de la nouvelle salle de spectacle, avait été conservée pour les expositions de tableaux et de sculptures.

universelle de 1900 et une cinquantaine d'aquarelles réalisées lors de ses voyages en France et en Europe¹¹⁸⁸. Certaines de ces aquarelles avaient été exécutées en Bretagne et en Normandie dans les années 1890 et avaient, jusque-là, été remises dans son atelier. Cette exposition personnelle resta isolée et, au cours des années suivantes, Robida n'exposa ses aquarelles qu'au Salon des humoristes¹¹⁸⁹.

En 1918, grâce à l'appui de son fils Camille, architecte domicilié à Nantes, Robida présenta dans une galerie de cette ville plusieurs séries dont le thème fédérateur était l'architecture régionaliste¹¹⁹⁰. Le succès de cette exposition provinciale¹¹⁹¹ encouragea Robida à se joindre à la Société internationale des aquarellistes¹¹⁹² afin de montrer ses aquarelles de paysages et d'architectures anciennes¹¹⁹³ lors de la 10^e exposition de cette société qui se tint à Paris chez le galeriste Georges Petit (1856-1920), qui avait pour habitude d'accueillir des expositions collectives dans un vaste espace situé rue de Sèze¹¹⁹⁴.

1188. *La Bodinière, Exposition des projets de restitution du Vieux Paris à l'Exposition de 1900, dessins, aquarelles et peintures, de A. Robida*, ouverte du 11 janvier au 11 février 1899.

1189. En 1907, au premier Salon des Artistes humoristes ; en 1910, au Salon des Artistes humoristes ; en 1912, au IV^e Salon des Humoristes ; en 1919, au Salon des Humoristes, organisé par la Société des Dessinateurs-Humoristes et la Société des artistes humoristes (Paris, Galerie La Boétie).

1190. *Exposition des œuvres de A. Robida*, Galerie Mignon-Massart, 10, rue Boileau, Nantes. Les numéros 43 à 170 sont exclusivement réservés aux vues d'architectures régionalistes.

Carte autographe d'Albert Robida à Élie Moroy, Neuilly-sur-Seine, 24 septembre 1918, Genève, Bibliothèque de Genève, Ms. Moroy 16, f^o 451 : « [...] J'ai beaucoup travaillé à terminer des aquarelles pour ma petite exposition particulière à Nantes. J'ai retrouvé là bien des souvenirs de mon pays, Compiègne, de vieilles rues entièrement ravagées, des coins anciens que les torpilles allemandes ont écrasés. Quand pourrai-je les revoir et chercher ce qui reste ! [...] »

1191. L.A.S. d'Albert Robida à Élie Moroy, Neuilly-sur-Seine, 4 janvier 1919, Genève, Bibliothèque de Genève, Ms. Moroy 16, f^o 452 : « Mon exposition d'aquarelles à Nantes a réussi j'ai été très satisfait des résultats. »

1192. Il régla à Georges Petit les cotisations pour les années 1919 et 1920.

1193. 1919, Paris, Galerie Georges Petit, 8 rue de Sèze 10^e exposition - Société internationale d'aquarellistes : 423- *Cour de la maison d'Agnès Sorel, à Orléans* ; 424- *Un carrefour à Caen* ; 425- *Barfleur* ; 426- *La Maison d'Adam, à Angers* ; 427- *Le Vieux Clocher sur la falaise ; Saint-Valéry-en-Caux* ; 428- *Brûleurs de varech à Notre-Dame-de-la-Joie, Pointe de Penmarch* ; 429- *Beffroi de Vire* ; 430- *Ruine de la Hunaudaye (Côtes-du-Nord)*.

1194. Pierre SANCHEZ, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934), Répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2011.

L'usage de toutes les nuances colorées de l'aquarelle dans les vues urbaines permit à Robida de s'extraire de la concurrence entre dessin et photographie documentaire en noir et blanc, et ceci jusqu'à la fin de sa carrière puisque les appareils photographiques portatifs pour les tirages en couleurs ne firent leur apparition qu'à partir de 1935.

Peindre à l'huile en dilettante

Après l'exposition, en 1877, d'une première toile assez mal reçue par la critique ¹¹⁹⁵, Robida ouvrit à nouveau sa pratique artistique à la peinture à l'huile lors de la préparation des illustrations des *Œuvres de Rabelais*, au moment où il perçut le plus fortement la singularité de son métier d'illustrateur. Il fit ce nouvel essai, en 1884, sur les côtes normandes où il avait coutume de séjourner en famille ¹¹⁹⁶. Dans une lettre à son éditeur Georges Decaux, Robida annonce son activité estivale inédite :

« Je vais en excursion aux ruines inévitables et j'emporte une boîte de peinture, – car je suis peintre maintenant, [...] J'ai déjà cinq ou sept leçons de peinture de Beyle ¹¹⁹⁷. »

Cette première expérience de peintre pleinairiste effectuée en compagnie des peintres Gustave Bourgain, Quignon, Justin et Beyle, qui fut son mentor, est résumée dans une planche de *La Caricature* parue en 1884 dans laquelle les peintres ont planté leur

1195. En 1877, Robida a participé à Compiègne à l'exposition de Beaux-Arts insérée dans une exposition régionale. Voir A. DUFLLOT, *L'Écho de l'Oise*, 17 juillet 1877 : « M. Robida dont nous connaissons l'adroit et comique crayon dans *Le Journal pour rire*, débute en peinture par *La Marina de Meta*, mauvaise toile qui reste bien en dessous du talent de son auteur. Ses tons sont crus et faux et il y a absence totale de perspective aérienne. Nous engageons Monsieur Robida s'il veut entreprendre la peinture d'une façon sérieuse à copier soit au Louvre, soit au Luxembourg, quelques bonnes œuvres de maîtres et il verra combien il fait fausse route. Il pourra aussi étudier le traité de peinture de Léonard de Vinci, et l'ouvrage du peintre anglais Hogarth sur la perspective ridicule, l'étude sérieuse de ces deux ouvrages le remettront dans le bon chemin. Nous parlerons plus tard des aquarelles de ce jeune artiste qui valent infiniment mieux que ses toiles. »

1196. Souvenirs d'Émilie Robida, feuillets manuscrits, musée A. Vivenel : « On abandonne Le Tréport trop éventé, pour les vacances et l'on part à Yport, petit port très abrité. Papa y retrouve 3 ou 4 peintres qu'il connaissait à Paris et Papa se lance avec eux dans la peinture à l'huile de paysage – genre de peinture qu'il ne pratiquera guère qu'en vacances. »

1197. L.A.S. d'Albert Robida à Georges Decaux, [Yport], 21 août [1884], musée A. Vivenel, Compiègne.

chevalet sur les rochers de la côte pour mieux jouir du panorama maritime [Fig. 181]. Robida réitéra ces séances de peinture les étés suivants et exposa une marine au Salon des Artistes Français de 1886¹¹⁹⁸. Le catalogue d'exposition de la rétrospective Robida de 1927, qui ne comporte que quelques numéros réservés aux peintures à l'huile¹¹⁹⁹, atteste que cette activité resta marginale dans sa carrière.

Les caricatures de Robida publiées pendant les années 1880 sont en cohérence avec sa pratique personnelle ; elles prouvent qu'il s'informa de l'actualité picturale lors des Salons annuels¹²⁰⁰, sans pour autant apprécier les œuvres des peintres avant-gardistes. Par exemple, dans la planche dépliant sur laquelle se déploie le défilé du « Grand Prix de Paris¹²⁰¹ » toute la queue du cortège est occupée par les artistes qui se suivent en petits groupes : tout d'abord paradent « les impressionnistes », viennent ensuite « les aquarellistes », puis « le bataillon des peintres » et enfin le « char de la sculpture » [Fig. 20]. Dans un groupe de peintres où se côtoient Puvis de Chavanne et Bastien Lepage, un intrus s'est immiscé, le « féroce Manet » dont Robida matérialise bien la singularité par sa caricature. La tête échevelée du peintre à la barbe non taillée jaillit d'une toile, au travers de laquelle il semble s'être projeté sans retenue, comme maintenu en apesanteur au-dessus de ses condisciples impassibles. Dans ce grand défilé, un des groupes se démarque par son agitation : celui des impressionnistes qui, comme les hôtes de Médan, n'ont aucune pitié pour leurs rivaux artistiques, les très académiques Cabanel et Bouguereau décapités pour la circonstance. En dessinant à

1198. N° 2030 *Le Tréport, marée basse*, peinture à l'huile, Salon de la Société des Artistes français, 1886, Paris, Palais des Champs-Élysées, section « peinture ».

1199. 333- *Le Tréport*, 1886 ; 334- *Les Falaises de Gréville (Normandie)*, 1894 ; 335- *Maison de Marie-Stuart à Roscoff*, 1896 ; 336- *Loguivy (Bretagne)*, 1902 ; 337- *La Baie de la Fresnaye*, 1906 ; 338- *Klausen (Tyrol)*, 1920 ; 339- *Le village du Simplon*, 1910.

1200. Comme en apportent la preuve les Salons caricaturaux en images qu'il élaborait avec régularité entre 1868 et 1888 pour les journaux suivants : *Paris-Caprice*, *Le Polichinelle*, *La Vie parisienne* et *La Caricature* et à propos desquels Thierry Chabanne souligne : « A plus d'un titre, les salons de Robida publiés dans son propre journal, *La Caricature*, sont les seuls à renouveler le genre grâce à l'imaginaire très riche de ce dessinateur » (voir *Les Salons caricaturaux*, catalogue établi et éd. par Thierry Chabanne, exposition Paris, Musée d'Orsay, 25 octobre-20 janvier 1990, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.)

1201. « Grand prix de Paris pour l'amélioration des races masculines, féminines, et autres. Grand défilé des vainqueurs », *La Caricature*, n° 23, 5 juin 1880, planche dépliant en couleurs.

larges traits les membres de ce peloton désordonné, Robida stigmatise leur technique picturale qu'il oppose à celle du groupe des aquarellistes.

Dans *La Caricature* du 6 mai 1886, une planche en noir et blanc sobrement intitulée « *L'Œuvre* d'Émile Zola », est occupée en son centre par Lantier, dessiné dans une posture parodique des représentations du crucifié qui traduit toute la tragédie de son existence [Fig. 182]. Ainsi, le peintre, figure christique, est-il représenté agonisant sur sa palette. La légende qui le désigne comme un saint ayant prêché « pendant vingt ans au milieu des Philistins l'Évangile de l'Art Nouveau » abonde dans ce sens. À sa gauche, tel le soldat Longinus, un personnage, allégorie de la peinture moderne, lui transperce le cœur d'un balai, attribut habituel des sorcières, converti en pinceau du peintre-barbouilleur avec lequel il empâte ses tableaux. Entièrement voué à sa création qui l'épuise et le poussera au suicide, le peintre entraîne, dans sa déchéance, sa femme Christine, torturée par d'interminables poses et par des conditions de vie extrêmes, et laisse mourir son fils Jacques dont il peindra le cadavre. Robida traite ces deux protagonistes comme deux autres martyrs condamnés au nom de l'art. Ironiquement, il attribue ce désastre, par allusion au choléra morbus, aux « microbes de l'art morbus » dont il dessine le flacon dans lequel ils sont enfermés par crainte de contagion. C'est pour le caricaturiste l'occasion d'introduire dans sa critique un autre sujet d'actualité : il associe la peinture des impressionnistes aux découvertes médicales de Pasteur afin de se souligner une fois encore le caractère morbide du naturalisme défini comme un courant littéraire ayant tendance à se répandre de façon épidémique. Si, dans *L'Œuvre*, au travers du personnage de Claude Lantier, peintre au talent avorté, Zola retrace un pan de l'histoire de la peinture du XIX^e siècle, Robida, quant à lui, profite de la critique en image de ce roman pour faire passer son opinion défavorable à la peinture avant-gardiste des années 1880.

Typologie des aquarelles liées au livre

Au cours de sa carrière, Robida eut rarement recours à la reproduction d'aquarelles dans le livre en raison des coûts élevés liés à cette procédure technique. On en connaît néanmoins quelques exemples : ses travaux bénéficièrent de la chromotypographie tout juste mise au point par Charles Gillot, en 1885, pour les aquarelles reproduites en

hors-texte dans les *Œuvres de Rabelais* ; la gravure en couleurs au repérage fut utilisée en 1901 pour les planches de *La Tour de Nesle* [Fig. 65, 153] ; pour reproduire en 1913 les délicates nuances colorées des aquarelles originales de *La belle Imperia* [Fig. 69], Charles Meunier fit appel à des ouvriers spécialistes de l'impression à la poupée.

En 1909, les aquarelles de Robida profitèrent de l'audacieuse entreprise de Boivin qui commercialisait une collection d'albums historiques de grand format faisant la part belle à l'illustration en chromolithographie. Alors qu'il était d'usage que les éditeurs conservent les originaux – cette cessation faisait d'ailleurs généralement l'objet d'une clause dans les contrats d'édition – en ce qui concerne *François I^{er}, le roi chevalier*, l'éditeur Boivin procéda pourtant autrement : il convint avec Robida que les trente-huit aquarelles reproduites à pleine page dans ce livre pour la jeunesse seraient mises en vente à l'issue de l'impression et que le produit de cette vente serait partagé entre eux deux¹²⁰². Cette tentative de dispersion des originaux échoua, car séparées de leur contexte de publication, c'est-à-dire du récit écrit par Georges Toudouze qui relate les moments forts du règne du brillant monarque, ces fines aquarelles aux sujets historiques et guerriers n'intéressaient guère les amateurs du début du XX^e siècle¹²⁰³.

Avant que la présence d'illustrations en couleurs ne se banalise dans les imprimés, l'aquarelle devint pour Robida, à partir des années 1890, un mode d'expression qui servait non seulement à embellir des croquis de vieilles villes saisis in situ, mais aussi s'associait étroitement à la matérialité du livre illustré. Afin d'introduire de la couleur dans ses ouvrages imprimés en noir et blanc, deux possibilités courantes s'offraient à lui : peindre sur le faux-titre ou réaliser des aquarelles complémentaires à l'illustration existante.

1202. En vertu du contrat du 2 février 1909 qui faisait état de cette décision.

1203. L.A.S. de la maison d'édition Boivin à Albert Robida, Paris, 25 juillet 1928 : « Madame, Les termes du contrat que nous avons passé avec M. Albert Robida – dont vous devez avoir un double entre les mains – à propos de la publication de notre album *François I^{er}* a été spécifié que le montant de la vente des aquarelles serait partagé pour moitié entre M. Robida et nous. Cinq de ces aquarelles ont été vendues, péniblement avant-guerre, à l'occasion de deux expositions des Humoristes, au prix de 250 francs l'une. Depuis... rien. Aujourd'hui nous trouvons son marchand qui nous offre dix mille francs - 10000 fr. du tout. C'est une offre qui nous paraît tout à fait raisonnable et nous sommes d'avis de l'accepter, néanmoins nous avons tenu à vous consulter au préalable, et nous serions obligés de vous donner votre acquies. »

La page de faux-titre servait, en effet, couramment de support à des envois et à des aquarelles peintes pour le plaisir de singulariser les exemplaires offerts à ses éditeurs tels Léon Conquet¹²⁰⁴ et Charles Meunier¹²⁰⁵, à ses collaborateurs tels Camille Flammarion¹²⁰⁶ et Jules Claretie¹²⁰⁷, à des collègues tels Gustave Fraipont¹²⁰⁸ et Jules Adeline¹²⁰⁹, aux membres de sa famille ou à ses amis tel Octave Uzanne¹²¹⁰.

Il n'était pas rare que des lecteurs admiratifs, qui avaient déjà un ouvrage en leur possession, écrivent à Robida pour lui demander une aquarelle comme, par exemple, le collectionneur suisse Frédéric Raisin qui possédait *Mesdames nos*

1204. *Catalogue des livres modernes composant la bibliothèque particulière de L. Conquet*, (Vente à Paris, 28, 29 et 30 mars 1898.), Durel, Leclerc et Cornuau, Paris, 1898.

1205. Voir les nombreux exemplaires de la collection Charles Meunier conservés à la bibliothèque municipale de Genève.

1206. L.A.S. de Camille Flammarion à Albert Robida, Paris, 2 janvier 1894, Compiègne, musée A. Vivenel : « Vous enrichissez ma bibliothèque d'un exemplaire unique de votre *Vie électrique*. Quelle merveille que ce livre ! »

1207. Voir *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Jules Claretie*. (1^{re} et 2^e parties), Paris, H. Leclerc, 1918-19.

1208. L.A.S. de Gustave Fraipont à Albert Robida, [Paris], 1^{er} décembre 1888 : « Cher Monsieur Robida, Vous venez de me rendre bien heureux ! J'avais prié M. Montgrédien de vous demander, pour mon exemplaire du *XIX^e Siècle*, un tout petit coup de pinceau souligné de votre paraphe ; Or hier, on me gratifie de votre part d'une aquarelle complète et ... adorable ! Vrai, je ne m'attendais pas à une telle aubaine et je vous remercie mille et encore mille fois ; vous ne vous doutez pas du plaisir grand que vous me faites. Depuis bien longtemps je désire faire votre connaissance comme " homme " ... c'est juste puisque je vous admire comme artiste depuis si longtemps. Ne vous effarouchez point mais laissez-moi vous dire que je suis absolument fanatique de votre talent ; jugez après cela de mon bonheur de posséder un original signé de vous !... Mais !... me voilà votre débiteur, maintenant !... Comment faire pour trouver à mon tour l'occasion de vous être agréable ?... dans tous les cas si elle ne se présente pas cette occasion j'espère bien être assez intelligent pour la faire naître. Ce qui m'enrage c'est que nous fréquentons un peu les mêmes gens, comme éditeur, graveurs, etc., et que la malchance a voulu jusqu'ici, qu'alors que vous entriez par la porte je sortais par la fenêtre et que jamais par conséquent je n'ai pu me trouver, en même temps que vous, au même endroit ! C'est embêtant cela ! Maintenant qu'il y a entre nous un trait d'union, j'espère bien arriver à vous rejoindre pour vous serrer la main et vous dire encore : merci ! »

1209. L.A.S. Adeline Jules à Albert Robida, Rouen, 27 juin 1893 : « [...] vous remercier et de votre lettre aussi gentille et de la si gentille aquarelle décorant le faux-titre du *Portefeuille d'un vieux garçon*. Cette délicieuse figurine fait ma joie... »

1210. L.A.S d'Octave Uzanne à Albert Robida, Paris, 31 mars 1898, musée A. Vivenel, Compiègne : « Tous mes affectueux remerciements pour la charmante aquarelle dont vous venez d'illustrer pour moi votre Shakespeare. »

*aïeules*¹²¹¹. Cet original ajoutait de la valeur à l'ouvrage ainsi que le prouve l'annonce publicitaire parue dans un catalogue du libraire Conquet où les exemplaires du *Vingtième Siècle* imprimés sur papier Japon, initialement vendus cent francs, étaient cinquante francs plus chers « avec une aquarelle originale de Robida sur le faux-titre¹²¹² ». Les plats d'une couverture, spécialement choisis dans cette perspective, pouvaient également servir de support à des aquarelles originales¹²¹³.

Plus complexe, l'ajout de pages aquarellées nécessitait une organisation préalable à la reliure qui était prise en charge, soit par l'éditeur, soit par l'acheteur d'un volume. L'éditeur Dorbon, par exemple, qui avait prévu d'insérer des dessins aquarellés dans les vingt-quatre exemplaires du livre sur les *Vieilles Villes des Flandres. Belgique et Flandre française* imprimés en 1908 sur papier Japon et, par conséquent, passa une commande spécifique à Robida¹²¹⁴. Dans le contexte d'une nouvelle pratique des collectionneurs bibliophiles qui apportaient leur soutien aux illustrateurs contemporains, Robida reçut, de la part de mécènes, plusieurs commandes d'aquarelles destinées à être interfoliées dans leurs livres, comme celle organisée par Angelo Mariani, qui favorisait les échanges entre les artistes et leurs admirateurs : ce dernier proposa que Robida enrichisse de deux aquarelles originales

1211. L.A.S. d'Albert Robida à Charles Meunier, s. l. [Seine et Oise], 11 décembre 1896, Bibliothèque de Genève, Fonds Charles Meunier, Me 331 : « Mon cher ami, Vous pourrez dire à Monsieur Raisin que j'accepte le prix pour *Mesdames nos aïeules* – Ce n'est pas cher & je vous demanderai de ne point dire ce chiffre à personne, sous peine d'avoir à y ajouter une demi-douzaine de zéros à la queue ! Je ferai l'aquarelle sur le plat, c'est entendu [...]. »

1212. *Catalogue annuel des éditions de luxe de la Librairie Conquet*, année 1887, (BNF Boîte 8° Q10B), p. 29.

1213. À ma connaissance, ce procédé décoratif fut utilisé pour au moins trois livres de Robida : *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*, *La Grande Mascarade parisienne*, *L'Île des Centaures*.

1214. L.A.S. de J. Fousset à Albert Robida, Paris, le 24 avril 1907, musée Vivenel, Compiègne : « Les 24 hors-texte devront être aquarellés avant reproduction dans les volumes pour être placés dans les 24 exemplaires sur Japon. »

L'éditeur reprit la même formule pour le volume suivant, *Les Vieilles villes du Rhin* : « Comme pour *les Vieilles Villes de Flandres* un certain nombre de dessins originaux seront aquarellés par vos soins. » (L.A.S. de Louis Dorbon à Albert Robida, Paris, 23 février 1909).

un volume de ses *Œuvres de Rabelais* dont le médecin et collectionneur René de Musgrave-Clay se porterait acquéreur¹²¹⁵.

Une autre commande, dont le destinataire n'est pas connu, conduisit Robida à réaliser dix planches destinées à l'enrichissement du treizième des cent exemplaires des *Œuvres de Rabelais* imprimés sur Chine. Ces ajouts iconographiques donnent de l'ampleur à des épisodes négligés dans les illustrations imprimées. L'aquarelle intitulée « Le retour des vainqueurs », destinée à être placée entre les pages 146 et 147 du volume I, complète en effet une lacune : l'en-tête du chapitre ne représente que les troupes vaincues [Fig. 99]. Cette aquarelle matérialise une rupture narrative entre les péripéties guerrières qui précèdent et l'ambiance festive de l'abbaye de Thélème dévoilée dans les pages suivantes. Elle est habilement construite, d'une part, sur les jeux de regards entre les personnages et, d'autre part, sur le rapport entre un premier plan coloré, occupé par de gracieuses silhouettes féminines, et un arrière-plan sombre d'où émerge la carrure majestueuse de Gargantua. L'aquarelle « Le clos de l'abbaye », placée avant la page 85, insiste, quant à elle, sur un épisode inattendu au cours duquel frère Jean assure, à lui seul, la défense énergique de son abbaye menacée. Le grand format de l'aquarelle offre au dessinateur l'espace nécessaire au déploiement du geste hardi de frère Jean armé du bâton de la croix [Fig. 152]. En caricaturiste expérimenté, Robida joue sur le pouvoir suggestif de la couleur (zones rouges exaltées par le pourtour vert et costume semblable aux rayures de la guêpe, dont l'ennemi terrassé est revêtu) pour révéler le burlesque de la scène.

Robida ne réservait pas ses aquarelles à ses seuls ouvrages. À la demande de collectionneurs, il fut amené à en enrichir les textes d'auteurs pour lesquels il n'avait

1215. L.A.S. d'Angelo Mariani à Albert Robida, [Paris], s. d., musée Vivenel, Compiègne : « [...] En même temps que votre lettre j'en reçois une du Dr de Musgrave Clay qui accepte avec enthousiasme l'offre que lui fait une de ses clientes d'un exemplaire de votre Rabelais agrémenté de deux dessins augmentés de dessins originaux. J'ai un avoir de 150 fr. pour les deux dessins et si je peux lui en envoyer deux de ceux que j'ai chez moi. Mais je vous serais reconnaissant si vous pouviez me mettre sur le faux-titre du 1^{er} volume un bout de croquis avec une dédicace au Dr de Musgrave Clay. Cela le flatterait beaucoup et lui ferait un très grand plaisir. Je vais me mettre à la recherche d'un Rabelais 1^{er} tirage sans grand espoir d'en trouver. Pardon de vous mettre toujours à contribution [...] »

pas publié d'illustrations. Il pouvait s'agir de classiques (*Les Mille et une nuits*¹²¹⁶), mais il aquarella, dans la majorité des cas, des livres de parution récente : pièces de Meilhac et Halévy, romans d'Anatole France, de Maurice Maïndron, de Frédéric Mistral, etc. L'apport chromatique pouvait prendre place sur des planches séparées, mais aussi dans les marges¹²¹⁷, perpétuant, dans la fin de siècle, l'esthétique des manuscrits médiévaux¹²¹⁸. Les demandes émanaient de personnalités parisiennes (Angelo Mariani¹²¹⁹, Girard Antoine¹²²⁰, Paul Fort¹²²¹, Georges Charpentier¹²²²), provinciales (un certain docteur Fricotelle¹²²³) ou étrangères (Frédéric Raisin¹²²⁴).

1216. Catalogue de vente de la collection Mariani, Paris, Drouot, 23 mars 1987, n° 96.

1217. Maurice MAINDRON, *Saint-Cendre* (9 aquarelles) ; Théophile GAUTHIER, *Le roman de la momie* (636 compositions), MEILHAC et HALEVY, *Le mari de la débutante* (35 aquarelles) ; MEILHAC et HALEVY, *Les sonnettes* (11 aquarelles).

1218. D'ailleurs, Robida fait allusion à cette pratique ornementale lorsqu'il fait la critique en images d'un roman du célèbre écrivain et bibliophile Jules Claretie. Voir « *Monsieur le Ministre*. – par Jules Claretie (quelques dessins sur les marges, - par A. Robida) », *La Caricature*, n° 82, 23 juillet 1881, p. 236-237.

1219. Commande d'aquarelles pour trois exemplaires originaux des *Poèmes du Rhône* de Frédéric Mistral. Voir L.A.S. de Frédéric Mistral à Albert Robida, localisation actuelle inconnue : « Cher et éminent artiste, Une jolie surprise fut celle que me fit notre Mariani en m'apportant le *Poème du Rhône* illustré par Robida. Ces 38 images où votre imagination servie par un crayon de maître a réalisé pour les yeux le récitatif du poète ont bien la vie épique et vaguement lointaine de mes héros disparus. Le paysage, auquel vous familiarisa votre grande publication sur la Provence monumentale, y évoque à merveille le littoral rhodanien et les types y sont heureusement interprétés. »

1220. L.A.S. de Paul Fort à Albert Robida, Paris, s. d., musée Vivenel, Compiègne : « Le savez-vous ? J'ai dernièrement pu contempler, page à page, NOTRE Anthologie des "Ballades Françaises" chez Antoine Girard. Nous étions l'un et l'autre absolument ravis. Je suis fier de vous avoir inspiré tant de nobles et grandes œuvres et si souvent de chefs-d'œuvre. La multiplicité de votre don créateur est inégalable, et vous m'en avez comblé. »

1221. L.A.S. de Paul Fort à Albert Robida, Paris, s. d., musée Vivenel, Compiègne : « Mon cher Maître et mon bien cher ami, Quelle joie vous venez de me faire ! Votre royal Enchanteur Merlin ne quittera pas le livre – mon livre – que je viens d'offrir à ma bien aimée femme Germaine. Merci de tout cœur. »

1222. Edmond ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1898, exemplaire destiné à Angelo Mariani et contenant 25 aquarelles de Robida.

1223. L.A.S. d'Albert Robida à Élie Moroy, Neuilly-sur-Seine, 20 août 1921 Bibliothèque de Genève, Ms. Moroy 16, f° 461 : « Pour me reposer du noir, je me plongerai dans l'aquarelle, une illustration de la trilogie de Sienkiewicz – *Par le fer et par le feu, le Déluge, Welokovski* – pour un amateur, aquarelles sur les marges ou hors texte, des costumes, des armures, des types extraordinaires parmi les bons esclaves, les carnages et les scènes d'horreur. »

1224. Voir le catalogue de la vente Alde, Paris, 8 mars 2013, lot 117 : Honoré de Balzac, *Les Contes drolatiques*. Paris, Michel Lévy frères, 1870, exemplaires contenant 25 aquarelles

Cette typologie sommaire des aquarelles de Robida, présentes dans les livres imprimés, n'est qu'une ébauche qui nécessiterait d'être complétée par un large dépouillement des catalogues de vente des grandes collections bibliophiliques qui eurent lieu à la toute fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle, collections dans lesquelles se trouvent fréquemment des ouvrages de Robida¹²²⁵. De plus, l'analyse de cette pratique de valorisation des livres par l'aquarelle est rendue difficile par le manque de sources visuelles ; ces précieux volumes sont aujourd'hui à l'abri dans des collections particulières dont nous n'avons pas toujours connaissance.

Par cette démarche d'individualisation du livre, grâce à une intervention autographe en couleurs, Robida essaya de combattre le phénomène d'appauvrissement littéraire et de massification ressenti au début des années 1880. Ses craintes face à cette tendance sont exprimées dans son livre d'anticipation *Le Vingtième Siècle* (1883) où la classe sociale affairiste du XX^e siècle est incarnée notamment par le banquier Ponto, personnage tenant des propos tels que : « À notre époque, il faut des auteurs rapides et concentrés¹²²⁶ ». Une illustration imbriquée dans le texte imprimé souligne le processus de condensation drastique subi par les classiques de la littérature qui sont tassés dans une cornue afin de subir la distillation qui les rendra plus aisément assimilables [Fig. 34]. Un dessin épousant le contour du pavé typographique détaille le traitement réducteur appliqué aux livres qui ressortent au compte-gouttes dans une fiole placée sur la marge opposée à la cornue de façon à recueillir « les classiques concentrés¹²²⁷ ». Aux antipodes de cette pratique réductrice et irrévérencieuse, Robida eut la volonté de « dilater » l'espace habituel du livre ; ses dessins marginaux utilisent

originales de Robida. Le descriptif de la reliure originale exécutée par Charles Meunier porte à croire que l'exemplaire appartenait à Frédéric Raisin (à vérifier dans le catalogue de vente de sa bibliothèque, brochure non localisée dans les bibliothèques françaises) : « doublure de maroquin havane orné d'une importante composition mosaïquée de pampres et feuilles de vigne aux tiges poussées à l'or s'enroulant autour d'une treille de maroquin bordeaux »

1225. Voir entre autres les collections où se trouvent des ouvrages de Robida ou illustrés par lui : Albert Bélinac, Henri Beraldi, Matthew C. D. Borden, Jules Claretie, Léon Conquet, Angelo Mariani, Arthur Meyer, Henri Monod, Louisa Nidelet, Alfred Piat, Charles E. Pratt, Ernest de Rozière, Rodolphe Salis, Victorien Sardou, Octave Uzanne, Raoul Warocqué.

1226. Albert ROBIDA, *Le Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, p. 16.

1227. *Ibid.*, p. 17.

au maximum la matérialité des pages, tandis que ses aquarelles à plein cadre ajoutent aux textes des strates visuelles imaginaires.

3. La photographie

Peu avant 1900, alors que le dessin ne détenait plus le monopole de la représentation dans l'imprimé où il devait cohabiter avec la photographie, Robida fit une remarque à propos de cette concurrence nouvelle :

« L'illustration présente est déroutée, il me semble, par la photographie ¹²²⁸. »

Cette brève réflexion, encourage à observer de quelle manière Robida se positionna, en tant que dessinateur, par rapport à ce médium. On tentera tout d'abord d'évaluer son degré de familiarité avec la pratique photographique, avant de s'intéresser à l'incidence de ce mode d'expression sur son activité d'illustrateur et de caricaturiste.

Photographie et création artistique

En 1884, Robida acquit du matériel photographique dont il découvrit l'utilisation à la faveur de ses congés estivaux. Dessinateur de presse autodidacte, conditionné dès ses débuts dans la presse humoristique par les satires anti-photographiques dont Marcelin était l'un des pourvoyeurs ¹²²⁹, il évoque non sans ironie, dans une lettre adressée à son éditeur Decaux, ses premiers essais infructueux :

« Je suis possesseur d'un objectif avec lequel je fais des taches noires sur du papier beaucoup moins sensible que moi ¹²³⁰. »

En s'appuyant sur la polysémie de l'adjectif « sensible », Robida dénie les possibilités expressives de ce médium, reconduit le débat opposant la technique à l'art et réduit la photographie à son statut mimétique.

1228. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, op. cit., p. 326.

1229. Solange VERNOIS, « La photographie : une caricature sérieuse ? L'opinion de Marcelin en 1856 et celle de quelques critiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle », *Ridiculous*, n° 17, 2010, p. 51-65.

1230. L.A.S. d'Albert Robida à [destinataire non mentionné, très vraisemblablement Georges Decaux], [Yport], 21 août [1884], musée A. Vivenel, Compiègne.

Aucun document ne nous permet de savoir s'il persévéra après ses balbutiements de photographe de l'été 1884. Les étapes techniques nécessaires à l'obtention d'un cliché réussi lui semblaient manifestement très laborieuses en regard du résultat obtenu, comme en témoigne le « petit guide de l'amateur photographe », paru dans *La Caricature* du 14 août 1886, très probablement inspiré de son expérience personnelle qu'il se plaît à tourner en dérision [Fig. 194]. Il y retrace les déconvenues d'un amateur peu exercé à travers des croquis humoristiques inventoriant tous les ratages éprouvés un jour ou l'autre par l'apprenti photographe : flous, surexposition, sous-exposition du sujet, absence de plaque, conditions météorologiques difficiles. Il exprime ici son peu de goût pour ce mode d'expression, en regard duquel le dessin est pour lui un moyen plus fidèle, authentique et beaucoup moins contraignant, de transcrire la réalité.

Il est vrai qu'avant 1888, date à laquelle fut mis sur le marché l'appareil Kodak chargé d'un film en celluloïd mis au point par Georges Eastman, la photographie, qui nécessitait l'acquis de quelques bases techniques avant de s'encombrer d'une chambre noire et de plaques de verre pour la réalisation de prises de vues, n'était pas à la portée de tous. Dix ans après sa première caricature sur la photographie, bien que le matériel ait évolué, les obstacles rencontrés par Robida lors de ses premières prises de vues perduraient, si l'on en juge par ses « tribulations photographiques ¹²³¹ » publiées dans *La Nature*. En se positionnant à contre-courant de l'orientation éditoriale progressiste de cette revue d'actualité scientifique dirigée par son ami Gaston Tissandier, Robida restitue, dans cette planche humoristique, la difficulté de saisir les sujets en mouvement, la soumission aux conditions climatiques rarement favorables, les mauvaises surprises liées au développement, etc.

Il n'existe aucune trace, dans l'inventaire du fonds d'atelier de Robida, de photographies réalisées par ses soins ou celles qui auraient contribué à son travail de conception graphique et, dans sa correspondance, il n'évoque qu'une seule fois l'utilisation d'épreuves dans un processus génétique.

1231. « Tribulations photographiques », n° 1080, 10 février 1894, *La Nature*, supplément « Nouvelles scientifiques ».

En 1879, Robida partit en voyage en Espagne avec son éditeur Maurice Dreyfous afin de réunir la documentation nécessaire à l'édition du troisième volume de la série *Les Vieilles Villes. Notes et souvenirs*. Deux carnets de croquis dont les esquisses minutieuses [Fig. 80] sont semblables aux dessins publiés [Fig. 81] prouvent qu'il prenait lui-même les relevés visuels qui serviraient aux illustrations du volume. À cet égard, Robida opposait, au relevé photographique, sa subjectivité d'artiste capable de rendre les émotions ressenties devant la beauté d'un site :

« J'aime mon art, parce qu'il s'allie avec la fantaisie, parce que je peux y prendre mon temps, m'arrêter où il me plaît, quand je veux, par un croquis, fixer une vision heureuse ¹²³². »

Cependant, au terme de ce voyage, qui dut être écourté en raison de la mauvaise santé de Dreyfous, Robida trouva dans la photographie un expédient qui lui éviterait de retrancher des chapitres au livre en préparation. À la veille du départ, il signala à sa femme, qu'il informait par courrier de toutes les étapes de son périple, ses achats d'iconographie complémentaire :

« Journée de repos et nuit à Madrid. Achat de photographies pour compléter ce qui nous manque et départ par un train du matin pour Saragosse. Retour ensuite ¹²³³. »

Même si, d'ordinaire, il ne faisait pas entrer directement la photographie dans la préparation de ses livres, il n'en rejetait pas les qualités documentaires, comme l'attestent deux lettres dans lesquelles il évoque le rôle de l'image photographique comme élément d'un musée imaginaire ; les clichés deviennent le moteur de son insatiable quête patrimoniale :

« Cependant j'ai vu des danses à Plougastel et une noce à Pontcroix, un pays charmant celui-là, où il y a par les rues plus de cochons que de chrétiens. Une noce précédée de deux joueurs de biniou entrant dans une église pourvue d'un porche admirable dont j'avais vu autrefois la photographie et que je cherchais par toute le Bretagne ¹²³⁴. »

1232. FURETIERES, « Conversations - M. Robida et le nouveau roman des *Annales* », *Les Annales*, n° 1896, 26 octobre 1919, p. 400.

1233. L.A.S. d'Albert Robida à Cécile Robida, Madrid, vendredi [6 juin 1879], musée A. Vivenel, Compiègne.

1234. L.A.S. d'Albert Robida à Octave Uzanne, Val André, 21 août [1890], coll. part.

« Il y a à quelque cinq ou sept lieues de Bourges un château que je n'ai pu aller voir et dont je rêve toujours, – vous devez en connaître certainement la photographie, il a une façade sculptée du haut en bas, c'est le comble du XV^e siècle tarabiscoté¹²³⁵. »

Comme il n'était pas hostile à l'emploi de la photographie documentaire dans le cadre de la connaissance du patrimoine, Robida accepta que ses dessins cohabitent avec des clichés dans un livre pour enfants faisant écho au manuel scolaire *Le Tour de la France par deux enfants* (1877) emblématique de la pédagogie par l'image instaurée par la Troisième République. Le roman *Le Patron Nicklaus*, publié en 1909 par la maison Armand Colin, retrace un périple en radeau sur le Danube qui permet la découverte de la région. Dans ce volume de la collection du « Petit Français », les photographies renvoient aux passages descriptifs des lieux traversés au cours de l'acheminement d'une cargaison de bois par voie fluviale, tandis que les dessins très enlevés et animés de nombreux personnages hauts en couleurs répondent à l'intrigue riche en péripéties. Ces illustrations complémentaires rythment le texte écrit par Robida d'après les souvenirs du voyage qu'il fit en 1873 à travers ces régions, dont il publia aussi des croquis dans le *Journal des Voyages*¹²³⁶, ainsi que dans le livre de Jean Erdic intitulé *Autour de la Bulgarie [...] avril-juin 1883*¹²³⁷, où ses dessins donnant une vue générale des sites sont utilisés dans ce mode d'illustration mixte qui fait ressortir leur impétuosité par la confrontation au statisme des photographies.

« Photopeinture » et reproduction d'images

Peu virulente dans ses dessins de presse, la critique de Robida à l'égard de la photographie est plus marquée dans le récit d'anticipation. Ce médium y est l'objet d'une satire graphique, en apparence distrayante, mais qui laisse sourdre les angoisses du dessinateur.

1235. L.A.S. d'Albert Robida à [Cher Monsieur], s. l., 4 juillet 1896, coll. part.

1236. « Curiosités pittoresques : Robida-Album - Sur le Danube », *Journal des Voyages*, n° 227, 7 avril 1901, p. 301, en pleine page, 7 vignettes.

1237. Jean Erdic, *Autour de la Bulgarie, Roumélie, Turquie, Grèce, Corfou, côtes d'Albanie, Bouches de Cattaro, Monténégro, Dalmatie, Herzégovine, Bosnie, Slavonie, Serbie, avril-juin 1883*, Paris, Impr. Ph. Renouard, 1883, in-8, 379 p.

Dans la société fictive du *Vingtième Siècle* (1883), l'écrit est en voie de disparition et laisse place à la prolifération d'images dont la photographie est en partie responsable : « les photopeintres collaborent avec la lumière électrique ou solaire ; ils obtiennent ainsi presque instantanément de véritables merveilles en photopeinture sur toile, carton, bois ou peau d'âne¹²³⁸. » Au premier abord, la photopeinture propose une réconciliation de la peinture et de la photographie grâce à la fusion entre ces deux pratiques concurrentes. Ce nouvel art, qui concilie rapidité et facilité, est d'ailleurs vanté par l'emploi réitéré du mot « merveille », mais Robida use ici de l'antiphrase pour le qualifier, afin de mieux en faire ressortir les aspects négatifs et l'impasse à laquelle aboutit ce conflit interdisciplinaire non résolu. Dans cette société futuriste, où la photographie, devenue art majeur, engendre la disparition de la peinture, il imagine donc un système artistique stérile, qui oblige les producteurs d'images à un processus de recyclage mécanique se substituant à la sensibilité et à la fantaisie propres aux artistes et à une inlassable répétition des mêmes sujets sans possibilité de contribution à de nouvelles recherches plastiques.

Même lorsqu'elle est employée comme technique de reproduction, la photographie ne trouve pas grâce ses yeux. Il exprime son aversion pour ce procédé dans le cadre de son récit d'anticipation *Le Vingtième Siècle* : alors que les traces des arts du XIX^e siècle vont en s'amenuisant, les peintures y gagnent au contraire en visibilité, mais uniquement par leur transformation en objet de consommation, en l'occurrence sous forme de papier peint¹²³⁹, vendu à moindre coût :

« Quel est le petit rentier, la capitaliste minuscule qui, pour la faible somme de 99 fr. 95, se refusera les exquis jouissances d'un tête-à-tête perpétuel avec le chef-d'œuvre de Véronèse ? La question de la grandeur du chef-d'œuvre ne fera rien à l'affaire, puisque les personnes habitant un local trop étroit peuvent se faire livrer les *Noces de Cana* non encadrées – moyennant rabais bien entendu [...] ¹²⁴⁰ »

1238. *Le Vingtième Siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883, p. 49.

1239. De la même manière que dans les années 1850 des dessins humoristiques étaient vendus en rouleaux de papier pour la décoration des intérieurs, voir publicité dans *Le Journal pour rire*, n° 102, 10 septembre 1853.

1240. *Le Vingtième Siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883, p. 50.

Dans cette société futuriste qui envisage les arts sous un angle rationaliste ou simplificateur, les toiles de maître dénuées d'utilité subissent une dévaluation. Afin de laisser le lecteur du *Vingtième Siècle* se faire sa propre opinion sur cette procédure dévalorisante et cette manière d'apprécier les images, il lui donne à voir, dans une des illustrations, un bourgeois trivialement coiffé d'un bonnet de nuit qui contemple béatement, depuis son lit, la grandiose composition des *Noces de Cana* collée sur un pan de mur de sa chambre¹²⁴¹. En s'appuyant sur la polysémie du mot « grandeur » employé dans le texte pour désigner autant la noblesse du chef-d'œuvre que la taille démesurée de la reproduction, Robida se gausse de l'engouement de ses contemporains pour ces ersatz de la grande peinture.

Ce fut donc par le mode de l'humour que s'opéra, de la part de Robida, la dénonciation du changement de statut des œuvres d'art provoqué par le développement des techniques de reproduction. Bien avant que Walter Benjamin ne théorise, à partir de 1935, sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », Robida eut le pressentiment que la reproduction photographique pourrait donner l'illusion d'une plus grande accessibilité à l'art. Benjamin met cette situation en corrélation avec le besoin grandissant éprouvé par les masses de vouloir s'approprier les œuvres sans exigence de confrontation à l'original : « De jour en jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou, plutôt, dans son reflet, dans sa reproduction¹²⁴². »

Robida souligne l'ampleur du phénomène de la marchandisation de l'art en représentant, dans un autre dessin du *Vingtième Siècle*, « les photopeintres¹²⁴³ » qui en sont les principaux artisans [Fig. 192]. Munis d'objectifs et non de palettes et de pinceaux, perchés sur des escabeaux à l'instar de leurs ancêtres copistes, ils exercent leur « art » dans les salles du Louvre. Robida suppose que le marché des reproductions des œuvres d'art, jusqu'ici principalement détenu par les gravures, mais

1241. « Les noces de Cana en papier de tenture », *Le Vingtième Siècle*, op. cit., p. 51.

1242. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (version de 1939) in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 278.

1243. « Les photopeintres au Louvre », *Le Vingtième Siècle*, Paris, Decaux, 1883, in-texte, p. 52.

progressivement envahi par les reproductions photographiques, sera sous peu reconfiguré en totalité par ce nouveau phénomène dont il renforce l'idée d'amplification en mentionnant, dans *Le Vingtième Siècle*, la « photochromie sur toile utilisée pour les décors de théâtre ¹²⁴⁴ ». Les lecteurs initiés n'auront pas manqué de saisir le clin d'œil à l'actualité, à travers une illustration dans laquelle l'objectif des photopeintres est braqué sur une toile portant la signature de Manet ; ce dernier venait de confier un de ses tableaux, *Le printemps-Jeanne*, à Charles Cros afin que celui-ci en expérimente la reproduction en couleurs. Les recherches aboutirent ¹²⁴⁵ et le tableau fut reproduit en couverture du fascicule révélant les *Impressions de mon voyage au Salon de 1882* d'Ernest Hoschédé ¹²⁴⁶. Par l'évocation de cette expérience précoce d'illustration photographique en couleurs, Robida suggère que la mécanisation touchera tous les aspects de la représentation graphique et picturale et influera sur le mode d'expression du dessinateur qui sera contraint de redéfinir sa pratique.

Dans cette époque de transition ponctuée par les expositions universelles qui mettaient à l'honneur les découvertes scientifiques et techniques, Robida se trouva lui-même dans une situation difficile. Il bénéficiait pour ses travaux – *Le Vingtième Siècle*, par exemple – des procédés d'impression industriels perfectionnés mais il subissait, dans le même temps, les conséquences induites par ces nouveautés qui dispensaient de recourir aux techniques autographes.

Robida et la mode du portrait-carte

L'usage social de la photographie et, en particulier, du portrait-carte breveté en 1854 par Eugène Disdéri, est exploité avec humour par Robida dans *La Grande Mascarade parisienne* (1881), roman dont le ressort narratif et comique s'articule autour d'un album réunissant les portraits photographiques naguère dédiés à Mme Badinard

1244. *Le Vingtième Siècle*, Paris, Decaux, 1883, in-texte, p. 66.

1245. Charles Cros avait présenté à l'Académie des sciences, le principe de la photographie en couleurs indirecte en trichromie soustractive en 1869, nécessitant l'exposition de trois images correspondant aux trois couleurs primaires.

1246. Ariane ISLER-DE-JONGH, « Manet, Charles Cros et la photogravure en couleurs », *Nouvelles de l'estampe*, n° 68, mars 1983, p. 6-13.

par soixante-dix-sept prétendants. Le protagoniste principal le jeune Antony Cabassol, a pour mission d'identifier et de poursuivre ces hommes, amants de sa tante, afin de venger la mémoire de feu M. Badinard, son oncle. Dans ce volume, la première des illustrations à pleine page, intitulée « portrait authentique de Mme Badinard entourée de quelques figures tirées de l'album de cette dame », rappelle la rivalité, dans l'art du portrait, entre dessin et photographie. Bien que vingt ans se soient écoulés depuis les premiers épisodes d'une réception hostile à la photographie artistique, marquée par la prise de position de Baudelaire lors du Salon de 1859 et par la pétition des peintres, en 1862, « contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art ¹²⁴⁷ », Robida reconduit, dans cette illustration en apparence anodine, les reproches faits à ce procédé industriel incapable de restituer l'intériorité du modèle ¹²⁴⁸.

L'inaptitude de la photographie à transcrire la réalité avec fiabilité est à nouveau pointée par Robida de manière humoristique dans un numéro de *La Caricature* paru le 19 février 1881. Les preuves visuelles de « La Conquête de l'Amérique par Sarah Bernhardt – d'après les croquis et les photographies de nos correspondants » sont exposées sur la couverture [Fig. 212] et la double page centrale du journal [Fig. 213]. Les portraits-cartes de la célèbre actrice sont pastichés afin d'évoquer chacun des rôles dans lesquels elle triompha lors de cette première tournée de cent cinquante représentations outre-Atlantique : *Phèdre* de Racine, *Adrienne Lecouvreur*, *Frou-Frou* et Marguerite Gautier dans *La Dame aux camélias*. Parmi ces portraits réalistes vendus par milliers à travers le monde, Robida a glissé un improbable cliché de « Sarah dans *Phèdre* tatouée à Tomawak-City ». Cet ajout insolite tourne moins en dérision l'immense popularité de l'actrice que la soi-disant indiscutable véracité prêtée aux photographies de reportage utilisées comme sources dans la presse illustrée.

Entre ces photographies disposées de manière symétrique, comme s'il s'agissait de la double page d'un album, viennent s'intercaler des « croquis », annoncés par le titre, auxquels Robida accorde une plus grande valeur informative. Ils mettent en scène un autre pan de la vie de Sarah Bernhardt : le personnage public contre

1247. « Code des photographes », *Le Moniteur de la photographie*, n° 19, 15 décembre 1862.

1248. Philippe HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001. Voir le chapitre intitulé « L'image fabriquée ».

lequel une véritable croisade morale fut entreprise par les puritains américains¹²⁴⁹. La couverture du journal est occupée par une allusion au combat de ces « anti-bernhardtistes », néologisme visant à établir un parallèle entre l'illustre actrice et le non moins illustre conquérant français Bonaparte [Fig. 212]. Vêtue d'un uniforme militaire semblable à celui des soldats de la guerre de Sécession, Sarah Bernhardt y apparaît à cheval, beaucoup plus alerte que sur les photographies grâce à la vivacité du dessin. Derrière ce combat entre partisans et détracteurs de Sarah Bernhardt, se profile celui du dessinateur contre la photographie, et celui de la caricature vivante et éloquente contre le hiératique portrait photographique, déjà fustigé par Daumier dans sa lithographie *Photographie, nouveau procédé employé pour obtenir des poses gracieuses*¹²⁵⁰.

Même s'il juge les arts picturaux plus aptes à traduire l'authenticité d'un modèle, Robida ne doute pas de la pérennité du portrait photographique, ce qui le conduit à imaginer en 1883, dans son livre *Le Vingtième Siècle*, une hypothétique société futuriste où la « photopeinture » est utilisée pour la reproduction de « modèles vivants ». Les illustrations ne contiennent pas d'exemples de ces portraits par la photographie, en revanche, il est fait mention, en plusieurs endroits du texte, de leur usage soit pour les portraits collectifs¹²⁵¹, soit pour la promotion personnelle par le portrait-carte qui était toujours en vogue à la fin du XIX^e siècle¹²⁵².

« Photo-phonographe » et méthode « dégoûtantiste »

La question du portrait est abordée par Robida à la une du premier numéro de *La Caricature*, paru le 3 janvier 1880, où elle prend l'allure d'un manifeste [Fig. 38]. Elle a pour objet la capacité de l'objectif photographique de mettre à nu le corps du sujet photographié. La pertinence du titre « Nana-Revue » est à cet égard remarquable car

1249. Marie Colombier dans son journal de la tournée (*Voyages de Sarah Bernhardt en Amérique*, Paris, Marpon et Flammarion, 1881) fait état des « serments éloquents des pasteurs » prêchant contre « la Parisienne pervertie » (p. 96).

1250. *Le Charivari*, 5 juin 1856, série « Croquis parisiens », inv. L. Delteil n° 2803.

1251. *Le Vingtième Siècle*, Paris, Decaux, 1883, p. 126 et p. 262.

1252. *Le Vingtième Siècle*, Paris, Decaux, 1883, p. 103, p. 240 et p. 371.

Robida joue avec la possibilité de considérer le mot « revue » comme substantif ou bien comme adjectif. Le substantif renvoyant à une « pièce comique ou satirique qui passe en revue l'actualité, met en scène des personnalités », est bien approprié pour ce premier numéro de janvier puisque sont récapitulés, sur une planche dépliant, les événements de l'année écoulée. Mais, c'est plutôt le sens de l'adjectif, issu du verbe revoir, « voir de nouveau », mais aussi voir autrement, qui est privilégié dans ce titre.

Dans la légende, Robida se targue de ses excellentes aptitudes de portraitiste en présentant « la célèbre Nana, dont [il est] heureux de donner le portrait ressemblant », comme le promet la légende de la planche. L'enjeu est de taille dans la mesure où il prétend, à travers ce portrait exact d'une héroïne fictive, instaurer une comparaison entre sa propre manière de traduire le réel et celle de Zola, dont il tourne en dérision les méthodes documentaires par l'entremise du « photo-phonographe ». Bien qu'il ait, à la une de *La Caricature*, l'apparence d'un simple phonographe¹²⁵³ surmonté d'une sorte de pupitre, le « photo-phonographe » s'avère capable d'enregistrer l'image et le son. Robida apostrophe ses lecteurs par la légende placée sous le dessin, à pleine page, d'une plantureuse Nana, utilisatrice de l'appareil :

« Connaissez-vous la Société des photo-phonographes pour romanciers naturalistes¹²⁵⁴ ? »

Il donne aussitôt la définition de cette entreprise et décrit les applications pratiques de cette redoutable invention :

« C'est une société très anonyme qui se charge de déposer secrètement des photo-phonographes chez les particuliers : ces instruments indiscrets recueillent tout ce qui se dit, photographient tout ce qui se fait et le reportent aux romanciers naturalistes¹²⁵⁵. »

Il introduit ensuite les douze enregistrements du « photo-phonographe », dont le lecteur pourra prendre connaissance, grâce à leur retranscription rédigée dans les pages intérieures du journal :

1253. Inventé en 1877, en France par Charles Cros et outre-Atlantique par Edison.

1254. *La Caricature*, n° 1, 3 janvier 1880, p. 1.

1255. *Ibid.*

« Dans une soirée chez M. Émile Zola, le MAÎTRE a daigné faire fonctionner devant nous ses phonographes de 1879. La manivelle était tournée par les mains de la célèbre NANA ¹²⁵⁶. »

Ces douze photo-phonographes, comme le fait remarquer Agnès Sandras, « sont essentiellement consacrés à des scènes modernes, telles que les femmes députées ou le téléphone, thèmes que les naturalistes n'abordent pas. Robida et Desmolliens [qui signe les textes] suggèrent que ce mouvement littéraire qui s'intéresse au monde contemporain devrait choisir des sujets plus neufs ¹²⁵⁷ ». Robida, qui assimile la méthode naturaliste à du voyeurisme, ne limite pas sa critique à cette planche inaugurale.

Après avoir donné de cette Nana au décolleté suggestif une image érotique, Robida s'approprie le personnage sur une double page intérieure de *La Caricature* intitulée « Nana ou les dangers des mauvaises connaissances, imité de Berquin ¹²⁵⁸ ». Contrairement à ce que laisse présager le sous-titre, « par M. Zola et illustré par Robida », ce dernier ne se contente pas d'en donner seulement une illustration littérale mais en propose une réécriture conforme à son idée de la bienséance [Fig. 42]. En ouverture, il donne de *Nana*, vêtue d'une simple chemise, un portrait en pied qu'il fait suivre d'une sélection d'épisodes de vie déployés sur quatre registres superposés. Par cette sélection répondant à la gageure de ramener le roman à une berquinade, Robida transforme le matériau romanesque de manière à faire passer Nana pour une innocente jeune femme que ses admirateurs souhaiteraient débaucher.

Trois mois après avoir révisé le roman de Zola, il inscrit à la une de *La Caricature* un personnage féminin prénommé Tulipia, grâce auquel il réitère ses critiques à l'égard de la photographie. Dans cette planche, intitulée « Encore le photo-phonographe ¹²⁵⁹ », sont dévoilées les activités de Tulipia [Fig. 209]. Alors que dans le premier numéro de *La Caricature*, seule la transcription écrite des enregistrements sonores est livrée au lecteur dans les pages intérieures du journal, cette fois-ci, la trace

1256. *Ibid.*

1257. Agnès SANDRAS-FRAYSSE, « La « Sainte Nana » de Robida », *Le Téléphonoscope, Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 14, octobre 2007, p. 22-31.

1258. *La Caricature*, n° 9, 28 février, p. 4-5, dessin en noir et blanc sur double page.

1259. « Encore le photo-phonographe ! Une journée avec Tulipia », *La Caricature*, n° 19, 8 mai 1880, couverture en couleurs.

visuelle des enregistrements photographiques apparaît sur la une à l'arrière-plan du dessin. Peut-être Robida espère-t-il qu'à la vue des clichés trahissant la légèreté des mœurs de la jeune femme, les lecteurs consternés tombent à la renverse, telle la pauvre Tulipia qui, stupéfaite d'avoir été prise en flagrant délit d'adultère par le déclenchement de l'appareil de surveillance, redouble malencontreusement d'indécence en découvrant, dans sa chute, ses jupons sous sa robe retroussée.

Par ces mises en scène successives dans lesquelles photographie et naturalisme sont associés, Robida fustige les processus génétiques de l'écriture naturaliste fondée sur la collecte de « documents ». Par la proposition d'une méthode d'investigation mécanisée, encore plus encline au voyeurisme que celle adoptée par Zola sur le terrain, il opère par l'hyperbole une double dénonciation, celle de l'outil employé, la photographie, et celle du résultat obtenu, qui, plus qu'un « document » naturaliste, est une preuve de « dégoutantiste¹²⁶⁰ ». Comme la plupart des lecteurs de son époque, Robida qui répugnait, en effet, à découvrir, dans un roman, la réalité brute telle qu'elle peut être perçue par un regard photographique, fut choqué par cette approche nouvelle.

L'opposition de Robida à cette forme de dissection du modèle menée dans le seul but de cerner les êtres et leur destin, participe au fait que celui-ci ne représente ni le versant sombre et misérable de la capitale que dévoile Zola dans *L'Assommoir* ni le désespoir des exclus peints par Honoré Daumier dans ses tableaux¹²⁶¹. Peut-être est-ce cette forme de caricature, issue d'un regard réaliste, telle qu'elle fut pratiquée par Jean-Louis Forain ou Adolphe Willette qui s'attachaient à transcrire la dureté de la vie

1260. Voir « 1879 ! Grande parade avec coups de tam-tam, cris d'animaux et musiques variées », *La Caricature*, n° 1, 3 janvier 1880. Sur cette planche dépliant jointe au numéro, Zola, représenté sur le rideau de scène pinçant la lyre – attribut du poète – d'un air inspiré, est promu directeur de ce théâtre dont la spécialité est clairement indiquée sur le fronton. En associant le néologisme « dégoutantiste », pour exprimer la répugnance face au vocabulaire médical – plaie, pus, maladie, cancer, etc. – employé par Zola, à l'adjectif « expérimental », pour rappeler l'article retentissant paru quelques mois auparavant dans lequel Zola exposait sa méthode inspirée des sciences, Albert Robida s'inscrit dans la mouvance générale.

1261. Notamment avec les tableaux *Le Fardeau* ou *La Blanchisseuse* et les aquarelles consacrées aux saltimbanques (voir cat. expo. *Daumier*, Paris, 1999, p. 474-493).

quotidienne des laissés-pour-compte de la grande ville, qui fit déclarer à Robida en 1900 :

« Le naturalisme me blesse, il n'est pour moi que la conséquence de la photographie, avec sa vérité sans choix, inutile : je n'aime pas cette école présente qui abîme le présent pour parler de l'avenir¹²⁶². »

Dans cette appréciation de Robida, retranscrite par Emile Bayard dans son livre *La caricature et les caricaturistes*, photographie et naturalisme se trouvent donc associés et rejetés en bloc, car ils sont accusés de donner une vision trop crue, dépoétisée et insupportable de la réalité.

1262. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, *op. cit.*, p. 326.

XI. Le dessinateur et l'art théâtral

« Au XIX^e siècle, le théâtre constituait, dans les villes, la principale distraction collective susceptible de toucher la gamme la plus large de catégories sociales » affirme Christophe Charle au sujet du panorama des théâtres et de leurs publics qu'il dresse pour la période 1860-1914¹²⁶³. Alors qu'il habitait à Belleville entre 1867 et 1883, à proximité d'une quarantaine de salles groupées sur la rive droite, Robida ne pouvait ignorer ce loisir populaire, emblématique des divertissements parisiens.

Le catalogue de la « Rétrospective Robida¹²⁶⁴ », montée en 1927 en son hommage, lors du Salon des humoristes, signale l'existence de « croquis de costumes de théâtre pour le Châtelet et les Bouffes-Parisiens », ce qui prouve sa contribution aux activités théâtrales de la capitale. Partant de cet indice ténu, une enquête très sommaire m'a permis d'identifier cinq spectacles pour lesquels il conçut seul ou en collaboration, des costumes de scène.

Cette activité de costumier entre en résonnance avec une autre, moins surprenante de la part d'un dessinateur de presse attentif aux mœurs des Parisiens : la critique théâtrale par la caricature. Dans les périodiques humoristiques auxquels il s'associa entre 1867 et 1890, il produisit des contributions graphiques relatives à ce genre, dont on tentera d'identifier ici les grandes tendances, avant de mettre en évidence son intérêt marqué pour les adaptations théâtrales qui l'attirèrent au point qu'il envisagea d'y contribuer en tant que scénariste.

1263. Christophe CHARLE, « Les théâtres et leurs publics, Paris, Berlin et Vienne, 1860-1914 », *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 403-419.

1264. Salon des Humoristes, Galerie de la Boétie, 6 mars-1^{er} mai 1927. Voir « Rétrospective Robida », *Les Humoristes*, 1927, p. 123-126, n° 1421 à 1479.

1. Robida, concepteur de costumes de théâtre

Deux dessinateurs de presse associés : Grévin et Robida

Dans les archives personnelles de Robida, se trouve une lettre du dessinateur Cham, le premier à l'avoir incité à faire ses armes de caricaturiste au *Journal amusant*. Cette missive atteste la participation de Robida, en tant que concepteur de costumes, au spectacle intitulé *L'Étoile* et révèle qu'il ne s'agirait pas d'un coup d'essai :

« [...] Vos costumes de théâtre sont aussi très réussis et très amusants, j'ai vu vos derniers dans *L'Étoile*. Et vous adresse tous mes compliments ¹²⁶⁵. »

À ce jour, il n'a pas encore été possible d'identifier les précédents spectacles auxquels Cham fait allusion. Il est juste raisonnable d'affirmer que Robida contribua à *L'Étoile*, un opéra-bouffe, créé au Théâtre des Bouffes-Parisiens le 28 novembre 1877 d'après un livret d'Eugène Leterrier et Albert Vanloo, sur une musique d'Emmanuel Chabrier, bien que le livret n'attribue la conception des costumes qu'au seul Alfred Grévin.

Toujours en 1877, le nom de Robida apparaît aux côtés de celui de Grévin, pour *Rothomago*, une grande féerie de Clairville, d'Ennery et d'Albert Monnier jouée au théâtre du Châtelet, dont ils dessinèrent de concert les costumes. La participation de Robida à cette féerie ne fait, cette fois, aucun doute, puisque son nom est mentionné aux côtés que celui de Grévin dans la presse où il est précisé qu'ils ont dessiné mille cent costumes à eux deux ¹²⁶⁶. Dans les archives de la famille Robida subsistent trente-six dessins originaux pour les modèles de costumes ¹²⁶⁷. Leur qualité graphique est variable, de la simple esquisse brouillonne au dessin aquarellé minutieux sous lesquels Robida a reporté le nom d'un personnage fictif ou celui de l'acteur auquel la tenue était destinée. Parfois figurent des indications plus techniques, tels les choix des tissus ou des couleurs.

1265. L.A.S. de Cham à Robida, 14 décembre 1877, musée Vivenel, Compiègne.

1266. Voir *Le Temps*, n° 6029, 20 octobre 1877.

1267. Il ne fait aucun doute que ces dessins soient destinés à *Rothomago* puisque Robida a noté sur l'une des feuilles signées de sa main « pour *Rothomago* (Châtelet) ».

À en croire le compte rendu fait par *Le Figaro* du 9 octobre 1877, Robida aurait fait souffler un vent de fantaisie sur les costumes de scène habituellement élaborés avec une délicatesse plus conventionnelle par Grévin :

« [...] Le nom seul de Grévin rend toute épithète inutile. Ne promet-il pas tout ce que l'esprit et l'élégance parisienne ont de plus délicat ? Dans *Rothomago*, MM. Grévin et Robida ne se sont pas contentés de ces qualités ils ont aussi donné leur note comique, et avec quelle verve ! Rien de plus drôle que le cortège des invités qui viennent à la noce de Miranda, cortège allégorique dans lequel on verra défiler, dans un attirail aussi pompeux que burlesque, tous ces types légendaires si chers aux enfants Perlimpinpin, Alcofribas, Abracadabra, l'enchanteur Merlin, Mathieu Lansberg, la fée aux Roses, la fée Cocotte, Nostradamus suivis des douze signes du Zodiaque, et bien d'autres encore, sans compter M. et Mme Croquemitaine. Ces personnages si divers, que la fantaisie de MM. Grévin et Robida a revêtus des costumes les plus propres à frapper l'imagination [...] ¹²⁶⁸ »

Les journaux d'information générale, tel *Le Monde illustré* ¹²⁶⁹, et des journaux humoristiques, tel *Le Journal amusant* ¹²⁷⁰, rendirent tous hommage au travail de création colossal accompli par les deux dessinateurs. Robida, lui-même, dessina avec précision les principaux personnages du spectacle dans un compte rendu théâtral de *La Vie parisienne* ¹²⁷¹, sans toutefois signaler sa participation [Fig. 203].

Robida fit à nouveau équipe avec Grévin en 1880 pour le spectacle *Les Pilules du Diable*. En tant que collaborateur du spectacle au Châtelet, il se trouva donc très bien placé pour rendre compte, dans son journal, de la fabrication des costumes ¹²⁷² et des évènements qui rythmaient la vie des actrices en coulisses ¹²⁷³ [Fig. 56]. Les deux hommes auraient-ils poursuivi leur association pour un autre spectacle théâtral ? Il est

1268. Voir *Le Figaro*, 19 octobre 1877, p. 3.

1269. Voir M. Scott, « Théâtre du Châtelet – *Rothomago* », *Le Monde illustré*, n° 1074, 10 novembre 1877, p. 288-289. Dans le dessin lui-même, une mention manuscrite précise « costumes de Grévin et Robida ».

1270. Voir Stop, « *Rothomago* », *Le Journal amusant*, n° 1109, 1^{er} décembre 1877, p. 4.

1271. Albert ROBIDA, « Les théâtres en ce moment », *La Vie parisienne*, n° 46, 17 novembre 1877, p. 638-639.

1272. « Dans les coulisses - Les costumes des *Pilules du Diable* », *La Caricature*, 1 mai 1880, couverture, p. 1.

1273. Albert ROBIDA, « Au Châtelet - Les coulisses des *Pilules du Diable* », *La Caricature*, 1^{er} mai 1880, double page centrale, p. 4-5.

question, dans une brève lettre de Grévin, d'essayages chez le célèbre costumier parisien Landolphe¹²⁷⁴. Robida aurait-il été mis à contribution pour la création des costumes du musée Grévin, qui ouvrit ses portes au public le 5 juin 1882 ? En tout cas, il rendit hommage au musée dans son journal où le 15 juillet 1882 figure de manière exceptionnelle une caricature politique en première page [Fig. 178].

Des costumes historiques

Ce ne fut qu'avec « Le Vieux Paris », dont il fut le maître d'œuvre pour l'Exposition universelle de 1900, attraction constituée de répliques en taille réelle d'anciens bâtiments parisiens dans lesquels les visiteurs pouvaient déambuler, que Robida dessina à nouveau des costumes. Il ne dissimula pas son plaisir de créer, après avoir constitué avec ses livres sur les vieilles villes des sortes de musées de papier, un véritable musée en plein air où il put non seulement reconstituer des architectures des temps passés¹²⁷⁵, mais aussi réinventer des costumes d'époque pour habiller les commerçants qui animaient les échoppes de ce quartier du Vieux Paris [Fig. 108].

Après avoir été identifié comme concepteur de costumes originaux et fantaisistes, Robida le fut ensuite comme spécialiste des époques passées dont il maîtrisait les styles tant architecturaux que vestimentaires¹²⁷⁶. L'intérêt de Robida pour l'habillement féminin n'était pas directement lié à l'évocation de la Parisienne dans ses dessins de presse, mais se rattachait plutôt à l'histoire du costume comme en témoigne *Mesdames nos aieules, dix siècles d'élégances*, petit volume publié en 1891, ainsi que la commande qui lui fut passée en 1901 par les Amis des Livres pour l'illustration de *La Tour de Nesle* [Fig. 65].

La renommée de Robida comme spécialiste du Moyen Âge conduisit l'auteur dramatique Gaston Arman de Caillavet à faire appel à lui pour l'élaboration de costumes destinés à une pièce évocatrice de l'époque des Croisades, *Le Sire de*

1274. L.A.S. d'Alfred Grévin à Albert Robida, s. l., 1882, musée Vivenel, Compiègne.

1275. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes, op. cit.*, p. 324 : « Ce n'est qu'aujourd'hui que je suis amené par les circonstances à ma réelle vraie joie, à mes réelles aptitudes. Me voici donc à même d'exécuter des constructions pittoresques ! »

1276. Cf. son livre sur l'histoire des costumes féminins : *Mesdames nos aieules, dix siècles d'élégances*, Paris, À la Librairie illustrée, 1891, in-18 couronne, 254 p.

*Vergy*¹²⁷⁷. Cet opéra-bouffe fut créé, en 1903, au théâtre des Variétés, mais faute de preuves il est impossible d'affirmer que Robida fut, comme prévu, chargé de la conception des costumes¹²⁷⁸.

Sa participation à un projet pour la Comédie-Française est tout aussi incertaine. C'est Georges Berr, alors sociétaire de l'institution, qui entra en contact avec Robida en 1908 :

« La Comédie voudrait vous demander un grand service – et moi aussi. Nous allons jouer Leloir, Privat, Leconte et moi une jolie pièce mérovingienne du poète Rivoire & nous serions très heureux que, pour les costumes, votre talent de fantaisiste suppléât à notre pauvre imagination. [...] Je suis en cette occasion bien entendu l'interprète de M. Claretie¹²⁷⁹. »

Les informations contenues dans un numéro de *L'illustration théâtrale* paru le 31 octobre 1908, entièrement dévolu à ce spectacle intitulé *Le Bon Roi Dagobert*, ne permettent pas de savoir si Robida fut associé au projet. Dans ce numéro enrichi de nombreuses photographies, seule est mentionnée la distribution des rôles. Ni les noms des décorateurs Marcel Jambon et Lucien Jusseaume, ni celui de Robida, dont la participation reste à confirmer à partir d'autres sources, n'y figurent.

1277. L.A.S. Gaston Arman de Caillavet à Albert Robida, s. l. [Paris], mardi 3 mars 1903, musée Vivenel, Compiègne : « C'est entendu pour demain mardi 3 mars. Rendez-vous chez Landolphe - Chaussée d'Antin (en face le Vaudeville). Vous seriez tout à fait aimable d'apporter déjà quelques documents, non pas des dessins nouveaux bien entendu mais quelques gravures ou illustrations sur cette époque que vous devez avoir en si grand nombre afin que le costumier puisse tout de suite voir dans quel sens nous voulons marcher. Croyez cher monsieur à mes sentiments très sympathiques et à ma très vive satisfaction qu'un artiste tel que vous nous apporte le concours de son talent. »

1278. Opéra-bouffe en 3 actes, livret de Robert de Flers et Gaston Arman de Caillavet, musique Claude Terrasse, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre des Variétés le 16 avril 1903.

1279. L.A.S. de Georges Berr à Albert Robida, s. l. [Paris], s. d. [1908], musée Vivenel, Compiègne.

2. Revue dramatique en images

Un dessinateur de presse au théâtre

En raison des contraintes inhérentes à la technique photographique, les prises de vues dans la pénombre des salles de spectacles ne furent pas réalisables avant la fin du XIX^e siècle, époque où l'éclairage électrique fut progressivement installé dans les théâtres¹²⁸⁰. Par conséquent, la réception théâtrale adoptait, dans les années 1870-1880, une forme essentiellement textuelle (feuilletons et critiques dramatiques publiés dans les journaux, mémoires d'auteurs et d'acteurs, témoignages de spectateurs, annonces de spectacles). Les photographies théâtrales qui circulaient, alors, étaient des portraits d'acteurs pris en studio où des éléments de décor suggéraient l'espace scénique.

Dans ce contexte, Robida développa à partir de 1872, dans *La Vie parisienne*, une nouveauté journalistique initiée par Marcelin : une rubrique hebdomadaire de critique théâtrale sous forme dessinée¹²⁸¹. Il prolongea ce genre, dans son journal *La Caricature*, profitant toujours de l'absence de concurrence de la photographie. Le dépouillement réalisé pour la préparation de cette étude a permis de dénombrer dans ces deux journaux plus d'une centaine de numéros dans lesquels Robida traite explicitement de l'actualité théâtrale¹²⁸².

Lorsqu'il fut amené à rendre compte des spectacles parisiens, Robida s'inséra dans une tradition littéraire et graphique bien établie dans la presse. En effet, il existait déjà des estampes relatives aux représentations théâtrales au sein des premières revues

1280. Sitôt rendus possibles, les reportages photographiques furent diffusés dans un luxueux périodique intitulé *Le Théâtre*, revue mensuelle illustrée, éditée par la Maison Goupil. Le n° 0 paraît le 18 décembre 1897.

1281. Au sujet de la contribution de Marcelin à ce genre voir Jean-Claude YON, « La critique au crayon : l'exemple de *La Vie parisienne* (1865-1867) », dans Marianne Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le Fiel, la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008, p. 69-86.

1282. Il faut tenir compte du fait que chaque numéro comprend souvent deux, parfois trois, pages entièrement dessinées. Il faudrait également intégrer dans ce corpus les dessins apparentés au thème mais isolés dans d'autres compositions, telles les planches dépliantes de *La Caricature*.

s'adressant à un lectorat féminin¹²⁸³, avant que ne soient diffusés, vers 1835, les périodiques illustrés exclusivement consacrés au genre dramatique¹²⁸⁴. Puis la presse illustrée d'information générale, née en France en 1843 avec *L'Illustration*, réserva dès ses débuts une large place à la rubrique des spectacles, autant pour les annonces que pour les comptes rendus. La rubrique « théâtre » était le plus souvent accompagnée de croquis d'acteurs en costumes, isolés du contexte, ou bien de croquis sommaires des décors. Les caricatures de spectacles n'apparaissaient que rarement dans la presse générale, mais il existait pourtant un courant caricatural dynamique initié par *Le Charivari*, veine que Robida exploita pendant une dizaine d'années pour les rubriques théâtrales.

Premiers dessins de presse en lien avec le théâtre

Dans les toutes premières compilations graphiques de Robida sur le thème du théâtre parues dans *Paris-Caprice* en 1868¹²⁸⁵, de même que dans celle intitulée « Revue des théâtres¹²⁸⁶ » dans *Paris-Comique* en 1870, les croquis humoristiques n'entretiennent qu'un vague lien avec la programmation des salles parisiennes.

La première grande et véritable critique en image dessinée par Robida occupe la double page centrale de *La Vie parisienne* du 27 janvier 1872¹²⁸⁷. Un tel espace n'est réservé, dans le journal, qu'à des spectacles remarquables, tel *Le Roi Carotte*¹²⁸⁸ dont

1283. Jean WATELET, *La presse illustrée en France 1814-1914*, thèse, Paris III, 1998 (éditée aux Presses universitaires du Septentrion) dont un chapitre est consacré à la « Presse des spectacles ». Selon l'auteur ces « premiers comptes rendus illustrés de spectacles accompagnaient des portraits de chanteurs et de cantatrices ».

1284. Selon Jean Watelet « *L'Entracte* (1831) peut être considéré comme le premier périodique de spectacles comportant quelques illustrations » et il précise que « si *L'Entracte* a le privilège de l'antériorité, on peut dire que *L'Album des théâtres* est le premier journal illustré des spectacles (1836-1844) ».

1285. « Les théâtres », n° 15, 21 mars 1868, p. 237 ; « Les théâtres en ce moment », n° 27, 13 juin 1868, p. 11 ; « Le retour de la féerie », n° 93, 18 septembre 1869, p. 184-185.

1286. *Paris-Comique*, n° 25, 18 juillet 1870, p. 203.

1287. Première caricature entièrement dédiée à une pièce, si l'on excepte les allusions aux théâtres dans les images en bandeaux, exemple 16 décembre 1871. La planche étant dépourvue de signature, l'attribution certaine peut se faire grâce au sommaire du numéro.

1288. Opéra-bouffe-féerie, musique de Jacques OFFENBACH, livret Victorien SARDOU, créé le 15 janvier 1872 au Théâtre de la Gaîté.

Robida s'efforce de donner une vue d'ensemble en apportant un grand soin aux détails [Fig. 197]. D'un trait fin et expressif, il saisit les attitudes des comédiennes dont il ne juge pas utile de préciser l'identité tant il était assuré que le lectorat bourgeois, auquel s'adressait le journal, saurait reconnaître Zulma Buffar et Anna Judic. Parodiant les portraits-cartes, les portraits d'actrices en pied, isolés du reste de l'image par un cadre rectangulaire, répondent à l'attente des lectrices qui se déplaçaient au théâtre autant pour voir la prestation des acteurs que pour admirer les coûteux costumes de scène à propos desquels les légendes apportent des renseignements précis, aussi bien sur les textures que sur les coloris des étoffes. Les textes imbriqués dans l'image fournissent, par petites touches, des précisions sur la machinerie et les décors. La composition en étages dans lesquels s'inscrivent les décors des tableaux, comme « une vieille porte hérissée de poivrières » ou la silhouette d'un palais, met en valeur tout à la fois certains accessoires, les nombreux figurants dont le long cortège traverse l'espace scénique en zigzag et les tableaux vivants intercalés entre les actes. Les légendes, tour à tour élogieuses, descriptives et ironiques, prouvent que Robida s'interrogeait aussi sur la pertinence des décors et qu'il était sensible à la scénographie.

Dans cette première grande planche, le style de Robida est déjà affirmé : sa caricature des spectacles n'est jamais agressive et s'efforce plutôt, comme dans ses appréciations nuancées de la littérature contemporaine, de résumer la structure de l'œuvre sans en négliger les détails les plus marquants ¹²⁸⁹.

Typologie de la critique théâtrale élaborée par Robida dans *La Vie parisienne*

Le nombre de dessins que Robida dédia aux spectacles s'accrut jusqu'en 1874 (un numéro sur deux de *La Vie parisienne* pour l'année 1874) avant de décroître très progressivement jusqu'en 1879, date à laquelle il quitta l'équipe. En fonction de leur disposition interne, de leur place dans le journal et de la précision de leur portée

1289. Parmi les carnets de Robida conservés, aucun ne renferme de croquis de spectacles.

satirique, ces dessins de la période 1873-1879 sont classables en quatre catégories : le pêle-mêle graphique, la narration, l'amalgame de deux pièces et le théâtre de salon.

Dans la première catégorie, le pêle-mêle graphique, entrent de grandes compositions réunissant, dans le désordre, les allusions à différents spectacles. L'activité des salles parisiennes est généralement relatée dans *La Vie parisienne* sous l'intitulé « Les théâtres en ce moment », titre générique qui désigne de manière immédiate la fonction informative de la planche [Fig. 203]. Parfois, un subterfuge thématique, tel celui de « La lanterne magique de 1872 », justifie une mise en page différente [Fig. 200]. La multiplicité des lieux de représentation parisiens explique la densité de ces compositions récapitulatives qui combinent sans hiérarchie, ni souci d'exhaustivité les allusions au théâtre, à l'opéra, à l'opérette, aux concerts, voire aux cafés-concerts. Dans ces pages, à la différence des illustrations conventionnelles des journaux de spectacle où les acteurs apparaissent dans des poses statiques, les dessins de Robida restituent la vitalité des déplacements scéniques et l'expressivité du jeu théâtral, quitte à appliquer aux acteurs les proportions du portait-charge, à la manière de Benjamin Roubaud, caractérisé par une grosse tête supportée par un corps minuscule.

La narration, deuxième type de présentation hérité du modèle du *Journal amusant*, retrace acte par acte, voire scène par scène, le déroulement d'une pièce ou d'une soirée théâtrale. Pour ce type de compte rendu qui occupe plusieurs pages consécutives, Robida s'associait à un journaliste rédacteur de la partie textuelle, tel Abraham Dreyfus avec lequel il collaborait très régulièrement¹²⁹⁰. Proche de celle du livre illustré, auquel elle emprunte sa structuration avec en-têtes et vignettes, cette

1290. Cet auteur signait ses textes « ABR ».

L.A.S de Abraham Dreyfus à Albert Robida, s. l., s. d. [novembre 1875] : « Je comptais aller vous retrouver ce soir à l'Odéon, mais je suis très fatigué et j'emploierai plus avantageusement ma soirée à plumer à mon article que je dois donner lundi matin à M. Marcelin. Au surplus, je n'aurais rien à vous dire ce soir, ne sachant pas encore exactement ce que je vais faire, sinon que je me livrerai à une *alla provida* de prologue en vers, scène de scribe, intermède de musique sacrée, chœur de jeunes, [illisible] cahier des charges de l'Odéon, etc. etc. bref, un tas de choses que vous ne pouvez illustrer avant de les voir. »

forme narrative aux cadres iconographiques préétablis laisse peu d'espace au dessinateur qui réalise, alors, des dessins plus détaillés et soignés que dans les planches où il peut déployer tout à loisir son style fantaisiste et débridé.

Les critiques appartenant à la troisième catégorie demandent, au contraire, une grande créativité de la part du dessinateur, car elles reposent sur l'amalgame de deux pièces. Ces critiques destinées à un lectorat averti, capable de démêler les nombreuses allusions aux spectacles, ne concernent cependant que des féeries célèbres dont les lecteurs avaient facilement connaissance.

En décembre 1874, alors que le *Tour du Monde en 80 jours* – fruit d'une collaboration entre Jules Verne et Adolphe d'Ennery – était à l'affiche depuis le 7 novembre 1874, André Gill publia, à la une de *L'Éclipse*¹²⁹¹, un portrait-charge de Verne faisant tourner un globe terrestre à l'aide d'une manivelle [Fig. 201]. Par cette image qui renvoie à l'expression « tourner en rond » et au geste familier du joueur de vielle à roue rabâchant les mêmes airs, Gill se fait l'interprète de la lassitude du public face aux trop nombreuses adaptations théâtrales des romans de Verne.

Pour blâmer, à son tour, ce phénomène de ressassement, Robida élaborait une construction graphique complexe parue dans *La Vie parisienne* sous le titre « Porte Saint-Martin - Le Tour des deux orphelines en 80 jours » [Fig. 202]. Au compte rendu en image du *Tour du Monde en 80 jours*, il intégra la critique d'un mélodrame de Corman et d'Ennery, *Les deux orphelines* créé le 29 janvier 1874, toujours au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Les deux héroïnes se trouvent projetées, sous le règne de Louis XV, dans les intrigues les plus sombres. Robida s'approprie tous les ingrédients dramatiques hétéroclites des deux pièces dont il mêle les personnages entraînés dans une interminable farandole qui s'enroule autour d'un globe terrestre reposant sur les épaules d'un Atlas coiffé d'un casque colonial. La recherche des malheureuses orphelines devient, alors, le but de cette folle épopée guidée par d'Ennery, substitut de

1291. « *Le Tour du monde en 80 jours* », *L'Éclipse*, n° 320, 13 décembre 1874.

Philéas Fog. Par ce subterfuge, Robida dénonce l'omniprésence du scénariste, à l'origine de l'écriture de multiples adaptations théâtrales¹²⁹².

La planche de *La Vie parisienne* du 22 janvier 1876, intitulée « Un peu des mousquetaires à la Porte Saint-Martin » vise, selon le même procédé d'accumulation et de pêle-mêle, l'adaptation du *Tour du monde* et ses quatre cent soixante-deux représentations successives [Fig. 205]. La caricature est construite sur le principe de la substitution. Robida part de l'hypothèse suivante : après avoir endossé très longtemps le rôle de Philéas Fog, l'acteur principal du *Tour du Monde*, qui est sur le point d'incarner d'Artagnan dans *Les Trois Mousquetaires*, ne parviendra pas à se défaire complètement de son précédent rôle. Cette nouvelle mise en scène graphique, qui combine les pièces de Verne et de Dumas fils, provoque des visions cocasses : d'Artagnan chevauche un éléphant, Aramis transporte sous son bras « la Henrietta », Passepartout, à la poursuite d'un mousquetaire de Richelieu, escalade une tourelle à pans de bois et Porthos, quant à lui, déplace une locomotive, accessoire oublié de la précédente pièce.

La verve satirique de Robida à l'encontre de Verne, si présente dans les premières caricatures de *La Vie parisienne* consacrées aux adaptations théâtrales du *Tour du Monde en 80 jours* et des *Enfants du Capitaine Grant*, s'épuisa après la réalisation, en 1879, de son épais volume illustré de 450 images, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les 5 ou 6 pays du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne*.

Parallèlement à ces divers comptes rendus en images de spectacles parisiens, le « théâtre de salon » trouva sa place dans *La Vie parisienne*. Il était en usage dans la presse satirique non illustrée où il permettait de formuler des critiques par le biais de dialogues. En lien avec l'actualité, il ne relate pas une représentation en cours mais se présente comme une parodie du genre dramatique. L'usage original qu'en fait Robida réside, d'une part, dans la combinaison du texte et des caricatures et, d'autre part, dans

1292. Certaines saisons, jusqu'à cinq pièces signées d'Ennery sont montées simultanément à Paris.

la distribution qui rassemble des acteurs, des directeurs de théâtre, des personnages et des auteurs dramatiques, dont il restitue les divergences de conception.

Pour les premières réalisations de ce type, Robida s'adjoignit l'aide de divers auteurs, puis choisit rapidement d'élaborer, seul, ces saynètes. Il créa par exemple, en l'espace de quelques pages, un « opéra comique genre troubadour¹²⁹³ » en imaginant des dialogues entre Émile Augier et Jules Sandeau ; leurs échanges relatifs à la préparation de « Jean de Thommeray au Théâtre Français¹²⁹⁴ » laissent émerger toutes les ficelles du métier d'auteur qui banalisent cet « opéra » dont Robida stigmatise implicitement le manque d'intérêt. Ces petites pièces parodiques uniquement destinées à être lues et dont la mise en scène se limite aux illustrations trouvent aisément leur place au sein du numéro rétrospectif de l'année, traditionnellement publié par les journaux en décembre ou en janvier. Robida convoque, ainsi, sur le « théâtre de *La Vie parisienne*¹²⁹⁵ » les acteurs de la vie culturelle pour une grande revue comique [Fig. 204].

Le genre théâtral dans *La Caricature*

Le programme humoristique dessiné par Robida pour le premier numéro de *La Caricature* du 3 janvier 1880 promet que la rubrique théâtrale sera alimentée grâce aux « souffleurs des principaux théâtres [qui] ont été soudoyés à prix d'or [...] afin de révéler jusqu'au moindre battement du cœur de nos charmantes actrices¹²⁹⁶ » [Fig. 8]. Robida qui, dans l'hebdomadaire, fut le seul à assurer les comptes rendus en images de l'activité théâtrale parisienne, ne se conforma pas à l'amusante promesse du programme et laissa l'apanage du ton frivole à *La Vie parisienne* de Marcelin. Pour se démarquer de cet hebdomadaire concurrent, il adopta pour le sien une mise en page, une esthétique et un ton radicalement différents.

1293. « Richard Cœur de Lion », *La Vie parisienne*, 25 octobre 1873, p. 684-685.

1294. *La vie parisienne*, n° 2, 10 janvier 1874, p. 27-28.

1295. *La Vie parisienne*, 27 décembre 1873, p. 830.

1296. « Notre programme », *La Caricature*, n° 1, 3 janvier 1880, p. 4, dessin en noir et blanc sur une pleine page.

Robida commente, par exemple, de manière beaucoup moins burlesque que dans *La Vie parisienne*, une pièce adaptée d'après un roman de Verne par le duo Verne-d'Ennery à nouveau réuni. Données au Châtelet à partir de novembre 1880, les représentations de *Michel Strogoff* réservaient une grande place à la danse, comme l'atteste le dessin du neuvième tableau qui occupe la couverture de *La Caricature* du 11 décembre 1880 [Fig. 206]. L'arrière-plan de cette composition colorée fait allusion à l'affiche illustrée du spectacle [Fig. 208]. Sur la double page centrale, Robida sélectionne des tableaux incontournables de cette féerie qui met en scène jusqu'à quatre cents figurants pour une reconstitution de bataille. Malgré la complexité des scènes, l'agencement des dessins est beaucoup plus clair et dépouillé qu'ils ne le sont dans *La Vie parisienne*. Les compositions gagnent ainsi en lisibilité, tout en perdant la malicieuse agitation qui caractérisait les planches de Robida pendant la précédente décennie.

En revanche, Robida abandonne ce semblant de sobriété lorsqu'il s'agit de dessiner une figure essentielle de la vie théâtrale de son temps, l'incontournable Sarah Bernhardt, objet des plus passionnées admirations comme des plus vifs sarcasmes¹²⁹⁷. Il lui fut d'autant plus aisé et tentant de s'attaquer à cette personnalité qu'elle avait plusieurs cordes à son arc : elle était actrice mais aussi peintre, sculpteur et écrivain. Afin de rendre compte de la multiplicité des personnages qu'elle incarne dans la vie comme au théâtre, elle est représentée sous de multiples aspects avec, cependant, des caractéristiques constantes qui permettent sa rapide identification. La plupart du temps, Robida, comme ses confrères caricaturistes, dessine l'actrice de profil sous les traits d'une femme exagérément maigre au grand nez recourbé, cachant à demi son visage sous une chevelure abondante et indisciplinée.

Sarah Bernhardt est omniprésente dans les caricatures de l'actualité culturelle parisienne comme, par exemple, dans la planche dépliant, jointe au numéro 80 de *La Caricature* en juillet 1881, qui offre tout son espace oblong à l'ampleur d'un « grand panorama de la bonne ville de Paris, peint à l'huile fine par Albert Robida » [Fig. 87], à la manière des panoramas gravés qui figuraient dès 1848 en supplément de

1297. Se reporter au catalogue d'exposition très complet *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, Noëlle Guibert (dir.), Paris, Ed de la BNF, 2000.

L' Illustrated London News. S'inspirant aussi d'une attraction populaire très en vogue au dix-neuvième siècle, le spectacle de peinture installé dans une rotonde couverte, le dessinateur propose une nouvelle cartographie urbaine. Le dispositif scénographique se déploie autour de la nacelle du ballon captif des Tuileries sur le rebord de laquelle est assise Sarah Bernhardt élégamment vêtue de blanc, « spécialement engagée » pour « donner plus d'illusion encore » au panorama qui se déroule derrière elle. Sur les parois du panorama « peint à l'huile fine par Robida » se glisse, dans le quartier où se situe son atelier, un portrait très caricatural de Sarah Bernhardt, artiste échevelée vêtue d'un habit masculin, sculptant d'une main tout en peignant de l'autre.

Bien qu'il ne soit pas coutumier de cette pratique satirique, Robida élabore donc de véritables portraits-charges, non pas isolés mais mis en scène dans les situations les plus insolites. Il commente amplement en images les tournées, qui confèrent à Sarah Bernhardt un rayonnement international, et en fait, dans les années 1880-1881, un de ses sujets favoris comme dans les hilarantes « Aventures et Mésaventures de Séraphiska sur terre, sur mer et dans le ventre des bêtes féroces » [Fig. 207] dans lesquelles il se fait le metteur en scène de la tournée américaine de l'actrice, s'appuyant, comme à l'accoutumée, sur des faits réels pour ensuite extrapoler et imaginer une folle épopée.

La « Réception officielle de Sarah Bernhardt ¹²⁹⁸ » qu'accompagne un poème de Félicien Champsaur [Fig. 211], fait référence à son arrivée au Havre après sept mois d'exil américain et à l'orchestration soignée de ses départs et retours de tournée. Des allusions à ses faits et gestes hors de France viennent également ponctuer des compositions dont elle n'est pas le sujet principal, comme dans cette grande planche dépliant intitulée « Les cadeaux de Noël ¹²⁹⁹ » [Fig. 9] où Sarah reçoit « le scalp de Marie Colombier », sa rivale qui, après l'avoir accompagnée sur une tournée de huit mois en Amérique et au Canada en 1880 la calomnie dans son livre retentissant *Le voyage de Sarah Bernhardt en Amérique* (1881).

Sarah Bernhardt est aussi présentée comme une séductrice invétérée faisant perdre la tête au président Grévy qui se prend à courtiser son effigie de cire exposée au

1298. *La Caricature*, n° 75, 4 juin 1881, p. 179.

1299. *La Caricature*, n° 261, 27 décembre 1884.

musée Grévin. Robida la tourne en dérision en tant que sculptrice en mettant l'accent sur son sens aigu de la publicité qui l'amena à faire étalage de ses dons lors de sa tournée londonienne. En relatant en images, d'un numéro à l'autre, les aventures feuilletonesques de la charismatique Sarah Bernhardt, Robida entretient au fil des semaines une joyeuse complicité avec son lecteur qui reconnaît à coup sûr la silhouette longiligne de la célèbre actrice.

Dans *La Caricature*, les grandes compositions récapitulatives de multiples spectacles usitées dans *La Vie parisienne* furent abandonnées au profit de l'évocation plus lisible d'une pièce unique, signalée de façon explicite par le sous-titre du numéro : « *Jean de Nivelle* à l'Opéra comique ¹³⁰⁰ », « *Le Beau Solignac* au Châtelet ¹³⁰¹ », « *La Mascotte* aux Bouffes ¹³⁰² ». Par conséquent, dans cet hebdomadaire, la compilation d'éléments d'actualité culturelle ne se trouve que dans l'espace des planches dépliantes, comme si cette forme récapitulative et désordonnée était reléguée en périphérie du journal. Il est possible, grâce à l'examen de ces vastes planches conçues dans un esprit de synthèse de l'actualité culturelle, de se faire une idée des opinions de Robida au sujet de la programmation des théâtres. Le supplément de *La Caricature* de juin 1880 en est un exemple significatif. Dans le « Grand défilé des vainqueurs » de l'année sélectionnés à l'issue du « Grand prix de Paris pour l'amélioration des races masculines et féminines ¹³⁰³ », Robida dessine une procession burlesque et hétérogène menée par les trois vainqueurs de la saison : Émile Zola, Sarah Bernhardt et Erik Nordenskiöld [Fig. 19]. Dans ce cortège coloré et turbulent, conforme à la tradition satirique du panthéon charivarique popularisé par Benjamin Roubaud et Nadar, figurent d'une part « le char des auteurs dramatiques » et, d'autre part, les noms de « toutes les pièces de la saison » et ceux des théâtres dans lesquels elles ont été jouées qui sont assimilés à autant de théâtres de Guignol.

1300. *La Caricature*, n° 13, 27 mars 1880.

1301. *La Caricature*, n° 5, 31 janvier 1880.

1302. *La Caricature*, n° 56, 22 janvier 1881.

1303. Le numéro entier de *La Caricature* du 9 octobre 1880 est consacré au « Grand Prix de Paris pour l'amélioration des races masculines et féminines ». Ce titre fait écho aux théories eugénistes en vogue à cette époque.

Robida exprime, ici, sa préférence pour les spectacles musicaux¹³⁰⁴, qui s'exercent au détriment de l'art dramatique. Pour ce faire, il place en tête du cortège Verdi, coiffé du klaft des pharaons, chevauchant un sphinx hilare (allusion ironique à son opéra *Aïda* qui triomphait à Paris en 1880). Le maître du bel canto voisine avec les principaux représentants de genres très appréciés depuis le Second Empire, l'opérette et l'opéra-bouffe ; juste derrière Verdi, heureux de son succès, parade Offenbach qu'il présente comme « le maestro Offenbach, père de *La Fille du Tambour-major* » aux côtés de Delibes avec son opéra *Jean de Nivelle*¹³⁰⁵, de Lecoq (rival d'Offenbach) avec son opérette *Giroflé-Girofla* et, enfin, de Planquette¹³⁰⁶.

Selon la tradition des charivaris, la marche de ce cortège coloré et mouvementé, parodiant la marche triomphale d'*Aïda*, est rythmée par le vacarme d'instruments variés, dont les trompettes de la Renommée dans lesquelles soufflent les quatre des compositeurs, ces « trompettes Sax, commandées par le Père Éternel pour le jugement dernier¹³⁰⁷ » qui sont une extrapolation robidienne d'après la récente invention du saxophone. Bien loin derrière les auteurs d'opéras et d'opérettes, se trouvent placés les auteurs dramatiques, parmi lesquels Sardou, Meilhac et Halévy, Coppée, sont encore connus aujourd'hui. Les autres se trouvent relégués dans la masse des petits auteurs qui tentèrent, à cette époque, de vivre de leur plume.

Dans une autre planche dépliant, celle offerte en supplément à *La Caricature* du 9 juillet 1881 [Fig. 87], Robida condamne la trop grande fréquence de mises en scène de spectacles tirées des romans de Zola au théâtre de l'Ambigu-Comique, autrefois dévolu au vaudeville. Le drapeau, qui flotte au-dessus de l'édifice, affiche l'inscription « théâtre naturaliste » pour indiquer que Zola y est désormais bien implanté. Sur le fronton, sont gravées, en toutes lettres, l'inscription « maison de Zola », nouveau nom de l'Ambigu, et l'expression « drame expérimental » qui insiste sur le genre théâtral qui y est produit. La légende, qui clame « plus de rengaine, ni de

1304. Dans les caricatures de Robida la musique joyeuse d'Offenbach est toujours opposée à la musique sérieuse de Wagner.

1305. Pièce créée avec grand succès le 8 mars 1880.

1306. Dont *Le Voltigeur de la 32^e* fut présenté au théâtre de la Renaissance.

1307. Selon la précision donnée dans la légende.

ficelles¹³⁰⁸ », renvoie aux tentatives de Zola pour renouveler le genre dramatique par l'abolition de l'emphase caractéristique du drame romantique, genre que Robida appréciait par-dessus tout et qui fut remis à l'honneur dans la fin de siècle avec *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand créé en 1898¹³⁰⁹.

Dans *La Caricature*, ce sont au total, soixante-cinq pages dessinées qui sont réservées à l'actualité théâtrale, parmi lesquelles vingt-trois en couleurs occupent la une. Les dessins en noir et blanc, placés dans les numéros à divers endroits, sont le plus souvent imprimés sur une page isolée ou sur la double page centrale qui fait écho à la couverture. La répartition temporelle des critiques théâtrales fut irrégulière : quinze en 1880, six en 1881, trois en 1882, trois en 1883, aucune en 1884, trois en 1885 et trois en 1886. Après 1883, le quasi-abandon d'une rubrique, qui paraissait essentielle à un journal humoristique tourné vers les arts et les lettres, fut probablement causé par plusieurs facteurs : la lassitude rencontrée par Robida après dix ans de reportages hebdomadaires dans les salles parisiennes, son envie de se consacrer à l'écriture et à l'illustration de romans ou de nouvelles, ainsi que son éloignement de la capitale puisque, cette année-là, il avait quitté Belleville pour s'installer à Argenteuil avec sa famille.

En octobre 1881, la parution d'un numéro rétrospectif sur « Le Drrrame¹³¹⁰ » semblait déjà traduire la volonté de Robida de clore le chapitre des critiques de spectacle en images [Fig. 210]. À cet effet, six des huit pages de l'hebdomadaire sont occupées par de multiples déclinaisons des poncifs du genre : drame militaire, à grand spectacle, larmoyant, populaire, naturaliste, scientifique, etc. Par cette synthèse à la fois historique et humoristique, il démontre l'impasse dans laquelle s'est engagé le

1308. Se reporter au croquis et à la légende n° 25 de la planche dépliant.

1309. L.A.S. d'Albert Robida à Angelo Mariani, s. l. [Paris], 23 janvier 1898 [lieu de conservation actuel inconnu] : « Bref tout irait mal si par compensation je n'étais allé à *Cyrano de Bergerac* [...]. J'y retournerai & nous irons à huit revoir, réentendre & rerevoir cette pièce qui nous venge de tous les Zola, de tous les Ibsen, de tous les Mirbeau, de tous les obscènes, de tous les dégoutantistes ou dégoutantristes & autres vilains messieurs des plus mauvais jours de notre histoire. »

1310. *La Caricature*, n° 96, 29 octobre 1881, couverture en couleurs.

théâtre dans les années 1880 et exprime des regrets face à la disparition du drame romantique :

« [...] Le grand drame est mort !... Hélas, émotions violentes si douces aux cœurs de nos pères, nous ne vous connaissons plus ! De temps en temps on nous servira un drame naturaliste et dégoutantiste ou une pièce scientifique [...] ¹³¹¹. »

Robida rejette, une fois encore, la voie théorique ouverte par Zola. Au début de l'année 1883, il dresse à nouveau un bilan attristé face au déclin de « l'opérette ¹³¹² », personnifiée à la une [Fig. 222], dans un panorama très complet grâce auquel il semble, une dernière fois, édifier les lecteurs.

Publiées en 1886, ses dernières critiques furent créées par souci de se rendre agréable auprès de connaissances professionnelles ou de certains de ses amis, plutôt que par intérêt manifeste pour les pièces sélectionnées. On peut s'arrêter sur deux exemples parmi d'autres. Les représentations du *Prince Zilah* de Jules Claretie ¹³¹³ et d'*Hamlet* à la Comédie-Française ¹³¹⁴, où Claretie occupait le poste d'administrateur général depuis 1886, ont pu être évoquées dans *La Caricature* à la demande de Georges Decaux, grand ami de cet auteur dramatique. De son côté, Robida tenta de favoriser son ami et ex-collègue de *La Vie parisienne*, Abraham Dreyfus ¹³¹⁵, auteur de la pièce *L'incendie des Folies-plastiques*. Ce dernier envoya une lettre à Robida pour le remercier d'avoir exécuté une critique destinée à promouvoir sa pièce qui, malheureusement, ne rencontrait pas le succès escompté ¹³¹⁶. En retour, par courrier,

1311. *Ibid.*

1312. « L'opérette », *La Caricature*, n° 161, 27 janvier 1883, p. 25, couverture en couleurs.

1313. « *Le Prince Zilah* au Gymnase », *La Caricature*, n° 274, 28 mars 1885, p. 101, dessin en noir et blanc sur pleine page.

1314. « À la Comédie-Française », *La Caricature*, n° 356, 23 octobre 1886, p. 345, couverture en couleurs.

1315. « L'incendie des Folies-plastiques », *La Caricature*, n° 362, 4 décembre, p. 395, dessin en noir et blanc en haut de page.

1316. L.A.S de Abraham Dreyfus à Albert Robida, s. l., s. d. [janvier 1887], musée Vivenel, Compiègne : « Mon cher ami, J'ai été retenu chez moi depuis le jour de l'an par un gros rhume et c'est hier seulement qu'on m'a apporté le numéro de *La Caricature* dans lequel vous illustrez ma pièce si agréablement. Merci mille fois pour cette excellente réclame ce merci d'autant plus que ma pièce ne s'y prêtait guère puisqu'elle n'a pas réussi. »

Robida fit son mea-culpa estimant que sa page de publicité était ratée¹³¹⁷. Ce fut l'ultime critique théâtrale en image de Robida qui venait de terminer l'illustration des *Œuvres de Rabelais* et qui entendait désormais se tourner vers des activités graphiques plus proches de la littérature.

3. De la scène au livre et du livre à la scène

La critique, de la presse à l'anticipation

Les matériaux graphiques accumulés pour la restitution, dans *La Caricature*, de l'univers théâtral parisien sont réemployés dans les romans de mœurs publiés par Robida au début des années 1880 mais il y est moins question des spectacles que de l'agitation en coulisses où évoluent de nombreuses figures féminines en justaucorps¹³¹⁸. De même, alors que cinq pages de *La Caricature* étaient dédiées à la féerie *Les Mille et Une Nuits*, Robida s'associa à Octave Uzanne pour que les lecteurs de *La Vie élégante* bénéficient d'une découverte de « L'envers d'une féerie¹³¹⁹ » à travers une nouvelle illustrée.

Le style des dessins de Robida est aux antipodes de l'œuvre intitulée *Dans les coulisses*¹³²⁰, créée, presque à la même date, par Félicien Rops qui conçut le frontispice de *La Vie élégante*. Robida, bien qu'il représente des actrices peu vêtues et insinue, par la présence d'un homme en habit de ville coiffé d'un chapeau, la convoitise qu'elles

1317. L.A.S d'Albert Robida à Abraham Dreyfus, 9 janvier 1887, musée Vivienel, Compiègne : « Mon cher ami, je n'ai droit qu'à des reproches je suis un misérable, j'ai fait une mauvaise page que je me reproche d'autant plus vivement que j'avais eu l'intention d'en faire une bonne. Si, votre pièce y prêtait. Je voulais faire plus qu'une page, en développant la chasse au gendre, et le père qui n'a que des filles, et le père aux garçons. Mais entre l'obligation de faire vite, j'avais moi aussi mon rhume, un rhume [illisible] et j'ai abouti à cette page pour laquelle je voulais vous aller faire mes excuses. J'irai vous voir un de ces jours puisque vous ne m'en voulez pas. »

1318. Voir entre autres : *La Grande Mascarade parisienne*, Paris, À la Librairie Illustrée, 1880, dessin p. 193 « Dans les coulisses » ; *La Vie en rose*, Paris, Dentu, 1883, dessin p. 253 « Dans les dessous du Châtelet ».

1319. « L'envers d'une féerie », *La Vie élégante*, texte d'Octave Uzanne, dessins de Robida, 15 mars 1882, p. 154-163.

1320. Félicien ROPS, *Dans les coulisses*, c. 1878-1881, crayon de couleur et pastel non fixé sur préparation à l'aquarelle, 22 × 14,5 cm, musée Félicien Rops, Namur.

inspirent, parvient à gommer l'érotisme du sujet pour en faire une sorte de visite technique et documentaire des coulisses. Alors que Rops dessine, de trois quarts dos, un nu féminin dont le satiné de la peau est rendu par le velouté délicat du pastel et dont les formes se détachent en clair-obscur, Robida, par un dessin au trait assez net, atténue la pénombre et le côté troublant qui se dégage de cet univers clos [Fig. 214]. En soulignant la lassitude des figurantes, en attente d'entrer en scène, tricotant dans les loges ou discutant derrière les pans du décor, il dépoétise l'univers théâtral devenu trivial et sans éclat [Fig. 215]. La magie du théâtre aurait-elle cessé d'opérer, aux yeux de Robida, après qu'il eut découvert cette atmosphère laborieuse lors de la préparation de costumes ? L'ennui des figurantes blasées semble refléter son propre désenchantement face aux nouvelles pièces qu'il jugeait insipides en comparaison des drames romantiques.

La connaissance approfondie qu'il avait de l'activité des salles parisiennes lui permit d'en donner, en 1883, une vision à peine déguisée par l'anticipation, dans son livre *Le Vingtième Siècle*. Dans la société fictive qu'il y décrit, tous les biens culturels sont soumis à un principe d'efficacité auquel l'art théâtral n'échappe pas. Les textes des auteurs classiques sont si peu respectés que les auteurs du XX^e siècle n'hésitent pas à procéder à des remaniements afin d'obtenir « du classique mis au courant des progrès modernes, du classique perfectionné¹³²¹ ! ». Contrairement à la pratique musicale tombée en désuétude et relayée par une unique usine productrice de musique, le théâtre reste un élément central de la vie mondaine de 1952 : les loges du théâtre du Palais-Royal et la salle de l'Opéra offrent un spectacle aussi distrayant que celui de leurs scènes, et les critiques ne manquent pas de divulguer d'indiscrètes informations sur la vie de spectatrices dont ils louent, en outre, les toilettes [Fig. 221].

Pour retenir l'attention des spectateurs, plusieurs genres théâtraux fusionnent, au point que les pièces classiques sont métamorphosées, sur scène, en pièces d'action. Phèdre, émouvant personnage racinien tourmenté par un illicite et fatal amour, en est réduite, suite à un arrangement « moderne », à jouer l'Hercule de foire, brandissant à bout de bras Hippolyte pour manifester, sans nuances, sa passion. « La nouvelle dona

1321. Albert ROBIDA, *Le Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, p. 64.

Sol ¹³²² » donne dans le même registre et, non contente de retenir entre ses dents un des protagonistes d'Hernani, elle complète son exploit en hissant à bout de bras de haltères volumineux. Indéniablement, l'art dramatique subit une transformation qui vise à le rapprocher du cirque. « Clara la belle tragédienne ¹³²³ » partage une piste avec des clowns pour le plus grand plaisir d'un public suggéré à l'arrière-plan par quelques silhouettes évanescences [Fig. 218]. « Les imprécations de Camille au Théâtre-Français » sont le prétexte d'un numéro de trapèze de Mlle Bertha « jeune première, tragédienne et gymnasiarque ¹³²⁴ » [Fig. 216], dont les acrobaties évoquent dans un style parodique celles de *Miss Lala au cirque Fernando* peintes par Degas ¹³²⁵.

Les images d'anticipation de Robida prennent leur source dans des événements culturels de 1882 dont il craint et prédit la dérive pour 1952. Le ballet de *Faust* dont il est question dans *Le Vingtième Siècle* atteste cette démarche par sa référence explicite au *Petit Faust* d'Hervé, opéra-bouffe qui triomphait depuis février 1882 au théâtre de la Porte Saint-Martin ¹³²⁶. Dans son roman, Robida ne fait qu'amplifier une mode de la fin du XIX^e siècle où de nombreuses pièces fournissaient le prétexte à une féerie ou à un grand déballage d'animaux exotiques ¹³²⁷. La vignette montrant un amusant fauve en répétition dans « le foyer du Théâtre-Français ¹³²⁸ » est un clin d'œil à ce genre de pratique où le beau texte est minoré et édulcoré pour faire place à des attractions et des interventions d'animaux dressés. Dans le même esprit parodique, la géométrie rigoureuse du tableau de Jacques-Louis David *Le Serment des Horaces* (1784, musée du Louvre), est, elle aussi, gaillardement bousculée dans une autre vignette pour

1322. *Le Vingtième Siècle*, op. cit., p. 221.

1323. « Clara la belle tragédienne », *Le Vingtième Siècle*, op. cit., planche en regard de la p. 64.

1324. *Le Vingtième Siècle*, op. cit., p. 67.

1325. Edgar Degas, *Miss Lala au cirque Fernando*, 1879, huile sur toile, 147 x 77 cm, Londres, National Gallery.

1326. Et qui était lui-même une parodie du *Faust* de Charles Gounod, opéra créé le 19 mars 1859 au Théâtre Lyrique.

1327. Voir Arnold MORTIER, *Les soirées parisiennes de 1879, par un Monsieur de l'Orchestre*, Paris, Dentu, 1880, p. 21. À ce propos, le célèbre critique relate, en 1880, avec ironie une conversation suscitée par la fermeture prolongée d'un théâtre pour la préparation d'un nouveau spectacle : « – Qu'est-ce que ça peut-être ? – Une reprise d'*Orphée* comme à la Gaîté ? – Une opérette tirée de Jules Verne ? – Un second *Tour du Monde* ? – Alors, il y aurait des lions... c'est pour ça qu'on répète si longtemps ! ».

1328. « Le foyer du Théâtre-Français », *Le Vingtième Siècle*, op. cit., p. 29.

devenir un tableau vivant dans la mise en scène qu'un certain Gaëtan Dubloquet a imaginé pour rajeunir *Horace*, la pièce de Corneille transformée trois siècles plus tard en spectacle de pur divertissement.

Le diagnostic scripto-visuel de l'art théâtral présenté par Robida est très proche d'un « recyclage culturel ¹³²⁹ » des œuvres du passé, processus analysé en 1970 par Jean Baudrillard dans son ouvrage sur la société de consommation de masse, dont les observations tournées vers la période contemporaine s'appliquent néanmoins à la société du *Vingtième siècle* imaginée par Robida : « la culture n'est plus produite pour durer » car elle est soumise à un renouvellement constant, « à la même vocation d'actualité que les biens matériels ¹³³⁰ ».

Saturnin Farandoul sur les planches ?

Alors qu'il s'était éloigné des salles parisiennes depuis plus de trois ans, Robida reçut de Paul Fort, alors à la tête du théâtre des Arts, l'annonce de l'achèvement prochain du scénario de l'adaptation théâtrale concernant l'une de ses œuvres littéraires :

« Notre scénario de *Saturnin Farandoul* va être terminé, nous vous l'enverrons donc le plus tôt possible ¹³³¹. »

Paul Fort, qui fréquentait le café Voltaire, alors quartier général des poètes symbolistes, fut en 1889 le rédacteur d'un manifeste en faveur de ce groupe en rupture avec la scène naturaliste qui prévalait notamment au Théâtre Libre créé par André Antoine en 1887. En outre, Paul Fort apportait son soutien à de jeunes auteurs, notamment au groupe du « théâtre mixte » qui chercha à entrer en contact avec Robida par son intermédiaire :

« Mr Henry de Rock, quelques hommes de lettres, et plusieurs jeunes gens s'occupant d'art dramatique, ayant pris l'initiative de former un nouveau théâtre – le théâtre mixte – pour aider les jeunes auteurs à se faire connaître, (sans distinction d'école), je viens vous demander de leur part si vous voulez bien accepter le titre de membre honoraire de ce théâtre – (gratis, bien

1329. Jean BAUDRILLARD, *La Société de consommation*, Gallimard, « Folio », 1987 (1^{re} éd. 1970), p. 151.

1330. *Ibid.*, p. 152.

1331. L.A.S. de Paul Fort à Albert Robida, [Paris], 14 mai 1889, musée Vivenel, Compiègne.

entendu). C'est une chose très sérieuse dont s'occupent Mrs Mounet, Dupont, Vernon, Cornaglia, etc., etc. J'espère que vous ne refuserez point de lui faire cet honneur. Le secrétaire du comité m'a chargé de vous envoyer cette lettre de demande ; seriez-vous assez bon pour me répondre le plus tôt possible sur ce sujet, afin que je vous envoie vos deux cartes de membre honoraire, ou plutôt vos entrées permanentes au théâtre [illisible] le dernier vendredi de juin. Même si vous ne pouviez point venir à nos séances littéraires, ces deux cartes d'invitation vous sont abandonnées¹³³². »

On ne sait si Robida côtoya ce groupe émergent, ni s'il suivit la création par Paul Fort et Lugné-Poe, en 1889, du Théâtre d'Art (qui devint en 1893 le Théâtre de l'Œuvre) dont une des vocations était d'offrir un espace scénique aux pièces dramatiques de Maurice Maeterlinck. Quoi qu'il en soit, il se sentait, de toute évidence, sur le plan artistique plus en phase avec l'esthétique de l'école symboliste qu'avec l'approche naturaliste.

***La Grande Mascarade parisienne* exploitée par Albin Valabrègue**

L'adaptation théâtrale de *La Grande Mascarade parisienne* (1880) suscita un vif intérêt et eut de nombreux retentissements dans les journaux, non pour ses qualités dramatiques, mais parce qu'elle fit l'objet d'une plainte déposée par Robida auprès de la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques contre Albin Valabrègue. Cet auteur de pièces à succès, lui-même membre de cette commission, avait offert, quelques années auparavant, sa collaboration à Robida pour l'adaptation théâtrale de *La Grande Mascarade parisienne* dont il estimait pouvoir tirer une brillante comédie. Bien qu'il n'ait pas répondu défavorablement à sa demande, Robida ne donna pas suite au projet jusqu'à ce qu'il assiste fortuitement, en 1889, à une représentation de *La Sécurité des familles*, pièce du même Valabrègue jouée au théâtre du Vaudeville.

Comme il avait constaté un plagiat manifeste de *La Grande Mascarade Parisienne*, Robida mit Valabrègue en demeure de reconnaître son emprunt, mais ce dernier s'entêta à nier toute parenté entre sa pièce et l'ouvrage. L'affaire fut donc mise entre les mains de la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques. S'ensuivit un conflit, particulièrement animé, dont les rebondissements, rapportés par les journaux de l'époque, furent provoqués en particulier par Valabrègue qui tentait d'aller

1332. L.A.S. de Paul Fort à Albert Robida, [Paris], 14 mai 1889, musée Vivenel, Compiègne.

contre l'avis de la commission, qu'il savait favorable à Robida bien que ce dernier l'ignorât¹³³³. Au lieu de verser, comme la commission l'exigeait, les deux pour cent des droits de sa pièce à l'auteur plagié, Valabrègue lui offrit une somme fixe. Alors que ce dernier arrangement allait à l'encontre de ses intérêts financiers, Robida, par crainte que la Commission ne tranche pas en sa faveur, souhaita mettre fin à cette situation conflictuelle et accepta ce compromis. Scandalisés par les manœuvres du dramaturge et par sa si mauvaise foi malgré l'évidence du plagiat, les membres de la Commission des auteurs le contraignirent à démissionner. *La Grande Mascarade Parisienne* ne bénéficia donc pas de la fidèle adaptation théâtrale que Robida avait espérée.

Les projets d'adaptation du *Vingtième Siècle*

La structure même du roman *Le Vingtième Siècle* (1883) incite à l'adaptation théâtrale puisque les trois grandes parties du récit ressemblent à des scènes et des actes qui respectent, chacun, l'unité de temps et de lieu. De plus, la page liminaire de l'édition Decaux [Fig. 220], où le rideau de théâtre dévoile partiellement la ville de l'avenir, apparente le livre à un espace théâtral qui invite le lecteur à un spectacle de féerie. Cette première impression perdure au fil des pages sur lesquelles texte et illustrations transportent, à de nombreuses reprises, le lecteur sur la scène et dans la salle de différents théâtres parisiens [Fig. 221].

Les caractéristiques scéniques du *Vingtième Siècle* certainement favorisèrent les projets d'adaptation théâtrale. Une première proposition est lancée, presque par boutade, par l'écrivain Félicien Champsaur, pourtant peu accoutumé à cet exercice spécifique d'adaptation pour la scène :

« *Le Voyage à travers l'impossible* a fait un four hier soir. Quand voulez-vous que nous nous décidions pour une belle féerie – amusante et moderne¹³³⁴ ? ».

La référence à la « pièce fantastique en trois actes » de Verne et d'Ennery réunissant les principaux héros des *Voyages extraordinaires*, présentée pour la première fois au

1333. Les textes de quelques articles parus dans la presse sont réunis dans l'annexe 4. S'y trouvent également lettres se rapportant à cette affaire.

1334. L.A.S. de Félicien Champsaur à Albert Robida, Paris, décembre 1882, musée Vivenel, Compiègne.

Théâtre de la Porte Saint-Martin le 25 novembre 1882¹³³⁵, aide à replacer dans le temps cette lettre non datée de Champsaur, mais écrite peu après la sortie en librairie du *Vingtième Siècle*. Par sa question, Champsaur semble réitérer auprès de Robida une offre de collaboration théâtrale à laquelle ce dernier n'aurait pas encore donné suite.

Lors de la parution du *Vingtième Siècle*, John Grand-Carteret souligne, lui aussi, les affinités de celui-ci avec ce genre théâtral en vogue :

« Toute cette machinerie scientifique, mise en mouvement par un dessinateur ingénieux, défile devant nous comme un décor de théâtre ; féerie graphique au lieu d'être exécutée, mais qui n'en est pas moins scénique¹³³⁶. »

Type de représentation très prisé du public de la fin du XIX^e, friand de machineries sophistiquées, de costumes exotiques et de gracieuses démonstrations du corps de ballet, la féerie aurait, effectivement, été la forme théâtrale la plus adaptée à la transcription scénique de cette anticipation. Émile Bayard mentionne, d'ailleurs, sans plus de précision, que du *Vingtième Siècle* « on a tiré une grande féerie pour le théâtre de Saint-Pétersbourg¹³³⁷. » En ce qui concerne l'adaptation du *Vingtième siècle* à la scène, les nombreux encouragements reçus par Robida de la part de personnalités littéraires témoignent, à leur manière, de l'accueil très favorable réservé au roman.

En 1890, deux lettres successives adressées à Robida par le dessinateur Ferdinand Bac, collaborateur de *La Caricature* depuis 1881, font état d'un nouveau projet dont l'élaboration semble, cette fois, plus concrète puisque le lieu de représentation est défini et que des répétitions y sont projetées. Il s'agit du Nouveau Cirque, une salle bénéficiant d'un éclairage électrique inaugurée en 1886, dont les revues attiraient le Tout-Paris par de spectaculaires mises en scène orchestrées grâce à une machinerie complexe. Le 25 avril 1890, le dessinateur Ferdinand Bac se chargeait

1335. Jules VERNE et Adolphe D'ENNERY, *Voyage à travers l'impossible*, pièce présentée, illustrée et commentée par F. Raymond, Paris, Éd. La Vue, 1981. Au sujet de l'élaboration de la pièce, consulter l'avant-propos de François Raymond.

1336. John GRAND-CARTERET, *Les Mœurs et la Caricature en France*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 484.

1337. Émile BAYARD, *La caricature et les caricaturistes*, op. cit., p. 316. Heinrich Raatschen a cherché à vérifier cette information, mais sans succès.

de transmettre à Robida une invitation de Raoul Donval, le directeur de l'établissement, à venir collaborer à un des spectacles :

« Monsieur Donval, Directeur du Nouveau Cirque m'a chargé hier de vous demander si en principe vous accepteriez de faire en collaboration avec moi, une pièce-pantomime pour son Cirque [...]. Il a déjà les éléments et tient beaucoup à votre signature comme un de nos plus éminents fantaisistes ¹³³⁸. »

Sans doute, en grande partie, grâce à son *Vingtième Siècle*, Robida fut considéré, à ce moment-là, comme un des « plus éminents fantaisistes » de son époque, et jugé garant de la réussite de cette aventure. Avant même que le projet n'ait pris réellement forme, Ferdinand Bac annonça dans le *Gil Blas* une prometteuse « pantomime nautique » à laquelle le nom de Robida est associé :

« Contrairement à ce qui a été annoncé par plusieurs journaux, c'est une pantomime nautique à grand spectacle, dont le scénario est de MM. Robida et Ferdinand Bac, que M. Donval doit nous donner au Nouveau-Cirque immédiatement après la Revue. Le titre est *Gribouille*. On parle d'une mise en scène extrêmement pittoresque et riche en surprises de toutes sortes. Du reste, le nom de deux auteurs seul nous promet une suite de fantaisies étonnantes ¹³³⁹. »

Bac tint Robida au courant de la campagne publicitaire qui fut lancée, semble-t-il, pour apaiser un malentendu au sujet de la programmation :

« Vous avez vu j'ai fait annoncer notre pantomime dans les journaux de cette façon il n'y aura plus de contestation [...]. Aussitôt que la Revue sera en train nous lancerons Donval pour la mise en répétition ¹³⁴⁰. »

La pièce, annoncée en 1890, fut montée l'année suivante, mais rien ne permet aujourd'hui d'affirmer que cette « pièce-pantomime », annoncée par Bac dans la presse, fut effectivement conçue par Robida lui-même :

« *Gribouille* la pantomime du nouveau-Cirque de la rue Saint-Honoré a eu un gros succès. M. Donval est sollicité pour autoriser la représentation de cette amusante fantaisie au Cirque de l'exposition de Moscou ¹³⁴¹. »

1338. L.A.S. de Ferdinand Bac à Albert Robida, 25 avril 1890, musée A. Vivenel, Compiègne.

1339. *Gil Blas*, n° 3978, 9 octobre 1890, p. 1

1340. L.A.S. de Ferdinand Bac à Albert Robida, 25 octobre 1890, musée A. Vivenel, Compiègne.

1341. *Le Figaro*, n° 128, 8 mai 1891.

Alors que s'achevait la parution en feuilleton, dans *La Science illustrée*, du roman futuriste de Robida *La Vie électrique*, les projets d'adaptation du *Vingtième Siècle* furent à nouveau à l'ordre du jour. Une lettre adressée à Robida par Émile Rochard, le directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin, en fait mention :

« Mon cher ami, Mais certainement nos projets tiennent toujours ! En même temps que vous j'ai aussi reçu une lettre de M. Camille de Roddaz que je connais un peu, il m'invitait à déjeuner pour me parler d'une affaire qui "m'intéresserait". Je n'y suis pas allé et lui ai répondu que je connaissais l'affaire et ne pouvais m'en occuper étant engagé moralement avec vous. Dès que *La Vie électrique* sera parue je la dévorerais. Rappelez-vous bien le danger de reprise et d'opposition que nous avons trouvé en causant l'an dernier chez Decaux¹³⁴². »

Robida semble prendre le projet au sérieux et convoite le théâtre du Châtelet, qui accueillait, alors, les plus prestigieuses et spectaculaires féeries de la capitale :

« Mon cher ami, Il paraîtrait que Clèves est maintenant l'associé de Flourey au Châtelet et qu'il y a des capitaux. Decaux peut parler ou faire parler du *Vingtième Siècle* à Flourey qu'en pensez-vous. [...] ¹³⁴³ »

Une lettre destinée, non pas à Robida, mais à l'auteur dramatique Camille de Roddaz, lettre écrite en 1892 par l'auteur de vaudevilles Paul Burani, dévoile une entreprise scénique concurrente, explicitement inspirée du *Vingtième Siècle*, baptisée « L'An 2000 ». Par la longue explication de Burani, on apprend que cette adaptation avait reçu l'aval de Robida et qu'après maints accords et tractations avec différents théâtres, suivis de refus liés à des contingences externes au projet, sa réalisation fut ajournée, puis annulée :

« [...] Tout a échoué. L'affaire de *L'an 2000* est dans le lac. Cette idée soumise par moi, à Flourey, au Châtelet, l'avait emballé – il m'avait même, après lecture d'un court scénario de tableaux et décors, engagé à lire un ouvrage, très connu, mais que le hasard m'avait empêché d'avoir sous les yeux : *Le XX^e siècle* de Robida. – Que Robida vous serve ou non, il y a des dessins, il nous aidera pour les maquettes et les costumes et son nom sur l'affiche fera bien [...], me dit-il ¹³⁴⁴. »

Burani chargea Camille de Roddaz de poursuivre les négociations de ce projet, dont la concrétisation semblait incertaine. Là encore, on mesure le retentissement du

1342. L.A.S. de Émile Rochard à Albert Robida, Paris, 15 septembre 1892, musée Vivenel, Compiègne.

1343. L.A.S. d'Albert Robida à Abraham Dreyfus, s. l., s. d. [1892], musée Vivenel, Compiègne.

1344. L.A.S. de Paul Burani à Camille de Roddaz, s. l. n. d., musée Vivenel, Compiègne.

Vingtème Siècle, toujours évoqué en 1892, dix ans après sa parution lorsqu'il s'agit d'augurer du monde futur et combien la renommée de son auteur est un gage de succès. Il faut peut-être imputer le non-aboutissement de ces multiples et ambitieux projets à la modestie naturelle de Robida, plus attiré par la création graphique en solitaire, à l'écart du tumulte et des mondanités de la capitale, que par le gain et la notoriété qu'auraient pu lui apporter ces grands spectacles populaires.

XII. Le dessinateur et l'image animée

1. L'image dessinée et l'image mobile

Le « téléphonoscope », une invention virtuelle

Les images visibles dans les illustrations des quatre premiers chapitres du *Vingtième Siècle* sont des tableaux du Louvre, identifiables par leurs encadrements [Fig. 179, 192], et *Les Noces de Cana*, peinture reproduite sous forme de papier peint [Fig. 177]. À partir du cinquième chapitre, un autre type d'images fait son apparition. Circonscrites dans une zone claire et ovale qui émerge d'un fond sombre, ces nouvelles images s'appuient sur l'évidente référence à la projection d'une lanterne magique [Fig. 217]. Malgré cet emprunt formel¹³⁴⁵ et la présentation dans le halo de la projection de sujets en action, Robida se heurte à une limite inhérente au dessin : l'impossibilité de faire comprendre par un croquis le caractère mouvant de ces images réalistes. Dès lors, dans le roman, il associe aux dessins des développements descriptifs pour expliciter le fonctionnement du « téléphonoscope », innovation technologique présentée comme un « perfectionnement suprême du téléphone » avec laquelle « le mot le dit, on voit et l'on entend¹³⁴⁶ ».

Le « téléphonoscope » est loin de produire les images oniriques d'un conte fantastique ou bien des projections accompagnées du son d'un phonographe que le baron Gortz mettra en scène pour faire revivre le mélancolique souvenir d'une cantatrice dans le roman de Jules Verne *Le Château des Carpathes* (1892). Le mérite de Robida est d'appréhender de manière nouvelle les problèmes liés aux télécommunications pour en faire la matière de son récit, mais cette invention majeure autour de laquelle s'articule *Le Vingtième Siècle* ne semble pas complètement redevable à Robida de son existence et de son appellation. Le vocable est emprunté au

1345. Parmi de possibles modèles graphiques, on peut relever le frontispice « Ma cellule est comme une chambre où viennent se retracer les objets extérieurs » pour *L'hermite de la Chaussée-d'Antin* d'Étienne de Jouy, Paris, Pillet, 18313, tome 1.

1346. *Le Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, p. 56.

caricaturiste d'origine française Georges du Maurier¹³⁴⁷ qui publia un dessin à ce sujet dans le *Punch's Almanach*, publication datant de décembre 1878 extraite du périodique anglais satirique *Punch* – significativement sous-titré « The London Charivari ». Intitulé « Edison's Telephonoscop (transmits light as well as sound) », le dessin présente un couple installé de part et d'autre d'un grand écran rectangulaire sur lequel se joue une partie de Badminton. Une des joueuses, ayant interrompu cette activité divertissante, converse, par l'intermédiaire d'un cornet acoustique relié à un fil, avec les personnages du premier plan. L'analogie des dénominations, par la logique de leurs fondements étymologiques, aurait pu être attribuée au hasard si Robida ne donnait, dans *Le Vingtième Siècle*, une version dessinée presque identique à celle du caricaturiste anglais [Fig. 140]. Une famille au complet, assiste au « Journal Téléphonoscopique » projeté sur un écran de forme rectangulaire comme sur la composition du *Punch's Almanach*, alors que, excepté sur cette représentation, tous les écrans du « téléphonoscope » sont ovales. Le dessin de du Maurier est donc, sans équivoque possible, à l'origine du nom du transmetteur d'images dessiné par Robida, plus qu'à l'origine de sa représentation.

Mais la forme que prit l'invention est plutôt secondaire ; il est plus intéressant d'observer que Robida fut l'« un des premiers témoins avisés » de « l'essor des technologies de communication¹³⁴⁸ », ainsi que l'affirment les historiens des télécommunications Patrice Carré et André Lange. Ce dernier précise la façon dont Robida utilisa les informations puisées dans les revues de vulgarisation scientifique et les expositions universelles, grandes pourvoyeuses de connaissances techniques :

« L'analyse nous montre un Robida bien informé, attentif à toutes les innovations, réalisées ou annoncées, dont la fin du dix-neuvième siècle abonde. Plus qu'un visionnaire, il est surtout un illustrateur de l'avenir, traçant une sorte de story-board du siècle à venir à partir d'idées ou d'innovations déjà formulées par d'autres. Ces innovations, il les rend visibles

1347. Heinrich Raatschen fait part dans son étude de sa découverte à ce sujet. Voir Heinrich RAATSCHEN, *Fortschritt und Spektakel : Untersuchungen zu Albert Robida : « Le Vingtième Siècle »*, Diss., University of Duisburg, 1992.

1348. André LANGE, « Entre Edison et Zola : Albert Robida et l'imaginaire des technologies de communication », *Albert Robida, du passé au futur*, Amiens, Encrage, 2006, p. 115.

et en souligne d'emblée les aspects déconcertants, amusants ou inquiétants¹³⁴⁹. »

Parmi les modèles techniques du téléphonoscope, l'un des plus plausibles est le Théâtrophone, système d'audition téléphonique des théâtres, inventé par Clément Ader qui fut offert en démonstration aux Parisiens lors de l'Exposition internationale d'électricité de 1881¹³⁵⁰.

Les recherches pour produire des images animées étaient d'actualité dans les années 1880¹³⁵¹. Le praxinoscope de Reynaud qui permettait la projection de dessins animés sur un écran, s'inscrit dans ce courant d'inventions. L'appareil baptisé « téléphstographe », dont Shelford Bidwell fit la démonstration à Paris lors de l'Exposition d'Électricité de 1881, à l'aide duquel il était possible de reproduire grossièrement une image lumineuse, rendit populaire l'idée d'une télévision électrique. C'est à cette invention, seulement à l'état d'ébauche au moment où Robida dessine les illustrations du *Vingtième Siècle*, que le téléphonoscope fait le plus fortement songer. En créant ces images « vivantes », il réagit à un sujet d'actualité qui éveilla le plus vif intérêt auprès des lecteurs de la fin du XIX^e.

D'après ces principes embryonnaires de diffusion, Robida construit dans *Le Vingtième Siècle* la description plausible d'un réseau mondial de circulation audiovisuelle grâce auquel des abonnés bénéficient d'informations. Les usages du téléphonoscope se partagent en cinq secteurs : transmission des spectacles, conversations à distance, surveillance, diffusion des nouvelles et propagation de la publicité. Patrice Carré souligne la vision globale et inédite que proposa Robida :

« Parmi les techniques dont Robida évoque la toute-puissance dans le monde qu'il met en scène, ce sont celles qui ne s'appellent pas encore de télécommunications qui semblent se tailler la part du lion. En effet le lecteur est frappé par la place essentielle que Robida accorde aux techniques de

1349. *Ibid.*, p. 115

1350. Voir les informations réunies par André Lange sur « Les sources possibles du *Vingtième Siècle* » <http://histv2.free.fr/robida/robida2.htm>

1351. Au sujet de tous les appareils inventés et expérimentés, voir Laurent MANNONI, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

communication, aux réseaux techniques et aux systèmes techniques. Il se fait le peintre d'une société en réseaux¹³⁵². »

Robida associe, tout d'abord, le téléphonoscope au divertissement théâtral dont il permet la transmission en s'appuyant sur un choix pléthorique de pièces jouées dans les théâtres des quatre coins du monde. Venant à l'appui de l'illustration, la description textuelle insiste sur la perfection inconcevable de ce dispositif dévolu à la retransmission des spectacles :

« Le dialogue et la musique sont transmis comme par le simple téléphone ordinaire ; mais en même temps, la scène elle-même avec son éclairage, ses décors et ses acteurs, apparaît sur la grande plaque de cristal avec la netteté de la vision directe ; on assiste donc réellement à la représentation par les yeux et par l'oreille. L'illusion est complète, absolue¹³⁵³. »

Patrice Carré donne des précisions sur la position originale de Robida à l'égard de la technique, omniprésente dans *Le Vingtième Siècle*, roman dans lequel l'auteur-illustrateur réunit une bonne part de ses idées sur les applications potentielles de l'électricité :

« Il se place du côté de ce que nous appellerions le consommateur. Si des techniques en elles-mêmes il ne dit que peu de choses, en revanche, sur leurs usages, sur leur pénétration dans le social, sur leur réception ils nous en dit beaucoup...¹³⁵⁴ »

Du téléphonoscope qui ressemble à un téléphone auquel on adjoint un système de diffusion des images, Robida fait découvrir les principales applications. Grâce à cet appareil, les personnages peuvent communiquer entre eux tout en se voyant réciproquement. Selon une mise en page récurrente, l'illustrateur fait figurer, au premier plan, un spectateur vu de dos et, à l'arrière-plan, une image mouvante, qui apparaît sur un écran ovale et qui se découpe en clair sur un fond sombre. Cet écran permet de recevoir « le journal téléphonoscopique » [Fig. 140] et, luxe appréciable, d'assister à la diffusion des spectacles offerts dans les salles du monde entier. L'avantage est de pouvoir se connecter à un théâtre et d'entrer en conversation avec l'un des spectateurs, au moment de l'entracte par exemple. Le souci de Robida, qui

1352. Patrice CARRE, « Robida théoricien de la communication ? », *Le Téléphonoscope, Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 6, juillet 2001, p. 19.

1353. *Le Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, p. 56.

1354. Patrice CARRE, « Robida théoricien de la communication ? », *op. cit.* p. 19.

place ce moyen de communication au sein de la sphère familiale, est de le montrer dans toute la gamme de ses utilisations quotidiennes.

C'est en « involontaire sociologue sans doute ¹³⁵⁵ », comme le souligne Patrice Carré, que Robida observe les conséquences néfastes de la technicisation appliquée à la culture. Il imagine, d'une part, le fait que les individus soient devenus passifs face à la surabondance de l'offre informative et culturelle ¹³⁵⁶ et, d'autre part, l'incidence, moins perceptible, au premier abord, sur la création artistique, elle-même, dont le potentiel s'épuise dans une spirale de surconsommation propre à la société de culture de masse ¹³⁵⁷.

Grâce à sa fonction documentaire, le téléphonoscope permet de satisfaire ce besoin insatiable de renouvellement visuel. Au cœur de l'âge d'or de la presse écrite, il apparaît, dans le roman, comme l'outil rêvé qui concrétise une ambition des journalistes de la fin de siècle : « la nécessité de raccourcir le délai qui sépare l'événement de son annonce au lecteur, l'impératif d'immédiateté dans la réception de la nouvelle (source) source des informations comme dans sa diffusion ¹³⁵⁸ ». Cette apparition instantanée de l'image d'actualité, dans l'espace privé et au cœur de l'espace urbain, fait l'objet de plusieurs illustrations du *Vingtième Siècle*.

Le téléphonoscope peut, par exemple, restituer en direct « les horreurs du sac de Pékin » sur un gigantesque écran elliptique, placé au sommet des bureaux du

1355. *Ibid.*, p. 19.

1356. Voir entre autres : « Le Théâtre chez soi par le Téléphonoscope », *Le Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, p. 56 [Fig.] et « Le Tramway au musée du Louvre », *Le Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, planche vis-à-vis de la p. 48 [Fig.].

1357. La définition qu'en donne Hannah Arendt dans l'analyse du contexte particulier des États-Unis dans les années 1950/1960 reste toujours valable. Se reporter à Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1992 (1^{re} éd. 1968), p. 265 : « La culture de masse apparaît quand la société de masse se saisit des objets culturels, et son danger est que le processus vital de la société [...] consommera littéralement les objets culturels, les engloutira et les détruira. Je ne fais pas allusion, bien sûr, à la diffusion des masses. Quand les livres ou les reproductions sont jetés sur le marché à bas prix, et sont vendus en nombre considérable, cela n'atteint pas la nature des objets en question. Mais leur nature est atteinte quand ces objets eux-mêmes sont modifiés – réécrits, condensés, digérés, réduits à l'état de pacotille pour la reproduction ou la mise en images. »

1358. Christian DELPORTE, « Jules Verne et le journaliste. Imaginer l'information du XX^e siècle », *Le Temps des médias*, 1/2005, n° 4, p. 201-213.

journal *L'Époque*, dont le format et l'expressivité accentuent le caractère saisissant de la vision [Fig. 224]. Les Parisiens effrayés à l'idée qu'assaillants et blessés sortent du cadre reculent spontanément devant l'image, tels les spectateurs de 1895 face à *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. À travers ce hors-texte paru dix ans avant les premières projections du Cinématographe des frères Lumière, Robida dénonce une société qui place la surenchère technologique au service de la multiplication des nouvelles à sensation et de la spectacularisation des images au détriment de la sensibilité artistique.

Réflexion sur le devenir du métier de dessinateur

Le « téléphonoscope », cité dans un grand nombre d'articles concernant les récits futuristes de Robida, fut perçu comme « un système fantaisiste, détaillé et cohérent¹³⁵⁹ » et, de ce fait, il se trouve souvent considéré comme objet technique comparé à nos systèmes de communication actuels. Il est plus intéressant de remarquer combien l'incidence de ses applications sur les activités quotidiennes est la préoccupation centrale de Robida qui devient « 'metteur en scène' d'un imaginaire de la technique¹³⁶⁰ ».

Dans *Le Vingtième Siècle*, les chapitres descriptifs des milieux parisiens explorés par Hélène (barreau, politique, journalisme) semblent s'inspirer du modèle de la littérature panoramique, cependant, la typologie des corps professionnels reste inaboutie car l'objectif du roman est moins l'exploration analytique de secteurs sociaux qu'un essai de compréhension de nouvelles structures à travers quelques exemples situationnels : mutations entraînées par l'irruption des femmes dans le champ professionnel et nouvelles habitudes de la vie quotidienne remodelée par la technicisation à outrance. Bien qu'aucun chapitre ne soit entièrement dédié aux métiers artistiques, le roman regorge d'indices sur la place laissée aux artistes dans cette hypothétique société. Afin de mettre en relief la mécanisation, voire la

1359. André LANGE, « Entre Edison et Zola : Albert Robida et l'imaginaire des technologies de communication », *Albert Robida, du passé au futur*, Amiens, Encrage, 2006, p. 109.

1360. Patrice CARRE, « Robida ou... le réseau mis en scène », *Albert Robida, du passé au futur*, Amiens, Encrage, 2006, p. 67.

déshumanisation, à l'œuvre dans cet univers fictif, la description se fonde sur un système dichotomique de remplacement : les activités et les objets représentatifs du XIX^e, devenus obsolètes, laissent place à d'autres, imposés par le progrès et la rentabilité.

Le sort réservé au piano est éloquent. L'instrument est remplacé par une usine, « la grande compagnie de la musique s'élève seule maintenant dans Paris », où sont exploités les anciens artistes, « les seuls survivants de l'espèce, au nombre d'une douzaine, sont employés à l'usine ¹³⁶¹ ». Le banquier Ponto symbolise le mauvais tournant que prend cette communauté où les métiers traditionnels sont remplacés par des machines. « M. Ponto, homme de progrès, a résolument adopté pour principe d'utiliser partout et en toutes choses les forces électriques ¹³⁶² » au point de préférer, dans sa demeure, les machines à la domesticité.

Les professions artistiques sont les plus touchées par ce programme coercitif, à commencer par les peintres : « les progrès de la science ont permis de supprimer à peu près complètement l'usage de la palette et du pinceau ¹³⁶³ ». La raréfaction des artistes et de leurs outils traditionnels témoigne de l'évolution négative de cette société imaginaire. Dans *La Vie électrique* (1892) qui fait suite au *Vingtième Siècle*, les photopeintres, eux-mêmes remplacés par des « photopictomécaniens ¹³⁶⁴ » sont, à leur tour, considérés comme les représentants d'un système archaïque. Pour assurer la perpétuation de leur métier, ils sont contraints de trouver refuge dans un espace protégé des atteintes de la modernité, le parc naturel d'Armorique situé aux confins du monde civilisé ¹³⁶⁵.

1361. *Ibid.*, p. 112.

1362. *Ibid.*

1363. *Le Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, p. 49.

1364. Nouveaux praticiens que Robida insère avec ironie une description évolutionniste de l'histoire de l'art dans *La Vie électrique*, Paris, À la librairie illustrée, 1892, p. 132 : « Après la peinture d'autrefois, les timides essais artistiques des Raphaël, Titien, Rubens, David, Delacroix, Carolus Duran et autres primitifs, nous avons eu la photo-peinture, qui représentait déjà un immense progrès ; les photopeintres d'aujourd'hui seront dépassés par les photo-picto-mécaniciens de demain. »

1365. Cet espace protégé est ainsi décrit dans *La Vie électrique*, Paris, À la librairie illustrée, 1892, p. 75 : « Un calme profond règne sur la région tout entière ; d'un bout de l'horizon à l'autre, aussi loin que l'œil peut voir par-dessus les lignes de collines bleuâtres où surgissent

Dans sa vision de la fin des arts, Robida, attaché à une création autographe (dessin, aquarelle, lithographie, eau-forte), redoute que l'accélération des échanges visuels sur écran ne sonne le glas de la lente pratique manuelle du métier d'illustrateur. Le fait qu'il ait pu imaginer, et prévoir ainsi dans un roman illustré, la dégénérescence des professions artistiques, et plus particulièrement la raréfaction des images imprimées, indique bien qu'il était préoccupé par l'avenir de sa profession car il s'agit du scénario futuriste le plus pessimiste que pouvait imaginer un dessinateur, alors en pleine activité.

Image animée et disparition du support imprimé

En réaction à l'optimisme ambiant véhiculé par l'idéologie positiviste, Robida émet dans *Le Vingtième Siècle*, par anticipation et dans une formulation par antiphrase, de grands doutes sur l'intervention de la technologie comme facteur de progrès dans le domaine des arts :

« Quant au progrès réalisé, les ombres de Rubens, de Rembrandt ou de Michel-Ange, si on pouvait les convier à une promenade aux expositions, l'attesteraient par une stupéfaction respectueuse. – Gloire à l'art moderne, scientifique, puissant et génial ¹³⁶⁶ ! »

Il imagine, par anticipation, les répercussions des techniques sur les métiers artistiques et journalistiques ; il prévoit que la transmission des images animées révolutionnera tout autant le monde du spectacle ¹³⁶⁷ que ceux des Lettres, de l'édition et du journalisme, secteur dont il dévoile dans *Le Vingtième Siècle* l'envers du décor

aussi d'autres clochers çà et là, nulle trace d'usines ou d'établissements industriels, gâtant tous les coins de nature, polluant de leurs déjections infâmes les eaux des rivières [...] ; pas de tubes coupant le paysage d'une ligne ennuyeuse et rigide, point de ces hauts bâtiments indiquant des secteurs d'électricité, point d'embarcadères aériens, et pas la moindre circulation d'aéronefs dans l'azur. [...] Nous sommes en France, sur la mer de Bretagne, dans un coin détaché des anciens départements du Morbihan et du Finistère formant [...] un territoire soumis à un régime particulier. »

1366. *Le Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, 1883, p. 50.

1367. Les salles s'adaptent aussi à un public cosmopolite. « Le Théâtre en trois langues », équivalent scénique de la traduction livresque, permet, grâce à une division du cadre de scène sur sa hauteur en autant d'espaces scéniques que de langues, de suivre, dans son propre idiome, l'intrigue de la pièce. Voir *Le Vingtième Siècle*, Paris, G. Decaux, hors-texte en regard de la p. 113.

avec l'évocation de la fabrication des images animées : la salle de rédaction, l'enregistrement des dépêches et les reporters qui filment sur le terrain. En complément du descriptif textuel, un hors-texte intitulé « Les correspondants à la guerre » permet de comprendre que le reporter muni d'un « téléphonoscope » remplace sur le terrain le dessinateur de presse [Fig. 139]. La dématérialisation des images de reportage induit la disparition de l'illustration du champ médiatique dans lequel « les anciens journaux illustrés, qui suffisaient à nos simples aïeux du siècle dernier, ont tous été remplacés par des journaux photographiques¹³⁶⁸ ». Robida, qui avait certainement pris connaissance de la première photographie reproduite par trame en zincogravure, parue le 10 mars 1877 dans *Le Monde illustré*, journal dans lequel il publiait parfois, imagine un XX^e siècle d'où les dessins de presse ont disparu au profit des photogrammes extraits du téléphonoscope¹³⁶⁹.

Dans cette société futuriste, la prédominance de l'image entraîne une dépréciation des œuvres littéraires des siècles passés. Alors que, dans *Le Vingtième Siècle*, les livres cohabitent encore avec le téléphonoscope (les titres de certains sont d'ailleurs mentionnés dans le texte et des exemplaires sont repérables dans les illustrations), dix ans plus tard, dans *La Vie électrique* (1892), Robida poursuit sa réflexion sur la dématérialisation des supports de diffusion du savoir et propose une vision beaucoup plus inquiétante du champ culturel. Certes, les bibliophiles existent encore, mais ils ont délaissé les ouvrages en papier pour les enregistrements sonores, les « phono-livres » d'un encombrement très réduit, qui font douter de la pérennité du support imprimé¹³⁷⁰.

Dès 1882, Robida avait amorcé, dans *Le Vingtième Siècle*, une réflexion sur le futur de l'image à partir de ses supports de diffusion. Dans cette fin de siècle saturée d'images imprimées et multipliées, il avait identifié, avant l'heure, le glissement d'un régime de l'image à un autre. En se reportant à l'étude de Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, il paraît possible de définir ce glissement comme un passage du règne de l'art,

1368. *Le Vingtième Siècle*, op. cit., p. 201.

1369. *Ibid.*, p. 202.

1370. Dans une vignette, un de ces collectionneurs d'un nouveau genre qui pose devant sa bibliothèque : « Un érudit devant sa phonoclichothèque », *La Vie électrique*, Paris, À la librairie illustrée, 1892, p. 62.

la « graphosphère », décrit comme une période ayant précédé l'ère du visuel, à la « vidéosphère », qui s'articule à partir de la notion de vitesse lorsque le visuel devient mondial¹³⁷¹.

Dans le recueil de nouvelles *Contes pour les bibliophiles*, Octave Uzanne poursuit la réflexion amorcée par Robida dans une nouvelle intitulée « La fin des livres¹³⁷² ». L'homme de lettres et bibliophile écrivit ce texte à son retour des États-Unis où, en 1893, il avait rencontré Thomas Edison qui, dans son laboratoire, lui avait fait une démonstration du phonographe¹³⁷³. À l'instar de Robida, Uzanne prévoit dans cette nouvelle qu'au XX^e siècle les enregistrements remplaceront les livres et que les « phonographophiles », collectionneurs d'enregistrements sonores, remplaceront les bibliophiles. Cette nouvelle parut d'abord dans un journal new-yorkais en août 1894¹³⁷⁴, avant sa sortie en France dans le recueil de *Contes pour les bibliophiles* en décembre de la même année. Robida, pour illustrer les deux versions, française et américaine, réactualisa les inventions futuristes tirées de son livre *Le Vingtième Siècle*, tel le « téléphonoscope ». En 1896, Octave Uzanne continuait de s'interroger, dans un écrit journalistique, sur la pérennité des imprimés illustrés :

« Qui pourrait nous dire, en effet, ce que sera l'état de la bibliophilie en l'an 2000 ? – L'art de l'impression typographique existera-t-il encore à cette date, et le phonographe, aidé du kinétographe que l'ingénieur Edison me faisait voir pour la première fois il y a trois ans à Orange Park, près de New-Jersey, ne remplacera-t-il pas définitivement le papier imprimé et l'illustration avec quelque avantage¹³⁷⁵ ? »

À la différence de son ami Uzanne, Robida cessa, après cette prise de conscience de la menace pesant sur les livres énoncée dans *La Vie électrique*, de s'exprimer au sujet des

1371. Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 285-328 et p. 361, début de la partie III intitulée « Les trois âges du regard » et le chapitre X intitulé « chronique d'un cataclysme ».

1372. In UZANNE Octave et Albert ROBIDA, *Contes pour les bibliophiles*, Paris, Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies, May et Motteroz directeurs, 1895, p.123-146.

1373. Octave UZANNE, *Vingt jours dans le Nouveau Monde*, Paris, May & Motteroz, 1893.

1374. *Scribner's Magazine*, vol. 16 (2^e semestre), [août] 1894, p. 221-232.

1375. Octave UZANNE, « La bibliophilie moderne, ses origines, ses étapes, ses formes actuelles », *La Revue encyclopédique*, 1896, p. 197-203.

incidences d'une révolution technique sur l'imprimé et s'engagea le plus possible dans la pratique de l'illustration et de l'estampe ; il accepta des travaux variés et nombreux avant que n'arrive cette disparition pressentie, expérimenta parfois des modes d'expression faisant appel à l'animation des images, tel le théâtre d'ombres.

2. Robida au théâtre d'ombres du cabaret du Chat Noir

Un voyage dans le temps par l'image et le son

Robida, qui avait imaginé, dans *Le Vingtième Siècle*, le téléphonoscope permettant l'incursion envahissante de l'image animée au cœur des intérieurs bourgeois, allait avoir l'occasion de captiver à son tour un large public en mettant en mouvement ses propres dessins, déjà très vivants sur le papier.

Henri Rivière raconte, dans ses souvenirs, comment débuta l'aventure du théâtre d'ombres, sous sa propre impulsion et celle de l'aquafortiste Henri Somm, afin de jouer un tour à Jules Jouy qui, alors qu'il « chantait sa chanson *Les Sergots* [...] fut très désagréablement surpris de voir se lever le rideau et défiler sur un écran des ombres chinoises qui commentaient sa chanson¹³⁷⁶. » Après ce premier essai impromptu de décembre 1885, les pièces d'ombres, de plus en plus élaborées, connurent un immense succès, si bien que le Tout-Paris, y compris un public bourgeois inhabituel, fut attiré au cabaret montmartrois par son « théâtre-bijou¹³⁷⁷ ». Les premières véritables représentations eurent lieu, à partir de 1886, dans une salle située au deuxième étage de l'établissement. Le théâtre d'ombres du Chat noir, sans cesse transformé et perfectionné par Rivière, maître d'œuvre passionné qui en devint le directeur artistique et technique de 1886 jusqu'à sa fermeture en 1897, fut le cadre, durant ses douze années d'existence, d'une quarantaine de créations originales telles que la célèbre *Épopée* (1887) dans laquelle Caran d'Ache fit revivre les batailles napoléoniennes, *La Marche à l'étoile* (1890) « mystère en 10 tableaux » d'Henri

1376. Henri RIVIERE, *Les Détours du chemin, Souvenirs notes et croquis 1864-1951*, Paris, Éditions Équinoxe, 2004, p. 47.

1377. Camille DE SAINTE-CROIX, *Mœurs littéraires : les lundis de « La Bataille »*, Paris, Savine, 1891, p. 318.

Rivière et Georges Fragerolles, ou encore *Le Rêve de Zola* (1894), « fantaisie en 10 tableaux » de Jules Jouy¹³⁷⁸.

Peu de traces subsistent du spectacle d'ombres *La Nuit des temps ou l'Élixir de rajeunissement* créé par Robida en 1889. Seuls, vingt et un dessins préparatoires et quatre silhouettes en zinc¹³⁷⁹ ont été conservés. La comparaison entre l'une d'entre elles, dite de « La dame au hennin¹³⁸⁰ » [Fig. 68] et son dessin préparatoire [Fig. 67] conduit à constater que la transposition de la silhouette sur le zinc est d'une grande fidélité par rapport à l'esquisse fournie par Robida, jusque dans l'expression du petit page portant la traîne de la robe de brocart. Comme l'atteste la longue liste qui figure sur la première page du programme de cette « pièce à grand spectacle¹³⁸¹ », de nombreux participants concouraient à la réussite du spectacle, depuis Rodolphe Salis lui-même chargé d'incarner le « chœur antique » au « découpeur¹³⁸² » de pièces métalliques, en passant par l'organiste, la maîtresse de ballet et le chef machiniste.

Peu de documents renseignent sur la part prise par Robida dans la concrétisation du spectacle, une fois livrés son scénario et ses dessins. Une lettre d'Henri Rivière indique qu'il fut, en tout cas, invité à participer à une des répétitions¹³⁸³, précédant la première, qui eut lieu le 29 avril 1889 :

1378. *Le Chat noir, 1881-1897*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, 70 p. (Robida cité p. 44, 48-49, 53, 63).

1379. Bénédicte MASSIOT, *D'ombre et de lumière. Conservation-restauration de trois silhouettes du cabaret du Chat Noir de Montmartre (Musées de Châtellerauld)*. Recherche d'un système de renfort structurel de feuilles de zinc au moyen de stratifiés, mémoire de fin d'études pour l'obtention du diplôme de restaurateur d'oeuvres métalliques, Institut National du Patrimoine, 2008. Le musée de Châtellerauld possède trois de ces silhouettes.

1327. Silhouette d'ombre de *La Dame au Hennin*, hauteur 51,1 cm, largeur 35,5 cm, Musées de Châtellerauld, inv. 13839.3

1381. *La Nuit des temps ou l'Élixir de rajeunissement*, [Programme de la pièce d'ombres présentée par Robida au cabaret du Chat Noir], Paris, Impr. Blot, s. d. [1889], in-4, 8 p.

1382. Bénédicte MASSIOT, « Albert Robida et le cabaret du Chat Noir en 1889 », *De jadis à demain, op. cit.*, p. 122-127. En tant que spécialiste de la restauration des pièces métalliques, B. Massiot a reconstitué toutes les étapes de fabrication d'une silhouette en zinc.

1383. [Annonce de la répétition générale de *La Nuit des Temps*], *Le Temps*, n° 10217, 26 avril 1889 ; [Annonce des représentations], *Le Temps*, n° 10212, 21 avril 1889.

« Mon cher monsieur Robida, Vous seriez bien gentil de venir lundi soir à neuf heures un quart à la répétition de "La Nuit des temps". Nous jouons jeudi 29. Répétitions lundi, mardi et mercredi. Nous comptons sur vous ¹³⁸⁴. »

Le scénario de la pièce d'ombres est un manuscrit de vingt-six pages, qui préexistait, peut-être, à l'adaptation puisque ce texte préparatoire ne diffère pas, dans sa présentation, des autres manuscrits de romans. Bien qu'aucune datation ne puisse être affirmée, il est plausible qu'il ait été élaboré autour de 1875, année où débute le récit, avant que n'interviennent les nombreux déplacements temporels caractéristiques de ce voyage jusqu'à « la nuit des temps ». Robida saisit, donc, judicieusement l'occasion de cette commande de Rodolphe Salis pour donner une orientation nouvelle à son foisonnant texte originel, dont il tira un scénario découpé en quarante-deux tableaux, répartis en deux actes. Un programme de huit pages fut imprimé, afin d'aider le public à suivre plus aisément le déroulement complexe de l'intrigue [Fig. 150]. Les spectateurs pouvaient, ainsi, y découvrir le titre de chacun des quarante-deux tableaux (« les Anthroïdes », « Le laboratoire mystérieux », « Le combat aérien », etc.) dont le contenu est explicité en quelques phrases. Ce programme illustré par Robida, qui, par ailleurs, dessina toutes les silhouettes utilisées pour le spectacle, permettait au public de garder une trace de ce moment éphémère.

Argument et esthétique de la pièce d'ombres *La nuit des Temps ou l'Élixir de rajeunissement*

Le spectacle est articulé autour du personnage du savant Sosthène Cambrenaz, éminent professeur de chimie, qui cherche à produire le fameux élixir de rajeunissement afin de courtiser une élève dont il est amoureux. La potion est mise au point. Elle est d'une efficacité telle qu'au lieu de rajeunir le héros de quelques années, elle le transporte aux temps préhistoriques. En imaginant cet élixir aux pouvoirs surnaturels, Robida aurait-il songé au « Vin Mariani » dont les effets furent maintes fois vantés par ses soins. Les similitudes entre le savant qui brandit la précieuse fiole, sur une esquisse préparatoire à la pièce du Chat noir, et celui dessiné sur un des

1384. L.A.S. d'Henri Rivière à Albert Robida, Paris, 20 avril 1889, musée A. Vivenel, Compiègne.

menus qu'il illustra pour des dîners organisés par Mariani, fabricant du vin éponyme, étayent cette hypothèse.

L'imprudent inventeur va donc se retrouver projeté dans la « nuit des temps », un « avant-chaos » à partir du duquel il va traverser l'Histoire. Cet argument est l'occasion rêvée pour Robida de représenter ce « jadis » et tout particulièrement le Moyen Âge qu'il affectionne, avec son cortège d'armures excentriques [Fig. 148] et de gentes dames coiffées d'un hennin qui semblent tout droit sortir de ses illustrations des *Œuvres de Rabelais* ou de celles des *Contes drolatiques* dont ses lecteurs devaient goûter l'inédite animation.

Les aventures du savant se poursuivent pendant la Renaissance et l'Empire – c'est à son livre *Le XIX^e Siècle* (1889) que s'apparentent cette fois les dessins préparatoires – où se déroule une scène de bataille dont la représentation dut nécessiter un important travail en amont [Fig. 149]. Enfin Cambrenaz « retrouve son époque¹³⁸⁵ » mais, sans que la raison en soit donnée, ne s'y arrête pas et poursuit son voyage temporel. Bien qu'il ne subsiste pas de dessins préparatoires qui permettraient de comparer le style graphique du *Vingtième Siècle* à celui de la pièce d'ombres, les événements décrits dans les tableaux XXXVII à XLI, qui n'étaient pas présents dans le récit manuscrit initial, rappellent fortement le récit d'anticipation qui avait, entre-temps, fait la renommée de Robida. Comme dans *Le Vingtième Siècle* l'émancipation féminine est bien établie : l'épouse de Cambrenaz qui est chimiste réalise des expériences pendant que son mari, l'ex-savant, se charge des travaux de couture. Ce dernier est tiré de sa triste situation par « la dernière femme non sérieuse¹³⁸⁶ » qui l'enlève sur un aérocab. Avant que le spectacle ne se conclue par le réveil du professeur qui réalise que « Tout cela n'était qu'un rêve¹³⁸⁷ », intervient une cauchemardesque invasion aérienne chinoise qui fit forte impression lors des représentations, comme le rapporte Louis Morin dans une lettre adressée à Robida :

1385. *La Nuit des temps ou l'Élixir de rajeunissement*, [Programme de la pièce d'ombres présentée par Robida au cabaret du Chat Noir], Paris, Impr. Blot, s. d. [1889]

1386. *Ibid.*

1387. *Ibid.*

« J'ai vu au Chat noir votre féerie qui est tout à fait réussie. Le combat aérien a produit un grand effet. Le jour où j'y étais on ne vous a pas ménagé les applaudissements¹³⁸⁸. »

Comme il ne dérogeait pas à l'attitude paradoxale qu'il adopta souvent face à l'application des progrès techniques au service de l'art, Robida choisit ce moyen d'expression, certes ancien mais modernisé grâce à l'utilisation des lumières électriques et de l'appareil à lumière oxhydrique dont le placement derrière l'écran assurait l'ajout de divers fonds colorés, pour opérer un voyage temporel « à rebours ». Son regard rétrospectif n'échappe pas à une certaine nostalgie : même s'il souligne la permanence des conflits dans l'histoire, leur cruauté est atténuée lorsqu'il s'agit des pittoresques batailles médiévales et des héroïques épopées napoléoniennes. Par contre, la bataille aérienne finale fait basculer le rêve en cauchemar. Les redoutables torpilleurs chinois, symboles de « la vie mécanique et sans entrailles¹³⁸⁹ », n'épargnent pas les civils et ôtent la vie à Cabrenaz, fort heureusement simplement endormi le temps de ce voyage. Robida poursuit ainsi, jusque dans un spectacle à visée divertissante, son entreprise de mise en garde à propos du danger des conflits armés grandissant à mesure des avancées techniques, mise en garde amplement amorcée dans son journal *La Caricature*¹³⁹⁰, puis développée dans *La Guerre au Vingtième Siècle* (1887) et dans *La Vie électrique* (1892).

Intégration de Robida dans le cabaret de Salis

Créé en 1881 par Rodolphe Salis, personnage hors du commun ayant « toujours des dehors moyenâgeux¹³⁹¹ », le cabaret du Chat noir était fréquenté par de nombreux artistes (peintres, dessinateurs, musiciens, poètes, écrivains) qui contribuaient à insuffler à ce lieu bohème l'esprit montmartrois qui y régna jusqu'à la disparition de

1388. L.A.S. de Louis Morin à Albert Robida, s. l. [paris], s. d. [mai 1889], musée A. Vivenel, Compiègne.

1389. Jules LEMAITRE, « La semaine dramatique », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 29 avril 1889, p. 1-3.

1390. « La guerre au vingtième siècle », *La Caricature*, n° 200, 27 octobre 1883.

1391. Paul EUDEL, « Théâtre du Chat noir », *Le Monde moderne*, 1^{er} semestre 1896, p. 569.

son fondateur en 1897. On ne sait comment Robida fut amené à pousser pour la première fois la porte du Chat noir. Ce fut, en tout cas, peu de temps après sa création puisqu'il en fut un de ses membres fondateurs, aux côtés de personnalités très en vue : Alexandre Dumas, Edgar Degas, Nadar et Jules Verne.

Il ne put qu'être séduit par l'atmosphère particulière du cabaret aux airs moyenâgeux dûs au décor hétéroclite de taverne comprenant « des chaises en bois, des bancs massifs, quelques pots d'étain, des cuivres brillant comme de l'or [...] des faïences invraisemblables, des armures inauthentiques, des fragments de tapisserie en rupture de Gobelins¹³⁹² ». Dans le numéro de *La Caricature* du 28 avril 1883, il rend hommage à ce haut lieu montmartrois en saluant « Le retour du Moyen Âge » [Fig. 84]. À cet égard, le dessin de la une est occupé, dans toute sa partie supérieure, par de gigantesques enseignes parodiant celles du Chat Noir et du Lapin Agile, que Robida rebaptise le « Chat rouge » et « Au fier lapin ». Dans les pages intérieures, le très animé « cabaret du Lapin séducteur », décoré de tentures, de bibelots et de vitraux, correspond en tous points à la description de l'authentique Chat noir¹³⁹³. De même, Robida se réfère à ce lieu qui regorgeait d'objets pseudo-moyenâgeux lorsqu'il retrace la vie d'une taverne dans une des nouvelles composant *Le XIX^e Siècle*¹³⁹⁴. Comme il était proche du petit groupe de ses confrères qui collaborait au journal *Le Chat Noir* Robida dessinait parfois dans ce petit hebdomaire « frondeur, railleur, mais jamais injurieux¹³⁹⁵ » fondé par Salis. Il y publia, notamment, des dessins issus des

1392. *Ibid.*, p. 564

1393. *La Caricature*, n° 174, 28 avril 1883, couverture et pages intérieures. « Cénacle artistique et littéraire. Chose étrange, tout est moyen âge au Lapin séducteur et pourtant les habitués se déclarent tous modernistes. »

1394. *Le XIX^e Siècle*, Paris, Georges Decaux, 1888, hors-texte en regard de la p. 320. Lorsque le café Jeanisson, dont la décoration fluctue au gré des modes, se mue en « Brasserie artistique » à la fin des années 1880, il copie sur le Chat noir son aménagement intérieur, que Robida résume dans un hors-texte par une haute cheminée médiévale.

1395. Georges AURIOL, « Le théâtre au Chat noir », *La Revue encyclopédique*, tome 4, 1894, p. 43.

*Œuvres de Rabelais*¹³⁹⁶, une nouvelle d'inspiration médiévale¹³⁹⁷ et un calendrier illustré¹³⁹⁸ commandés par Salis en 1892¹³⁹⁹.

Certains de ses amis dessinateurs participant à *La Caricature* fréquentaient assidûment le cabaret, Robida exposa à leurs côtés, en 1888, à l'Exposition internationale de Blanc et Noir qui se déroulait au Pavillon de la Ville de Paris¹⁴⁰⁰. Ce fut peut-être l'un d'entre eux qui le présenta au fondateur du Chat Noir. Le ton des lettres adressées par Salis à Robida révèle combien la relation entre le discret dessinateur et le fantasque bonimenteur devint de plus en plus amicale. Ce fut, d'ailleurs, Salis qui œuvra activement, en 1889, pour que les palmes académiques soient attribuées au caricaturiste¹⁴⁰¹, dont il devait apprécier le trait au point qu'il le chargea de réaliser, en juin 1885, un dessin publicitaire et l'en-tête du papier à lettres représentant la façade du logis du Chat Noir, installé à son nouvel emplacement au 12 rue Laval (actuelle rue Victor Massé) après avoir quitté le boulevard Rochechouart. Lorsqu'en 1890 Salis fit l'acquisition d'un château à Naintré, près de Châtellerault, sa ville natale, il formula le souhait de surmonter son nouveau logis d'une girouette réalisée d'après un dessin de Robida. Il lui réclama, par l'intermédiaire de Georges

1396. *Le Chat Noir*, n° 202, 21 novembre 1885.

1397. « Le baudrier de Magdelaine », *Le Chat Noir*, n° 208, 2 novembre 1886.

1398. *Le Chat Noir*, n° 520, 2 janvier 1892.

1399. Lettre de Salis à Robida 29 avril 1890 : « Nous faisons cette année *L'Almanach du Chat noir* avec le concours de Plon. Dessins de Duez, Rivière, Robida, Pille, etc. nous devons paraître avant le 15 juin, donc il n'y a pas une minute à perdre ci-joint le format de l'almanach, c'est le chat noir plié en quatre (marge comprise). Voici votre part, illustrer de croquis les quatre trimestres soit quatre pages illustrant les mois. Je vous donne la disposition à suivre. Vous délimitez vous-même les places des mois par un trait, on coupera les clichés à cette place et le texte sera à introduire dans le trou. Voici : une frise en haut et un petit dessin en bas. Il est évident que vous pouvez égarer si vous voulez quelques-uns de vos joyeux drilles à travers les mois si le cœur vous en dit, comme ceci par exemple : un mot de réponse svp pour nous tranquilliser. Il nous faut cela pour le plus tôt car ça va être dur pour arriver à temps nous comptons sur vous et vous remercions mille fois à l'avance. »

1400. Félix FENEON, « Exposition internationale de Blanc et Noir », *La Revue indépendante*, novembre 1888, repris dans Félix FENEON, *Œuvres plus que complètes*, Paris, Éd. Joan U. Halperin, 1870, vol. p. 123 : « ... l'exposition du Chat noir se complète par les farces de M. Somm, les griffonnages de M. Robida ou de M. Ferdinandus ».

1401. Pour plus de détails sur la manière dont Robida reçut les palmes académiques, se reporter à l'annexe 7.

Auriol¹⁴⁰², l'esquisse égarée, représentant un chat au poil hérissé dans le style néo-moyenâgeux auquel Robida recourait avec tant de plaisir.

3. Robida et le cinéma

L'invention du cinéma perçue par le dessinateur

À la différence de son contemporain Émile Cohl qui, après avoir été caricaturiste, illustrateur et photographe, créa à partir de 1908 des dessins animés cinématographiques, en associant aux Pantomimes lumineuses d'Émile Reynaud l'art du cinéma développé par les frères Lumière à partir de 1895, Albert Robida resta fidèle à l'image fixe tributaire du support imprimé. Dans un des carnets d'adresses de Robida, figure « A. Lumière, Lyon », plus aide-mémoire qu'adresse véritablement utilisée pour la correspondance. Ce maigre indice ne permet pas de dire si Robida portait une attention particulière aux inventions des frères Lumière.

En raison de ses travaux d'écriture et d'illustration sur les vieilles villes et la raréfaction de ses dessins dans les journaux, Robida eut peu l'occasion de s'exprimer sur le cinématographe, mais il imagina pour les jeunes lecteurs du *Petit Français illustré* du 21 mai 1898 une facétie technique : les « Portraits de famille animés et utilisés » pour lesquels il emprunta à Gillray, voire aux manuscrits médiévaux, le phylactère comme support des paroles des personnages s'exprimant, chacun, depuis leur propre cadre suspendu à un pan de mur décoré de tapisserie à motifs [Fig. 195]. Cette invention graphique prouve que l'image mouvante était restée une de ses préoccupations quinze ans après la publication du *Vingtième Siècle*. Ségolène Le Men définit le système technique imaginé par Robida qui, une fois encore, recourut à l'anticipation : il s'agit d'« une synthèse audiovisuelle entre le cinématographe, invention des frères Lumière en 1895, et le phonographe, invention antérieure d'Edison popularisée à l'Exposition universelle de 1889, par une anticipation du

1402. L.A.S. de Georges Auriol à Albert Robida, Paris, 8 août 1890, musée Vivenel, Compiègne : « Vous êtes en Normandie. J'arrive d'Écosse et Salis est à Naintré où il a enfin dégoté un vrai château, le château de ses rêves, où il compte vous recevoir un de ces jours avec les amis. Depuis huit jours, il m'écrit pour me demander une girouette que vous lui avez dessinée et qu'il veut faire agrandir et exécuter pour ledit donjon.»

cinéma parlant [qui] se fonde à la fois sur une anticipation technologique et sur la reprise d'une longue tradition : le motif du portrait animé et celui du tableau ou de la sculpture qui prennent vie [...] ¹⁴⁰³. » Ces cinq portraits dans leurs cadres sont, en effet, dessinés par Robida en illustration d'un des épisodes de la « Boîte aux lettres » du *Petit Français illustré*, dont le principe est celui d'une correspondance fictive entre deux savants qui s'expliquent et se décrivent mutuellement leurs dernières trouvailles dans ces « lettres » offertes à la curiosité des jeunes lecteurs qui sont invités à réfléchir aux apports des découvertes scientifiques.

Adaptation d'un roman de Robida au cinéma

L'intérêt de Robida pour la création cinématographique fut très annexe dans sa carrière, mais l'adaptation d'un de ses livres, *Les aventures très extraordinaires de Saturnin Farandoul* (1879), pour le cinéma mérite, néanmoins, d'être mentionnée dans la mesure où Robida fut en contact direct avec Guido Volante, le scénariste, qu'il reçut dans sa maison du Vésinet :

Cher maître, il est déjà longtemps que je ne vous ai plus écrit, mais vous voudrez m'excuser car bien de fais des affaires nous enlève la possibilité de faire ce qui est dans notre désir. Pourtant je vous augure que j'ai toujours à la mémoire : "La cara e buona imagine paterna" comme j'ai eu l'honneur de connaître dans vos Vésinet. J'ai le plaisir de vous annoncer que bientôt le "Farandole" sera prêt pour la mise en scène et qui se fera probablement par la "Ambrosio film" qui est estimée la meilleure est la plus renommée maison cinématographique d'Italie. J'ai fini la distribution des scènes qui m'est ressurgie assez bien. [...] ¹⁴⁰⁴. »

Il est probable que le découpage du scénario convint à Robida puisqu'il ne s'écoula qu'un semestre entre cet échange épistolaire et la première projection du film *Le Avventure straordinarissime di Saturnino Farandola*, programmée, en décembre 1913, à Turin où il fut tourné sous la houlette de la maison de production Ambrosio Film. Carole Aurouet, qui a étudié le contenu du film grâce aux pellicules conservées,

1403. Ségolène LE MEN, « Les savants pour rire et les « portraits animés et utilisés » de la Boîte aux lettres du *Petit Français illustré* (1896-1901) », *Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 13, septembre 2006, p. 12-18.

1404. L.A.S. de Guido Volante à Albert Robida, Turin, 14 avril 1913, musée A. Vivenel, Compiègne.

numérisées et mises à disposition sur DVD, estime que « la dimension parodique de l'ouvrage est quasiment tombée aux oubliettes – à moins que celle-ci n'ait été abordée sur la pellicule disparue...¹⁴⁰⁵ ». Antonio Costa, spécialiste italien de l'histoire du cinéma, qui fut le premier, en 1999, à attirer l'attention sur l'existence de ce film, a également retrouvé l'affiche en couleurs du film conçue par Robida¹⁴⁰⁶. Dans ce projet filmique, l'intervention graphique de Robida fut donc périphérique : pour cette affiche [Fig. 165], il ne créa pas une composition spécifique, mais s'appuya sur une reprise, avec quelques adaptations formelles, d'un des hors-texte les plus marquants du livre : un combat sous-marin des scaphandriers chevauchant des poissons [Fig. 163].

Robida scénariste pour le cinéma

En dépit de la rareté des sources, seront enfin évoquées les conditions dans lesquelles Robida fut amené à collaborer à un projet de film historique. Il fut engagé pour l'écriture d'un scénario¹⁴⁰⁷, dont le contrat daté du 16 avril 1908 a été conservé :

« Entre les soussignés : M. Robida, homme de lettres [...] et M. Paul Laffitte demeurant à Paris 16 rue de Douai d'autre : il a été convenu ce qui suit : M. Robida s'engage à fournir à Monsieur Laffitte [...] des nouvelles ou des scénarios destinés à être adaptés en projection de cinématographie [...] ¹⁴⁰⁸. »

Sur la plaquette de présentation de la « Société des films d'art », fondée sur sollicitation des sociétaires de la Comédie-Française, le nom de Robida figure sur la

1405. Carole AUROUET, « De la littérature illustrée au cinéma muet ou le voyage de Saturnin Farandoul d'un continent artistique à l'autre », *Albert Robida, du passé au futur, op. cit.*, 2006, p. 181-190.

1406. Antonio COSTA, « Entre Méliès et Robida : les aventures de Saturnin en Italie », *Le Téléphonoscope, Bulletin des Amis d'Albert Robida*, n° 3, mai 1999, p. 10-11. Antonio COSTA, « Entre Robida et Méliès : les aventures de Saturnin en Italie », *De jadis à demain, Voyages dans l'œuvre d'Albert Robida (1848-1926)*, Compiègne, musée A. Vivenel, 2010, p. 300-303. La seconde édition de l'article est accompagnée de la reproduction du fascicule publicitaire *Avventure straordinariissime di Saturnino Farandola* – Serie seconda, présentant le film au moment de sa sortie en Italie, Turin, Ed. Società Anonima Ambrosio, 1913 ; l'exemplaire est dédié par Guido Volante, Compiègne, musée A. Vivenel.

1407. Alain CAROU, *Le cinéma français et les écrivains : histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, École nationale des chartes, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2003. Dans cet ouvrage, voir l'annexe p. 324 où est reproduit un contrat type destiné aux scénaristes, identique à celui signé par Robida.

1408. Contrat reproduit in extenso dans l'annexe 5.

liste des scénaristes¹⁴⁰⁹. Robida serait-il entré en contact avec Paul Laffitte, le promoteur du projet, ancien auteur dramatique et ancien chroniqueur théâtral, par l'intermédiaire d'un de ses amis déjà enrôlé dans l'aventure, qui réunissait des personnalités du monde dramatique ? Il a pu être sollicité par l'entremise de trois personnes : Adolphe Brisson, directeur des *Annales politiques et littéraires* ; Jules Claretie, administrateur de la Comédie-Française ou encore Henri Lavedan, écrivain et scénariste, qui joua un rôle-clé dans la préparation d'un premier film monté par cette toute nouvelle entreprise qui entendait produire à l'écran « des scènes historiques, mythologiques ou théâtrales filmées à partir d'adaptations authentiques et renommées ».

Alors que Georges Méliès créait depuis 1896 des courts métrages fictionnels souvent projetés dans les foires, le cinéma restait victime de sa réputation de spectacle populaire. Afin de remédier au désintérêt pour le cinéma du public citadin des théâtres et de l'opéra, la société Le Film d'Art fit appel à des comédiens et des metteurs en scène de théâtre pour attirer ce public réticent. La soirée du 17 novembre 1908, pendant laquelle eut lieu la projection de *L'Assassinat du duc de Guise*, dont le scénario fut écrit par l'académicien Henri Lavedan et la réalisation assurée par André Calmettes et Charles Le Bargy, marqua, selon les mots de Georges Sadoul, « un tournant dans l'histoire du cinéma¹⁴¹⁰ » dans la mesure où ce premier film reçut un accueil enthousiaste de la part du public et bénéficia d'une critique exceptionnelle d'Adolphe Brisson dans *Le Temps*¹⁴¹¹.

Étant donné que le Film d'Art n'avait pas d'archives en propre¹⁴¹², il faudrait donc, pour collecter des renseignements sur la préparation des films et, en particulier,

1409. « Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911) », numéro spécial de la revue *1895, revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 56, 2008, voir p. 90 : « objets de la société, ses moyens, collaboration exclusive des écrivains » L'acte de constitution (février 1908) du Film d'Art annonce « la fabrication [...] de scènes établies sur scénarios signés d'auteurs contemporains, avec le concours d'artistes connus ».

1410. Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma*, t. 2, Paris, Denoël, 1948, p. 504.

1411. Mentionnée par Daniel BANDA et José MOURE, *Le cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Flammarion, Champs, 2008.

1412. « Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911) », numéro spécial de la revue *1895, revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 56, 2008, voir p. 7.

sur la participation de Robida qui envoya spontanément à Henri Lavedan « deux scénarios dont *le Burg ensorcelé*¹⁴¹³ », se tourner vers la correspondance adressée à ce dernier¹⁴¹⁴. Cette consultation permettrait peut-être de prendre connaissance du synopsis proposé par Robida et de découvrir d'autres indices inattendus qui témoigneraient de l'intérêt du dessinateur pour le septième art.

1413. Alain CAROU, « Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909) », « Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911) », numéro spécial de la revue *1895, revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 56, 2008, p. 21.

1414. *Ibid.*, p. 39 à propos de sa correspondance « dans laquelle il est fait mention d'une liste de scénarios ».

CONCLUSION

Au terme de cette étude, la production graphique d'Albert Robida se révèle emblématique de la forte tension entre tradition et modernité perceptible dans le monde de l'édition au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Ses aspects stylistiques procèdent d'un attachement flagrant au modèle illustratif romantique qui se manifeste par une fidélité aux normes éditoriales établies par de grands éditeurs, tels Léon Curmer et Jules Hetzel, et par un retour à des techniques d'impression traditionnelles, telles que l'eau-forte et la lithographie. Ses aspects innovants sont présents à la fois dans la presse et dans les livres avec, d'une part, la mise au point d'un langage caricatural qui se fonde sur la juxtaposition ironique, voire absurde, la réunion inattendue d'éléments d'ordinaire étrangers les uns aux autres et, d'autre part, l'usage particulier du rapport du texte et l'image dans l'expression de la dystopie qui peut être entendue comme la description d'une « société humaine de l'avenir dans un état de crise qui est l'hyperbole du présent ¹⁴¹⁵ » selon la définition qu'en propose Jean-Marc Gouanvic. En effet, dans ses récits d'anticipation, Robida fut amené à prévoir un usage de l'image reposant sur sa dématérialisation dans un contexte régi par la vitesse des échanges. Cette audacieuse conception des médias devance, de manière intuitive et humoristique, certaines des analyses au sujet de la circulation des images formulées par Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ¹⁴¹⁶ », ainsi que par Régis Debray dans *Vie et mort de l'image* (1992) ¹⁴¹⁷.

C'est donc, essentiellement, cette posture créatrice ambivalente oscillant entre passé et futur qui singularise ce dessinateur. Tout en empruntant son idéal professionnel d'imagier à un passé se situant hors des contingences du monde

1415. Jean-Marc Gouanvic, *La Science-fiction française au XX^e siècle (1900-1968) : essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Paris, Éditions Rodopi, 1994, p. 34.

1416. Voir Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (version de 1939) in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.

1417. Voir Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 289 : « L'idole est l'image d'un temps immobile, syncope d'éternité, coupe verticale dans l'infini figé du divin. L'art est lent, mais montre déjà des figures en mouvement. Notre visuel est en rotation constante, rythme pur, hanté par la vitesse. »

mécanisé et industrialisé de la fin de siècle, Robida qui était attentif aux transformations du monde de l'édition, devenu puissamment médiatique, fut conduit à développer une réflexion sur l'avenir de son propre champ disciplinaire. Ces questionnements jouèrent un rôle indéniable dans la construction de sa propre trajectoire professionnelle.

À nouveau contexte, nouveau métier

La reconstitution au cours de ce travail des méandres de la carrière de ce dessinateur peu désireux d'appartenir aux avant-gardes ou à un groupe artistique déjà constitué a permis de porter un regard oblique sur le monde de l'édition des années 1880-1900. Cette approche indirecte diffère de celles proposées par Jean-Yves Mollier, qui s'intéresse aux grands éditeurs¹⁴¹⁸, et par Evangelhia Stead qui s'attache à décrypter les expérimentations formelles liées à la matérialité du livre¹⁴¹⁹. Elle se situe plutôt dans la continuité de l'analyse menée par Marc Angenot au sujet des fortes tensions se manifestant entre presse et littérature aux abords de l'année 1889, en raison de la très forte concurrence professionnelle entre journalistes et écrivains¹⁴²⁰. Dans ce contexte d'un marché de l'imprimé atteignant la saturation, l'image fut utilisée pour son pouvoir attractif sur les lecteurs, au moment où Jules Chéret mettait au point le vocabulaire plastique de ses affiches¹⁴²¹. Comme de nombreux dessinateurs, Robida se trouva, lui aussi, enrôlé dans la conception de dessins pensés pour retenir l'attention d'acheteurs potentiels sur des produits éditoriaux spécifiques. Et ce fut, d'ailleurs,

1418. Jean-Yves MOLLIER, *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.

1419. Evangelhia STEAD, *La chair du livre, matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, 2012.

1420. Marc Angenot, « Ceci tuera cela, ou : la chose imprimée contre le livre », *Romantisme*, 1984, n° 44, « Le livre et ses mythes », p. 83-104. L'auteur expose son « point de vue particulier » au début de son essai : « Je vais chercher à montrer [les stratégies esthétiques de la fin du XIX^e siècle] comme une réaction de défense et d'adaptation à une mutation effective du *système de la chose imprimée*. Je partirai de l'hypothèse que le *livre*, comme support traditionnel du texte littéraire et comme symbole de son prestige légitime, se trouve menacé par le développement extrêmement rapide, après 1880, du *journal* et de l'imprimé périodique. »

1421. *La Belle Époque de Jules Chéret, De l'affiche au décor*, Réjane Bargiel, Ségolène Le Men, éd. (cat. expo., Musée des arts décoratifs), Paris, Union centrale des arts décoratifs -BNF, 2010.

pour cette raison que des auteurs contemporains firent appel à lui, espérant que l'esthétisme et l'inventivité de ses dessins différencient et valorisent leurs ouvrages.

C'est donc, en réaction à cet engrenage productif, inhérent à l'iconographie des imprimés diffusés en masse, que Robida se tourna en 1890 vers les bibliophiles adeptes des travaux à tirage limité. En intensifiant sa pratique autographe dans la perspective de s'affranchir de la mécanisation outrancière des procédés de reproduction, il opposa, également, une résistance à ce système commercial, avide de nouvelles images imprimées.

Ce fut cette même volonté de se tenir hors des circuits habituels de la librairie et de la presse qui l'avait incité, dès le début des années 1880, à adapter son activité de dessinateur à un environnement très concurrentiel afin d'acquérir son autonomie professionnelle. Redoutant que l'accélération de la circulation des images ne sonne le glas de la patiente pratique manuelle de l'illustrateur, dont le métier avait été reconnu depuis une dizaine d'années, notamment grâce à la carrière exemplaire menée par le prolifique Gustave Doré, Robida choisit de créer son propre journal et de pratiquer l'auto-illustration. Il put ainsi, en tant que rédacteur en chef de *La Caricature*, opérer un renouvellement des procédés satiriques et, en tant qu'auteur-illustrateur, se dégager des contraintes de la collaboration avec les auteurs contemporains.

Robida essaya donc de trouver sa place en dehors des cadres institutionnels. En marge du monde de l'art, il put se préserver un espace de liberté favorable à la formation d'une critique personnelle de la société en mutation, et conserver une indépendance favorable à l'exercice du métier de dessinateur. Considérée sous cet angle, sa carrière peut, dès lors, être envisagée non plus en terme de secteurs distincts ou de périodes successives, mais en terme de ruptures, à la lumière de celles qui marquèrent son adaptation progressive à de nouvelles conditions de création.

La spécificité de son métier apparaît aussi en fonction des limites qu'il lui donna. Bien qu'il s'engageât ponctuellement dans des expériences picturales, photographiques, théâtrales ou cinématographiques, le dessin resta, tout au long de sa carrière, son mode d'expression favori. Cette réflexion livrée à fin de sa vie témoigne de son profond intérêt pour la conception graphique :

« Puisqu'il m'a été permis, en cette première existence de dessiner, peinturlurer, ce qui représente pour moi le parfait bonheur sur cette terre, je

demande à m'occuper de la même façon dans toutes les autres qui pourraient m'être accordées par la suite ¹⁴²². »

Ce besoin d'indépendance, associé à celui de ne pas sacrifier ses idéaux artistiques au profit de son ascension professionnelle, conduisit Robida à se tourner vers des éditeurs susceptibles de respecter son travail, avec lesquels il entretint une relation fondée sur la confiance mutuelle, souvent renforcée par des liens amicaux comme ce fut le cas avec Maurice Dreyfous, Georges Decaux, Léon Conquet, Louis Dorbon et Charles Meunier. La structuration de sa profession passa également par des circuits complémentaires à ceux de l'édition traditionnelle dans la mesure où il ne s'appuya pas sur le « système marchand/critique ¹⁴²³ » en vigueur pour la promotion de la peinture, mais sur les cercles bibliophiles qui se développèrent sous l'impulsion de personnalités (tels Octave Uzanne et Henri Beraldi) animées par le désir de promouvoir un renouvellement du livre illustré de luxe. Cet intense mouvement de renouveau bibliophile, dans lequel furent impliqués les dessinateurs de presse et les illustrateurs actifs dans les années 1890 ¹⁴²⁴, se situe à la jonction entre le livre illustré romantique et le livre de peintre ¹⁴²⁵. Contrairement à ces deux pôles qui l'encadrent, cette période intermédiaire n'a pas encore fait l'objet d'étude synthétique qui serait, pourtant, utile à une meilleure compréhension de la place de Robida.

Robida s'appuya également sur les possibilités de sociabilité suscitées par différents réseaux artistiques et littéraires qui s'épanouissaient notamment lors de banquets ou de dîners réguliers. Il bénéficia, en outre, de la dynamique des rassemblements d'artistes au sein d'associations, dont les archives sont malheureusement très lacunaires, voire inexistantes, telle la Société des Artistes humoristes, au comité de laquelle appartient Robida. En s'intéressant aux différentes personnalités, jusqu'à présent peu étudiées, qui croisèrent le chemin de Robida, cette

1422. JEAN-BERNARD, « Les 365 confidences contemporaines. 198^e confidence. Albert Robida », *Le Rappel*, 19 octobre 1926, p. 3

1423. identifié par Harrison et Cynthia WHITE, *La carrière des peintres, du système académique au marché impressionniste*, Paris, Flammarion, 1991 [1^{re} éd. anglaise 1965].

1424. Luce ABELES, « Tradition et modernité : *Les Rassemblements*, un livre de transition », *L'illustration. Essais d'iconographie*, études réunies par Maria Teresa CARACCILO et Ségolène LE MEN, Paris, Klincksieck, 1999.

1425. Ségolène LE MEN, « Quant au livre illustré... », *Revue de l'Art*, n° 44, 1979, p. 84-111. Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste*, Jean-Michel Place, 1997.

recherche a ainsi permis de mesurer l'importance du rôle, dans la vie artistique de la fin de siècle, de personnages-clés tels qu'Octave Uzanne, Léon Conquet ou Charles Meunier.

Regard d'un dessinateur sur les images

Ce fut sans doute en réaction à une supposée menace de la disparition de son art que Robida chercha à trouver un ancrage professionnel en reliant sa pratique graphique à celle de ses aînés. La presse illustrée représentait pour lui un vaste fonds d'images auquel il se référait fréquemment. Un portrait humoristique collectif des journalistes du *Paris-Caprice*¹⁴²⁶, réalisé par le dessinateur Sahib à l'occasion du déménagement de la rédaction vers de nouveaux bureaux, présente Robida chargé d'une imposante liasse de journaux qu'il continue à consulter tout en cheminant derrière le groupe turbulent des autres dessinateurs [Fig. 1]. On ne peut discerner quels titres composent cette « cargaison de journaux qu'il ne quitte jamais¹⁴²⁷ », mais probablement s'agit-il de publications anciennes dans lesquels il trouvait des modèles graphiques. Les livres furent également considérés par Robida comme des magasins d'images d'où il extrayait certaines d'entre elles pour se les approprier, peut-être pas toujours consciemment d'ailleurs, dans des caricatures et des illustrations. Le fait qu'il se soit imprégné d'images, publiées dans les années 1830-1850, fit de lui un héritier de

1426. Sahib, « De la rue de Fleurus à la rue du Croissant », *Paris-Caprice*, n° 89, 21 août 1869, p. 121.

1427. La légende se moque affectueusement de cette habitude sérieuse : « C'est pour faire croire qu'il pâlit dessus. Mais nous savons à quoi nous en tenir. »

Daumier, Gavarni et Gustave Doré¹⁴²⁸, mais aussi de Grandville¹⁴²⁹ et des illustrateurs de *La Comédie humaine*¹⁴³⁰.

Ce travail espère contribuer à un renouvellement de la manière d'envisager les textes et les illustrations des récits futuristes de Robida. Bien que la bibliographie sur les ouvrages d'anticipation tels que *Le Vingtième Siècle* (1883) soit déjà abondante, il apparaît que ceux-ci gagneraient à être compris, non plus comme de simples récits de science-fiction qui préfigurent avec une étonnante justesse notre environnement de vie actuel, mais comme des ouvrages qui recèlent un puissant discours satirique, ainsi qu'une vision dystopique donnant des éléments de compréhension générale de l'œuvre d'un artiste peu disert sur les étapes génétiques de son œuvre.

La démarche créatrice de Robida reposant sur l'anticipation fait toute son originalité d'auteur-illustrateur : pour lui qui se défia de la modernité, l'anticipation devint, un subtil moyen d'analyse par lequel il renouvela la manière de considérer la fin du XIX^e siècle. Constitués selon un mécanisme d'assimilation des modèles du passé et de confrontation d'éléments originellement étrangers les uns aux autres, les dessins de Robida, agencés dans un style agité et accidenté, participent à la critique de la société de son temps et à celle de l'essor des techniques célébrées à intervalles réguliers par les expositions universelles (1867, 1873, 1878, 1889) et par l'Exposition internationale d'Électricité de 1881 au sein desquelles Robida trouva l'essentiel des

1428. Le regard de Robida sur les œuvres graphiques de ses prédécesseurs, tels que Gustave Doré, offre une perspective intéressante dans la mesure où il permet d'éclairer des facettes méconnues de la réception d'ouvrages phares de l'histoire de l'édition illustrée.

1429. Sur la page liminaire, du livre *Le Vingtième Siècle*, le télescope accolé à la lettrine pourrait introduire un avertissement volontairement funeste et moralisateur dans la mesure où cet appareil d'observation semble emprunté à une illustration d'*Un Autre Monde* (1844) dans laquelle J.-J. Grandville dessine une foule d'instruments d'optique braqués sur la rencontre entre la lune et le soleil. Cette éclipse décrite par le texte imprimé juste au-dessus du dessin comme « un phénomène céleste, [...] qui n'est, à vrai dire, qu'une représaille de la morale ». Voir J.J. GRANDVILLE, *Un Autre Monde*, Paris, H. Fournier, 1844, p. 94.

1430. Sur la première page du livre *Le Vingtième Siècle*, il existe une citation graphique spécifique à l'en-tête sur lequel une femme costumée en sphinge tend le bras pour soulever un rideau révélant la ville de l'avenir qui se profile à l'arrière-plan. Cette métaphore théâtrale, empruntée à l'affiche de librairie annonçant l'édition complète de *La Comédie humaine* de Balzac, pose la question du réalisme de la représentation et prépare le lecteur à un jeu d'allusions visuelles.

Voir l'affiche de librairie pour *La Comédie humaine* avec une notice biographique par George Sand, Imp. Lemerrier, Paris, Maison de Balzac BAL229.

inventions qu'il tourna ensuite en dérision dans ses caricatures ou dans ses récits futuristes pour mieux en dénoncer les pouvoirs néfastes. Élaborées à travers presse et livres, et autour de thèmes récurrents, ses analyses par l'image sont menées selon une approche dichotomique par laquelle passé et présent, ou bien présent et futur, sont mis en présence et s'entrechoquent de façon visuelle et sémantique pour déclencher le message satirique.

Bâti selon ce procédé d'opposition, *Le Vingtième Siècle* révèle une forte tension entre un XIX^e siècle critiqué et un XX^e siècle redouté. À présent que la fascination exercée par l'anticipation n'occulte plus les réflexions de l'auteur, *Le Vingtième Siècle* peut être donc lu comme un récit dystopique à travers lequel Robida exprima une part de ses inquiétudes relatives à l'avenir de son métier et mena une auscultation pessimiste du futur, qui le conforta dans ses choix professionnels.

C'est au cœur de ce processus interrogatif et critique que se situe l'ironie, omniprésente dans l'œuvre de Robida, laquelle gagnerait, d'une manière générale, à être examinée en regard des courants du comique nés dans la fin de siècle¹⁴³¹, tel celui des arts incohérents, de manière à faire apparaître plus distinctement combien ses fictions passéistes ou futuristes ne sont pas seulement une fuite devant le présent, mais participent de l'élaboration d'un processus artistique original passant par la construction d'un regard distant et distancié face au flux des événements et des images constituant « l'iconosphère » fin de siècle.

1431. En se reportant aux caractéristiques propres au champ littéraire dégagées par Philippe Hamon dans son étude l'ironie (voir Philippe HAMON, *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996) et en s'appuyant sur les axes dégagés dans l'ouvrage collectif qui en propose des définitions complémentaires pour la fin de siècle (voir Alain VAILLANT et Roselyne de VILLENEUVE (dir.), *Le rire moderne*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013).

INDEX

- ADELIN, Jules 204, 205, 227, 325, 357
- ALEXANDRE, Arsène 61, 64, 242, 255
- ARENE, Paul 43, 336
- ARNOULD, Arthur 206
- ATALAYA, J. Enrique 336
- AURIOL, Georges 20, 178, 330, 418, 420
- AVELOT, Henri 201
- AVRIL, Paul 260, 280
- BAC, Ferdinand 105, 138, 139, 142, 162, 218, 251, 260, 276, 399, 400
- BACHELIN-DEFLORENNE, Antoine 106
- BALZAC (de), Honoré 8, 166, 170, 185, 213, 215, 275, 319, 326, 341, 360, 430
- BASCHET, Ludovic 259, 279
- BAUCHE, Maurice 189, 190, 191
- BAUDELAIRE, Charles 60, 322, 369
- BAUDELLOT (Imprimeur) 83, 224, 225, 264
- BAUDIER DE ROYAUMONT, Louis 166, 319
- BAUDOIN, Armand 176, 251, 338
- BAYARD, Émile 45, 47, 51, 61, 62, 65, 72, 90, 100, 102, 103, 108, 134, 200, 224, 258, 274, 300, 345, 362, 374, 378, 399
- BEAUMONT (de), Louis 336
- BERALDI, Henri 50, 52, 63, 66, 75, 113, 128, 164, 165, 166, 211, 221, 225, 226, 227, 228, 234, 248, 301, 302, 318, 324, 325, 326, 348, 361, 428
- BERGERAC (de), Cyrano 189, 360, 391
- BERNHARDT, Sarah 146, 147, 155, 273, 369, 370, 387, 388, 389
- BERR, Georges 379
- BERTALL (pseudonyme d'Albert d'Arnoux) 49, 93, 98, 115, 120, 121, 122, 124, 125, 144, 147, 191, 235, 263, 300, 341
- BERTHAUT, Léon 198
- BEYLE, Pierre-Marie 54, 102, 353
- BIDA, Alexandre 53
- BIENVENU, Léon-Charles (pseudonyme; Touchatout) 132
- BIQUAL, Charles 342
- BLAIZOT, Auguste A. 341
- BLOT (Imprimeur) 414, 416
- BOIVIN, Charles 193, 194, 199, 356
- BONNEFON (de), Jean 253
- BOUCHOT, Henri 204, 213
- BOULANGER, Louis 187
- BOURGAIN, Gustave 353
- BOURRELIER, Henri 180, 196, 197, 342
- BOUSSENARD, Louis 153
- BOUTET DE MONVEL, Maurice 202
- BRACQUEMOND, Félix 206
- BRARELET 102, 309
- BRESLIN, Rodolphe 207
- BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme 341
- BRISAY (de), H. 199

- BRISSON, Adolphe 42, 46, 48, 49, 66, 260, 423
- BRIVOIS, Jules 318, 319, 326, 327
- BROWN, H. 261
- BURANI, Paul 278, 401, 402
- BÜRGER, Gottfried August 187
- CAIN, Geroges 42, 254
- CAPON, Gaston 214
- CARTERET, Léopold 36
- CHAM (pseudonyme de Charles Amédée de Noé) 21, 45, 49, 51, 52, 58, 93, 103, 244, 263, 264, 376
- CHAMPFLEURY, Jules 18, 54, 60, 114, 231
- CHAMPSAUR, Félicien 48, 51, 59, 63, 102, 107, 110, 114, 129, 163, 181, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 298, 388, 398, 399
- CHARAVAY (éditeur) 193, 293
- CHARLET 45, 125
- CHARPENTIER, Georges 158, 159, 360
- CHERET, Jules 115, 144, 151, 175, 176, 226, 227, 276, 426
- CHRISTOPHE (pseudonyme de Georges Colomb) 195
- CHRISTOPHLE, Albert 326, 336
- CLARETIE, Jules 66, 153, 164, 167, 276, 280, 293, 318, 319, 336, 338, 339, 357, 360, 361, 379, 392, 423
- COHL, Émile 33, 65, 138, 420
- COLIN, Armand 35, 39, 109, 151, 180, 187, 193, 194, 196, 197, 257, 264, 365
- COMBET (éditeur) 187, 199
- CONQUET, Léon 50, 142, 210, 211, 212, 213, 225, 226, 264, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 330, 357, 358, 361, 428, 429
- COUDERC J. 72, 193
- COURBOIN, Eugène 336
- CRAFTY 115, 279
- CURMER, Léon 164, 287, 425
- DABAUMONT, M. 199
- DARAGON, Henri 184, 193, 208, 209, 214, 264
- DAUDET, Alphonse 154, 322
- DAUMIER, Honoré 12, 18, 21, 36, 41, 119, 120, 125, 135, 138, 141, 145, 146, 152, 239, 241, 296, 370, 373, 430
- DAYOT, Armand 41, 222
- DEBANS, Camille 199
- DECAUX, Georges 74, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 153, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 174, 175, 176, 178, 184, 186, 193, 219, 223, 225, 230, 250, 264, 269, 270, 276, 277, 280, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 296, 298, 301, 307, 316, 318, 319, 321, 332, 349, 353, 361, 362, 366, 367, 368, 370, 392, 394, 398, 401, 403, 406, 407, 409, 410, 418, 428
- DEGAS, Edgard 395, 418
- DELACROIX, Eugène 409

- DELAGRAVE (éditeur) 45, 193, 260
- DELIGNY, Félix 50
- DELORME Marie 252
- DELORME, René 279
- DENTU, Édouard 55, 60, 165, 178, 249,
264, 284, 285, 296, 393, 395
- DILLON, Henri Patrice 228, 229, 276
- DISDERI, Eugène 368
- DODEMAN, Charles 198
- DONOS (de Martrin-Donos), Charles 65
- DONVAL, Raoul 400
- DORBON, Louis 75, 184, 208, 225, 264,
358, 428
- DORE, Gustave 12, 17, 47, 49, 51, 53,
59, 60, 62, 66, 85, 90, 103, 122, 125,
167, 169, 170, 171, 173, 174, 176,
177, 185, 191, 195, 204, 236, 263,
268, 289, 308, 338, 349, 427, 430
- DOUCET, Jérôme 252, 259, 260, 276
- DRANER, Jules 103, 125, 132, 138, 139,
144, 175, 252, 270, 313
- DREYFOUS, Maurice 157, 158, 159, 162,
163, 175, 264, 266, 270, 277, 301,
364, 428
- DREYFUS, Abraham 124, 163, 383, 392,
393, 401
- DROZ, Gustave 154
- DUMAS (père), Alexandre 51, 134, 260,
275, 326, 341
- DUMAS (fils), Alexandre 147, 154, 238,
- DURAS, A. 106
- DUREL, A. 210, 298, 321, 357
- DUROCHER, Léon 208
- EDISON, Thomas 80, 86, 147, 290, 371,
404, 408, 412, 420
- ÉMILE-LAURENT, Claude 190
- ENGEL, Jean 142, 171, 277
- ERDIC, Jean 365
- EUDEL, Paul 417
- EVELY, Léon 298
- FAIVRE, Abel 18, 21
- FAUSTIN, 103
- FERRY, Jules 148, 243
- FIGUIER, Louis 292
- FLAMMARION, Camille 292, 293, 357
- FLAUBERT, Gustave 92
- FLOURY, Henri 67, 193, 264, 321, 332,
336, 337, 339, 401
- FORAIN, Jean-Louis 18, 21, 45, 253, 255,
373
- FORT, Paul 106, 347, 360, 396, 397
- FOUSSET, J. 358
- FRAIPONT, Gustave 191, 200, 201, 216,
227, 252, 357
- FRANCE, Anatole 212, 360
- FRAPPA, Jean 67, 220, 246
- FREUD, Sigmund 239, 240
- FRICOTELLE, docteur 360
- GACHONS (des), Jacques 198
- GAILLARDET, Frédéric 326
- GAMBETTA, Léon 102, 120, 309
- GAVARNI, Paul 18, 21, 58, 206, 229, 285,
288, 430
- GIFFARD, Pierre 195, 257, 270

- GILL, André 21, 45, 53, 54, 55, 56, 57,
93, 102, 128, 132, 141, 147, 272, 384
- GILLOT, Charles 158
- GILLOT, Firmin 159, 175, 279, 355
- GODEFROY, Henri 138
- Godet, P. 197
- GONCOURT (de), Edmond et Jules 113,
241
- GOUDEAU, Émile 272, 273
- GOUPIL, Adolphe 380
- GRAND-CARTERET, John 61, 63, 116, 149,
177, 225, 227, 231, 239, 242, 243,
399
- GRANDJOUAN, Jules 152
- GRANDVILLE, J.J. 17, 21, 61, 87, 119,
135, 145, 146, 191, 195, 200, 430
- GRASSET, Eugène 189, 228, 252, 279
- GREVIN, Alfred 21, 91, 93, 98, 125, 147,
152, 160, 175, 276, 376, 377, 378,
389
- Grévy, Jules 148, 388
- GROSCLAUDE, Étienne 249
- GUERIN, Émile 193, 264
- GYP, 331
- HADOL 115, 124, 132
- HALEVY, Ludovic 116, 311, 360, 390
- HAMEL, Henry 228, 270
- HANOTAUX, Gabriel 214
- HENRIOT, 325
- HERVILLY (d'), Jules 56, 57, 59, 97, 98,
162, 270
- HETZEL, Jules 39, 53, 134, 160, 164,
165, 198, 206, 265, 266, 267, 269,
277, 279, 316, 425
- HOUSSAYE, Arsène 44, 326
- HUGO, Victor 211, 221, 256, 263, 275,
295
- JACQUEMART, Albert 183
- JOB, 138, 139, 202
- JOHANNOT 167
- JORDY, Michel 83, 264
- JOUY, 52, 53, 183, 403, 413
- JUVEN, Félix 261, 262, 264
- KOLB, 137, 165
- LACAN, Jacques 240
- LAFFITTE, Paul 422, 423
- LAFOSSE, 93, 128, 132
- LALAUZE, 227
- LAMOUREUX, 322
- Landolphe, 378, 379
- LAUNETTE, 189, 279, 280
- LAURENS, Henri 187, 193, 194, 200, 201,
264
- LAVEDAN, Henri 331, 423, 424
- LE DAULT, Maurice 229
- LE PETIT, Alfred 29, 59, 61, 66, 72, 121,
132, 195, 196, 202, 226, 239, 257,
272, 273, 279, 311, 420, 421
- LEANDRE 21, 326
- LEBEGUE, Léon 216, 332, 336
- LEGRAND, Louis 253, 337
- LELOIR, Maurice 45, 379

- LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis 159, 170, 280
- LEMERRE, Alphonse 43, 193, 317
- LEPERE, Auguste 21, 225, 252, 325
- LERMINA, Jules 187, 188, 250
- LIQUIER, Gabriel 138, 142, 270
- LOSTALOT (de), Alfred 177, 280, 281, 282
- LOTZ-BRISSONNEAU, Alphonse 321
- LUMIERE (Lyon), Frères 408, 420
- LUNEL, François 276, 322, 336
- LYS (de), Georges 198
- MAILLARD, Léon 230
- MAINDRON, Maurice 360
- MAIRE, A. 209
- MALOINE, A. 339
- MALOT, Hector 134
- MALTHUISIEULX (de), M. 199
- MAME, Maison d'édition 39, 191, 193, 194, 198, 199, 259
- MANET, Edouard 155, 354, 368
- MARCELIN (pseudonyme d'Émile Planat) 113, 124, 125, 144, 145, 219, 251, 362, 380, 383, 386
- MARIANI, Angelo 8, 46, 65, 67, 115, 133, 189, 208, 210, 212, 220, 247, 257, 291, 317, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 358, 359, 360, 361, 391, 415, 416
- MARPON (éditeur) 39, 56, 264, 285, 370
- MARS (pseudonyme de Maurice de Bonvoisin) 142, 252, 276
- MARTHOLD (de), Jules 324
- MAUPASSANT (de), Guy 154, 275, 331, 342
- MAY, Karl 199
- MAY & MOTTEROZ (éditeur) 167, 260, 328, 412
- MEILHAC, Henri 311, 318, 360, 390
- MELIES, Georges 422, 423
- MENDES, Catulle 275
- MERICAN, Albert 193
- MERSON, Luc-Olivier 21
- METIVET, Lucien 251
- MEUNIER, Charles 38, 41, 172, 185, 186, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 323, 356, 357, 358, 361, 428, 429
- MEYER, Arthur 361
- MISTRAL, Frédéric 333, 336, 360
- MONNIER, Henri 18, 263, 376
- MONSELET, Charles 114, 250, 319
- MONTBARD, Georges 54, 98, 102, 107, 109, 110, 310, 311
- MONTGREDIEN, Armand 165, 264, 357
- MONTORGUEIL, Georges 212, 252
- MOREAU, Georges 256
- MORIN, Louis 115, 130, 138, 153, 204, 214, 229, 252, 254, 260, 264, 313, 325, 336, 348, 349, 416, 417
- MORLAND, V. 93, 98, 138
- MOROY, Élie 46, 52, 136, 163, 169, 170, 202, 224, 352, 360

- MORTIER, Arnold (pseudonyme: un monsieur de l'Orchestre) 121, 125, 395
- MORTIMER, docteur Golden 339
- MOUILLOT (éditeur) 252
- MUSÄUS, (J. K. A.) 187
- NADAR 389, 418
- NANTEUIL, Célestin 227
- NODIER, Charles 80, 220, 246, 281
- NOIRET, Oléo et Céline 52, 53, 101, 127
- NORMAND, Charles 165, 224, 303, 304
- OFFENBACH, Jacques 52, 65, 119, 310, 311, 381, 390
- OLLER, Joseph 144
- PAILLARD, Henri 252
- PAILLET, Eugène 166, 317, 318, 325, 326, 327
- PELLETAN, Edouard 204, 324
- PENE (de), Henri 98, 330
- PERRAULT, Charles 194, 200
- PHILIPON, Charles 18, 21, 51, 91, 135, 164, 308
- PHILIPON, Eugène 51, 52, 53, 91, 145,
- PIAZZA, Henri 130, 253
- PICARD, Léon 57
- PICARD, Gaston 67
- PILLE, Henri 54, 187, 252, 419
- PILOTTELL, Georges 21, 54, 102
- PINEL, Charles 216
- Pisan, 191, 323
- POILPOT, Eugène 255
- POLO, François 132
- POULBOT, Francisque 21
- PRICE, Georges 199
- QUANTIN, Albert 52, 167, 210, 259, 280, 281, 282, 293, 317, 327, 328, 412
- QUIGNON, Fernand 353
- RABELAIS, 12, 69, 157, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 199, 200, 211, 212, 285, 320, 321, 331, 342, 347, 348, 349, 353, 356, 359, 393, 416, 419
- RAFFET, Auguste 166, 225
- RAISIN, Frédéric 208, 330, 358, 360, 361
- RAMEAU, Jean 62
- RANDON, Gabriel (pseudonyme : Jehan Rictus) 98
- REGAMEY, Félix 55, 56, 57, 98, 102, 106, 115
- RENOUARD, Paul 200, 252, 365
- RICHARDIN, Edmond 264
- RIOU, Édouard 125, 267
- RIVIERE, Henri 20, 178, 322, 413, 414, 415, 419
- ROBIDA, Émilie 37, 43, 209, 336, 353
- ROBIDA, Fred, 40, 70, 72, 85, 311
- ROBIDA, Jean 6, 7
- ROBIDA, Michel 49, 51, 76
- ROCHARD, Émile 401
- ROCHEGROSSE, Georges 255
- RODAYS (de), Fernand 57, 94, 95
- RODDAZ (de), Camille 278, 401, 402
- RODRIGUES, Eugène 142

- ROGER-MILES, Léon 67, 245, 253
- ROPS, Félicien 8, 142, 174, 219, 271, 272, 298, 299, 319, 326, 331, 337, 378, 393
- ROQUES, Jules 46, 229, 253, 254, 255
- ROSNY (AINE) 256
- ROSTAND, Edmond 189, 360, 391
- ROUBAUD, Benjamin 145, 383, 389
- ROUQUETTE, Jean-Pierre 36
- ROZET, Georges 252
- SAGOT, Edmond 229, 230
- SAHIB (pseudonyme de Louis Lesage) 54, 57, 98, 102, 115, 313, 429
- SAINT-CERE, Jacques (pseudonyme de Armand Rosenthal) 125, 165, 176, 251
- SAINTE-CROIX, Camille 269, 270, 413
- SAINT-FRANÇOIS (de), Léon 162, 270
- SAINTINE, X.-B. 170
- SALIS, Rodolphe 20, 178, 276, 322, 361, 414, 415, 417, 418, 419, 420
- SAND, Georges 92, 430
- SARCEY, Francisque 318, 342
- SARDOU, Victorien 151, 188, 361, 381, 390
- SCHNEIDER, Hortense 51, 311
- SCHNERB, Eugène 96, 97
- SCHOLL, Aurélien 342
- SCHOPENHAUER, Arthur 181
- SCOTT, Walter 130, 187, 195, 279, 377
- SHAKESPEARE, William 187, 188, 357
- SILVESTRE, 170, 308, 336, 342
- SOMM, Henry 20, 212, 322, 325, 346, 413, 419
- SOULIE, Frédéric 206
- SOUZE, Auguste 171, 277
- Steinlen, Théophile 21, 178
- STOP (pseudonyme de dessinateur) 93, 377
- SWIFT, Jonathan 187, 246
- TALLANDIER, Jules 38, 69, 133, 164, 165, 185, 186, 190, 193, 215
- TARSOT, Louis 187
- THEURIET, André 322
- TISSANDIER (Albert et Gaston, les frères) 31, 32, 75, 249, 290, 363
- TÖPFFER, Rodolphe 17, 49, 154, 204, 246, 263, 307
- TOUDOUZE, Georges 199, 356
- TRAVIES, Charles-Joseph 18, 21
- UZANNE, Joseph 46, 65, 133, 220, 247, 333, 335, 342
- UZANNE, Octave 15, 64, 66, 69, 71, 142, 163, 164, 165, 167, 169, 174, 175, 177, 178, 179, 204, 207, 208, 209, 210, 214, 225, 226, 245, 246, 261, 280, 282, 293, 298, 316, 317, 319, 321, 324, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 336, 337, 357, 361, 364, 393, 412, 428, 429
- UZES, (Achille Lemot) 54, 62, 102,
- VALABREGUE, Albin 397, 398
- VALLES, Jules 55
- VALLOTTON, Félix 143, 258

- VERMERSCH, Eugène 54, 55, 56, 57, 102
- VERNE, Jules 13, 72, 73, 74, 75, 76, 80,
82, 83, 134, 159, 160, 161, 165, 198,
265, 266, 267, 268, 269, 284, 384,
385, 387, 395, 399, 403, 407, 418
- VERON, Pierre 91
- VERON, Eugène 347
- VIERGE, Daniel 21, 47, 108, 252, 325,
349
- VILLON, François 317, 321, 322, 323,
324, 325
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel
183, 302, 305
- VOLANTE, Guido 421, 422
- VOSSION, Louis 339
- WILLETTE, Adolphe 16, 21, 33, 144, 178,
229, 253, 255, 276, 322, 373
- WILLY, Colette 114
- ZIER, François-Edouard 253
- ZOLA, Emile 8, 80, 86, 113, 146, 147,
154, 155, 156, 181, 234, 235, 236,
237, 239, 275, 297, 355, 371, 372,
373, 389, 390, 391, 392, 404, 408,
414

TABLE DES MATIERES DU VOLUME I

Remerciements	6
Sommaire	9
INTRODUCTION.....	11
Le XIX ^e siècle et les images.....	11
Albert Robida, un artiste complexe ?.....	12
Être dessinateur entre communauté et singularité.....	16
Questions de périodisation	20
Biographie et contexte	23
Problématique générale.....	25
Annonce du cheminement.....	27
Préambule : Comment situer Robida ?.....	29
I. Les sources disponibles.....	30
1. Documents inédits	31
Collections publiques.....	31
Archives familiales	32
La correspondance de Robida : un réseau à reconstituer	32
Rareté des éléments autobiographiques.....	33
2. Documents imprimés.....	34
Les périodiques.....	34
Les livres.....	36
Les estampes.....	39
3. Matériaux spécifiques.....	40
Le Journal du Siège et de la Commune : les différentes versions	40
Les traces d'une bibliothèque personnelle	42
II. Insertion et reconnaissance de Robida dans le monde de l'édition.....	45
1. La formation de Robida.....	45

Un dessinateur autodidacte.....	45
Le notariat, un engagement temporaire	48
Des recommandations déterminantes.....	51
Les premiers revenus d'un dessinateur de presse.....	53
Robida et la bohème du Quartier latin	54
2. La carrière de Robida vue à travers les appréciations de ses contemporains....	58
Premier portrait biographique de Robida	59
Présentation de Robida dans les synthèses sur la caricature.....	60
Une production difficile à cerner	62
Au début du XX ^e siècle : du portrait à l'interview	67
III. Une historiographie morcelée au fil du temps.....	69
1. Des études pionnières	69
1927 : rétrospectives parisienne et compiégnoise.....	69
1948 : le Centenaire	70
1968 : une exposition fondatrice à Compiègne	70
1984 : première étape vers un catalogue raisonné.....	71
2. La définition fluctuante des romans futuristes de Robida.....	71
Comparaison de Robida à Jules Verne.....	72
Robida prophète	75
Robida, précurseur de la science-fiction	77
Robida et l'anticipation	78
Robida et l'utopie	79
3. Des expositions panoramiques	81
4. Réception de Robida à l'étranger	83
5. Un dessinateur à facettes ?.....	84
6. Vers une approche décloisonnante	87
EVOLUTION DE ROBIDA DANS LE SECTEUR DE L'EDITION ILLUSTREE	89
IV. Presse illustrée, des conventions à l'expérimentation	90
1. Apprentissage des conventions de la presse humoristique.....	90
Découverte d'un savoir-faire graphique au <i>Journal amusant</i>	90

Une collaboration suivie au <i>Paris-Caprice</i>	94
2. Croquis sur le vif et dessin de reportage dans la presse.....	99
Un dessinateur parmi les militaires.....	99
Garde national et observateur	101
L'actualité de l'Année terrible en images : <i>La Chronique illustrée</i> et <i>Le Monde illustré</i>	105
Caricature et engagement politique.....	109
3. Esthétisation de la vie mondaine dans <i>La Vie parisienne</i>	112
Un périodique humoristique à la ligne éditoriale stricte.....	112
Irruption de la caricature politique.....	115
Une scénographie des loisirs.....	122
Robida, correspondant de presse en France et à l'étranger	126
4. Réactualisation d'un journal satirique : <i>La Caricature</i>	131
<i>La Caricature</i> en gestation	132
La reprise d'un titre satirique fondateur	134
Robida, rédacteur en chef et principal dessinateur de <i>La Caricature</i>	136
Une équipe de jeunes dessinateurs	138
Participation de Robida aux périodiques diffusés par la Librairie illustrée.....	140
La primauté de l'image dans <i>La Caricature</i>	143
Les cibles de <i>La Caricature</i>	147
V. Livres illustrés, de la littérature populaire aux textes classiques	157
1. Du monde de la presse à la librairie	157
Maurice Dreyfous, un éditeur associé.....	158
Georges Decaux et la Librairie illustrée	162
2. Les <i>Œuvres de Rabelais</i> (1885-1886) : entre édition populaire et bibliophilie.....	167
Le goût du Moyen Âge.....	167
Gustave Doré et Robida.....	169
Modes de diffusion de l'ouvrage.....	171
Les illustrations et leurs enjeux	172
Campagne promotionnelle	175
3. Après les <i>Œuvres de Rabelais</i>	177

Prolongements à la publication des <i>Œuvres de Rabelais</i>	177
Des fictions à la documentation	181
4. Classiques littéraires illustrés dans des éditions populaires.....	185
Les éditions populaires de l'éditeur Jules Tallandier	185
Boulangier, un éditeur trop ambitieux.....	187
Maurice Bauche et la passion des textes authentiques	189
5. Livres illustrés pour la jeunesse	192
Participation soutenue de Robida à l'édition pour la jeunesse.....	192
1889-1925 : Une collaboration régulière avec Armand Colin.....	194
1910-1926 : L'illustration de romans d'aventure chez Mame	198
1903-1926 : Chez Boivin, des illustrations comme des tableaux d'histoire....	199
1904-1924 : classiques et créations de Robida chez Henri Laurens.....	200
Le triomphe de la fantaisie par l'image	201
VI. Estampe originale, un renouveau dans la fin de siècle.....	204
1. L'eau-forte	204
Expériences d'un aquafortiste novice.....	204
Le relieur Charles Meunier (1865-1940) et la Maison du livre.....	210
Robida et les sociétés d'aquafortistes	216
2. La lithographie	217
De la presse humoristique à la lithographie	217
Estampe et sauvegarde du patrimoine architectural	219
Robida et ses commentateurs : Henri Beraldi et John Grand-Carteret	225
Robida et les manifestations collectives en faveur de la lithographie	228
SINGULARISATION DU DESSINATEUR DANS LA FIN DE SIECLE.....	232
VII. L'espace journalistique, un laboratoire créatif	233
1. Procédés satiriques des dessins de presse de Robida	233
Mécanisme général.....	236
Procédés complémentaires	241
Développement du discours satirique	241
La caricature et l'humour	245

2. Après 1888, les contributions sporadiques d'un dessinateur invité	247
Dessins de Robida dans la presse de vulgarisation.....	248
Collaboration éphémère à la presse humoristique et satirique.....	251
Publications en feuilletons	258
VIII. L'auto-illustration, une liberté artistique	263
1. La conquête d'une autonomie auctoriale.....	265
<i>Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul [...]</i> , première fiction illustrée publiée par Robida.....	265
Illustration et caricature de mœurs	269
Félicien Champsaur, auteur et directeur de publication.....	271
2. « <i>Le Vingtième Siècle</i> », un ouvrage de grand luxe	276
Modèles éditoriaux du <i>Vingtième Siècle</i> et diffusion.....	277
<i>Le Vingtième Siècle</i> au sein de la concurrence.....	278
L'impression en couleurs, une valeur ajoutée	279
Une campagne publicitaire à moindres frais.....	281
3. Après <i>Le Vingtième Siècle</i>	284
Rééditions et créations chez Dentu.....	284
Du roman de mœurs au livre illustré rétrospectif.....	285
<i>Le Vingtième Siècle-La Vie électrique</i> (1892).....	289
4. Élaboration graphique, de la presse au livre	294
Caricature et illustration	294
Entre caricature et anticipation, le type de la Parisienne.....	296
Dessiner pour la sauvegarde du patrimoine architectural	300
Du manuscrit à l'album, représentations de la guerre du futur.....	306
IX. Les éditions bibliophiliques, une valorisation du dessin	317
1. Le libraire Léon Conquet (1848-1897)	318
La librairie Conquet, un lieu d'accueil des bibliophiles.....	318
Léon Conquet, un libraire-éditeur	322
2. La Société des Amis des Livres	326
3. L'homme de lettres et bibliophile Octave Uzanne (1852-1931)	327

<i>Contes pour les bibliophiles</i> , de la revue (1888-1889) au livre (1895).....	328
Uzanne, fondateur de la Société des bibliophiles contemporains	330
4. Le philanthrope Angelo Mariani (1838-1914)	333
Mariani, habile publicitaire.....	334
Contes de « La collection Angelo Mariani »	335
Les déjeuners Mariani	339

EXPLORATIONS DE ROBIDA AUX CONFINS DU METIER DE DESSINATEUR

..... **344**

X. Aux frontières de l'imprimé	345
1. Le dessin et les expositions	345
Du journal humoristique au Salon.....	345
Du livre illustré aux expositions	346
2. La peinture et l'apport de la couleur	350
Robida aquarelliste et paysagiste	350
Peindre à l'huile en dilettante.....	353
Typologie des aquarelles liées au livre.....	355
3. La photographie	362
Photographie et création artistique.....	362
« Photopeinture » et reproduction d'images	365
Robida et la mode du portrait-carte	368
« Photo-phonographe » et méthode « dégoutantiste »	370
XI. Le dessinateur et l'art théâtral.....	375
1. Robida, concepteur de costumes de théâtre.....	376
Deux dessinateurs de presse associés : Grévin et Robida.....	376
Des costumes historiques	378
2. Revue dramatique en images.....	380
Un dessinateur de presse au théâtre.....	380
Premiers dessins de presse en lien avec le théâtre.....	381
Typologie de la critique théâtrale élaborée par Robida dans <i>La Vie parisienne</i>	382

Le genre théâtral dans <i>La Caricature</i>	386
3. De la scène au livre et du livre à la scène	393
La critique, de la presse à l'anticipation	393
Saturnin Farandoul sur les planches ?	396
<i>La Grande Mascarade parisienne</i> exploitée par Albin Valabrègue	397
XII. Le dessinateur et l'image animée	403
1. L'image dessinée et l'image mobile	403
Le « téléphonoscope », une invention virtuelle	403
Réflexion sur le devenir du métier de dessinateur	408
Image animée et disparition du support imprimé	410
2. Robida au théâtre d'ombres du cabaret du Chat Noir	413
Un voyage dans le temps par l'image et le son	413
Argument et esthétique de la pièce d'ombres <i>La nuit des Temps ou l'Élixir de rajeunissement</i>	415
Intégration de Robida dans le cabaret de Salis	417
3. Robida et le cinéma	420
L'invention du cinéma perçue par le dessinateur	420
Adaptation d'un roman de Robida au cinéma	421
Robida scénariste pour le cinéma	422
CONCLUSION	425
À nouveau contexte, nouveau métier	426
Regard d'un dessinateur sur les images	429
INDEX	432
TABLE DES MATIERES DU VOLUME I	441

Albert Robida (1848-1926), un dessinateur fin de siècle dans la société des images

Résumé

Au cours d'une carrière amorcée sous le Second Empire et achevée dans les années vingt, Albert Robida (1848-1926) participa à 98 périodiques et illustra 94 livres. Il acquit une autonomie créatrice par la fondation, en 1880, de son propre journal humoristique, *La Caricature*, et par la publication de 47 ouvrages écrits et illustrés de sa main. Il exprime, en tant que dessinateur, la forte tension entre tradition et modernité palpable dans le monde parisien de l'édition au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Sa notoriété actuelle est principalement due au premier de ses romans d'anticipation *Le Vingtième Siècle* (1883). Par cette forme originale, Robida livre une satire de son époque, tout en proposant la vision dystopique d'une société régie par la mécanisation. Dans la perspective de l'histoire de l'art, on s'interrogera sur la pratique graphique traditionnelle défendue par Robida, qui pourtant avait si bien entrevu, dès le début des années 1880, le potentiel médiatique des images animées. Afin de résoudre ce paradoxe, sa production graphique a été analysée selon trois axes de recherche complémentaires. Le premier concerne les mécanismes de diffusion de ses dessins dans le secteur de l'édition, que ce soit à travers la presse, les livres ou les estampes. Le deuxième axe évalue les modes de création grâce auxquels Robida se dégagea des contraintes inhérentes au monde de l'édition. Dans la fin de siècle, ce dessinateur tira sa singularité de la mise au point de son propre style de caricature, de la pratique de l'auto-illustration et de sa collaboration aux livres de bibliophilie. Le troisième axe cherche à cerner les limites que Robida fixait au métier de dessinateur par une enquête orientée vers la peinture, la photographie et le cinéma.